

Originalveröffentlichung in: Bernd Carqué, Daniela Mondini, Matthias Noell (Hg.), *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne* (Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, Bd. 26), 2 Bde., Göttingen 2006, Bd. 1, S. 103-152

GABRIELE BICKENDORF

Die Geschichte und ihre Bilder vom Mittelalter
Zur ›longue durée‹ visueller Überlieferung

I.

Die Geschichtswissenschaft wendet sich seit einigen Jahren verstärkt der visuellen Überlieferung zu, d. h. in erster Linie den Bildern der Vergangenheit, mit geringerem Nachdruck und nicht durchgängig im Wortsinn auch den ›Erinnerungsräumen‹ und den ›Orten der Erinnerung‹. Sie vollzieht damit fachintern den ›iconic‹, respektive den ›pictorial turn‹, den William J. T. Mitchell begründete und der seitdem nicht nur die Geisteswissenschaften, sondern auch Teile der Naturwissenschaften erfaßt hat. Spätestens seit den Versuchen von Rainer Wohlfeil und Heike Talkenberger, in den späten 1980er und frühen 90er Jahren eine ›Historische Bildkunde‹ zu entwickeln, hat sich in der deutschen Geschichtswissenschaft eine Debatte entfaltet, die die Erschließung der visuellen Überlieferung reflektiert. Dabei werden Fragen zur *Sichtbarkeit der Geschichte* – so der Titel eines Online-Sammelbandes, den das Historische Forum der Humboldt-Universität Berlin 2005 herausgebracht hat – zunehmend interdisziplinär von Historikern und Kunsthistorikern diskutiert.¹

1 William J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago/London 1994. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999. *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, hg. v. Christa

Auf der forschungspraktischen Ebene zeichnet sich ebenfalls seit einiger Zeit die Tendenz ab, Bildmaterial unterschiedlicher Medien für die historische Forschung zu nutzen. Das gilt besonders für die Geschichte der Moderne und die Zeitgeschichte, die sich in starkem Maße den populären Bildmedien, den Karikaturen und den Fotografien, zuwandten. Das wohl bekannteste und weit über die akademischen Grenzen hinaus beachtete Beispiel dafür ist die sogenannte ›Wehrmachtsausstellung‹, die Hannes Heer vom Hamburger Institut für Sozialforschung 1995 zusammenstellte und die eine – streckenweise hoch polemische – Diskussion über den Quellenwert und Wahrheitsgehalt der Fotografie auslöste.²

Vor dem Hintergrund der aktuellen ikonischen Wende und der damit verbundenen Innovationseuphorie fanden zwei Aspekte bislang wenig Beachtung: 1. die Tatsache, daß die Geschichtsforschung bereits frühere Schübe einer Visualisierung kannte, und 2. das Phänomen, daß die allgemeine Geschichte bereits über einen langen Zeitraum hinweg ein fachspezifisches Bildergedächtnis ausgebildet hat.

Maar u. Hubert Burda, Köln 2004. Rainer Wohlfeil, »Das Bild als Geschichtsquelle«, *Historische Zeitschrift* 243 (1986) S. 91-100; Heike Talkenberger, »Von der Illustration zur Interpretation: Das Bild als historische Quelle«, *Zeitschrift für Historische Forschung* 21 (1994) S. 289-314. »Sichtbarkeit der Geschichte«. *Beiträge zu einer Historiographie der Bilder* (Historisches Forum, Bd. 5), hg. v. Matthias Bruhn u. Karsten Borgmann, www.hsozkult.geschichte.hu-berlin.de (05.08.2005).

- 2 *Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941 bis 1944*, Ausst.-Kat., hg. vom Hamburger Institut für Sozialforschung, Hamburg 1996. Einen Überblick über die nachfolgende Debatte bietet Hannes Heer, *Vom Verschwinden der Täter. Der Vernichtungskrieg fand statt, aber keiner war dabei*, Berlin 2004, S. 12-24, zu den Fragen um den Quellencharakter der Fotos besonders S. 51-58.

Es hat den Anschein, als seien es die Schullehrbücher gewesen, in denen das Bildergedächtnis der allgemeinen Geschichte in den letzten Jahrzehnten sein Residuum gefunden habe. Während das akademische Fach sich seit dem 19. Jahrhundert als Textwissenschaft verstand, verlangte die moderne Didaktik seit den 1960er Jahren zunehmend den Einsatz von Bildmedien zur Vermittlung historischen Wissens. Bereits vor dem ›visual turn‹ der Forschung wurde hier das Bild vergangener Epochen, Ereignisse, handelnder und leidender Personen geformt, das gleichermaßen das historische Bewußtsein der Gesellschaft bestimmt wie es auf die Fachwissenschaft zurückwirkt. In den Schulbüchern wurde ein visueller Kanon des Faches ausgebildet, zu dessen festem Bestandteil beispielsweise Jacques Callots Radierung der *Misères de la guerre* (1632) oder das Gemälde *Die Freiheit führt das Volk* (1831) von Eugène Delacroix gehören. Die Liste ließe sich für die Frühe Neuzeit und Moderne um eine beachtliche Reihe von Bildern ergänzen.³

Vergleicht man damit das Bild vom Mittelalter, so scheint der Kanon auf den ersten Blick nicht derart eindeutig umrissen zu sein. Bei genauerer Betrachtung jedoch

3 Erste Ansätze zur Entwicklung einer Historischen Bildkunde und damit verbunden auch zu einer systematischen Erstellung eines ›ikonographischen Fonds‹ an Bildquellen gingen von der 1928 gegründeten Internationalen Ikonographischen Kommission (IIK) aus und ihrer deutschen Sektion, des Deutschen Ikonographischen Ausschusses (DIA), der 1930 vom Verband Deutscher Historiker unter der Leitung von Percy Ernst Schramm gegründet worden war. Die Arbeit des DIA wurde 1937 eingestellt und auch nach 1945 nicht wieder aufgenommen. Jens Jäger u. Martin Knauer, »Historische Bildforschung oder ›Iconic Turn‹ – das ungeklärte Verhältnis der Geschichtswissenschaft zu den Bildern«, www.rrz.uni-hamburg.de/Bildforschung (26.11.2005).

erschließt sich gerade hier die historische Tiefendimension des fachlichen Bildergedächtnisses, indem die Verbindung zwischen dem aktuellen Umgang mit der visuellen Überlieferung und den ältesten Formen der Bilderschließung erkennbar wird. Mehr noch: An dieser Stelle wird eine »longue durée« im historischen Bildergedächtnis greifbar, die nicht nur den Kanon einzelner Bilder oder Motive betrifft, sondern zugleich auch das historische Erkenntnisinteresse und seine Betrachtungsformen umfaßt. Um diesen Zusammenhang deutlich zu machen, greife ich im folgenden auf für mich im Wortsinn naheliegende Beispiele zurück, indem ich mich exemplarisch auf aktuelle Schulbücher beziehe, die im Geschichtsunterricht an bayerischen Gymnasien benutzt werden. Das Mittelalter ist nach den derzeit geltenden Bestimmungen der bayerischen Lehrpläne in der siebten Jahrgangsstufe Gegenstand des Geschichtsunterrichts, die Schulbücher richten sich folglich an 13- bis 14-jährige Schüler.⁴

II.

