

ARCHIV-VERSION

Dokserver des Zentrums für Zeithistorische Forschung
Potsdam e.V.

<http://zeitgeschichte-digital.de/Doks>

ZENTRUM FÜR ZEITHISTORISCHE
FORSCHUNG POTSDAM

Institut der Leibniz-Gemeinschaft



Gerhard Paul, Visual History,

Version: 3.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 13.03.2014

http://docupedia.de/zg/paul_visual_history_v3_de_2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.14765/zf.dok.2.558.v3>

Copyright (c) 2016 Clio-online e.V. und Autor, alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk entstand im Rahmen des Clio-online Projekts „Docupedia-Zeitgeschichte“ und darf vervielfältigt und veröffentlicht werden, sofern die Einwilligung der Rechteinhaber vorliegt.
Bitte kontaktieren Sie: <redaktion@docupedia.de>



Stanislaw Mucha (Krakau), Torhaus Auschwitz-Birkenau, Aufnahme nach der Befreiung des Lagers Mitte Februar/Mitte März 1945. Die Aufnahme zeigt das Torhaus des Vernichtungslagers Birkenau aus der Perspektive der sogenannten Rampe. Am Rande des Fotos ist deutlich der auf den Betrachter zulaufende Stacheldrahtzaun zu sehen. Das „Fot. Nr. 28“ entstammt einem Fotoalbum mit 38 Aufnahmen des befreiten Lagers, das Mucha dem Museum Auschwitz überlassen hat. Fortsetzung der Bildlegende unter mehr... - Quelle: Panstwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau ©

Visual History

von Gerhard Paul

In Erweiterung der Historischen Bildforschung markiert Visual History ein in jüngster Zeit vor allem innerhalb der Neuesten Geschichte und der Zeitgeschichte sich etablierendes Forschungsfeld, das Bilder in einem weiten Sinne sowohl als Quellen als auch als eigenständige Gegenstände der historiografischen Forschung betrachtet und sich gleichermaßen mit der Visualität von Geschichte wie mit der Historizität des Visuellen befasst. Ihren Exponenten geht es darum, Bilder über ihre zeichenhafte Abbildhaftigkeit hinaus als Medien und Aktiva mit einer eigenständigen Ästhetik zu begreifen, die Sehweisen konditionieren, Wahrnehmungsmuster prägen, Deutungsweisen transportieren, die ästhetische Beziehung historischer Subjekte zu ihrer sozialen und politischen Wirklichkeit organisieren und in der Lage sind, eigene Realitäten zu generieren. Visual History in diesem Sinne ist damit mehr als eine additive Erweiterung des Quellenkanons der Geschichtswissenschaft oder die Geschichte der visuellen Medien; sie thematisiert das ganze Feld der visuellen Praxis sowie der Visualität von Erfahrung und Geschichte. Methodisch ist das Forschungsdesign der Visual History transdisziplinär und offen angelegt. Abhängig von ihren Untersuchungsgegenständen bedient sie sich besonders der Methoden der Kunstgeschichte, der Medien- und der Kommunikationswissenschaft.^[1]

Die Geschichtswissenschaft im Visual Turn

Seit einigen Jahren haben visuelle Produktionen und Praktiken das Bewusstsein der deutschsprachigen Zeithistoriker und -historikerinnen erreicht und ihre Erkenntnisinteressen und Themen, ihre Arbeits- und Präsentationsformen verändert, sodass David F. Crew in der Zeitschrift „German History“ 2009 feststellen konnte: „Yet German Historians have only recently begun to pay serious attention to the politics of images.“^[2] Die Untersuchung der visuellen Zeugnisse der Vergangenheit, so auch Frank Becker, sei „zu einem integralen Bestandteil aller geschichtswissenschaftlichen Arbeiten geworden, die sich nicht nur mit der (vermeintlich) objektiven Wirklichkeit, sondern auch mit deren

subjektiver Aneignung beschäftigen wollen“.^[3] Vor allem Fotografien sind im Bewusstsein der Historiker/innen angekommen.^[4] Vergleichen wir Sammelbände von vor 15 Jahren^[5] mit dem Diskussionsstand von heute, so ist den Urteilen von Crew und Becker zuzustimmen: Die Geschichtswissenschaft ist nicht mehr nur Zuschauer der Diskussion in anderen Disziplinen, sondern aktiver Teil der Diskussion um den *iconic* bzw. *visual turn* in den Geisteswissenschaften.^[6]

Begünstigt haben dies mehrere, sich gegenseitig verstärkende Entwicklungen: zunächst und vor allem der technologische Quantensprung im World Wide Web und ein sich parallel abzeichnender Paradigmenwechsel innerhalb der Geschichtswissenschaft. So verfügen Historiker/innen seit etwas mehr als zehn Jahren über völlig neue Möglichkeiten der Bildrecherche.^[7] Waren diese früher exklusive und kostenaufwändige Unternehmungen, an denen manches geschichtswissenschaftliche Forschungsprojekt schon aus finanziellen Gründen scheiterte, so sind Recherchen heute in kurzer Zeit vom eigenen Schreibtisch aus möglich. Dies hat die Bereitschaft, sich den visuellen Quellen der Geschichte zu öffnen, ungemein befördert. Begleitet wird dieser Umstand von einem allgemeinen Paradigmenwechsel insbesondere bei einer jüngeren, von den modernen Bildmedien sozialisierten Historikergeneration, für die die Dominanz der Schrift zunehmend durch die Hegemonie der Bilder abgelöst erscheint. Dieser Paradigmenwechsel trägt der Tatsache Rechnung, dass Zeitgeschichtsschreibung heute im Wesentlichen Zeitgeschichtsschreibung der Mediengesellschaft ist,^[8] die es mit den Folgen der großen visuellen Revolutionen des frühen 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts im politischen wie im gesellschaftlichen Raum und folglich auch mit visuellen Zeugnissen zu tun hat.^[9] Weitere Gründe, warum sich Zeithistoriker/innen vermehrt Bildern zuwenden, dürften die von der Wehrmachtsausstellung der 1990er-Jahre angeregten Diskussionen über den Quellenwert historischer Fotografien und den Umgang mit ihnen^[10] sowie die „Bilderkriege“ der jüngsten Vergangenheit wie 9/11 und der Irak-Krieg sein, welche die Bedeutung von Bildern als Waffen wie als gestaltender und generativer Kraft im politischen Prozess haben sinnfällig werden lassen.^[11]

All dies hat bei Zeithistoriker/innen die Bereitschaft gestärkt, Bilder als Quellen und eigenständige Größe zum Gegenstand historischer Forschung zu machen. Thomas Lindenberger forderte so 2004 programmatisch dazu auf, die „heutigen ‚Mitlebenden‘ [...] auch als ‚Mithörende‘ und ‚Mitsehende‘“ zu konzipieren, „um ihre Erfahrungen und Erzählungen angemessen deuten zu können. Ihre Lebenswelt war und ist bestimmt von der alltäglichen Gegenwart der Audiovision, ihre Erfahrung von Wirklichkeit auch vermittelt über die Klänge von Schallplatte und Radio, die Fotos in den Illustrierten, die bewegten (Ton-)Bilder in Wochenschauen, Spielfilmen und Fernsehen.“^[12] Auf die hieraus folgenden Konsequenzen für Geschichtswissenschaft und Geschichtsdidaktik hat auch Michael Wildt verwiesen. Danach verändere der Bedeutungszuwachs der Medien auch „den Modus der Konstruktion von Geschichte ebenso wie die Rolle des wissenschaftlich arbeitenden Historikers“. Bilder und Töne seien „nicht bloß als Quellen in die Arbeit von Historikerinnen und

Historikern aufzunehmen – Bilder verändern den Umgang mit Geschichte und die Genese von Geschichtsbewusstsein“.[13]

Ähnlich wie in der französischsprachigen Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts^[14] sind auch im deutschsprachigen Raum vor allem die Neueste Geschichte und die Zeitgeschichtsforschung in Bewegung geraten, wie ein Blick in die „Zeithistorischen Forschungen/Studies in Contemporary History“ und ihre bildhistorischen Publikationen exemplarisch zeigt.^[15] Inhaltlich fokussieren die meisten dieser Untersuchungen auf fünf Ebenen: (1.) auf die Kontext- und Funktionsanalyse, wobei entsprechend der historiografischen Quellenkritik Produktionsbedingungen, Entstehungskontexte und Funktionen von historischen Bildern untersucht werden; (2.) auf die eigentliche Produktanalyse, d.h. auf die Untersuchung von Semiotik, Semantik und gegebenenfalls Pragmatik visueller Zeugnisse; (3.) auf die Analyse von Ikonisierungsprozessen, d.h. auf die Frage, wie und warum bestimmte Bilder zu Ikonen des kulturellen Gedächtnisses avancieren; (4.) auf die Analyse von Prozessen der Interpikturalität und des Medientransfers, d.h. auf Fragen danach, wie bestimmte Sujets und Motive mit anderen Bildern kommunizieren und durch die Bilderwelt wandern bzw. in andere Medien eingehen und in diesem Transfer ihre ursprüngliche Bedeutung verändern sowie (5.) auf die Rezeptions- und Nutzungsanalyse, d.h. auf die Frage, wie Bilder innerhalb der kulturellen Erinnerung und bei der Identitätsbildung genutzt, funktionalisiert und umgenutzt werden.

Insgesamt lassen sich in der neueren geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Bildern drei Entwicklungen und Schwerpunkte ausmachen, die sich teils ablösen, teils überlagern und denen zum Teil unterschiedliche Bildbegriffe entsprechen: Bilder als Quellen, Bilder als Medien und Bilder als generative Kräfte.

Bilder als Quellen

Anknüpfend an die ältere, vor allem in der Mediävistik und in der Geschichte der Frühen Neuzeit etablierte Historische Bildforschung,^[16] in der Bilder seit längerem und auf hohem Niveau als Quellen und Gegenstand historischer Erkenntnis genutzt werden,^[17] ging es den neueren Bestrebungen zunächst primär darum, der bislang bildabstinenten Zeitgeschichtsforschung Bilder als *zusätzliche* Quellen für neue, oft kulturwissenschaftlich inspirierte



Cover „Spiegel“ 15. September 2001, Heft 38 (2001). Quelle: Der Spiegel.

Bildpolitisch handelte es sich bei den Bildern von 9/11 nach dem Atombombenabwurf der USA über Hiroshima und Nagasaki um die vermutlich folgenreichsten Bildakte der Geschichte, durch die das Bild endgültig seine Unschuld verlor. Hier wie dort ging es nicht primär um die Tötung von Menschen, sondern um die Erzeugung von markanten Bildern, durch die Dritte „getroffen“ werden sollten: hier die Sowjetunion und ihre Trabanten – dort die nicht-islamische kapitalistische Welt des Westens unter Vormacht der USA. Während der Atompilz das atomare Wettrüsten potenziell gleich starker Militärblocke symbolisierte, waren die Bilder von 9/11

historische Fragestellungen sowie als Quellen für zeitgenössische Sichtweisen, für sozial und kulturell geformte Blickwinkel, als Deutungsmedien und daher auch als Quellen der Erinnerungsgeschichte zu erschließen. „Bilder können jenseits von real- oder personenkundlichen Zwecken als historische Quelle genutzt werden“, schrieb etwa Brigitte Tolkemitt 1991. „Gerade als nonverbales Medium mit primär affektiver Wirkung erscheinen sie geeignet als Ergänzung und Korrektiv zu schriftlichen Quellen.“^[18]

1995 klagte Irmgard Wilharm noch, dass der Gemeinplatz, wonach kulturelle Überlieferung nicht nur durch Schrift, sondern zunehmend über Bilder erfolge, von Historiker/innen noch keineswegs generell akzeptiert werde.^[19] Frank Kämpfer – ein Pionier der neueren Historischen Bildforschung^[20] – räsonierte zwei Jahre später im ersten Band seines „Imaginariums des 20. Jahrhunderts“: „Das Nachdenken über die in dreitausend Jahren gewachsene Bildkultur Europas ist von der Geschichtswissenschaft seit langem an die Kunsthistoriker überstellt worden.“^[21] Dagegen lässt sich heute feststellen: Die Zeithistoriker/innen haben Bilder als Quellen im Visier. Dass dies mehr ist als eine bloße Modeerscheinung zeigt ein Blick in Anlage und Ausstattung des von Andreas Wirsching 2006 herausgegebenen Lehrbuchs „Neueste Geschichte“, in dem es zum erweiterten Kanon historischer Quellen heißt: „Neben die klassischen Überlieferungsformen sind Medien aller Art ins Blickfeld getreten. Und an die Seite der nach wie vor dominierenden schriftlichen Quellen sind bildliche, gegenständliche und – in der Zeitgeschichte – auch mündliche Überlieferungen (oral history) getreten.“^[22] Und dass der Kunsthistoriker Horst Bredekamp vor diesem Hintergrund den Abschlussvortrag des Konstanzer Historikertags im Jahr 2006 hielt, war nur konsequent.^[23]

