

Eckert.Dossiers Nr. 1

Daniela Kneissl

Das historische Bildmaterial im Deutsch-Französischen Schulgeschichtsbuch

Kneissl, Daniela. „Das historische Bildmaterial im Deutsch-Französischen Schulgeschichtsbuch.“ In *Europa und die Welt*, hg. v. Corine Defrance, Reiner Marcowitz und Ulrich Pfeil. Eckert.Dossiers 1 (2009). <http://www.edumeres.net/urn/urn:nbn:de:0220-2009-0001-112>.

edumeres.net



Diese Publikation wurde veröffentlicht unter der creative-commons-Lizenz:
Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 3.0 Unported;
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>

Daniela Kneissl

Das historische Bildmaterial im Deutsch-Französischen Schulgeschichtsbuch

Der zweite Band des deutsch-französischen Schulgeschichtsbuchs zeichnet sich vielleicht in noch stärkerem Maße als der erste durch eine eindrucksvolle Bildfülle aus. Neu sind vor allem Dossiers, die sich direkt mit den Wechselwirkungen zwischen künstlerisch-visuellen Ausdrucksformen und der Gesellschaft beschäftigen, wie z. B. dem Personenkult um Stalin (S. 282f.), der Propaganda- und Kulturpolitik des Dritten Reiches (S. 272f.), dem Arbeiter im Blick des Malers (S. 114f.) oder der Darstellung von Totalitarismus im Film (S. 292f.). Dabei tritt gleichzeitig die enge Vernetzung von Geschichte und Weltbildern hervor, die durch visuelle Medien vermittelt werden und nur durch und in diesen rekonstruierbar sind (vgl. hierzu besonders Kap. 8: Das Zeitalter der Massenkultur).

Ein eigenes Kapitel widmet sich darüber hinaus den „Neue[n] Formen des künstlerischen Ausdrucks und des Engagements (1815–1933)“ (Kap. 7, S. 130–143), wobei in erster Linie versucht wird, Schlüsselwerke verschiedener Kunstepochen vor ihrem historischen Hintergrund zu verorten.

Außerdem befassen sich drei von neun Methodenteilen direkt mit der Interpretation visueller Quellen: Historienmalerei, Karikaturen oder Plakate und Fotografien. Hier verdichtet sich das im deutsch-französischen Geschichtsbuch vorherrschende Bildverständnis:

Der Methodenteil „Ein historisches Gemälde analysieren“ (S. 42f.) versucht, am Beispiel des 1885 entstandenen Bildes „Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreichs“ von Anton von Werner die zentralen Kennzeichen der Historienmalerei und ihrer Bedeutung als Quelle herauszuarbeiten. Insgesamt zeichnet sich der Methodenteil durch ein mangelhaft entwickeltes Problembewusstsein aus. Die vorgeschlagenen Interpretationsschritte vermengen stark unterschiedliche Stadien der Bildanalyse, die eigentlich mit der Beschreibung des Bildaufbaus beginnen sollten, um von diesen Details aus auf die Intentionen der Darstellung zu schließen. Der Zusammenhang von Darstellungsweise und konkretem Entstehungsanlass (Bismarcks 70. Geburtstag) steht nicht im Zentrum der Analyse. Die alternativ formulierte Frage: „Inwieweit entspricht das Bild der historischen Realität?“¹ ist nicht zielführend, da die Annäherung an das Ereignis nur durch andere Quellen möglich ist, die jede für sich nur einen Teil des Geschehenen erfassen. Gerade der Auszug aus dem Augenzeugenbericht des Malers (S. 42) gibt in erster Linie Gehörtes wieder und steht im Übrigen nicht in eklatantem Widerspruch zum Gemälde. Die eigentlich interessante Erkenntnis besteht jedoch darin, dass hier historische Wirklichkeit in ein idealisiertes Bild gegossen wurde, das die Vorstellung vom zugrunde liegenden Ereignis bis heute dominiert und sogar ersetzt hat. Auf der Basis der angebotenen Mittel wird dies jedoch wohl kaum das Ergebnis eines schulischen Interpretationsprozesses sein.

Der Methodenteil „Eine Fotografie analysieren“ (S. 288f.) wählt als Beispiel ein hinlänglich bekanntes Foto, das Lenin im Jahr 1920 auf einer Rednertribüne zeigt. Die damaligen Weggefährten Trotzki und Kamenew, die beide ebenfalls auf der Fotografie erscheinen, wurden nach 1927 wegretuschiert, um so nach ihrer politischen Ächtung auch ihr Andenken zu tilgen. So weit, so gut. Auf dieses einzelne Bild fixiert, stellt der Methodenteil im Grunde aber nichts anderes dar als eine Generalverurteilung der Fotografie als Medium der Manipulation schlechthin.

Die Schüler werden sogar explizit dazu aufgefordert, am Computer selbst auszuprobieren, wie leicht man Bilder verfälschen kann. Damit werden aktuellste technische Entwicklungen unmittelbar auf die viel weniger ausgefeilten Möglichkeiten der analogen Fotografie der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezogen.