Das Geschichtslehrbuch – in diesem Fall das *Forum Geschichte*, Bd. 2: *Das Mittelalter und der Beginn der Neuzeit* von 2001 – bedient sich des Bildmaterials im Extremfall als Blickfang für ein Seiten-Layout, das selbst primär auf visuelle Ansprache setzt (Abb. 1): Die dynamisch

4 Im Lehrplan für bayerische Gymnasien wird für das Fach Geschichte eine »differenzierte und angemessene Auswertung unterschiedlichster Quellen« gefordert, die ausdrücklich die Werke der bildenden Kunst einschließt; *Geschichtsbilder. Historisches Lernen mit Bildern und Karikaturen. Handreichungen für den Geschichtsunterricht am Gymnasium*, hg. vom Staatsinstitut für Schulpädagogik und Bildungsforschung München, Donauwörth 2001, S. 5.

schräg auf die Doppelseite gesetzte Abbildung erscheint auf einem blauen Grund, dessen tonales Changieren Lebendigkeit suggeriert. Die Abbildung von Ambrogio Lorenzettis Wandbild des *Buon Governo* im Palazzo Pubblico von Siena ist gegenüber dem Grund durch einen hell-blaßblauen Streifen abgegrenzt, der automatisch im Sinne eines Bilderrahmens gelesen wird. Direkt auf diese Rahmung ist die Kapitelüberschrift aufgesetzt, wodurch die diagonale Anordnung der Abbildung auf dem Blatt noch betont wird. Der weiß gedruckte Text mit seinen allgemeinen Ausführungen zur Stadt im Mittelalter und drei Schüleraufgaben nimmt nur knapp das untere Drittel der Doppelseite ein, determiniert aber zusammen mit dem Präsentationsmodus die Wahrnehmung. Die Rahmung um das Foto des Wandgemäldes suggeriert, daß es sich dabei um ein abgeschlossenes und damit auch nach den Regeln interner Bildbezüge lesbares Werk handeln würde. Der Text legt darüber hinaus den Schülern nahe, das Wandgemälde in einem realitätsabbildenden Sinne als Porträt einer mittelalterlichen Stadt zu sehen. Daraus resultiert, daß die Schüler – sollten sie nicht von vornherein ihre Wahrnehmung radikal einschränken – entweder die gestellten Aufgaben nicht bewältigen können oder zu grotesken Fehleinschätzungen kommen müssen. Die Aufforderung, die »Abbildung« (sic!) zu beschreiben und dabei auf »Einzelheiten wie Aussehen und Tätigkeiten der Personen« zu achten, muß einen braven Schüler nicht nur zu der Behauptung verleiten, in der mittelalterlichen Stadt hätten die jungen Mädchen vornehmlich auf der Straße Reigen getanzt, sondern auch, daß gemeinhin eine geflügelte, spärlich bekleidete Frau über dem Stadttor schwebte, die neben einer Schriftrolle auch die Puppe eines

4. Leben in der mittelalterlichen Stadt



Wohnst du in der Stadt oder auf dem Land? Die Antwort auf diese Frage fällt nicht immer leicht, denn in unserer Zeit sind „Stadt“ und „Land“ oft schwer zu unterscheiden. Im späten Mittelalter dagegen konnten die Menschen genau sagen, ob sie sich in einer Stadt oder in einer ländlichen Siedlung befanden. Warum das vermutlich so war, zeigt die Abbildung, ein italienisches Wandgemälde aus dem 14. Jahrhundert.

Städte in West- und Mitteleuropa haben ihren Ursprung im Mittelalter. Die Menschen damals „entdeckten“ mit ihnen eine ganz neue, moderne Form des Wohnens und Arbeitens. Und ganz gleich, ob sie etwa in Italien, Deutschland oder Polen entstanden, hatten die mittelalterlichen Städte immer viele Gemeinsamkeiten, zum Beispiel den Marktplatz. Denn egal, ob rund oder viereckig, mit Rathaus, Kirche oder Brunnen – in jeder Stadt diente der Markt als

Handelsplatz und zur Versorgung der Stadtbewohner. In der Geschichtswissenschaft wird die Vielfalt der mittelalterlichen Städte auf einige grundlegende Merkmale zurückgeführt. Man spricht auch von einer bestimmten „Struktur“, die sich in jeder mittelalterlichen Stadt finden ließ. Außer durch den Marktplatz unterschied sich die mittelalterliche Stadt besonders durch ihre Gesellschaft, ihre Wirtschaftsweise und die Stadtherr-



schaft von den grundherrschaftlichen Verhältnissen auf dem Lande. Wie du die Struktur der mittelalterlichen Stadt untersuchen kannst, lernst du bei der Arbeit mit diesem Kapitel kennen. Folgende Fragen stehen dabei im Mittelpunkt:
 – Wer wohnte in der Stadt?
 – Wie wurde in der Stadt gewirtschaftet?
 – Wer regierte die Stadt?
 – Und was war das Neue an der mittelalterlichen Stadt?

- 1 Beschreibe die Abbildung. Achte auf Einzelheiten wie Aussehen, Tätigkeiten der Personen und Anlage der Stadt.
- 2 Nenne anhand der Abbildung Unterschiede zwischen Stadt und Land. Was könnte der Maler „verschwiegen“ haben?
- 3 Tragt eure Kenntnisse über mittelalterliche Städte und ihre Bewohner zusammen. Was wisst ihr über die Gesellschaft, die Wirtschaft und die Herrschaft? Vergleicht mit der heutigen Stadt.

Abb. 1: *Leben in der mittelalterlichen Stadt*. Forum Geschichte, Bd. 2: *Das Mittelalter und der Beginn der Neuzeit*, 2001, S. 102/103

Gehängten am Galgen auf das Land hinaustrug. Ist der Schüler nicht nur brav, sondern auch von durchschnittlicher Intelligenz, wird er dies komisch finden und im Zweifelsfall den Unzulänglichkeiten mittelalterlicher Maler zuschreiben.⁵

Vor derartigen Fehlurteilen sind Schüler leicht zu bewahren, wenn man ihnen in Text und Bildpräsentation die Möglichkeit eröffnet, die Darstellung als das Idealbild einer Stadt unter einer guten Regierung zu verstehen: ein Idealbild, das in der Sala della Pace, dem Friedenssaal des Sieneser Palazzo Pubblico, zu einer umfangreichen Raumausstattung gehört, die den Stadtregenten mit Hilfe von Allegorien den Gegensatz zwischen der guten und schlechten Regierung vor Augen führte. Mit einem solchen Hinweis sind auch Dreizehnjährige imstande, unterschiedliche Realitätsebenen im Bild zu unterscheiden, um sich dann zu fragen, welche Partien sinnbildlich gemeint gewesen seien, welche Teile wohl lebensweltliche Erfahrungen reflektieren und auf welche Weise diese Erfahrungen ästhetisch umgesetzt worden sind. Ohne didaktische Not sind ihnen die dafür wesentlichen Informationen, die Angaben zu Ort, Zeit und vor allem der Kontext und die Funktion vorenthalten. Mehr noch: Durch die Seitengestaltung werden sie in ihrer Wahrnehmung fehlgeleitet, weil der Ausschnitt aus dem Fresko durch die Rahmung derart zugerichtet ist, daß er sich in die modernen Seh-

5 *Forum Geschichte*, Band 2: *Das Mittelalter und der Beginn der Neuzeit*, hg. v. Christoph Kunz, Hans-Otto Regenhardt u. Claudia Tatsch, Berlin 2001, S. 102/103. In demselben Lehrbuch erfahren die Schüler im Kapitel *Neues Denken – Neue Welt*, daß erst mit der Renaissance »Körper und Bewegungen [...] möglichst wirklichkeitsnah dargestellt« wurden; ebd., S. 175.