Positiv an dieser Entwicklung ist, dass zunehmend das gesamte Feld der stehenden wie der laufenden Bilder in den Fokus der Historiker und Historikerinnen rückt. Positiv ist auch, dass sich im Umgang mit Bildern im Allgemeinen wie mit Fotografien im Besonderen als Quellen historiografischer Erkenntnis kein fester Methodenkanon etabliert hat, sondern eher ein Methodenpluralismus praktiziert wird, der sich abhängig von den Gegenständen der Untersuchung ikonografisch-ikonologischer Methoden, semiotischer Ansätze als auch Verfahren der Soziologie bedient.^[24] Dieser „Wald- und Wiesenweg“ (Karin Hartewig) hat seit Ende der 1980er-Jahre eine Fülle überzeugender Dokumentationen, Darstellungen und Analysen insbesondere im Bereich sozial-, militär-,

sichtbarster Ausdruck der „neuen Kriege“ (Herfried Münkler) ungleicher, asymmetrisch gewordener Konfliktpartner, in denen Bilder zunehmend die Funktion erfüllen, militärische Defizite zu kompensieren. Erstmals fungierte in New York 2001 zudem ein Bild als Kampfansage des Terrorismus, die von Politik und Medien vorschnell als „Kriegserklärung“ gedeutet wurde. Die terroristische Botschaft – auch das ein Novum – reduzierte sich auf die symbolische Tat und deren Bilder ohne jeden erläuternden Subtext. Das Bild des Angriffs erzeugte eine neue Realität – „reality 9/11“ – mit den bekannten Folgen des weltweiten „Krieges gegen den Terrorismus“. In diesem Sinne ist der Bilderkosmos von 9/11 als genuiner „Bildakt“ im Sinne von Horst Bredekamp zu deuten.

Ausführlich zu diesem Bild: Gerhard Paul, „Reality 9/11“. Das Bild als Tat, der Aufmerksamkeitsterror und die modernen Bildkriege, in: ders., BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21.

revolutions-, herrschafts-, bildungs- und alltagsgeschichtlicher Themenstellungen hervorgebracht.^[25]

Jahrhunderts, Göttingen
2013, S. 567-600.

Dass zeitgenössische Bilder historischen Schriftquellen gleichzusetzen sind und keineswegs ein getreues Abbild historischer Wirklichkeit darstellen, vielmehr nach quellenkundlichen Kriterien der Interpretation und der ideologiekritischen Entschlüsselung bedürfen, ist auch in der modernen Geschichtsdidaktik längst ein Allgemeinplatz,^[26] der allerdings der Praxis des schulischen Geschichtsunterrichts und des Schulbuchs nur bedingt entspricht. Wenn auch hier Bilder bislang noch immer vorrangig als Eyecatcher, Lückenfüller oder reine Illustrationen und damit bestenfalls als Textergänzungen Verwendung finden, die Mehrzahl der Bildlegenden oft weiterhin unzureichend oder schlichtweg falsch ist und die Abbildungen retuschiert und beschnitten sind, ist doch auch innerhalb der Geschichtsdidaktik ein Fortschritt erkennbar, Bilder mit dem Ziel des Erwerbs bildhistorischer Kompetenzen^[27] verstärkt als Quellen einzusetzen und in Methoden der Interpretation visueller Quellen (Karikatur, Plakat, Fotografie, Film) einzuführen.^[28]

Trotz all dieser Fortschritte bleiben bei der Analyse und Nutzung von Bildern als Quellen Desiderata und Probleme erkennbar. Die Fokussierung der Historischen Bildforschung auf das statische Bild in Form des Gemäldes, des Plakats und der Fotografie ist nicht nur von der Sache her begründet, sondern auch Ausdruck einer diffusen Angst vor den laufenden Bildern des Films^[29] und den elektronischen Bildern des Fernsehens, für die es nach wie vor keine überzeugenden, den ästhetischen Eigenschaften und Qualitäten dieser Medien gerecht werdenden historiografischen Untersuchungsansätze und Publikationsformen gibt. Aber auch im Bereich der fotohistorischen Forschung tun sich nach wie vor große Lücken auf. Obwohl es sich bei der Privat- oder Knipsperfotografie zweifellos um den



Plakat-Werbung der Firma Dehomag für Hollerith-Lochkarten, auf denen die Volkszählung von 1933 aufbereitet und ausgewertet wurde. Quelle: Slg. G. Paul ©.

Das Motiv des allsehenden Monoculus, des einzelnen Auges, das eine urbane Kulisse abtastet, steht in der kunstgeschichtlichen Tradition des alles sehenden göttlichen Auges. Seit dem 18. Jahrhundert avancierte das göttliche Monoculus zunehmend zu einem profanen Zeichen. Das hieratische Symbol trat aus dem kirchlichen Bannkreis heraus. Es wurde zum Symbol des allwissenden, allumsorgenden und allmächtigen Herrschers. Spätestens mit der Verfilmung von George Orwells Dystopie „1984“ durch Michael Anderson avancierte das Monoculus zur transkulturellen visuellen Metapher für flächendeckende Überwachung und damit verbundene Observierungsängste.

Ausführlich zur Geschichte dieses Motivs

„umfangreichsten Fundus zur Bildgeschichte des privaten Lebens“ handelt,^[30] ist diese eine „besonders dunkle Ecke“ der Befassung der Historiker/innen mit Bildern geblieben.^[31] Wie brisant und bedeutsam gerade private Fotografien sein können, hat nicht zuletzt die Diskussion um die Fotografien der Wehrmachtsausstellung demonstriert.

Cord Pagenstecher hat daher zu Recht dafür plädiert, analog zum biografischen Ansatz der Oral History private Fotoalben als autobiografische Quelle zu betrachten und an ihnen zeitgenössische Wahrnehmungs- und Selbstdarstellungsprozesse zu analysieren.^[32] Ähnlich wie die Privatfotografie zählt auch die Farbfotografie zu den weißen Flecken der bildhistorischen Forschung.^[33]

Und schließlich sind fotohistorische Massenbestände wie die der Propagandakompanien des Zweiten Weltkriegs im Bundesarchiv nicht einmal ansatzweise erforscht, so wie überhaupt bis heute eine systematische Erforschung der Geschichte der Fotografie und des Fotografierens zwischen 1933 und 1945 im Besonderen aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive ebenso aussteht wie eine umfassende Untersuchung des nationalsozialistischen Bildregimes im Allgemeinen. Zudem ist die Auseinandersetzung mit Fotografien als Quelle noch immer stark von einem nationalen Fokus geprägt. Interkulturelle Vergleiche wie etwa die Analyse von Kriegsbildern des Ersten Weltkriegs in deutschen und französischen Zeitungen und Zeitschriften oder Untersuchungen zur Kriegsfotografie in spanischen und französischen Zeitschriften zum Spanischen Bürgerkrieg^[34] sind nach wie vor Mangelware. Schließlich sind auch andere statische visuelle Quellen wie etwa Briefmarken von der bildhistorischen Forschung bislang kaum einmal wahrgenommen worden, obwohl sie sich für die historisch-politische Kulturforschung geradezu aufdrängen.^[35]

Bei zahlreichen bildhistorischen Publikationen ebenso wie bei der Nutzung von Bildern im Geschichtsunterricht fällt zudem auf, dass Bilder kaum einmal als selbstreferenzielle Systeme mit einer besonderen ästhetischen Qualität und einem besonderen Eigensinn betrachtet werden, die nicht primär als Zeichen auf etwas anderes außerhalb des Bildes, sondern immer auch auf sich selbst verweisen. Bei dem Blick auf die externen Referenzen, i.e. auf die Weltreferenz, gerät das Bild und seine Selbstreferenz zu oft aus dem Zentrum historiografischer Betrachtungen. Das Bild ist nur mehr Fenster in eine andere Welt und fungiert allenfalls als Auslöser. In diesem Sinne hat Martina Heßler zu Recht kritisiert, dass Historiker/innen Bilder in aller Regel immer noch vorrangig als „historisches Dokument“ behandeln und „inhaltistisch“ lesen, ohne der Ästhetik eine sinngebende Rolle zuzugestehen.^[36] Die Bedeutung von Bildelementen, so auch Frank Becker, ergebe sich keineswegs zwangsläufig aus der Kontextanalyse. Sie dürfe nicht an die Kunstgeschichte delegiert, sondern müsse konstitutiv in die historiografische Bildforschung eingebaut werden.^[37] Und schließlich kritisiert Christoph Hamann auch an den neueren geschichtsdidaktischen Bemühungen von Hans-Jürgen Pandel und Michael Sauer überzeugend, diese hätten die Ästhetik zwar durchaus im Blick, billigten ihr jedoch „keinen eigenständigen semantischen Status im Rahmen der kognitiven Vergegenwärtigung von Vergangenheit zu“. Die kognitive bzw. semantische Dimension des Ästhetischen werde nicht genügend ausgeleuchtet.^[38]

bis in die Gegenwart hinein: Gerhard Paul, „Big Brother is watching you“. Der Blick aus dem Bild als visuelle Metapher in Film, Kunst, Werbung und Politik, in: ders., BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013, S. 285-318.

Kaum einmal gerieten so Bilder mit ihrer spezifischen Ästhetik als eigenständige und -aktive Wirkungsfelder des Politischen oder Kulturellen und als Deutungsmedien zum Gegenstand von Untersuchungen. Und kaum einmal geriet – mit Ausnahme der Analyse von Arbeiterfotografien durch Alf Lüdtke – der Eigensinn der Fotografien in den Blick, der in der Intention des Fotografen oder in der vordergründigen Interpretation des Historikers nicht unbedingt aufgeht.^[39] Dass Bilder nicht nur Repräsentationen oder gar Spiegel von etwas Geschehenem sind und Geschichte nicht nur passivisch widerspiegeln, sondern selbst mitprägen, zum Teil erst generieren, blieb somit weitgehend außerhalb des historiografischen Verständnisses.

Bilder als Medien

Impulse zu einer breiteren Thematisierung der Visualität der Geschichte als eigenem Wirkungs- und Untersuchungsfeld sowie des Bildes als kommunikativem Medium und als einem selbstreferenziellen ästhetischen System gingen seit den 1980er- und 90er-Jahren vor allem von verwandten Lehr-, Forschungs- und Arbeitsmilieus des In- und Auslands wie etwa den angelsächsischen Visual Culture Studies und der Kunstgeschichte aus.^[40] In Westdeutschland erhielt die Geschichtswissenschaft bereits in den 1980er-Jahren Anregungen aus Nachbardisziplinen wie der empirischen Kulturwissenschaft und der Politikwissenschaft, die sich thematisch der Bedeutung und Wirkung von Bildern, visuellen Szenarien und Symbolen in den politischen und sozialen Bewegungen des 20. Jahrhunderts und somit auch Fragen der visuellen Politik zuwandten. In den 1990er-Jahren war es dann die Gedächtnis- und Erinnerungsforschung, die die Bedeutung von Bildern als „Traditionsmotoren“ und „Mythosmaschinen“ sowie die Medialität von Vergangenheitsbezügen betonte.