Im Kontext des Geschichtsbuches ist dies fatal: Die gleichsam zwangsläufige Schlussfolgerung lautet, dass jede der abgebildeten Fotografien unter dem Aspekt der Anfälligkeit für Fälschungen betrachtet werden muss, darin eingeschlossen Bilder, die Misshandlungen der jüdischen Bevölkerung durch Wehrmacht und SS thematisieren (z.B. S. 325, 331, 332). Ernsthafte Auseinandersetzungen mit der Fotografie bleiben im zweiten Band des Geschichtsbuchs – wie übrigens schon im ersten Band – dagegen die Ausnahme. Die symbolische Tragweite fotografischer Bilder und die Folgen ihrer globalen Verbreitung werden lediglich gestreift (z. B. S. 299 am Beispiel der Fotografie von Iwo Jima). Eine zentrale Rolle dieser Fotografien, nämlich die Übermittlung der Visualität von Ritualen, die erst durch die Intention, sie zum Bild zu machen, ihre eigentliche Gestalt erhalten, bleibt dabei äußerst blass. Das Kapitel „Frankreich im Zweiten Weltkrieg“ wird beispielsweise mit zwei Fotografien eröffnet, die den Zeitraum abstecken sollen (S. 341): Ein Trupp deutscher Soldaten, der im Juni 1940 durch den Arc de Triomphe marschiert, und darunter eine im August 1944 an derselben Stelle entstandene Farbaufnahme, auf der eine Gruppe jubelnder Menschen mit amerikanischen Flaggen zu sehen ist. Tatsächlich ist es der Akt des Fotografierens, der den symbolischen Akt der Inbesitznahme bzw. Rückeroberung der Stadt unmittelbar mit einem starken nationalen Symbol verknüpft. Derartige Strategien der Formierung kollektiven Bewusstseins durch die Fotografie werden im didaktischen Konzept nicht einmal ansatzweise unterstrichen, sondern die Fotos bleiben, wie etwa im Dossier „Trauernde Gesellschaften“ (S. 228f.) reine Illustration. Dabei zeigen die auf Seite 228 abgebildeten Fotos völlig unterschiedliche Gedenkkulturen: nämlich die der unmittelbar Involvierten (Frontsoldaten, S. 228 unten) und die der Angehörigen (das Elternpaar, S. 228 oben). Gerade letzteres Bild gibt Rätsel auf: Die Inszenierung des alten Paares auf dem Soldatenfriedhof zeugt weniger von Trauer als von Stolz. Die Distanz der Gatten voneinander macht beide zu Flucht- und Endpunkten der zwei langen Reihen weißer Grabkreuze, die sich im Hintergrund verlieren. Aus welchem Kontext kommt dieses Foto? Handelt es sich um eine private Aufnahme oder um ein Bild, das für die Veröffentlichung gedacht war? In welchem zeitlichen Abstand zum Krieg wurde es aufgenommen? Wie so oft werden diese Informationen nicht zur Verfügung gestellt. Damit verstößt das

Geschichtsbuch gegen seine eigenen Prinzipien: In den Methodenteilen wird mehrfach dazu aufgefordert, ein Bild angemessen einzuordnen. Der Grund dafür dürfte kaum in einer lückenhaften Überlieferung zu suchen sein: Selbst so berühmte Fotos wie das der Landung amerikanischer Soldaten an „Omaha Beach“ in der Normandie im Juni 1944 (S. 311), aufgenommen von Frank Capa, erscheinen ohne den Namen des Fotografen.

Im Grunde sperrt sich das Geschichtsbuch gegen jeden Ansatz, der über eine rein dokumentarische Funktion von Fotos hinausgeht. Analytisches Potential – auch dies war schon im ersten Band mehr als deutlich – wird Fotos kaum zugestanden. So auch im Falle des Polizeifotos, das ein Opfer der Säuberungspolitik kurz nach der nationalsozialistischen Machtergreifung zeigt (S. 267): Die im Rahmen der Ermittlungen sorgfältig beschriftete Aufnahme wird als Beleg für einen politisch motivierten Mord präsentiert, aber nicht als Beleg für die Instrumentalisierung und Aushöhlung der Strukturen des Rechtsstaates, der zwar noch erfasste, was in aller Öffentlichkeit geschah, aber diese Informationen kaum noch zur Aufklärung einsetzen konnte.