gewohnheiten fügt – Sehgewohnheiten, die in den letzten zwei Jahrhunderten im Museum mit seinen dekontextualisierten, in Rahmen auf einer neutralen Wand plazierten Bildern ausgebildet worden sind. Die medialen Gegebenheiten einer raumumgreifenden mittelalterlichen Wandausstattung werden auf diese Weise negiert, wodurch der historisch adäquate Zugang bereits im ersten Blick auf die Reproduktion verstellt ist. Die Tatsache, daß das Sieneser Ausstattungsprogramm im wörtlichen wie im übertragenen Sinne den politisch-moralischen Raum definierte, in dem die Regenten eines italienischen Stadtstaats im 14. Jahrhundert agierten, entzieht sich auf diese Weise der Erkennbarkeit.⁶

Der britische Kulturhistoriker Peter Burke zitiert in seiner 2001 erschienenen Schrift *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* den Historiker Raphael Samuel, der sich und seine Fachkollegen als ›visuelle Analphabeten‹, »visually illiterate«, bezeichnete. Die Ursache dafür sah er in den Defiziten seiner Ausbildung, d. h. in der Tatsache, daß die zentrale Kulturtechnik des Sehens nicht von Kindesbeinen an erlernt würde: »Schule und Universität lehrten ihn das Lesen von Texten.« Die harte Diagnose, die allerdings angesichts des angeführten Bei-

6 Michael Müller u. Franz Dröge, *Die ausgestellte Stadt. Zur Differenz von Ort und Raum*, Basel u. a. 2005, S. 28–63; Ulrich Meier, »Vom Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien«, in: *Mundus in imagine*, hg. v. Andrea Löther, München 1996, S. 345–387; Alois Riklin, *Ambrogio Lorenzettis politische Summe*, Bern u. a. 1996. Als gelungenes Beispiel geschichtsdidaktischer Vermittlung wird diese Doppel- seite des *Forum Geschichte* allerdings in dem Artikel von Edda Grafe und Carsten Hinrichs, »Visuelle Quellen und Darstellungen«, in: *Geschichtsdidaktik. Praxishandbuch für die Sekundarstufe I und II*, hg. v. Hilke Günther-Arndt, Berlin 2003, S. 97 zitiert.

spiels spontan plausibel erscheint, nimmt Burke zum Anlaß, nun für Historiker eine Quellenkritik der Bilder zu entwickeln. Das prinzipielle methodische Desiderat beschreibt Burke dabei mit folgenden Worten: »Will man Bilder zuverlässig als Beweismittel benutzen, muß man sich – wie bei anderen Quellen auch – ihrer Schwächen bewußt sein. Die ›Quellenkritik‹ schriftlicher Dokumente stellt seit langem einen wesentlichen Teil der Ausbildung von Historikern dar. Im Vergleich dazu ist die Kritik visueller Quellen immer noch unterentwickelt, obwohl das Zeugnis von Bildern – ebenso wie das von Texten – eine ganze Reihe von Problemen aufwirft [...]«. ⁷

Von kunsthistorischer Seite betrachtet, wirkt diese Einschätzung befremdlich, verfügt doch nicht nur die Geschichtswissenschaft über eine bedeutende Tradition der Quellenkritik, sondern gleichermaßen die Kunstgeschichte über eine ähnlich lange Praxis der Bildkritik. Spontan möchte man deshalb Burke entgegenhalten, daß schon viel gewonnen wäre, würden die Historiker nur die einschlägigen Verfahren und methodischen Standards der Kunstgeschichte zur Kenntnis nehmen. Betrachtet man die Äußerung jedoch unter einem wissenschaftstheoretischen und wissenschaftshistorischen Blickwinkel, so wird die Hürde erkennbar, die den interdisziplinären Dialog erschwert. ⁸

7 Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Image as Historical Evidence*, London 2001, S. 10; die deutsche Ausgabe erschien unter dem Titel *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*, Berlin 2003, S. 10 u. 15/16.

8 Zur frühen Entwicklung kunsthistorischer Methodik vor der Institutionalisierung des Faches vgl. Gabriele Bickendorf, *Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert*, Berlin 1998. Die wissenschaftstheoretische Reflexion des Konzepts der

Burke nimmt den Quellenbegriff als selbstverständliche und nicht mehr kritisch zu hinterfragende Prämisse, um Erkenntniswert und Erkenntnisziel wie auch eine zu konzipierende Methodik der Historiker im Umgang mit dem visuell erfahrbaren kulturellen Erbe zu umschreiben. Dabei bedient er sich ebenso unhinterfragt eines Konzepts der ›Quelle‹ und der ›Quellenkritik‹, das sich seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert am Modell der juristischen Prozeßführung orientiert. Die Begriffe des ›Zeugnisses‹, des ›Beweismittels‹ und der ›Augenzeugenschaft‹ stammen aus diesem Kontext. Diese Grundannahme konterkariert die zutreffende Diagnose, Historiker hätten nur das Lesen, nicht aber das Sehen gelernt, indem sie erkenntnistheoretisch die visuelle Wahrnehmung von Bildern sofort wieder mit dem Lesen der Schriftquellen gleichsetzt. So empfiehlt Burke nicht das aktuelle methodische Instrumentarium der Kunstgeschichte als fachspezifischen Zugriff auf das Material, sondern bezieht sich lediglich auf die ikonographisch-ikonologische Inhaltsdeutung nach dem inzwischen überalterten Modell von Erwin Panofsky aus den dreißiger Jahren, wobei er das ikonographische Verfahren wie selbstverständlich gleichsetzt mit dem Lesen von Texten: »Für Ikonographen, könnte man sagen, handelt es sich nicht einfach darum, Bilder anzuschauen: Sie müssen ›gelesen‹ werden. Diese Idee ist heute zu einer Selbstverständlichkeit geworden.«⁹

›Bildquelle‹ und seiner Implikationen ist jüngst von Bernd Carqué angestoßen worden: Bernd Carqué, »Epistemische Dinge. Zur bildlichen Aneignung mittelalterlicher Artefakte in der Moderne«, in: *Bilder gedenteter Geschichte. Das Mittelalter in der Kunst und Architektur der Moderne*, hg. v. Otto Gerhard Oexle, Áron Petneki u. Leszek Zygmier, 2 Teilbde., Göttingen 2004, S. 55-162, hier bes. S. 55-67.

⁹ Zum Verhältnis der Methoden von Forensik und Geschichtsforschung nach wie vor verbindlich: Notker Hammerstein, *Jus und Historie*.