Vor allem Horst Bredekamp hat mit seinem Begriff des „aktiven Bildes“ und seinen Studien in den letzten Jahren den *iconic turn* innerhalb der Geschichtswissenschaft maßgeblich befeuert.^[41] Ihm zufolge befinden sich Historiker/innen gemeinsam mit weiten Teilen der Kunstgeschichte in einer auf Platon und sein Höhlengleichnis zurückreichenden Tradition, die Bilder auf die Seite der Epiphänomene stellt. Bilder indes, so Bredekamp, seien keine Epiphänomene, sie verdoppeln nicht, sondern sie erzeugen, was sie zeigen.^[42] Für Bredekamp stehen Bilder „zur Welt der Ereignisse in einem gleichermaßen reagierenden wie gestaltenden Verhältnis“, weshalb es oft schwer fällt, kategorial zwischen Geschichte und Bildgeschichte zu unterscheiden.^[43] Bilder geben Bredekamp zufolge Geschichte nicht nur passivisch wieder, sondern vermögen sie aufgrund der besonderen „Triebkraft der Form“^[44] wie jede Handlung oder Handlungsanweisung auch zu prägen. Diese autonome Kraft des Ästhetischen als eigenen, die Geschichte mitgestaltenden Faktor anzuerkennen und den „Eigensinn der Bilder“ zu berücksichtigen, hat Bredekamp den Historikern auf dem Konstanzer Historikertag 2006 mit Vehemenz ins Stammbuch geschrieben.^[45]

Seit den 1980er-Jahren hat die Geschichtswissenschaft zunächst eher zaghaft die „konstruktive Eigenleistung“ der Bilder zum Thema gemacht. Das Interesse verschob sich, so Alf Lüdtke, auf die „konstruktiven Dimensionen beim Machen wie beim Wahrnehmen der Bilder“.^[46] Bereits 1988 befasste sich Jürgen Hannig mit der Frage „Wie Bilder ‚Geschichte machen‘“.^[47] „Bilder schreiben Geschichte“ nannte Rainer Rother 1991 gleichsam programmatisch seinen Sammelband über die Historiker und das Kino.^[48] In der Zwischenzeit beginnt auch die Geschichtsdidaktik die Bedeutung der konstruktiven Eigenleistung von Bildern

für die Geschichtskultur anzuerkennen und deren Analyse im Geschichtsunterricht einzufordern. So heißt es in einem neueren Sammelband: „Historische bzw. historiographische Bilder werden in Zukunft über ihren Quellenwert hinaus stärker auf ihre Funktion in der Geschichtskultur zu untersuchen und auf ihre spezifischen Strategien und Intentionen hin zu analysieren und sachlich zu beurteilen sein. Die Kompetenz, allfällige, ihnen möglicherweise eingeschriebene Geschichtserzählungen zu de-konstruieren wird in Zukunft [...] an Wichtigkeit zunehmen.“^[49] Vor allem der Berliner Geschichtsdidaktiker Christoph Hamann hat den engen Bildbegriff der bisherigen Geschichtsdidaktik und deren Abbildfixiertheit überwunden und die sinngebende Rolle der Ästhetik in zahlreichen Publikationen überzeugend demonstriert.^[50]

Für die Analyse und den Umgang mit Bildern bedeutet das, diese auch als Aktiva ernster zu nehmen: als „Traditionsmotoren“ und „Mythosmaschinen“, d.h. als Medien der Geschichts- und Erinnerungspolitik, die eine bestimmte Deutung von Geschichte generieren und transportieren,^[51] als Medien der kommerziellen Reklame, der politischen Propaganda und der Herrschaftssicherung sowie schließlich als Medium kollektiver Identitätsbildung, über die soziale und politische Kollektive ihre Identität herausbilden und abzusichern versuchen.

Die Ersten, die dies für die Geschichts- und Erinnerungspolitik in größeren Publikationen vorexerziert haben, waren Cornelia Brink in ihrer wegweisenden Studie „Ikonen der Vernichtung“ über den öffentlichen Gebrauch von Fotografien aus den NS-Konzentrationslagern in Nachkriegsdeutschland^[52] und Habbo Knoch in seinem voluminösen Werk „Die Tat als Bild“ zur Erinnerungsgeschichte des Nationalsozialismus.^[53] Im Gefolge dieser Studien entstanden eine Reihe von weiteren Untersuchungen zu einzelnen Bildern bzw. Bildserien und deren Beitrag zur kulturellen Erinnerung wie auch Studien zur Modellierung von Geschichte im Sammelbild des beginnenden 20. Jahrhunderts. Dazu gehörten Untersuchungen der soldatischen Knipserfotos vom Weihnachtsfrieden 1914 und deren Karrieren in den unterschiedlichen Erinnerungskulturen der ehemaligen Kontrahenten des Ersten Weltkriegs, Studien zur Karriere von zentralen Ikonen der amerikanischen Gesellschaft wie der „Migrant Mother“ von Dorothea Lange und des Siegesfotos von Iwo Jima von Joe Rosenthal, die mustergültige Analyse der unmittelbar nach der Befreiung aufgenommenen, weder Täter noch Opfer abbildenden Fotografie des Torhauses Auschwitz-Birkenau des polnischen Fotografen Stanisław Mucha, die lange Zeit eine strukturalistische Deutung des Holocaust ästhetisch grundierte, Überlegungen zu dem von den Nationalsozialisten erfundenen Bild der Trümmerfrauen als „visuellem Konstrukt“ und dessen erfolgreicher Tradierung bis in die Gegenwart, die Rekonstruktion des transkulturellen *cultural flow* der Militärfotografien der Atombombenexplosion über Hiroshima in den USA, in Japan und in Europa, die Dekonstruktion der schiefen Deutung der Fotografie der sogenannten Teppichszene aus der Gründungsphase der Bundesrepublik, die wie ein Gespenst durch die bundesdeutsche Zeitgeschichtsschreibung geistert und nicht totzukriegen ist.^[54] Große Lücken im Bereich der expandierenden Forschungen zur visuellen Erinnerungs- und Geschichtspolitik tun sich derzeit noch im Bereich populärer Geschichtsdarstellungen in Ausstellungen, Museen und besonders im Fernsehen auf.^[55]

Auch Studien zu den unterschiedlichen visuellen Praxen, d.h. zum sozialen, politischen und kulturellen Gebrauch von

Bildern, wie sie in den Kulturwissenschaften bereits zahlreich vorliegen,^[56] sind innerhalb der Geschichtswissenschaft noch immer eher Ausnahmen. Ähnliches gilt für Untersuchungen von visuellen Herrschaftspraxen wie der Knipspraxis während des Zweiten Weltkriegs, der Bildpraxis der NS-Herrschaftsinstitutionen bei den Judendeportationen oder der visuellen Diffamierung der Attentäter des 20. Juli 1944 vor dem „Volksgerichtshof“.^[57] Herausragend in diesem Zusammenhang ist gewiss die Analyse der fotografischen Praxis des Ministeriums für Staatssicherheit der DDR und ihres Bilderbergs durch die Göttinger Historikerin Karin Hartewig.^[58]

Anders als im angelsächsischen Raum existieren derzeit auch nur wenige historiografische Untersuchungen zur Rolle von Bildern innerhalb kollektiver Identitätsbildungsprozesse.^[59] Mustergültig und beispielhaft kann hier die Analyse von Privatfotografien zur Gemeinschafts- und Identitätsbildung innerhalb der jüdischen Jugendbewegung und der zionistischen Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina nach 1933 von Ulrike Pilarczyk angesehen werden.^[60]

Auch Untersuchungen zu historischen „visuellen Kulturen“ sind in der deutschen Geschichtswissenschaft noch immer rar. Diese hätten der Tatsache gerecht zu werden, dass Visual Culture^[61] nicht nur zu einem zentralen *Bestandteil* des Alltags der Menschen des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts geworden ist, sondern zu *der Seinsform* unseres Alltags.^[62] Visual Culture, so Susanne Regener, beschäftigt sich nicht allein mit einzelnen Bildern, „sondern mit der in der Moderne und Postmoderne vorherrschenden Tendenz, Dasein und Existenz überhaupt zu visualisieren“.^[63] Im Unterschied zur Kunstgeschichte richten *Visual Culture Studies* ihr Interesse daher nicht so sehr auf einzelne visuelle Objekte, sondern auf die Praktiken des Sehens wie Wahrnehmens und damit auf Visualität als einem Medium, so William J.T. Mitchell, „in dem Politik [...] betrieben wird“.^[64] Allenfalls der von Karin Hartewig und Alf



Nach dem Einmarsch deutscher Besatzungstruppen in Lemberg kam es dort am 30.6. und 1.7. 1941 zu Pogromen. Nichtjüdische ukrainische Einwohner misshandelten und demütigten ihre jüdischen Nachbarn, jagten sie z.T. entkleidet durch die Straßen, bevor sie von Angehörigen deutscher Einsatzgruppen erschossen wurden. Quelle: Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Bildnummer: 30010096 (© bpk).

Wie kaum ein anderer Pogrom wurde das Ereignis von Dutzenden von Fotografen und Kameraleuten festgehalten, sodass den wenigen Überlebenden noch Jahrzehnte später das Klicken der Fotoapparate im akustischen Gedächtnis präsent war. Fotoapparat und Filmkamera waren zur Waffe geworden. Zum Teil wurden in Lemberg wie später dann erst wieder im Vietnamkrieg Prügel-, Verfolgungs- und Entkleidungsszenen eigens für Fotografen und Kameramänner inszeniert. Später wurden die Aufnahmen aus Lemberg vielfach für unterschiedliche Zwecke entfremdet und bewusst falschen Zusammenhängen zugeordnet. Damit sind drei Ebenen des Bildes bezeichnet: Bilder als historische Quellen, in denen sich Gewalt dokumentiert: Bilder selbst als

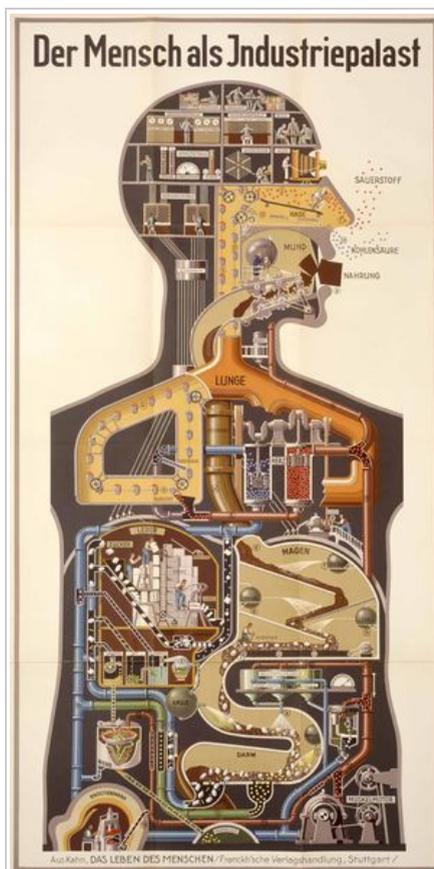
Lüdtke herausgegebene und unterschiedliche methodische Ansätze integrierende Sammelband „Die DDR im Bild“^[65] – ein Band, der sich u.a. mit der politischen Ikonografie der sozialistischen „Sichtagitation“ in der frühen DDR, mit der fotografischen Inszenierung des DDR-Spitzensports, mit der Observierung der Transitautobahnen, mit dem Fotografieren in den Betrieben und der Suche nach dem Eigensinn in der DDR-Amateurfotografie befasst – lässt sich gegenwärtig als eine Studie im Sinne der *Visual Culture Studies* begreifen. Vergleichbare Arbeiten zu den visuellen Kulturen der Weimarer Republik, der NS-Zeit und der Bundesrepublik vor wie nach 1990 aus geschichtswissenschaftlicher Sicht stehen aus und sind wünschenswert.^[66]

Akte der Gewalt in Kriegs- und Pogromsituation; Bildern denen selbst ‚Gewalt‘ angetan wird, indem sie etwa falsch kontextualisiert und propagandistisch ‚missbraucht‘ werden.

Ausführlich zu diesen Bildern siehe Gerhard Paul, „Bloodlands“ ’41. Gewalt in Bildern – Bilder als Gewalt – Gewalt an Bildern, in: ders., *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013, S. 155-198.

Bilder als generative Kräfte

Bilder sind indes mehr als Quellen, die auf einen Sachverhalt oder ein Ereignis außerhalb ihrer eigenen Existenz verweisen; sie sind mehr als Medien, die unter Nutzung ihres ästhetischen Potenzials Deutungen transportieren oder Sinn generieren; Bilder verfügen auch über die Fähigkeit, Realitäten zuallererst zu erzeugen. In diesem Sinne kommt ihnen eine von der Geschichtswissenschaft wie von der Kunstgeschichte noch viel zu wenig beachtete energetische und generative Potenz zu. Horst Bredekamp hat hierfür den Begriff „Bildakt“ eingeführt.^[67] Bildakte schaffen für ihn Fakten, indem sie Bilder in die Welt setzen. Besonders „markante Bilder“ wie jene des 11. September 2001 verfügten über „dieselbe Kraft wie Schwerthiebe oder Faustschläge“.^[68] Jenseits des konkreten Bilds ist dabei der mit dem Bild verbundene performative Akt von Bedeutung, der eine neue Realität erzeugt. Solche markanten, weil augenfälligen Bilder können gleichermaßen über Fotografien und Filmausschnitte, Plakate und Videosequenzen kommuniziert werden; sie können fiktionaler oder nonfiktionaler, künstlerischer oder dokumentarischer Art sein. Aufgrund ihrer besonderen Ästhetik und Bedeutung sind sie in der Lage.



Fritz Kahn, *Der Mensch als Industriepalast*, 1927. Quelle (CC BY-NC-SA 2.0): Flickr.

Die Schautafel „Der Mensch als Industriepalast“ von Fritz Kahn aus dem Jahr 1927 zeigt einen menschlichen Oberkörper als aufgeschnittenen Torso. Anstelle des freigelegten Einblicks in die Organe und Gewebe ist ein komplexes

unabhängig von ihrem materiellen Träger individuelle bzw. kollektive Handlungen wie Schmerz und Protest auszulösen.