Zu den wenigen gelungenen Beispielen einer Bildanalyse zählt der Methodenteil „Eine Karikatur oder ein Plakat analysieren“ (S. 256). Die Verfolgung der Entwicklung eines bestimmten Motivs wird jedoch leider an keiner anderen Stelle im Geschichtsbuch aufgegriffen. Doch fast scheint es so, als seien propagandistische Botschaften der einzige Bereich, in dem der Quellencharakter von Bildquellen wirklich ernst genommen wird. Auch hier werden nichtsdestotrotz hochrelevante Ansätze allzu oft sinnlos verschenkt:

So dient die nationalsozialistische Rassetafel (S. 260) nur der Illustration, der Text ist auf der kleinformatischen Abbildung nur teilweise erkennbar. Dabei ließe sich hier die Absurdität des Rassenwahns in beispielhafter Weise verdeutlichen: Dieses seinerzeit weit verbreitete Schaubild zeugt davon, dass die Konstruktion der „Volksgemeinschaft“ unmittelbar von einer Erweiterung des Idealtypus der „nordischen“ Rasse, dem kaum jemand entsprechen konnte, abhing: Erst mit der Erfindung der „fälischen“ und „westischen“ Rassen existierte die dringend benötigte Klammer zwischen „deutscher“ und „nordischer“ Rasse.

Sicherlich lässt sich einwenden, dass der Lehrende frei ist, jedes Bilddokument einer genaueren Analyse zu unterziehen und somit über den vorgegebenen Fragekanon hinauszugehen. Dem werden aber oft schon durch das zu kleine Format vieler Abbildungen Grenzen gesetzt. Verschenkt wurde außerdem die Möglichkeit, einzelne Themen und Kapitel anhand des angebotenen Bildmaterials zu verknüpfen. Die mediale Verwendung des berühmten Fotos von 1919, auf dem Friedrich Ebert und Gustav Noske in Badehosen abgebildet sind, wird – zu Recht – als Beleg für die Karikierung der Demokratie präsentiert (S. 148). Im Kontext des Themas „Massenmedien und Freizeit im 20. Jahrhundert“ stellt sich jedoch auch die Frage nach der gesellschaftlichen Akzeptanz des entblößten Körpers und dies nicht nur in Verbindung mit dem auf derselben Doppelseite abgebildeten Porträt der halbnackten Josephine Baker (S. 149) oder dem der britischen Schwimmerinnen (S. 150), sondern auch im Kontext der Ideologisierung körperlicher Makellosigkeit im 20. Jahrhundert (vgl. die Skulptur „Bereitschaft“ von Arno Breker auf S. 273).

Als Fazit bleibt festzustellen: Zwar ist der Versuch erkennbar, Bilder im Schulgeschichtsbuch als gleichwertige Quelle zu nutzen, er wird aber nicht konsequent umgesetzt. Bilder werden in den „Fragen und Anregungen“ zwar in der Regel miteinbezogen, bleiben insgesamt jedoch im Stadium der Illustration stecken, da allzu oft die nötigen Informationen fehlen, um die Bildquellen angemessen interpretieren zu können². Dies ist äußerst bedauerlich: Ihre Fähigkeit, über den Text des Schulbuchs hinausgehende Erkenntnisse zu liefern, können die Bilder somit in vielen Fällen nur schwer entfalten. Echte Bildkompetenz kann auf diese Weise kaum vermittelt werden. Wesentlich sinnvoller wäre es gewesen, weniger Bilder gezielter auszuwählen, in angemessener Größe zu reproduzieren und evtl. durch Rückverweise in verschiedenen Kapiteln sinnvoll miteinander zu verknüpfen. Letztlich ist es die zu große Zahl von Bildern, die dem Konzept schadet: Auch der zweite Band des deutsch-französischen Geschichtsbuchs hat sich eher im Bilderwald verlaufen als ihn gelichtet.

¹Ähnlich missverständlich wird der Realismus-Begriff auf Manets Bild „Déjeuner sur l'herbe“ angewendet. Gerade hierbei handelt es sich um ein äußerst vielschichtiges Beispiel: Der Effekt des „Realismus“ entsteht durch die Versetzung einer bukolischen Szenerie in die Gegenwart. Im herkömmlichen Sinne „realistisch“ ist das Picknick mit der nackten Frau wohl kaum. Vor allem wird der Akt aus seinem traditionell mythologischen Kontext genommen und verliert somit seine moralische Rechtfertigung. Daraus entstand für die Zeitgenossen der Eindruck des Vulgären, zumal die nackte Frau nicht als entrücktes Wesen dargestellt wird. Mit der angebotenen Definition des Realismus (S.132) hat das Gemälde wenig zu tun, denn die Szenerie an sich spiegelt sehr wohl eine idealisierte Weltsicht.

²So etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, im Hinblick auf das Wandgemälde „The New Deal“ von Conrad Albrizio (S. 97). Die Bildunterschrift lautet: „Präsident Roosevelt gewidmet, 1934“. Für die Interpretation wäre es jedoch wichtig, zu wissen, dass Albrizio im Süden der USA zahlreiche öffentliche Gebäude wie Schulen, Fabriken oder Postämter mit seinen Fresken ausmalte. Es handelte sich also um monumentale „Motivationsbilder“, die von besonders vielen Menschen gesehen werden und aufgrund des Wiederholungseffekts Spuren im Bewusstsein hinterlassen sollten.