Burkes Analogisierung von Text und Bild negiert die prinzipiellen Unterschiede zwischen Lesen und Sehen, wie sie nicht nur von der Kunstgeschichte der letzten Jahrzehnte herausgearbeitet wurden, sondern auch von der neueren historischen Bildwissenschaft, die sich dabei auf die Ergebnisse von Wahrnehmungstheorie und Neurobiologie stützen kann. Zugleich nimmt Burke in diesem

Ein Beitrag zur Geschichte des historischen Denkens an deutschen Universitäten im späten 17. und 18. Jahrhundert, Göttingen 1972. Die wissenschaftshistorischen Tiefendimensionen im aktuellen Selbstverständnis von Historikern und Juristen lotet Carlo Ginzburg in seinem Buch *Der Richter und der Historiker. Überlegungen zum Fall Sofri*, Berlin 1991, S. 26-31 aus. – Panofskys Dreistufenmodell befindet sich in der Einleitung zu seinem 1939 erschienenen Buch *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, beanspruchte also von vornherein keine Allgemeingültigkeit, sondern bezog sich dezidiert auf die von humanistischen Literaten konzipierten oder zumindest inspirierten Werke der Renaissancemalerei. Der Titel wird allerdings selten korrekt zitiert. In deutscher Übersetzung: Erwin Panofsky, »Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance«, in: ders., *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 36-67; Burke, *Augenzeugenschaft* (wie Anm. 7), S. 40. – Als fruchtbaren Gegenentwurf zum Konzept der »Bildquelle« Peter Burkes und der Vertreter der Historischen Bildkunde in Deutschland ist Bernd Roecks Arbeit über *Das historische Auge* zu verstehen. Obwohl auch Roeck mit dem Begriff der »Zeugenschaft« operiert, bewegt er sich grundsätzlich auf einer anderen Grundlage. Roeck geht von der prinzipiellen Einheit der historischen Wissenschaften und damit von der gemeinsamen theoretisch-methodischen Basis von allgemeiner Geschichte und Kunstgeschichte aus, wobei er die Differenzen primär in der spezialistischen Differenzierung der Verfahren und in einer – mitunter nur in Nuancen greifbaren – Verschiebung im Erkenntnisinteresse sieht. Diesem Ansatz entsprechend plädiert er nachdrücklich für eine verstärkte Zusammenarbeit der Disziplinen und dafür, daß die Geschichtswissenschaft sich die Ergebnisse des »Auges« der Kunstgeschichte – d. h. der differenzierten Analyseverfahren des optischen Befundes durch die Kunstgeschichte – erschließt. Bernd Roeck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004.

Zusammenhang eine bezeichnende begriffliche Verschiebung vor, indem er zwar einerseits von »visuellen Quellen« spricht, andererseits das Methodenproblem einseitig auf die »Bilder« zuspitzt und damit das visuell erfassbare kulturelle Erbe einengt auf bildliche Darstellungen in der Fläche. In der Tat befaßt er sich in seinem Buch fast ausschließlich mit der zweidimensionalen Bildwelt, nur am Rande tauchen plastische Werke der bildenden Kunst auf. Orte und Räume der Erinnerung von einzelnen Bauten bis zu Ensembles, von Platzanlagen bis zu urbanistischen Konzepten oder gar Landschaften und Gärten haben in seinem bildzentrierten Konzept der visuellen Quelle keine Systemstelle. Es scheint, als hätten bei ihm die Akteure der Geschichte keinen Handlungsort. Lediglich bildliche Darstellungen von Architektur werden in seiner Auswahl berücksichtigt, nicht aber die Bauwerke selbst. Diese Tatsache wirft ein bezeichnendes Licht auf den Bildbegriff, der dem Konzept der »Bildquelle« zugrunde liegt. Ohne den Begriff des »Bildes« kritisch zu reflektieren, benutzt ihn Burke derart, daß eine implizite Gleichsetzung des »Bildes« mit einer vermeintlich realitätskonformen Darstellung die Argumentation durchzieht. Diesem Bildverständnis, das den neueren Erkenntnissen zu den Konstruktionsprinzipien der inneren wie der äußeren Bilder widerspricht, folgt sowohl die Einengung seiner Beispiele wie auch der methodische Zugriff. Ein wesentliches Anliegen seines Entwurfs besteht nämlich darin, Vorgehensweisen zu finden, um die angeblichen »Schwächen« der Bilder als »Quellen«, respektive »Beweismittel« zu kompensieren.¹⁰

10 Ich beziehe mich hier auf den Entwurf einer dezidiert »historischen Bildwissenschaft«, wie sie von Horst Bredekamp in Abgrenzung zur Bildanthropologie und zu den nicht historisch operierenden Ansät-

Burkes Ansatz entspricht dem fachlichen Konsens der Historiker im internationalen Rahmen. Auch in Deutschland ist die einschlägige Debatte zur Historischen Bildkunde am Begriff der ›Bildquelle‹ ausgerichtet, auch hier findet sich fast durchgängig der Bezug auf Panofskys Ikonographie – oftmals noch in sinnentstellender Verkürzung – als scheinbar einzigem fachwissenschaftlichem Zugang zum Material und auch hier werden den Bildern und nicht den methodischen Verfahren Defizite angerechnet. Vermittelt über die einschlägigen Werke zur Geschichtsdidaktik, wie beispielsweise Michael Sauers Buch *Bilder im Geschichtsunterricht*, hat der Begriff inzwischen längst die Schulbücher erreicht.¹¹ So verwundert es auch

zen zu einer Bildwissenschaft von naturwissenschaftlicher Seite entwickelt wird; Horst Bredekamp, Art. »Bildwissenschaft«, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2003, S. 56–58; ders., *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 7. Zur Konstruktion der visuellen Wahrnehmung vgl. Donald D. Hoffmann, *Visuelle Intelligenz. Wie die Welt im Kopf entsteht*, München 2003.

- 11 Die Panofsky-Rezeption in der neueren Historischen Bildkunde leitete Rainer Wohlfeil 1986 in seinem oben (Anm. 1) angeführten Aufsatz ein, dem 1991 sein Artikel »Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde«, in: *Historische Bildkunde. Probleme – Wege – Beispiele*, hg. v. Brigitte Tolkemitt u. d. d. m., Berlin 1991, S. 17–35, folgte. Im gleichen Band setzte sich Martin Knauer in seinem Artikel »Dokumentsinn« – »historischer Dokumentsinn. Überlegungen zu einer historischen Ikonologie«, ebd., S. 37–47, ebenfalls mit Panofsky auseinander. Allerdings kam er in seiner kritischen Analyse zu dem Ergebnis, daß das Modell keineswegs direkt für die aktuelle Forschung umgelegt werden könne. Vielmehr erkannte er einen dringenden Aktualisierungs- und Präzisionsbedarf, der seiner Auffassung nach nur interdisziplinär im Austausch zwischen allgemeiner Geschichte und Kunstgeschichte zu gewinnen sei: »Eine historische Ikonologie, die diesen Zielen gerecht werden will, benötigt die wirkliche Zusammenarbeit von Kunst- und Geschichtswissenschaft.« (ebd., S. 47) Dagegen verzeichnet die jüngere Geschichtsdidaktik einen

nicht, in dem bereits zitierten Lehrbuch unter der Rubrik ›Methoden‹ eine Anleitung zu finden, wie ›Bildquellen‹ –