Besonders provozierenden Bildern, die quer stehen zum alltäglichen Bildgebrauch, Pathosformeln, die an internalisierte Bildmuster anknüpfen, sowie aus der politischen Ikonosphäre herausragenden Herrschaftsbildern scheint eine solche energetische Kraft innezuwohnen.

Propagandisten und totalitäre Bewegungen haben sich der energetischen Kraft von Bildern in der Geschichte des 20. Jahrhunderts wiederholt und gezielt bedient, ob bei der Implementierung von Feindbildern und der Visualisierung politischer Utopien oder bei der Inszenierung von Massenkundgebungen. In markanten Bildern des Feindes etwa – des preußischen Militarismus der Alliierten des Ersten Weltkriegs, der „schwarzen Schmach“ der Nachkriegszeit, des Juden in der antisemitischen „Endlösungs“-Propaganda der Nationalsozialisten, des Bolschewiken in der antikommunistischen Bildrhetorik nach 1917 oder des Fremden bzw. des Islamisten in den Feindkonstruktionen der Gegenwart^[69] – war die Tat als Handlungsaufforderung schon immer eingeschrieben, so wie auch in den Visualisierungen des „arischen“ Idealkörpers^[70] oder der klassenlosen kommunistischen Gesellschaft Handlungsmuster der Ausgrenzung und der Vernichtung strukturell angelegt waren. In einem Wechselspiel von Blicken, Projektionen und Bildern können sich diese unter bestimmten Bedingungen zur Tat entladen. Erst langsam beginnt die Geschichtswissenschaft auch die Bedeutung der Stiftung von Gemeinschaftserlebnissen und der Visualisierung von Massenkörpern durch Masseninszenierungen und damit verbundene ästhetische Erfahrungen wie etwa im Nationalsozialismus zu entdecken.^[71] Eine Visual History des 20. Jahrhunderts hätte solche Bewegungen und ihre Bildfindungen noch sehr viel präziser auch als bildgenerative Kräfte zu untersuchen und vor allem Bild und Ereignis bzw. Bild und Tat nicht als getrennte Entitäten, sondern als Einheit zu

Ensemble technischer Anlagen zu erkennen, das durch Röhren und Schläuche miteinander verbunden ist und von einer mehrstöckigen Kontroll-, Kommando- und Kommunikationszentrale in Gestalt des Kopfes dirigiert wird. Besondere Zuspitzung erfuhr die Bildtechnik der Darstellung der Sinnesfunktionen, in denen Kahn auf die neuesten technischen Medien und Kommunikationstechnologien wie Kamera, Telefon, Radio und Film rekurrierte. Kahns Schautafeln waren Analogiebildungen von Körper und Technik. Sie waren keineswegs eingängige Abbildungen komplizierter naturwissenschaftlicher Vorgänge, sondern vielmehr Projektionen der urbanen und industriellen Moderne in den menschlichen Körper hinein. Langfristig wirkten sie prägend auf den Stil medizinischer Abbildungen insgesamt wie auf die Werbegrafik der Zeit. Als Medien der Darstellung erschöpften sich Kahns Bildkonstruktionen nicht in der Funktion einer bloßen Illustration von Vorgängen und Zuständen, sie waren vielmehr selbst wiederum „Akteure dieser als Hybridisierung skizzierten Konzeptualisierung“ (Cornelius Borck). Speziell zur Visualisierung physiologischer Funktionszusammenhänge hatte Kahn eine Bildsprache entwickelt, die den menschlichen Körper in Analogie zur industriellen und urbanen Moderne in der damaligen Zeit positionierte. Dieses Bildprogramm wurde im Deutschland der Weimarer Republik ebenso verstanden

verstehen.

Im Kontext zeitgenössischer Politik wie nachträglicher Geschichts- und Erinnerungspolitik kam es immer wieder zu regelrechten Kämpfen um einzelne markante Bilder oder Bildsequenzen, bei denen Bilder aufeinander bezogen, Bilder mit anderen Bildern überschrieben oder unmittelbar gegeneinander in Stellung gebracht wurden.^[72] Solche Bilderkämpfe wurden auch auf der Straße ausgefochten und eskalierten nicht selten in Gewaltakten, ob in der Weimarer Republik im Anschluss an die Aufführung des Antikriegsklassikers „Im Westen nichts Neues“ oder in der Bundesrepublik der 1990er-Jahre im Gefolge der Eröffnung der Wehrmachtsausstellung.^[73] Zu diesen wie auch zu anderen Bilderkämpfen existieren mittlerweile eine Reihe interessanter Untersuchungen, so etwa zum Kampf um die Farben und Symbole der ersten deutschen Republik, zu den allegorischen nationalen Frauengestalten im Bilderstreit der ersten Nachkriegsjahre, zum symbolpublizistischen Bilder- und Symbolkampf im „Entscheidungsjahr“ 1932, zum Bilderkampf um die Deutung des Weltkriegs und die Niederlage von 1918 oder zu den Bilderkämpfen um die Aufarbeitung des Holocaust im Rahmen der „visuellen Entnazifizierung“ durch die Alliierten nach 1945.^[74] Alle diese Studien weisen Bildern eine aktive sinngestaltende wie gestaltende Rolle im politischen Prozess zu, deren Bedeutung im Einzelnen weiter zu vertiefen wäre.

Bildakte mit besonderer Wirkkraft können gleichermaßen nonfiktionaler wie fiktionaler Art sein. Hierzu zählen gewiss die Aufnahmen des „Sonderkommandos Auschwitz“ vom Töten im Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau, wo das Fotografieren selbst zu einem Akt des Widerstands wurde und dem Nicht-Darstellbaren ein Bild gab,^[75] sowie die Ausstrahlung des fiktiven Mehrteilers „Holocaust“ im deutschen Fernsehen 1979, der nicht davor zurückschreckte, das vermeintlich Nicht-Darstellbare in eindrucksvollen fiktiven Filmsequenzen vorzuführen. „Wenn jemals von ‚Bildakten‘ gesprochen werden kann“, so Bredekamp, „dann in Bezug auf diese Ereignisse.“^[76] Mit seinen Bildsequenzen gab „Holocaust“ dem Genozid an den europäischen Juden ein kommunizierbares Bild, welches das Beschweigen der postdiktatorischen Tätergesellschaft aufbrach und ein visuell-mediales Produkt zum integralen Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses machte. Wie die Wehrmachtsausstellung löste die Fernsehausstrahlung auch unmittelbare physische Gewaltreaktionen bis hin zu Sprengstoffanschlägen aus.

Die islamistischen Bildakte der jüngsten Vergangenheit – die Aufnahmen vom Sprengen der Buddha-Statuen, die Bilder vom Angriff auf die Twin Towers und die Hinrichtungsvideos islamistischer Terrorgruppen – ebenso wie die zum Teil

wie in den USA. Seine zwischen Neuer Sachlichkeit und Collagetechnik oszillierende Bildsprache offenbarte zugleich, wie in der Verdichtung von Gesellschaft und Experimentalwissenschaft Natur selbst zum kulturellen Konstrukt geriet. Der zeitgenössische Zwang zur Visualisierung komplexer Zustände und Prozesse generierte ein schiefes Denken in einfachen Bildern, so als ob der menschliche Körper wie eine rationale Fabrik funktionierte – ein fatales Bilder-Denken, an das die Ideen des Nationalsozialismus vielfach anschlussfähig waren. Zu Kahns Schautafel ausführlich Cornelius Borck, Urbane Gehirne. Zum Bildüberschuss medientechnischer Hirnwelten der 1920er Jahre, in: Archiv für Mediengeschichte 2 (2002), S. 261-271; ders., Der industrialisierte Mensch. Fritz Kahns Visualisierungen des Körpers als Interferenzonen von Medizin, Technik und Kultur, in: WerkstattGeschichte 47 (2008), S. 7-22.

darauf antwortenden Gegenlichtaufnahmen vom brennenden Bagdad 2003, die digitalen Folterbilder aus Abu Ghraib und die dänischen Mohammed-Karikaturen^[77] stellen den vorläufigen Höhepunkt solcher bildgenerativen Entwicklungen dar. Das Bild generiert dabei nicht nur eine eigene handlungsauslösende Realität, es wird selbst zur Tat. Vor allem die „neuen Kriege“ der Gegenwart wie der Irak-Krieg sind für Bredekamp daher Beleg dafür, dass der Fakten schaffende, performative Bildakt heute ebenso wirksam ist wie der Waffengebrauch selbst. Wir sähen gegenwärtig Bilder, „die Geschichte nicht abbilden, sondern sie erzeugen“. Der Zweck des Enthauptens etwa sei längst nicht mehr nur die Tötung eines Gefangenen, sondern der Bildakt, der die Augen des Rezipienten erreiche. Menschen würden getötet, damit sie zu Bildern werden. Damit avanciere zugleich das Betrachten der auf diese Weise hergestellten Bilder selbst zu einem Akt der Beteiligung.^[78]

Solche Bildakte und damit verbundene Veränderungen im Status der Betrachter indes sind bislang kaum einmal zum Gegenstand historiografischer Untersuchungen geworden. Eine Visual History des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts hätte sich dieser generativen Kraft von Bildern noch viel genauer zu widmen, sich gleichsam einer historiografischen Bildakt-Forschung zu öffnen, die Bilder auch als Bildakte begreift, die selbst wiederum Geschichte generieren.^[79] In besonderem Maße gilt dies auch für den Geschichtsunterricht, der die generative Kraft von Bildern und Visualität in toto als Gegenstände historischen Lernens noch nicht einmal im Ansatz entdeckt hat, geschweige denn nutzt.^[80]

Visual History als transdisziplinäres Forschungsfeld

Anders als die Historische Bildforschung geht die sich etablierende Visual History somit von einem mehrschichtigen Bildbegriff aus, der Bilder als Zeichen und Quellen, als durch ihre ästhetische Qualität Sinn und Deutungen generierende Medien sowie als Realität erzeugende Bildakte begreift.

Während Visual History bei Gerhard Jagschitz – der als Erster diesen Begriff im deutschsprachigen Raum verwendete^[81] – eingengt bleibt auf das Medium Fotografie, erscheint es sinnvoll, das gesamte Spektrum der historiografischen Auseinandersetzung mit den Produkten und Praktiken der visuellen Medien unter diesen Begriff zu subsumieren und einem Bildbegriff, wie ihn die Visual Culture Studies praktizieren, zu folgen. Dieser sieht keine Hierarchisierung visueller Quellen vor, sondern bezieht visuelle Erzeugnisse älterer Bildmedien wie Plakate, Bildpostkarten und Zeitschriftenkarikaturen ebenso mit ein wie Fotografien und Filme und die modernen elektronischen Bilder des Fernsehens und des Internets. Vor allem aber untersucht die Visual History die Arten und Wirkungen der Bildentstehung und -verwendung. Sie ist damit zugleich weit mehr als nur eine einfache Neuillustrierung der Geschichte, wie sie derzeit auch unter dem Titel „visuelle Zeitgeschichte“ praktiziert wird.^[82]

Visual History stellt zudem „keine fertige Methode“ und schon gar keinen Königsweg des Umgangs der Historiker und Historikerinnen mit Bildern dar. Ähnlich wie die Visual Culture Studies bezeichnet sie vielmehr ein transdisziplinäres Forschungsfeld innerhalb der Geschichtswissenschaft und einen Rahmen, in dem die Bedeutung von Bildern in der Geschichte angemessen thematisiert wird und in dem Zuträgerleistungen aus den verschiedenen Wissenschaften – angefangen von der Kunstgeschichte, über die Kommunikations- und Medienwissenschaft, über die Politikwissenschaft und die

Soziologie bis hin zur allgemeinen Bildwissenschaft – willkommen sind. Ihr Ziel ist es, den komplexen Zusammenhang von Bildstruktur, -produktion, -distribution, -rezeption und Traditionsbildung in der Geschichte zu verstehen. In welche Richtung eine so verstandene Visual History konkret gehen könnte, zeigt seit 2008/09 der zweibändige Bilderatlas des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts.^[83]

Zustimmung, Kritik, Perspektiven

Innerhalb der Geschichtswissenschaft hat das Konzept der Visual History eine breite, wenn auch keine ungeteilte Zustimmung erfahren. Für Konrad H. Jarausch liegt die Bedeutung des Ansatzes vor allem auf dem Feld der Untersuchung des historischen Gedächtnisses.^[84] Visual History, so der verstorbene Bochumer Sozialhistoriker Klaus Tenfelde, sei „weit mehr als Geschichte in Bildern“. Ihr gehe es „um die je eigene Geschichte bildlicher Überlieferungen und einzelner Bilder (und gelegentlich auch dreidimensionaler Bildkonstrukte ...), dann um funktionale Zusammenhänge der Bildproduktion, um Bildwirkungen und Rezeptionsästhetik, um Bildmotive und deren Verfestigung, auch um Fälschungen, um ‚Bilder, die Geschichte machen‘“.^[85] Selbst Althistoriker und Ägyptologen befassen sich mit den Erkenntnispotenzialen und dem erweiterten Bildbegriff der Visual History.^[86]