deutlichen Komplexitätsverlust. So leistete Manfred Tremml den ersten Schritt, Wohlfeils Panofsky-Rezeption in ein verknapptes Schema zu bringen. Manfred Tremml, »Bildquellen«, in: *Bayerische Studien zur Geschichtsdidaktik*, Bd. 1: *Erste Begegnung mit Geschichte. Grundlagen historischen Lernens*, 1. Teilbd., hg. v. Waltraud Schreiber, Neuried 1999, S. 365–390. Michael Sauer verkürzt Panofskys Modell in der Einleitung seines Buches kochrezeptartig und entwickelt einen eigenen Dreischritt, in dem im Unterricht die Schüler in der Abfolge voneinander getrennter Stufen von der »Bildbetrachtung« über die »Bildanalyse« zur »Bildinterpretation« geführt werden sollen. Daran schließt in weiterer Entdifferenzierung der kunsthistorischen Methode Klaus Bergmann an, der als vierten Schritt die »Bildüberschreitung« als Lernziel angibt. Bergmann spitzt darüber hinaus die vielfach zu beobachtende Skepsis gegenüber der visuellen Überlieferung zur Diagnose einer generellen »Beschränktheit von Bildern« zu. Edda Grafe und Karsten Hinrichs empfehlen in dem Grundlagenwerk *Geschichtsdidaktik* – ebenfalls auf der Grundlage von Panofsky, der allerdings ohne weiteren Hinweis in einer Ausgabe von 1994 zitiert wird – die »Abbildfunktion« sowie den »Quellenwert eines Bildes« zu klären. Michael Sauer, *Bilder im Geschichtsunterricht. Typen, Interpretationsmethoden, Unterrichtsverfahren*, Seelze-Velber 2000, S. 14–16; ders., »Bilder«, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 2 (2000) S. 114–124. Klaus Bergmann, »... so ist das Bild immer notwendig ein beschränktes« – historisches Denken durch Bilder«, in: *Die visuelle Dimension des Historischen. Hans Pandel zum 60. Geburtstag*, hg. v. Gerhard Schneider, Schwalbach/Taunus 2002, S. 9–20; ähnlich argumentiert Bernd Schönemann in seinem Artikel »Visualität als Lernfalle? Vom Nutzen und Nachteil der Bilder beim Aufbau von Geschichtsbewußtsein«, in: ebd., S. 21–31; Edda Grafe u. Carsten Hinrichs, »Visuelle Quellen und Darstellungen«, in: *Geschichtsdidaktik* (wie Anm. 6), S. 92–124, hier bes. S. 100–104. – Derartigen Entdifferenzierungen arbeitet Otto Gerhard Oexle in seinem Artikel »Bilder deuteter Geschichte. Eine Einführung« im gleichnamigen Sammelband (wie Anm. 8), S. 11–30, entgegen, indem er dem Begriff der Bildquelle ausweicht und sich statt dessen mit Carqué auf die »sinnlich erfahrbare Gegenwart der Vergangenheit in ihren materiellen Relikten – zumal in ihren Bau- und Bildwerken« bezieht, deren adäquate Betrachtung und Deutung »nur aus der übergreifenden Perspektive einer Historischen Kulturwissenschaft« zu gewinnen sei: »vor allem in der Zusammenarbeit von Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte«; ebd., S. 13/14.

nicht ›Bilder‹ – zu entschlüsseln seien. Hochinteressant für die Genese der Vorstellung vom ›Bild‹ als ›Quelle‹ ist die Wahl des Beispiels, da es auf die Anfänge der Konzeption im frühen 17. Jahrhundert zurückweist (Abb. 2). Zu sehen sind die Figuren von Petrus, Papst Leo III. und Karl dem Großen – hier wieder im Ausschnitt, der die Figurengruppe aus ihrem bildprogrammatischen Kontext ausschneidet und auch den Ort der Wanddekoration nicht erkennen läßt. In diesem Fall allerdings sind dem begleitenden Text Angaben zu Ort und Zeit, Motiv und künstlerischem Medium zu entnehmen: »Karl der Große und Papst Leo III. empfangen von Petrus ihr Amt, [...] (Lateranpalast), 799/800«.

So formuliert sind die Angaben jedoch – legt man die Maßstäbe historischer Quellenkritik zugrunde – ›falsch‹, da wir hier nicht ein Original der Karolingerzeit vor Augen haben, sondern lediglich eine Rekonstruktion des mittelalterlichen Mosaiks aus dem Jahr 1743. Die angebliche Quelle ist also in ihrem physischen Bestand, in ihrer Materialität und in ihrer Formensprache nicht ›echt‹. Was nach den Regeln des *discrimen veri ac falsi* als faktischer Fehler erscheint, erlaubt dagegen aber einen prägnanten Einblick in die ›longue durée‹ visueller Überlieferung im Sinne von ›Bildquellen‹. Die Rekonstruktion des Mosaiks, das ursprünglich die Apsis der Aula Leonina im Lateran schmückte, zeigt in der Wölbung die Aussendung der Apostel, zur Linken die dreifigurige Gruppe von Christus, Petrus und Konstantin dem Großen, zur Rechten die im Lehrbuch abgebildete Gruppe von Petrus, Leo und Karl. Sie beruht mit diesem Figurenprogramm, das nicht in allen Teilen als gesichert gilt, auf einer Reihe von zeichnerischen und druckgrafischen Kopien.¹²

Kurz vor 1620 entstand die zeichnerische Aufnahme, die Giacomo Grimaldi von der rechten Figurengruppe im Sinne eines *Vidimus*, einer rechtsförmig beglaubigten Urkundenkopie, anfertigte (Abb. 3). Die Zeichnung befindet sich in dem Manuskript der *Instrumenta autentica*, das ursprünglich zur Dokumentation von Alt-St. Peter dienen sollte, dann aber noch um die Aufnahme des Laterans ergänzt wurde. Die Entstehungsgeschichte dieses Buches macht den Stellenwert der Zeichnungskopien deutlich. Am Anfang stand der päpstliche Auftrag an den Juristen Grimaldi, beim Abriß der frühchristlichen Basilika von St. Peter die Translozierung der Reliquien aus den Heiligengräbern notariell zu beglaubigen. Diese kirchenrechtlich bedeutsame Aufgabe wurde bald dahingehend erweitert, daß nicht nur die Reliquientranslation dokumentiert werden sollte, sondern auch sämtliche *memorie*, die zum Bau und seiner künstlerischen Ausstattung gehörten. Unter dem Leitbegriff der *memorie* wurden die *Instrumenta autentica* von einem kirchenrechtlichen Dokument in ein Werk der Kirchengeschichte transformiert, das den bedeutendsten Kirchenraum der Christenheit zusammen mit dem Papstpalast für die Nachwelt überlieferte. Im Hintergrund dieser Aktion stand der Kirchenhistoriker Baronius, der die Erschließung und Edition der Schriftquellen, aber auch der visuellen Überlieferung im Sinne des tridentinischen Traditionsprinzips nachdrücklich gefördert hatte.¹³

12 Barbara Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Mailand 1996, S. 44-48; Richard Krautheimer, *Rom. Schicksal einer Stadt, 312-1308*, München 1980, S. 131-134.

13 Giacomo Grimaldi, *Instrumenta autentica Translationum Sanctorum corporum et Sacrarum Reliquiarum E veteri in novum Templum*

W O I **Workshop** K S H O
Methoden

Eine Bildquelle entschlüsseln



Bilder befragen?

Im Mittelalter konnten die meisten Menschen nicht lesen, viele Dinge wurden deshalb in Bildern mitgeteilt. Von den meisten Bildern gab es nur das Original, z. B. ein Altargemälde, eine Wandmalerei, ein Mosaik, ein Wandteppich oder eine Buchmalerei. Nur manchmal wurden Kopien angefertigt, wie bei der Buchherstellung oder bei Holzschnitten und Kupferstichen. Der Umgang mit Bildern hat Ähnlichkeiten mit der Arbeit an einer Textquelle: Bildquellen erfordern wie Textquellen Zeit zum „Lesen“.

Kaiser und Papst:

Beobachtungen an einem Bild
Das Mosaikbild M1 dürfte noch vor 800 im Auftrag des Papstes entstanden sein. Am Thron des Apostels Petrus knien der fränkische König Karl und Papst Leo III. Petrus überreicht Karl eine Fahnenlanze und streift Leo das Pallium über den Kopf, einen schalartigen wollenen Streifen, der als Zeichen der Papst- (auch Erzbischof-)würde um die Schultern gehängt wurde. Die lateinische Unterschrift unter der Szene lautet in der Übersetzung: Heiliger Petrus, spende dem Papst Leo Leben und dem König Karl Sieg.