Seit dem Konstanzer Historikertag von 2006 und dem zeitgleichen Erscheinen des Bandes „Visual History“ sind Konzept und Praxis der Visual History Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Tagungen sowie universitärer und außeruniversitärer Lehrveranstaltungen gewesen. Zu nennen sind etwa die im Rahmen der Göttinger Graduate School of Humanities 2009 organisierte Tagung „Zur Rolle von Bildern in den Geisteswissenschaften“, die 2010 vom Institut für Geschichtswissenschaften der Humboldt-Universität zu Berlin und dem Potsdamer Zentrum für Zeithistorische Forschung (ZZF) ausgerichtete Konferenz „Bilder im 20. Jahrhundert. Institutionen, Agenten, Nahaufnahmen“^[87] und der 2011 in der Thüringer Landesvertretung in Berlin stattgefundenen Workshop „Visualisierungen des Umbruchs“ des Imre Kertész Kollegs Jena und des dortigen Graduiertenkollegs „Kulturelle Orientierungen und gesellschaftliche Ordnungsstrukturen in Südosteuropa“.^[88]

Zudem fand das Konzept der Visual History Eingang in etliche bereits abgeschlossene Dissertationsprojekte wie Benjamin Städters Studie zur Visual History von Kirche und Religion in der Bundesrepublik, Maren Röggers Arbeit über mediale Erinnerungen und Debatten zum Thema Flucht, Vertreibung und Umsiedlung in Deutschland und Polen seit 1989, Alexander Schugs Studie zur Geschichte der Wirtschaftswerbung sowie Eugen Pfisters Untersuchung der Imaginationen Europas in den Wochenschauen verschiedener europäischer Länder.^[89] Alle vier Untersuchungen^[89] begreifen Bilder in Printmedien, teilweise auch in Fernseh- und Filmproduktionen, nicht länger als bloßen Zierrat einer schriftlastigen Geschichtsschreibung, sondern als eigenständige Medien und Kommunikationsvehikel. Inhaltlich dem Projekt der Visual History zuzurechnen, ohne dass sie auf dieses explizit Bezug nehmen, sind auch die wegweisenden Dissertationsschriften von Simone Derix über Staatsbesuche in der Bundesrepublik und von Meike Vogel über die Protestbewegungen der 1960er-Jahre im Fernsehen.^[90]

Überlegungen zur Visual History gingen ein in Ausstellungs- und Forschungsprojekte wie einer gemeinsam von der Forschungsgruppe „Innerdeutsche Grenze“ der Universität Hannover und dem Stadtarchiv Hannover

organisierten Ausstellung, wo insbesondere der Funktion der Bilder als geschichtsbildendem Medium besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde,^[91] und dem von Michael Wildt geleiteten, am Historischen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin angesiedelten ersten geschichtswissenschaftlichen Forschungsprojekt zur Fotografie im Nationalsozialismus.^[92]

Über die
Fachgrenzen der



Beate Passow, Eichmann-Installation: „Ein Mann wohnt im Haus“ (aus dem Gedicht von Celan „Todesfuge“), Kunstforum der Städtischen Galerie im Lenbachhaus, München - 26. Januar bis 23. Februar 1990 (© mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin Beate Passow).

Das fotografische Porträt Adolf Eichmanns nach seiner Entführung 1960 aus Argentinien nach Israel zählt zu den Medienikonen des 20. Jahrhunderts. Im Glaskasten des Jerusalemer Gerichts musste sich der ehemalige Leiter des Judenreferats im Reichssicherheitshauptamt wegen Massenmordes an den Juden Europas verantworten. Geschickt verstand es Eichmann, sich auf der Bühne seines Glaskastens als serviler Befehlsempfänger zu inszenieren. Zu Medienikonen gehört es, dass sie auch in künstlerischen Zusammenhängen zitiert und kommentiert werden. In dem Glashaus der Münchner Künstlerin konnte das Urteil im Eichmann-Prozess über Kopfhörer angehört werden, außerhalb des Glashauses die Anklage, beides gesprochen von Harry Mulisch. Die beiden Fotos zeigen Eichmann: einmal die rechte Seite verdoppelt und einmal die linke – eine Praxis, die in der Psychiatrie angewandt wurde, um die beiden Seiten eines Menschen zu zeigen. Ausführlich zur „Karriere“ der Eichmann-Fotografien siehe Gerhard Paul, „The Man in the Glass Box“. Die mediale (Selbst-)Inszenierung Eichmanns und der Täter-Diskurs, in: ders., BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts, Göttingen 2013, S. 397-434.

Geschichtswissenschaft hinaus hat der Ansatz der Visual History auch in der Politik,^[93] in der Kommunikations- und der Medienwissenschaft sowie in den Sozial- und Kulturwissenschaften in der Zwischenzeit Aufmerksamkeit gefunden und Forschungsansätze inspiriert wie in der Programmlinie „Politische Ikonographie“ des Ludwig Boltzmann Instituts für europäische Geschichte und Öffentlichkeit oder in dem Forschungsunternehmen „Bilder von Europa“, das sich

speziell der ikonografischen Dimension von Europabildern gewidmet hat.^[94] Aus der Perspektive der Kunstgeschichte sind Konzept und Praxis der Visual History demgegenüber mitunter skeptisch betrachtet und auch als Bedrohung der eigenen fachlichen Kompetenz empfunden worden. Am offensichtlichsten wurde die Kritik in der internationalen Rezensionszeitschrift „Journal für Kunstgeschichte/Journal of Art History“, in dem es zu den beiden Bänden „Das Jahrhundert der Bilder“ heißt: „Für den Respekt vor der Kunstgeschichte im Kanon der Wissenschaften scheint derzeit zu gelten, was vor rund 50 Jahren mancher Laie vor moderner Kunst von sich behaupten zu können glaubte: *Das kann ich auch!* Und so werden bisweilen munter Bilder interpretiert, ohne die Methoden, das Instrumentarium und die Terminologie, die die Kunstgeschichtswissenschaft in 150 Jahren entwickelt hat, zu berücksichtigen. Dass ohne den Lotsen am Deck der Herausgeber dabei selbst der Tanker Geschichtswissenschaft in Havarie geraten kann, erweist derzeit eine von Gerhard Paul verantwortete Neuerscheinung.“^[95] Mit der Bewertung von Bildern als Agierende entferne sich ein derartiges Projekt „vom quellenkritischen Fundament der Geschichtswissenschaft“. Für die historisch-kritische und hermeneutisch-phänomenologische Erforschung der Bildwelt des 20. Jahrhunderts stelle die Kunstgeschichte nach wie vor „die prädestinierte Methodik bereit“, man müsse diese nicht neu erfinden.^[96] Demgegenüber wunderte sich der Karlsruher Kunstwissenschaftler und Autor zahlreicher Standardwerke zur Kunstgeschichte, Wolfgang Ullrich, dass es einen Bildatlas, wie den von Doris Gerstl kritisierten, nicht schon längst gibt: „War die Orientierung am Einzelbild noch dem aus der Kunstgeschichte stammenden Konzept des Meisterwerks verpflichtet, so bietet Pauls Bildatlas den ersten Versuch, die Bedeutung von Bildlichkeit im Ganzen für Genese und Funktionieren des kulturellen Gedächtnisses auszuloten.“^[97] Und auch der Direktor des Deutschen Dokumentationszentrums für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg, der Kunsthistoriker Hubert Locher, erkennt an, dass das Konzept der Visual History die bei Historikern bislang übliche Einschränkung des Bildes bzw. des Kunstwerks auf seinen Zeugnischarakter überwinde. Visual History bezeichne die weitestmögliche Einbeziehung des Bildlichen, wobei sie durchaus die kunsthistorische Forschung integriert. „Ohne Grenzziehungen und methodische Einschränkungen steuert ‚Visual History‘ die Untersuchung von ‚Bildern und Medien mit ihrer spezifischen Ästhetik als eigenständige Wirkungsfelder des Politischen‘ an.“^[98]

Wie zuvor schon Wolfgang Ullrich hat auch der Berliner Historiker Malte Zierenberg an der Visual History zu Recht kritisiert, dass diese ihren Blick bislang zu sehr auf die Inhalte und Semantiken der Bilder richte und den „Diskursregeln des Sichtbaren“, der Geschichte der Produktion, der Organisation und der Distribution sowie der Archivierung der Bilder zu wenig Aufmerksamkeit widme. Diese seien indes ein konstitutiver Bestandteil der Visual History.^[99]

Diesem Befund trägt neuerdings ein Verbundprojekt des ZZF (Potsdam), des Georg-Eckert-Instituts (Braunschweig), des Herder-Instituts (Marburg) und des Deutschen Museums (München) mit dem Titel „Visual History. Institutionen und Medien des Bildgedächtnisses“ Rechnung. Besonderes Augenmerk legt das Projekt auf die Erforschung von Institutionen, Akteuren und Medien, die auf je spezifische Weise das Bildgedächtnis moderner Gesellschaften prägten und prägen. Untersucht werden sollen insbesondere die Abläufe zur Steuerung der Produktion, Verbreitung, Verwertung, Archivierung, Kontextualisierung oder auch der Vernichtung von Bildern. Darüber hinaus wird eine Informationsplattform und ein Forschungsnetzwerks unter „www.visual-history.de“ aufgebaut, das Beiträge zu den theoretischen und methodischen

Grundlagen der Visual History sowie zentralen Forschungsfeldern und wichtigen Debatten auf diesem Gebiet anbietet. Unter Beteiligung von Fachhistorikerinnen und Fachhistorikern entsteht so schrittweise ein Nachschlagewerk zu Akteuren, Institutionen, Archiven und technischen Fragen der Foto-, Reproduktions- und Bildbearbeitungstechniken sowie zu Fragen des Urheberrechts, der Digitalisierung und des Zugangs zu visuellen Quellen. Damit verfügt das Projekt der Visual History nun erstmals über eine solide institutionelle Grundlage, die diese nicht länger abhängig sein lässt von den Initiativen einzelner Historiker/innen.

Bildlegende:

Torhaus Auschwitz-Birkenau, Fortsetzung: Dem Album hat Mucha ein Vorwort beigefügt, in dem er schildert, wie er nach der Befreiung des Lagers im Auftrag einer sowjetischen Untersuchungskommission 100 Fotos des befreiten Lagers anfertigte. Weitere Fotos dieser Serie befinden sich heute in Warschau im Polnischen Institut des nationalen Gedenkens (IPN). Das Foto von Mucha zählt zu den bedeutendsten Ikonen des 20. Jahrhunderts. Es ist in Büchern, Zeitschriften und Ausstellungen immer wieder als „Ikone der Vernichtung“ reproduziert worden, obwohl es de facto das Torhaus nach der Befreiung zeigt. Durch seinen kompositorischen Aufbau übt das Bild eine geradezu magische Kraft auf den Betrachter aus. Zugleich suggeriert es eine bestimmte Deutung des Holocaust als ein modernes täterloses Verbrechen, die lange Zeit anschlussfähig an strukturalistische Theorien des Holocaust war. Eine der *Visual History* verpflichtete Analyse der Fotografie von Mucha hätte das Bild zunächst realienkundlich nach den auf der Fotografie abgebildeten Gegenständen sowie ikonologisch nach dem kompositorischen Aufbau sowie der immanenten Triebkraft von diesem bestimmt (Abbildungsrealität). Dem würde die Untersuchung des historisch-politischen Kontextes folgen, in dem das Foto entstanden ist (Entstehungsrealität). Eine dritte Untersuchungsebene hätte sich der synchronen wie diachronen Nutzung und Rezeption des Bildes in unterschiedlichen politischen, kulturellen und medialen Zusammenhängen zu widmen (Nutzungsrealität). Abgeschlossen würde die Analyse mit der Untersuchung der Funktionen und Wirkungen, die das Bild im kulturellen Gedächtnis gezeitigt hat (Wirkungsrealität). Ausführlich zu dieser Fotografie Christoph Hamann, *Fluchtpunkt Birkenau. Stanislaw Muchas Foto vom Torhaus Auschwitz-Birkenau (1945)*, in: Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 283-302.

Anmerkungen

1. ↑ Ausführlich zum Forschungsfeld und zum Programm der Visual History siehe Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006; ders., *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History*, ebd., S. 7-36, online unter http://www.prof-gerhard-paul.de/VisualHistory_Einleitung.pdf (10.3.2014); ders., *Die (Zeit-)Historiker und die Bilder. Plädoyer für eine Visual History*, in: Saskia Handro/Bernhard Schönemann (Hrsg.), *Visualität und Geschichte*, Berlin 2011, S. 7-22; ders., *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013; siehe die Rezension dazu: Lucia Halder, *Alle Macht den Bildern? Das neue Buch von Gerhard Paul. Besprochen in „Fotogeschichte“ Heft 130 (2013)* <http://www.visual-history.de/2014/02/10/alle-macht-den-bildern/>.
2. ↑ David F. Crew, *Visual Power? The Politics of Images in Twentieth-Century Germany and Austria-Hungary*, in: *German History* 27 (2009), H. 2, S. 271-285, hier S. 271.
3. ↑ Frank Becker, *Historische Bildkunde – transdisziplinär*, in: *Historische Mitteilungen* 21 (2008), S. 95-110, hier S. 95; ähnlich auch Malte Zierenberg, *Die „Macht der Bilder“. Infrastrukturen des Visuellen im 20. Jahrhundert*, in: *ZeitRäume. Potsdamer Almanach des Zentrums für Zeithistorische Forschung* 2009, hrsg. von Martin Sabrow, Göttingen 2010, S. 219-227, hier S. 219; und Frank Bösch, *Mediengeschichte. Vom asiatischen Buchdruck zum Fernsehen*, Frankfurt a.M. 2011, S. 18.
4. ↑ Siehe die Forschungsüberblicke von Jens Jäger, *Fotografie und Geschichte*, Frankfurt a.M. 2009; ders., *Fotografiegeschichte(n). Stand und Tendenzen der historischen Forschung*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 48 (2008), S. 511-537.
5. ↑ Irmgard Wilharm (Hrsg.), *Geschichte in Bildern. Von der Miniatur bis zum Film als historischer Quelle*, Pfaffenweiler 1995.
6. ↑ Zum *iconic turn* in den Kulturwissenschaften siehe Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, siehe auch online auf Docupedia; Horst Bredekamp, *Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn*, in: Hubert Burda/Christa Maar (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2005, S. 15-26; Bernd Stiegler, *„Iconic Turn“ und gesellschaftliche Reflexion*, in: *Trivium* 1 (2008), online unter <http://trivium.revues.org/index391.html> (24.5.2012); sowie speziell zum Beitrag der Geschichtswissenschaft: Jens Jäger, *Geschichtswissenschaft*, in: Klaus Sachs-Hombach (Hrsg.), *Bildwissenschaften. Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt a.M. 2005, S. 185-195.

7. ↑ Siehe die Linksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek zu 17 Bildarchiven, Bildagenturen und fotospezifischen Webseiten online unter http://www.onb.ac.at/sammlungen/bildarchiv/bildarchiv_links.htm sowie die Linksammlung „Digitalisierte Bildarchive“ der Universitätsbibliothek Frankfurt am Main http://www.ub.uni-frankfurt.de/musik/manskopf_links.html (13.6.2013). Eine aktuelle Linksammlung der wichtigsten, sowohl stehende wie laufende Bilder umfassenden Datenbanken wäre eine wichtige Arbeitshilfe für Bildhistoriker/innen.
8. ↑ Siehe den Workshop „Zeitgeschichte schreiben in der Gegenwart. Narrative – Medien – Adressaten“, der im März 2009 am Zentrum für Zeithistorische Forschung in Potsdam veranstaltet wurde, <http://www.hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2580> (13.6.2012); siehe auch Frank Bösch/Annette Vowinkel, Mediengeschichte, in: Frank Bösch/Jürgen Danyel (Hrsg.), *Zeitgeschichte. Konzepte und Methoden*, Göttingen 2012, S. 370-390, online unter http://docupedia.de/zg/Mediengeschichte_Version_2.0_Frank_B.C3.B6sch_Annette_Vowinkel?oldid=85080.
9. ↑ Siehe hierzu Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde.: *Bildatlas I: 1900-1949*, II: *1949 bis heute*, Göttingen 2008-2009.
10. ↑ Siehe Sabine Hillebrecht, *Bildquellen. Das Foto im Visier von Kunst und Kulturwissenschaftlern, Historikern und Archivaren*, in: *Fotogesichte* 19 (1999), H. 74, S. 68-70; Wolf Buchmann, „Woher kommt das Foto?“ Zur Authentizität und Interpretation von historischen Photoaufnahmen in Archiven, in: *Der Archivar* 59 (1999) H. 4, S. 296-306; Anne Lena Mösken, „Die Täter im Blick“. Neue Erinnerungsräume in den Bildern der Wehrmachtsausstellung, in: Inge Stephan/Alexandra Tacke (Hrsg.), *Nachbilder des Holocaust*, Köln 2007, S. 235-252.
11. ↑ Siehe Bernd Hüppauf, *Foltern mit der Kamera. Was zeigen Fotos aus dem Irak-Krieg*, in: *Fotogesichte* 24 (2004), H. 93, S. 51-59; Gerhard Paul, *Bilder des Krieges – Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn 2004, S. 433-468; ders., *Der Bildkrieg. Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der „Operation Irakische Freiheit“*, Göttingen 2005, sowie aus politikwissenschaftlicher Sicht das Kapitel „Bilder als Waffen: der Krieg und die Medien“ bei Herfried Münkler, *Der Wandel des Krieges. Von der Symmetrie zur Asymmetrie*, Weilerswist 2006, S. 189-208.
12. ↑ Thomas Lindenberger, *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 1 (2004), S. 72-85, hier S. 78f., online unter <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004> (25.5.2013).
13. ↑ Michael Wildt, *Die Epochenzäsur 1989/90 und die NS-Historiographie*, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 3 (2008), online unter <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Wildt-3-2008> (25.5.2012).
14. ↑ Daniela Kneissl, *L'historien saisi par l'image: Bildzeugnisse als Forschungsgegenstand in der französischsprachigen Geschichtswissenschaft des 20. Jahrhunderts*, in: Jens Jäger/Martin Knauer (Hrsg.), *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung*, München 2009, S. 149-199, hier S. 189.
15. ↑ Das Archiv der Zeitschrift findet sich online unter <http://www.zeithistorische-forschungen.de/site/40208121/default.aspx> (13.6.2012).
16. ↑ Zur Geschichte der Historischen Bildforschung allgemein: Jens Jäger, *Zwischen Bildkunde und Historischer Bildforschung. Historiker und visuelle Quellen 1880-1930*, in: ders./Knauer (Hrsg.), *Bilder als historische Quellen?*, S. 45-69; Lucas Burkart, *Verworfenen Inspiration. Die Bildgeschichte Percy Ernst Schramms und die Kulturwissenschaft Aby Warburgs*, ebd., S. 71-96; Martin Knauer, *Drei Einzelgänge(r): Bildbegriff und Bildpraxis der deutschen Historiker Percy Schramm, Helmut Boockmann und Rainer Wohlfeil (1945-1990)*, ebd., S. 97-124.
17. ↑ Siehe den Überblick bei Jäger, *Geschichtswissenschaft*, S. 187ff.
18. ↑ Brigitte Tolkemitt, *Einleitung*, in: dies./Rainer Wohlfeil (Hrsg.), *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, Berlin 1991, S. 7-14, hier S. 9.
19. ↑ Wilharm (Hrsg.), *Geschichte in Bildern*, S. 9.
20. ↑ Klaus Topitsch/Anke Brekerbohn (Hrsg.), „Der Schuß aus dem Bild“. Für Frank Kämpfer zum 65. Geburtstag. *Virtuelle Fachbibliothek Osteuropa. Digitale Osteuropa-Bibliothek: Reihe Geschichte* 11 (2004), online unter <http://epub.ub.uni-muenchen.de/558/> (25.5.2012).
21. ↑ Frank Kämpfer, *Einleitung*, in: ders., *Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays (= 20th Century Imaginarium; 1)*, Hamburg 1997, S. 6-7, hier S. 6.
22. ↑ Andreas Wirsching, *Zu diesem Buch*, in: ders. (Hrsg.), *Neueste Zeit (= Oldenbourg Lehrbuch Neueste Geschichte)*, München 2006, S. 7-12, hier S. 8 (Hervorhebung G. P.); siehe dort auch erstmals in einem Lehrbuch zur Neuesten Geschichte einen Aufsatz zur Historischen Bildforschung von Thomas Hertfelder, *Die Macht der Bilder. Historische Bildforschung*, in: ebd., S. 281-292.
23. ↑ Horst Bredekamp, *Schlussvortrag: Bild – Akt – Geschichte*, in: *Geschichtsbilder*. 46. Deutscher Historikertag vom 19.-22. September 2006 in Konstanz. *Berichtsband*, Konstanz 2007, S. 289-309.
24. ↑ Karin Hartewig, *Fotografien*, in: Michael Maurer (Hrsg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, Bd. 4: *Quellen*, Leipzig 2002, S. 427-448, hier S. 442.

25. † Zu nennen sind etwa die Publikationen von Diethart Kerbs (Hrsg.), *Revolution und Fotografie*, Berlin 1918/19, Berlin 1989; ders. (Hrsg.), *Auf den Straßen von Berlin. Der Fotograf Willy Römer (1887-1979)*, Bönen 2004; ders./Walter Uka (Hrsg.), *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, Bönen 2004; die mustergültige Dokumentation und Analyse von Klaus Tenfelde (Hrsg.), *Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter*, München 1994; die bei Frank Kämpfer entstandenen Dissertationen von Andreas Fleischer, „Feind hört mit!“ Propagandakampagnen des Zweiten Weltkrieges im Vergleich, Münster/Hamburg 1994, und von Astrid Deilmann, *Bild und Bildung. Fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919-1932)*, Osnabrück 2004; die von dem ehemaligen Leiter des Deutsch-Russischen Museums Berlin-Karlshorst Peter Jahn herausgegebenen bzw. zu verantwortenden bildhistorischen Publikationen zur sowjetischen Fotografie des Zweiten Weltkriegs so u.a.: *Das mitfühlende Objektiv. Michail Sawin, Kriegsfotografie 1941-1945*, Berlin 1998; *Nach Berlin! Timofej Melnik, Kriegsfotografie 1941-1945*, Berlin 1998; *Foto-Feldpost. Geknipste Kriegserlebnisse 1939-1945*, Berlin 2000; *Diesseits – jenseits der Front: Michail Trachman, Kriegsfotografie 1941-1945*, Berlin 2002; die Kontextualisierung und Analyse eines Filmdokuments zu den Dresdner Juden deportationen von Norbert Haase/Stefi Jersch-Wenzel/Hermann Simon (Hrsg.), *Die Erinnerung hat ein Gesicht. Fotografien und Dokumente zur Judenverfolgung in Dresden 1933-1945*, Leipzig 1998; die Untersuchung über Fotografien des jüdischen Alltags in der Provinz von Gerhard Paul/Bettina Goldberg, *Matrosenanzug – Davidstern. Bilder jüdischen Lebens aus der Provinz, Neumünster 2002*; die Dokumentation über Fotografie als Mittel der nationalsozialistischen Verfolgungspraxis von Klaus Hesse/Philipp Sprenger, *Vor aller Augen. Fotodokumente jüdischen Lebens in der Provinz*, Essen 2002; die sich vornehmlich auf private Fotoalben beziehende Studie von Cord Pagenstecher, *Der bundesdeutsche Tourismus. Ansätze zu einer Visual History: Urlaubsprospekte, Reiseführer, Fotoalben 1950-1990*, Hamburg 2003, sowie die Publikationen des Wiener Fotohistorikers und Herausgebers der Zeitschrift „Fotogeschichte“: Anton Holzer, *Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie*, Marburg 2003; ders., *Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg*, Darmstadt 2007; ders., *Das Lächeln der Henker. Der unbekannteste Krieg gegen die Zivilbevölkerung 1914-1918*, 2. Aufl., Darmstadt 2014. Im Bereich der osteuropäischen Geschichte ist insbesondere die gemeinsam von deutschen und ausländischen Osteuropahistorikern und Kunsthistorikern seit 2005 bei Böhlau herausgegebene Publikationsreihe zur visuellen Geschichtskultur mit Arbeiten zur Staatssymbolik Belarus, zur „Erfindung“ von Nationen auf dem Balkan oder zur visuellen Kultur im Dienste staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa im 20. Jahrhundert zu nennen; siehe etwa Elena Temper, *Belarus verbildlichen. Staatssymbolik und Nationsbildung seit 1990*, Köln 2012; Arnold Bartetzky, *Nation – Staat – Stadt. Architektur, Denkmalpflege und visuelle Geschichtskultur vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Köln 2012; Martina Baleva, *Bulgarien im Bild. Die Erfindung von Nationen auf dem Balkan in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, Köln 2012; Arnold Bartetzky/Marina Dmitrieva/Stefan Troebst (Hrsg.), *Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918*, Köln 2005.
26. † Siehe etwa Klaus Bergmann/Gerhard Schneider, *Das Bild*, in: Hans-Jürgen Pandel/Gerhard Schneider (Hrsg.), *Handbuch Medien im Geschichtsunterricht*, Schwalbach i.T. 1999, S. 211-254, hier S. 212, 224.
27. † Ausführlich Reinhard Kramer/Heinrich Ammerer (Hrsg.), *Mit Bildern arbeiten. Historische Kompetenzen erwerben*, Neuwied 2006; Christoph Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Herbolzheim 2007, S. 157ff.
28. † Siehe z.B. *Geschichtsbücher wie: Expedition Geschichte (Realschule Baden-Württemberg)*, Bd. 3: *Von der Weimarer Republik bis zur Gegenwart*, Uwe Uffelman u.a. (Hrsg.), Frankfurt a.M. 2002; *Das waren Zeiten*, Bd. 4: *Das 20. Jahrhundert*, Ausgabe c, Dieter Brückner/Harald Focke (Hrsg.), Bamberg 2005; *Geschichte konkret. Ein Lern- und Arbeitsbuch*, Bd. 2, Hans-Jürgen Pandel (Hrsg.), Braunschweig 2007; grundlegend zum Einsatz von Bildern im Geschichtsunterricht: Michael Sauer, *Bilder im Geschichtsunterricht. Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren*, 3. Aufl., Seelze-Velber 2007. Zum Diskussionsstand zur Visual History innerhalb der Geschichtsdidaktik siehe jetzt das Themenheft „Visual History“ der „Zeitschrift für Geschichtsdidaktik“ 12 (2013), insbesondere die einführenden Betrachtungen des Themenheftherausgebers Markus Bernhardt. Grundsätzlich kritisch zum Modell einer Visual History aus geschichtsdidaktischer Sicht siehe Hans-Jürgen Pandel, *Bildinterpretation. Zum Stand der geschichtsdidaktischen Bildinterpretation*, in: Saskia Handro/Bernd Schönemann (Hrsg.), *Visualität und Geschichte*, Münster 2011, S. 69-87, hier S. 70.
29. † Günter Riederer, *Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung*, in: Paul (Hrsg.), *Visual History*, S. 96-113. Dem Verhältnis von Film und Geschichtswissenschaft widmet sich im Mai 2014 die 19. Internationale Filmkonferenz in Bremen, die das Thema hat: „Film and History. Producing and Experiencing History in Sound and Moving Images“, siehe den CFP online unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/termine/id=23078> (21.10.2013).
30. † Tim Starl, zit. bei Marita Krauss, *Kleine Welten. Alltagsfotografie – die Anschaulichkeit einer „privaten Praxis“*, in: Paul (Hrsg.), *Visual History*, S. 57-75.
31. † Krauss, *Kleine Welten*, S. 57.
32. † Pagenstecher, *Der bundesdeutsche Tourismus. Aus kunsthistorischer Sicht hat dies für die private Knipserfotografie des Zweiten Weltkrieges mustergültig vorexerziert: Petra Bopp, Fremde im Visier. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg*, Bielefeld 2009.
33. † Siehe etwa für den Ersten Weltkrieg: Marc Hansen: „Wirklichkeitsbilder“. *Der Erste Weltkrieg in der Farbfotografie*, in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas I*, S. 188-195, sowie zur französischen Farbfotografie: Alain Fleischer u.a. (Hrsg.), *Couleurs de guerre. Autochromes 1914-1918*, Paris 2006.