M1 Karl der Große und Papst Leo III. empfangen von Petrus ihr Amt, Mosaik aus dem päpstlichen Regierungssitz in Rom (Lateranpalast), 799/800

Arbeitsschritte Eine Bildquelle entschlüsseln

1. Schritt: Einzelne Bildelemente erfassen

- Welche Personen und Gegenstände sind dargestellt? Wie sind sie dargestellt (Gestaltung, Größe, Kleidung, Farben)?
- Wo befinden sich die Personen und Gegenstände?

2. Schritt: Bildelemente zusammenfügen

- Lassen sich die Bildelemente in einen sinnvollen Zusammenhang bringen?
- Welche erste Deutung ergibt sich beim Zusammenfügen der Elemente?
- Welche Fragen bleiben offen?

3. Schritt: Zusätzliche Informationen heranziehen

- Wo gibt es weitere Informationen (z. B. Bildunterschrift, weitere Abbildungen, schriftliche Quellen, wissenschaftliche Darstellungen)?
- Was lässt sich über den Künstler bzw. Auftraggeber und seine Absicht herausfinden?

4. Schritt: Gesamtdeutung des Bildes formulieren

- Formuliere mithilfe der Bildelemente und Zusatzinformationen eine zusammenfassende Aussage.
- Bleiben Fragen in der Gesamtdeutung offen?

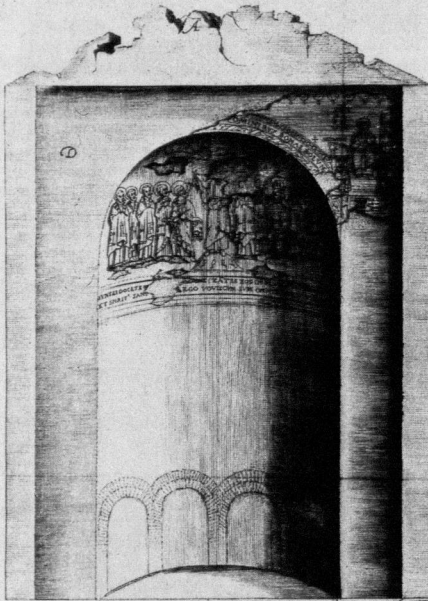
- 1** Erarbeite anhand der Arbeitsschritte eine Interpretation des Mosaiks M1. Nimm die Informationen aus dem Darstellungstext zu Hilfe. Nutze auch deine Kenntnisse über das (Macht-)Verhältnis von Papst und Kaiser (siehe S. 52 ff.).
- 2** Übe die Bildinterpretation an M4, S. 68.

Abb. 2: Methoden – Eine Bildquelle entschlüsseln. Forum Geschichte, Bd. 2: Das Mittelalter und der Beginn der Neuzeit, 2001, S. 62



Abb. 3: Aula Leonina des Lateran, Petrus segnet Leo III. und Karl den Großen. Giacomo Grimaldi, *Instrumenta autentica*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2733

ORTHOGRAPHIA APSIDIS PRIMARIAE ET SINISTRAE. II



- A. Vestigia antiqui tecti displuviati.
 B. Mastium Camera tectum olim flammis incendiorum Lateranensium.
 C. Imaginum vultus uariis temporum iniuria deformati.
 D. Hiatus emblematis ante annos septuaginta omnino collapsi.
 E. Hiatus tabella inscripta.
 F. Apud sinistram loculamentum semirutum.

Abb. 4: Das Triclinium Leos III. vor der Restaurierung.
 Nicolo Alemanni, *De Lateranensibus parietinis*, 1625

TRICLINII LEONIANI APSIS PRIMARIA RESTITUTA
Tab. III. pag. 122.

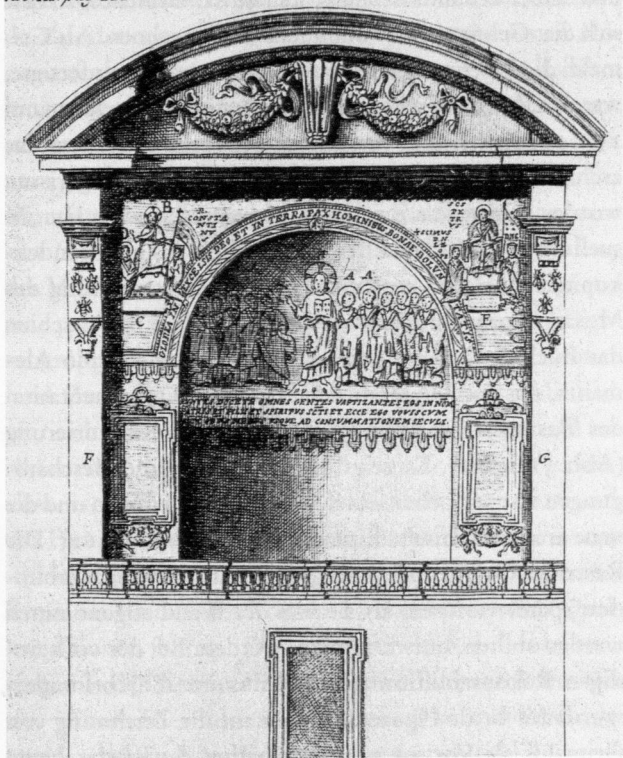


Abb. 5: Das Triclinium Leos III. nach der Restaurierung.
Nicolo Alemanni, *De Lateranensibus parietinis*, 1625

Verfolgt man die Geschichte des Mosaiks im Lateran und seiner zeichnerischen Kopie durch Grimaldi, so läßt sich die ›Geburt‹ einer ›Bildquelle‹ nachzeichnen. Als Grimaldi die Zeichnungskopie der Figurengruppe anfertigte, war das Mosaik bereits ruinös; der linke Teil war schon um 1580 abgefallen und vernichtet. 1589 war außerdem das architektonische Gehäuse der Aula Leonina abgerissen worden. Grimaldis Zeichnung sicherte also auch hier visuell einen gefährdeten Bestand im Sinne einer Urkundenkopie, bevor 1625 eine grundlegende Restaurierung des Mosaiks vorgenommen wurde. Im gleichen Jahr erschien das Buch *De Lateranensibus parietinis* von Nicolò Alemani, das im Kupferstich eine präzise Dokumentation des Zustands vor (Abb. 4) und nach der Restaurierung (Abb. 5) lieferte. Es zeigt die Fehlstellen und Beschädigungen vor 1625 ebenso auf wie die Ergänzungen und die neue architektonische Einfassung aus dem Jahr 1625. Die Reste des Originalbestands gingen dann gut ein Jahrhundert später verloren, als sie von der Wand abgenommen werden sollten, um versetzt zu werden. Bei der vollständigen Rekonstruktion des Mosaiks im 18. Jahrhundert wurde für beide Figurengruppen auf die Zeichnung von Grimaldi als Vorlage zurückgegriffen. So ist das heute hinter der Scala Santa befindliche Werk lediglich eine Kopie, deren Reproduktion im Schulbuch sich einer bildlichen Überlieferung verdankt, deren Etappen von Grimaldi über Jahrhunderte hinweg nachgezeichnet werden können.

Sancti Petri, cum multis memorijs, Epitaphis, Inscriptionibus, Delineatione partis Basilicae demolitae, et Iconis Historijs Sacrae Confessionis Ab eodem Pontefice magnifitissime exornatae, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Barb. Lat. 2733; Bickendorf, Historisierung (wie Anm. 8), S. 66-72.