34. ↑ Thilo Eisermann, *Pressephotographie und Informationskontrolle im Ersten Weltkrieg. Deutschland und Frankreich im Vergleich (= 20th Century Imaginarium; 3)*, Hamburg 2000; Carolin Brothers, *War and Photography. A Cultural History*, London 1997.
35. ↑ Michael Sauer, *Originalbilder im Geschichtsunterricht. Briefmarken als historische Quellen*, in: Gerhard Schneider (Hrsg.), *Die visuelle Dimension des Historischen*, Schwalbach/Ts. 2002, S. 158-161; weiterführend Gottfried Gabriel, *Ästhetik und politische Ikonographie der Briefmarke*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 54 (2009), H. 2, S. 183-202. Wie fruchtbar die Verwendung von Briefmarken als Quellen der politisch-historischen Kulturforschung sein kann, zeigt etwa Elisabeth Fendl, *In Szene gesetzt. Populäre Darstellungen von Flucht und Vertreibung*, in: dies. (Hrsg.), *Zur Ästhetik des Verlusts. Bilder von Heimat, Flucht und Vertreibung*, Münster u.a. 2010, S. 45-69.
36. ↑ Martina Heßler, *Bilder zwischen Kunst und Wissenschaft. Neue Herausforderungen für die Forschung*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 31 (2005), S. 266-292, hier S. 272. Zur sinngebenden Rolle der Ästhetik siehe Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007; Axel Müller, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Plädoyer für eine andere Bildgeschichte*, in: Stefan Majetschak, *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, München 2005, S. 77-96.
37. ↑ Becker, *Historische Bildkunde – transdisziplinär*, S. 96.
38. ↑ Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik*, S. 170. Explizit von seiner Kritik nimmt Hamann Bodo von Borries, *Geschichtslernen und Geschichtsbewußtsein. Empirische Erkundungen zu Erwerb und Gebrauch von Historie*, Stuttgart 1988, aus, der seit langem die Auseinandersetzung mit der Ästhetik bildhafter Quellen im Geschichtsunterricht fordert.
39. ↑ Alf Lüdtke, *Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in: *Historische Anthropologie* 1 (1993), S. 394-430; ders., *Industriebilder – Bilder der Industriearbeit? Industrie- und Arbeiterphotographie von der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre*, in: Wilharm (Hrsg.), *Geschichte in Bildern*, S. 47-92; zu dem Foto von Theo Gaudig siehe auch Walter Uka, *AIZ. Arbeiteralltag im Spiegel der Arbeiter-Illustrierten-Zeitung*, in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder, Bildatlas I*, S. 388-395.
40. ↑ Siehe zu diesen Impulsen aus anderen Disziplinen Paul, *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History*, S. 11ff.
41. ↑ Horst Bredekamp, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Berlin 2010.
42. ↑ Bredekamp, *Schlussvortrag*, S. 309.
43. ↑ Ders., *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: Monika Flacke (Hrsg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*, Bd. 1, Mainz 2004, S. 29-66.
44. ↑ Bredekamp, *Schlussvortrag*, S. 305.
45. ↑ Ebd.
46. ↑ Alf Lüdtke, *Kein Entkommen? Bilder-Codes und eigen-sinniges Fotografieren; eine Nachlese*, in: Karin Hartewig/Alf Lüdtke (Hrsg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, Göttingen 2004, S. 227-236, hier S. 227.
47. ↑ Jürgen Hannig, *Wie Bilder „Geschichte machen“. Dokumentarphotographie und Karikatur*, in: *Geschichte lernen* 1 (1988), H. 5, S. 49-53.
48. ↑ Rainer Rother (Hrsg.), *Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino*, Berlin 1991.
49. ↑ Reinhard Krammer/Heinrich Ammerer/Waltraud Schreiber, *Vorwort*, in: Krammer/Ammerer (Hrsg.), *Mit Bildern arbeiten*, S. 5-6, hier S. 5.
50. ↑ Siehe exemplarisch die Analysen von Christoph Hamann in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde.; ders., *Visual History und Geschichtsdidaktik*.
51. ↑ Bernd Roeck, *Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte*, in: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft*, Wien, Nr. 2/2008.
52. ↑ Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern*, Berlin 1998.
53. ↑ Habbo Knoch, *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg 2001.
54. ↑ Siehe etwa die entsprechenden Beiträge von Bernhard Jussen, Christian Bunnenberg, Thomas Hertfelder, Jost Dülffer, Christoph Hamann, Gerhard Paul, Marita Krauss, Michael Ruck, in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde., wobei diese Auflistung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sondern lediglich exemplarisch das Spektrum bezeichnen soll, in dem bildhistorische Studien zur kulturellen Erinnerung heute angesiedelt sind.
55. ↑ Vgl. allerdings: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsg.), *History Goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*, Bielefeld 2009.
56. ↑ Siehe etwa Susanne Regener, *Fotografische Erfassung: Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999.
57. ↑ Bernd Hüppauf, *Der entleerte Blick der Kamera*, in: Hannes Heer/Klaus Naumann (Hrsg.), *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, Hamburg 1995, S. 504-527; Klaus Hesse, *Bilder lokaler Judendeportationen. Fotografien als Zugänge zur Alltagsgeschichte des NS-Terrors*, in: Paul (Hrsg.), *Visual History*, S. 149-168; Johannes Tuchel, *Vor dem „Volksgerichtshof“. Schauprozesse vor laufender Kamera*, in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas I*, S. 648-657.
58. ↑ Karin Hartewig, *Das Auge der Partei. Fotografie und Staatssicherheit*, Berlin 2004.
59. ↑ Ardis Cameron (Hrsg.), *Looking for America. The Visual Production of Nation and People*, Malden, Mass. 2005. Die Beiträge von Cameron demonstrieren für die USA eindrucksvoll, wie sich nationale, soziale, ethnische oder geschlechtliche Identität zentral über visuelle Wahrnehmung konstituiert, „Rasse“ so etwa nicht nur eine ideologische Konzeption darstellt, sondern ebenso eine Form der Wahrnehmung.

60. † Ulrike Pilarczyk, *Gemeinschaft in Bildern. Jüdische Jugendbewegung und zionistische Erziehungspraxis in Deutschland und Palästina/Israel*, Göttingen 2009; siehe auch dies., *Fotografie als gemeinschaftsstiftendes Ritual. Bilder aus dem Kibbuz*, in: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 12 (2003), H. 1/2, S. 621-640.
61. † Zum Begriff siehe Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London 2009.
62. † Ebd., S. 3.
63. † Susanne Regener, *Bilder / Geschichte. Theoretische Überlegungen zur Visuellen Kultur*, in: Hartewig/Lüdtke (Hrsg.), *Die DDR im Bild*, S. 13-26, hier S. 13.
64. † William J.T. Mitchell, *Interdisziplinarität und visuelle Kultur*, in: Herta Wolf (Hrsg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 2003, S. 38-50, hier S. 43.
65. † Karin Hartewig/Alf Lüdtke (Hrsg.), *Die DDR im Bild. Zum Gebrauch der Fotografie im anderen deutschen Staat*, Göttingen 2004.
66. † Aus medienwissenschaftlicher bzw. -geschichtlicher Sicht siehe Werner Faulstich (Hrsg.), *Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*, 8 Bde., München 2002-2009.
67. † Bredekamp, *Theorie des Bildakts*; ders., *Bildakte als Zeugnis und Urteil*; ders., *Schlussvortrag*.
68. † Horst Bredekamp im Interview mit Ulrich Raulff, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28.5.2004: „Wir sind befremdete Komplizen“; siehe Horst Bredekamp, *Marks and Signs. Mutmaßungen zum jüngsten Bilderkrieg*, in: Peter Berz/Annette Bitsch/Bernhard Siegert (Hrsg.), *FAKTisch. Festschrift für Friedrich Kittler zum 60. Geburtstag*, München 2003, S. 163-169.
69. † Siehe die Beiträge von Frank Kämpfer, Iris Wigger, Hanno Loewy, Gerhard Paul, Cord Pagenstecher in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder*, 2 Bde.
70. † Siehe Silke Wenk, „Die Wehrmacht“. „Arische“ Männlichkeit in der Skulptur von Arno Breker, ebd., *Bildatlas I*, S. 558-565.
71. † Siehe etwa zum Nationalsozialismus vor 1933: Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn 2. Aufl., 1991, sowie für die Zeit nach 1933: Markus Urban, *Die Konsensfabrik. Funktion und Wahrnehmung der NS-Reichsparteitage, 1933-1941*, Göttingen 2007; demgegenüber aus der Sicht der Kulturwissenschaft: Paula Diehl, *Reichsparteitag. Der Massenkörper als visuelles Versprechen der „Volksgemeinschaft“*, in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas I*, S. 470-479.
72. † Siehe zahlreiche Beispiele hierfür in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder* sowie ders., *BilderMACHT*.
73. † Thomas F. Schneider, „Im Westen nichts Neues“. Ein Film als visuelle Provokation, in: ebd., *Bildatlas I*, S. 364-371; Kai Nowak, *Kinemaklasmus. Protestartikulation im Kino*, in: Frank Bösch/Patrick Schmidt (Hrsg.), *Medialisierte Ereignisse. Performanz, Inszenierung und Medien seit dem 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. 2010, S. 179-197; Verena Moritz/Karin Moser/Hannes Leidinger (Hrsg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938*, Wien 2008; Gerhard Stahr, *Volksgemeinschaft vor der Leinwand? Der nationalsozialistische Film und sein Publikum*, Berlin 2001, S. 119ff.; Hannes Heer, *Bildbruch. Die visuelle Provokation der ersten Wehrmachtsausstellung*, in: ebd., *Bildatlas II*, S. 638-645.
74. † Siehe etwa die Beiträge von Kai Artinger, Susanne Popp, Gerhard Paul, Astrid Wenger-Deilmann in: ebd., *Bildatlas I*, sowie von Petra Maria Schulz, *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*, Münster 2004; Cornelia Brink, *Bilder vom Feind. Das Scheitern der „visuellen Entnazifizierung“ 1945*, in: Sven Kramer (Hrsg.), *Die Shoah im Bild*, München 2003, S. 51-69.
75. † Aus kunstgeschichtlicher Sicht hierzu Georges Didi-Huberman, *Bilder trotz allem*, München 2007; mit etwas anderem Akzent Miriam Yegane Arani, *Holocaust. Die Fotografien des „Sonderkommando Auschwitz“*, in: Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas I*, S. 658-665.
76. † Bredekamp, *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, S. 57.
77. † Gerhard Paul, *Der „Kapuzenmann“*. Das Bild als Folterwerkzeug und globale Protestikone, in: *BilderMACHT*, S. 601-628; Sabine Schiffer/Xenia Gleißner, *Das Bild des Propheten. Der Streit um die Mohammed-Karikaturen*, in: ebd., S. 750-760.
78. † Horst Bredekamp im Interview mit Ulrich Raulff; siehe auch das Interview von Arno Widmann mit Horst Bredekamp unter dem Titel „Neu ist, Menschen werden getötet, damit sie zu Bildern werden“, in: *Frankfurter Rundschau*, 5.1.2009; ähnlich aus der Perspektive der Visual Culture Studies: Nicholas Mirzoeff, *Von Bildern und Helden. Sichtbarkeit im Krieg der Bilder*, in: Lydia Haustein/Bernd M. Scherer/Martin Hager (Hrsg.), *Feindbilder. Ideologien und visuelle Strategien der Kulturen*, Göttingen 2007, S. 135-156; aus geschichtswissenschaftlicher Perspektive: Gerhard Paul, *Der „Pictorial Turn“ des Krieges. Zur Rolle der Bilder im Golfkrieg von 1991 und im Irakkrieg von 2003*, in: Barbara Korte/Horst Tonn (Hrsg.), *Kriegskorrespondenten. Deutungsinstanzen in der Mediengesellschaft*, Wiesbaden 2007, S. 113-136.
79. † Siehe hierzu ausführlich Gerhard Paul, *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.
80. † Siehe hierzu meine Anmerkungen bei Paul, *Visual History und Geschichtsdidaktik*, S. 21ff. Allerdings deuten sich auch hier Änderungen an, wenn etwa die Geschichtsdidaktikerin Charlotte Bühl-Gramer in der *„Zeitschrift für Geschichtsdidaktik“*, S. 238, kritisiert, dass der Geschichtsunterricht in pragmatischer Hinsicht „ein enormes didaktisches Potenzial ungenutzt lässt, wenn er sich auf Bildquellenarbeit im Sinne eines Abgleichs von ikonischer Darstellung und historischem Geschehen und die Förderung von Methodenkompetenz durch Analyse und Interpretation einzelner Bilder beschränkt“.
81. † Gerhard Jagschitz, *Visual History*, in: *Das audiovisuelle Archiv* Nr. 29/30 (1991), S. 23-51.