1699 veröffentlichte Giovanni Ciampini einen Kupferstich des Mosaiks in seinen *Vetera Monumenta*, Bernard de Montfaucon nahm ihn in seine 1729 erschienenen *Monumens de la monarchie françoise* auf, wobei er darüber hinaus noch die bereits von Grimaldi aus dem Kontext isolierten ›Porträts‹ von Karl dem Großen und Leo III. zum ganzfigurigen Doppelbildnis ergänzte (Abb. 6). Bei Montfaucon änderten sich die historischen Konnotationen: Stand bis dahin die kirchengeschichtliche Bedeutung des Motivs im Vordergrund, so schrieb der Mauriner nun eine profane Geschichte, in der die Abbildung der Figurengruppe ihren Ort im Kapitel über Karl den Großen fand. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschien schließlich ein Stich in Séroux d'Agincourts monumentalem und europaweit verbreitetem Werk *Histoire de l'art par les monumens*. In der Abfolge der Reproduktionen hatte sich die Figurengruppe des lateranensischen Mosaiks in eine ›Bildquelle‹ verwandelt, die ihren Status aus der ersten Kopie als *Vidimus* im Kontext kirchenhistorischer Quelleneditionen bezog. Die graphischen Reproduktionen gingen in den Kanon des historischen Bildergedächtnisses ein, während der Verlust des Originals so weit verdrängt wurde, daß im Schulbuch nun die fotografische Reproduktion einer barocken Rekonstruktion aus Mangel an kunsthistorischen Kenntnissen, aber auch aus einer fehlenden wissenschaftshistorischen Reflexion der eigenen visuellen Traditionen in der Geschichtswissenschaft als ›Quelle‹ ausgegeben wird.¹⁴

¹⁴ Bickendorf, *Historisierung* (wie Anm. 8), S. 94-100, 161-178 u. 363-367. Nicolò Alemanni, *De Lateranensibus parietinis*, Rom 1625. Giovanni Ciampini, *Vetera Monumenta*, Rom 1690. Bernard de Montfaucon, *Monumens de la Monarchie françoise, qui comprennent*

III.

Die ›Erfindung‹ der ›Bildquelle‹ und die Grundlegung einer systematisch konzipierten Quellenkritik bilden wissenschaftshistorisch eine Einheit. Am Beginn dieses Prozesses stand die erste Systematik der allgemeinen Urkundenlehre, die der Mauriner Jean Mabillon 1681 unter dem Titel *De re diplomatica* veröffentlichte. Das Werk markiert einen tiefgreifenden Einschnitt in der Geschichte der historischen Forschung, dessen Bedeutung von der Wissenschaftsgeschichte mit der naturwissenschaftlichen Revolution im frühen 17. Jahrhundert gleichgesetzt wird. Es leitete zuerst in Frankreich, dann aber auch mit der schrittweisen Verbreitung des Maurinismus in Europa die weiträumige ›Entdeckung‹ des Mittelalters in Schrift und Bild ein. Das strenge Wahrheitsideal des *discrimen veri ac falsi* setzte eine trennscharfe Unterscheidung zwischen ›historischer Wahrheit‹ und Legendenbildung sowie Fiktion. Das neue methodische Instrumentarium dazu – die Echtheitskritik der Quellen, ihre Datierung und Lokalisierung in aufeinander aufbauenden Schritten – lieferte gegenüber den älteren Formen der Quellenarbeit – wie z. B. derjenigen von Baronius und seinem Kreis – eine er-

l'Histoire de France, avec les Figures de chaque Regne que l'injure des tems a epargnées, Paris 1729–33. Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, Paris 1823. Eine detaillierte Analyse von Séroux d'Agincourts Bild des Mittelalters in Bildern liefert die hervorragende Studie von Daniela Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800*, Zürich 2005. Auf die Tatsache, daß ebenfalls im Bereich der mittelalterlichen Architektur die graphischen Reproduktionen der Bauaufnahmen den Kanon bestimmten und nicht die Originale, wies bei der Göttinger Tagung *Visualisierung und Imagination* Klaus Jan Philipp hin; s. dazu seinen Beitrag im vorliegenden Band.

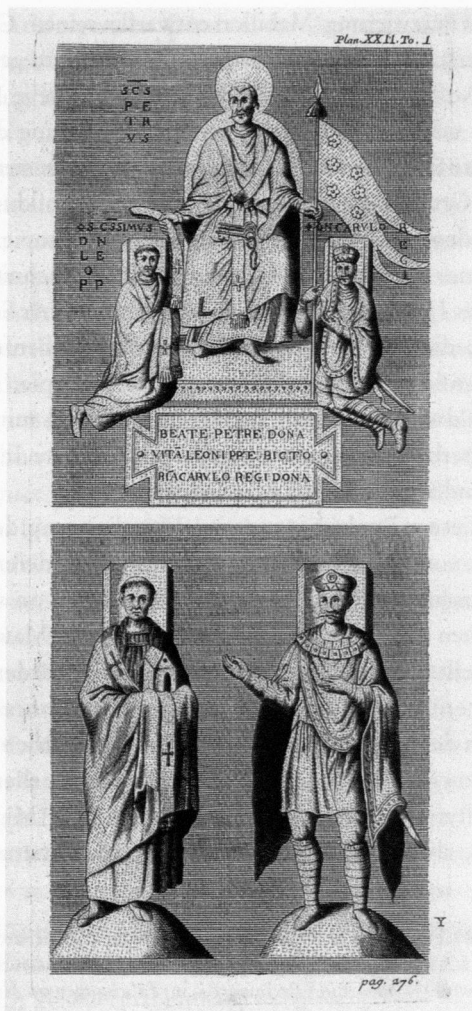


Abb. 6: Bildnisse Karls des Großen und Leo III. Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, Bd. I, 1729

hebliche Präzisierung. Mabillon entwarf in seinem Grundlagenwerk einen Apparat abstrakter Verfahrensregeln, die seiner Auffassung nach notwendig durch visuelle Hilfen ergänzt werden mußten, um in der Anwendung die gewünschte Sicherheit der Ergebnisse zu gewährleisten. Aus diesem Grund fügte er seinem Werk einen Abbildungsteil bei, in dem er möglichst präzise Urkundenkopien verschiedener Zeitstufen im Ganzen und im Ausschnitt präsentierte. Hinzu kamen Kopien paläographischer Schriftproben, die die Veränderungen der Buchstabenformen dokumentierten. Bestandteil dieser Quellenkopien waren auch Bildwerke in Form der Urkundensiegel mit ihren Herrscherbildnissen sowie reich ornamentierte Initialen und Randornamente aus Manuskripten.¹⁵

An diesem Punkt begann eine Visualisierung der Geschichte von bislang ungekanntem Ausmaß, in deren Rahmen Zeichnungen und Reproduktionstiche von mittelalterlichen Kunstwerken aller Art von den Maurinern hergestellt und in ihren Büchern publiziert wurden. Mabillon veröffentlichte bereits in seinem *Iter Italicum* von 1687, in dem er die Resultate einer umfangreichen Kampagne zur Erschließung von italienischen Quellen zum Mittelalter vorlegte, einzelne Beispiele von Miniaturmalerei, aber auch monumentaler Wandausstattung. In