82. ↑ Zur Kritik an der von Edgar Wolfrum herausgegebenen fünfbändigen Reihe „Deutschland im Fokus“, Darmstadt 2006-2008, siehe die Sammelrezension von Andreas Schneider, Rezension zu: Edgar Wolfrum, Die 50er Jahre. Kalter Krieg und Wirtschaftswunder, Darmstadt 2006, in: H-Soz-u-Kult, 30.8.2007, online unter <http://www.hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2007-3-158> (13.6.2012).
83. ↑ Paul (Hrsg.), Das Jahrhundert der Bilder, 2 Bde.
84. ↑ Konrad H. Jarausch, Die Dynamik der Zeitgeschichte (2009), online unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/index.asp?pn=texte&id=1159> (13.6.2012).
85. ↑ Klaus Tenfelde, Das Jahrhundert der Bilder, in: Mitteilungsblatt des Instituts für soziale Bewegungen 43 (2010), S. 209-211, hier S. 209f.
86. ↑ Siehe den Bericht von Beat Schweizer, Review of „Das Ereignis. Zum Nexus von Struktur- und Ereignisgeschichte“. H-Soz-u-Kult/H-Net Reviews, November 2008; online unter <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=29142> (13.6.2012). Der Vortrag der Würzburger Ägyptologin Nadja S. Braun, Visual History – Bilder machen Geschichte, findet sich in den Internet-Beiträgen zur Ägyptologie und Sudanarchäologie 10 (IBAES X) 2009, online unter <http://www2.hu-berlin.de/nilus/net-publications/ibaes10/beitraege.html> (13.6.2012).
87. ↑ Vgl. den Tagungsband von Annelie Ramsbrock/Annette Vowinkel/Malte Zierenberg (Hrsg.), Fotografien im 20. Jahrhundert. Verbreitung und Vermittlung, Göttingen 2013.
88. ↑ Siehe jetzt den Tagungsband von Ana Karaminova/Martin Jung (Hrsg.), Visualisierungen des Umbruchs. Strategien und Semantiken von Bildern zum Ende der kommunistischen Herrschaft im östlichen Europa, Frankfurt a.M. 2012, und dort insbesondere Martin Jung, „Visualisierungen des Umbruchs“ als Thema der geschichtswissenschaftlichen Forschung, S. 12-19. Vgl. den Tagungsbericht online unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=3761> (13.6.2012).
89. ↑ Benjamin Städter, Verwandelte Blicke: Eine Visual History von Kirche und Religion in der Bundesrepublik 1945-1980, Frankfurt a.M. 2011; Maren Röger, Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989, Marburg 2011; Alexander Schug, „Deutsche Kultur“ und Werbung. Studien zur Geschichte der Wirtschaftswerbung von 1918 bis 1945, Berlin 2010; Eugen Pfister, Europa im Bild. Imaginationen Europas in Wochenschauen in Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Österreich 1948-1959, Göttingen 2014, online unter: http://eprints-phd.biblio.unitn.it/894/1/Dissertation_Pfister.pdf (21.10.2013).
90. ↑ Simone Derix, Bebilderte Politik. Staatsbesuche in der Bundesrepublik 1949-1990, Göttingen 2009; Meike Vogel, Unruhe im Fernsehen. Protestbewegung und öffentlich-rechtliche Berichterstattung in den 1960er Jahren, Göttingen 2010.
91. ↑ Thomas Schwark/Detlef Schmiechen-Ackermann/Carl-Hans Hauptmeyer (Hrsg.), Grenzziehungen – Grenzerfahrungen – Grenzüberschreitungen. Die innerdeutsche Grenze 1945-1990, Darmstadt 2011, siehe hier insbesondere den einleitenden Aufsatz von Thomas Schwark, Man sieht nur was man weiß ... Strategie der Vermittlung von „Grenzbildern“ in Geschichtsmuseen, ebd., S. 23-32.
92. ↑ Zu dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt „Fotografie im Nationalsozialismus. Alltägliche Visualisierung von Vergemeinschaftungs- und Ausgrenzungspraktiken 1933-1945“ siehe eine Projektbeschreibung online unter <http://www.geschichte.hu-berlin.de/bereiche-und-lehrstuehle/dtge-20jhd/forschung/laufende-forschungsprojekte/fotografie-im-nationalsozialismus>(13.6.2012). Grundlegend zum Stand der fotohistorischen Forschung zum Nationalsozialismus siehe Miriam Y. Arani, Die fotohistorische Forschung zur NS-Diktatur als interdisziplinäre Bildwissenschaft, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 5 (2008) H. 3, online unter <http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Arani-3-2008> (21.10.2013).
93. ↑ Vgl. das Modul „Europäisches politisches Bildgedächtnis“ des Demokratiezentrum Wien, aus dem wiederum ein Dissertationsprojekt zum Systemwechsel von 1989 und (trans-)nationalen Erinnerungskulturen erwachsen ist, das sich insbesondere der Untersuchung visueller Darstellungen in Printmedien widmet: online unter <http://www.demokratiezentrum.org/themen/europa/europaeisches-bildgedaechtnis.html> (13.6.2012).
94. ↑ Siehe Ludwig Boltzmann Institut für Europäische Geschichte und Öffentlichkeit, Briefing Book, 15.5.2007, S. 100-137; Benjamin Drechsel/Claus Leggewie (Hrsg.), United in Visual Diversity. Images and Counter-Images of Europe, Innsbruck 2010, und hier insbesondere Gerhard Paul, Images of Europe in the 20th Century. Pictorial Discourses – Canon of Images – Visual Sites of Memory, ebd., S. 34-55.
95. ↑ So Doris Gerstl im Journal für Kunstgeschichte/Journal of Art History 12 (2008), H. 4, S. 314-320, hier S. 314, siehe demgegenüber die eher ambivalente Haltung des Berliner Kunsthistorikers Peter Geimer, Muss man Bilder denn durchschauen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.7.2009, online unter <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/gerhard-paul-hg-das-jahrhundert-der-bilder-muss-man-bilder-denn-durchschauen-1825354.html>(13.6.2012)
96. ↑ Doris Gerstl im Journal für Kunstgeschichte/Journal of Art History 12 (2008) H. 4, S. 320.
97. ↑ Wolfgang Ullrich, Rezension zu: Paul, Gerhard (Hrsg.), Das Jahrhundert der Bilder. Bildatlas 1949 bis heute. Göttingen 2008, in: H-Soz-u-Kult, 14.8.2009, online unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2009-3-129> (13.6.2012).
98. ↑ Hubert Locher, „Politische Ikonologie“ und „politische Sinnlichkeit“. Bild-Diskurs und historische Erfahrung nach Reinhart Koselleck, in: ders./Adriana Markantonatos (Hrsg.), Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie, Berlin/München 2013, S. 14-31, hier S. 24f.
99. ↑ Zierenberg, Die „Macht der Bilder“, S. 221; ders., Die Ordnung der Agenturen. Zur Verfertigung massenmedialer Sichtbarkeit im Pressewesen, 1900-1940, in: Ramsbrock/Vowinkel/Zierenberg (Hrsg.), Fotografien im 20. Jahrhundert, S. 21-43, sowie dessen Habilitationsprojekt mit dem Titel „Agenten des Sichtbaren. Bildagenturen und transatlantische Ordnungen des Visuellen im späten 19. und 20. Jahrhundert“ an der Humboldt-Universität zu Berlin.

Empfohlene Literatur zum Thema

Frank Becker, *Historische Bildkunde – transdisziplinär*, in: *Historische Mitteilungen*. 21 (2008), Franz Steiner, Stuttgart 2008, ISSN 0936-5796, S. 95-110.

Horst Bredekamp, *Schlussvortrag: BILD – AKT – GESCHICHTE*, in: *Geschichtsbilder*. 46. Deutscher Historikertag vom 19.-22. September 2006 in Konstanz. *Berichtsband*. UVK, Konstanz 2007, ISBN 978-3-86764-014-5, S. 289-309.

Horst Bredekamp, *Bildakte als Zeugnis und Urteil*, in: Monika Flacke (Hrsg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Zabern, Mainz 2004, ISBN 3-8053-3298-X, S. 29-66.

Christoph Hamann, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Bildkompetenz in der historisch-politischen Bildung*, Centaurus, Herbolzheim 2007, ISBN 978-3-8255-0687-2 (online).

Jens Jäger, *Fotografie und Geschichte*, Campus, Frankfurt a. M. 2009, ISBN 978-3-593-38880-9.

Jens Jäger, Martin Knauer (Hrsg.), *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatten um historische Bildforschung*, Fink, München 2009, ISBN 978-3-7705-4758-6.

Gerhard Jagschitz, *Visual History*, in: *Das audiovisuelle Archiv*. Nr. 29/30, AGAVA, Wien 1991, S. 23-51 (online).

Frank Kämpfer, *20th Century Imaginarium*, 1-4, Kämpfer, Hamburg 1997-2002, ISBN 3-932208-04-8.

Gerhard Paul, *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts*, Göttingen 2013.

Gerhard Paul (Hrsg.), *Das Jahrhundert der Bilder. 2 Bde. (Bildatlas I: 1900-1949, II: 1949 bis heute)*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008-2009, ISBN 978-3-525-30016-9.

Gerhard Paul (Hrsg.), *Visual History. Ein Studienbuch*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 2006, ISBN 978-3-525-36289-1 (online).

Gerhard Paul, *Visual History und Geschichtsdidaktik. Grundsätzliche Überlegungen*, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik*. Bd. 12, 2013, S. 9-26.

Themenheft „Visual History“, in: *Zeitschrift für Geschichtsdidaktik*. Bd. 12, 2013.