15 Jean Mabillon, *De re diplomatica*, Paris 1681. Carlrichard Brühl, »Die Entstehung der diplomatischen Methode im Zusammenhang mit dem Erkennen von Fälschungen«, in: *Fälschungen im Mittelalter* (Internationaler Kongreß der Monumenta Germaniae Historica), 3 Bde., Hannover 1988, Bd. 3: *Diplomatische Fälschungen*, S. 11-27; Blandine Barret-Kriegel, »Mabillon et la science de l'histoire«, in: Jean Mabillon, *Brèves réflexions sur quelques règles de l'histoire*, Neudruck Paris 1990, S. 3-81; dies., *Les historiens de la Monarchie*, Bd. 1: *Jean Mabillon*, Paris 1988.

den nachfolgenden Bänden der Annalen des Benediktinerordens, den *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, wurde der Zugriff auf die Werke der bildenden Kunst erheblich intensiviert. Zu den Bildwerken unterschiedlicher Gattungen traten die Werke mittelalterlicher Architektur, Monumentalskulptur und des Kunsthandwerks. So wurden in den Annalen nebeneinander und gleichrangig diejenigen Schriftquellen und Kunstwerke publiziert, anhand derer die Geschichte des Ordens seit der Gründung rekonstruiert werden konnte. Den Höhepunkt der maurinischen Visualisierungskampagne bildeten die mehrbändigen Werke Bernard de Montfaucons, des Nachfolgers von Mabillon in St. Maur: die ab 1719 erschienene *Antiquité expliquée par les monumens*, deren zehn Bände etwa 30.000 bis 40.000 Objekte der Antike auf 1.120 Kupferstichtafeln zeigen, und die *Monumens de la monarchie françoise*, deren fünf Bände 306 Tafeln mit Reproduktionen mittelalterlicher Werke enthalten.

Diese Form eines ›pictorial turn‹ avant la lettre war in der historischen Forschung möglich geworden, nachdem Jean Mabillon auf seiner zweijährigen Italienreise, die ihn auf der Suche nach Schriftquellen und Bildwerke durch die dortigen Bibliotheken und Archive geführt hatte, mit dem Kopienwesen der Baronius-Schule in Berührung gekommen war. Hier begann die maurinische Praxis, sowohl Schriftquellen zu kopieren, sie nach den Vorgaben der *De re diplomatica* kritisch zu analysieren und sie zu edieren, als auch gleichermaßen nach entsprechenden Werken der bildenden Kunst zu suchen – nach Buchmalerei ebenso wie nach Werken der Architektur, nach Mosaiken und Wandmalerei wie auch nach Elfenbeindiptychen und liturgischem Gerät. Die Mauriner behandelten die Kunst-

werke als Quellen, ohne daß sie bereits begrifflich die Analogisierung vorgenommen hätten. Sie fand vielmehr auf der methodischen Ebene statt: in der Übertragung des *discrimen veri ac falsi* auf die Kunstwerke und in den Bemühungen, gegenstandsspezifische Verfahren analog zur Kritik von Schriftquellen zu entwickeln. Dazu gehörten auch erste Ansätze zu einer formkritischen Analyse nach dem Vorbild der paläographischen Kritik, die Montfaucon zu der Aussage führten, die formalen Eigenschaften beispielsweise der Plastik – ausdrücklich sprach er vom »goût de la sculpture« – seien den historischen Fakten zuzurechnen: »compter parmi les faits historiques«. ¹⁶

Zu den ersten Beispielen gehörten das Karlsbildnis aus der Bibel von San Paolo fuori le mura und die Apsis von San Teodoro al Palatino, die Mabillon in seinem *Iter Italicum* publizierte. Die Reproduktionen der Kunstwerke als Quellen weisen eine bemerkenswerte optische Angleichung des Bilds an die Schriftquellen auf. Das Bild wird zur ›Flachware‹, indem beim Beispiel des Apsismosaiks vom räumlichen Kontext abstrahiert wird, die Wölbung der Kalotte negiert und das Motiv in eine Fläche mit rundbogigem Abschluß übersetzt wird (Abb. 7). In dieser Art der Reproduktion sind Größe und Form, Ort und Funktion des Mosaiks nicht mehr erkennbar. Während das Mosaik verflacht und in seiner Wirkung reduziert wird, geschieht mit der Miniaturmalerei das Gegenteil (Abb. 8).

16 Montfaucon, *Monumens* (wie Anm. 14), Bd. I, S. 55. Jean Mabillon, *Iter Italicum*, Paris 1687. Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 Bde., Paris 1719-1724. Gabriele Bickendorf, »Geschichte im Bild. Zur Visualisierung von Kunst und Geschichte um 1700«, in: *Geschichte(n) der Wirklichkeit. Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte des Wissens* (Documenta Augustana 11), hg. v. Achim Landwehr, Augsburg 2002, S. 277-298.



Abb. 7: Apsismosaik von San Teodoro al Palatino. Jean Mabillon, Iter Italicum, 1687



Abb. 8: Karlsbibel von San Paolo fuori le mura. Jean Mabillon, Iter Italicum, 1687



Abb. 9: Karlsbibel. Rom, San Paolo fuori le mura, fol. 233r

Die Szene wirkt monumentalisiert, da der Kupferstich die eingrenzende Rahmung ebenso wegläßt wie den Schriftblock unterhalb der Figuren und diverse Details (Abb. 9). Das leitende Interesse scheint deutlich erkennbar: Offenbar wollte Mabillon vom Zeichner und Stecher die Figuren, ihre Attribute und Kostüme, verdeutlicht haben, wofür nicht nur die Ornamentik als scheinbar sekundär für den Quellencharakter geopfert wurde. Die Zurichtung der Reproduktion basierte auf dem Bestreben, die *vera effigies*, das ›wahre Abbild‹ der historischen Persönlichkeit, in diesem Fall Karls des Kahlen und seines Hofstaats, zu gewinnen.¹⁷

In einem weiteren Schritt begannen die isolierten Bildquellen in wechselnden Konstellationen ihre Wanderungen durch die Publikationen. Die ersten Beispiele dafür finden sich in den *Annales Ordinis Sancti Benedicti* und vor allem in Bernard de Montfaucons Unternehmen, die französische Geschichte in Bildbänden anhand der überlieferten Monumente darzustellen (Abb. 10). So wanderten die Siegel aus Mabillons Urkundenkopien bei Montfaucon auf Tafeln, die den französischen Herrscherdynastien gewidmet waren, um sich in Kombination mit Reproduktionen aus der Buchmalerei, der Plastik und von Münzen zu ›Porträtgruppen‹ zusammenzufügen (Abb. 11). Dabei entstand die paradox erscheinende Situation, daß sich Mabillon und Montfaucon um Formfragen bemühten, gleichermaßen aber die Reproduktionen in zunehmendem Maße durch Dekontextualisierung, Manipulation der ästhetischen Wirkung bis hin zu deren Negation und Reduktion der Kunstwerke auf ihren ikono-

17 Bickendorf, *Historisierung*, (wie Anm. 8), S. 156-152.

graphischen Gehalt gekennzeichnet waren. Die Mauriner öffneten in großem Umfang einer europaweiten Leserschaft die Augen für die Bildwelt des Mittelalters, seine Architektur und sein Kunsthandwerk, die zuvor aus ästhetischen Vorbehalten kaum beachtet worden war. In der Übersetzung in die graphische Reproduktion, in der Form ihrer Kompilatorik und durch die Art und Weise, wie die einzelnen Objekte interessegeleitet zugerichtet wurden, »erfanden« die Mauriner die »Bildquelle«. Sie formten im doppelten Sinne das Modell für den späteren Umgang der Historiker mit der visuellen Überlieferung, indem sie sowohl die Methodik der Quellenkritik lieferten als auch die Wahrnehmung der Gegenstände präformierten.¹⁸

Grundlegend für die Nutzung mittelalterlicher Kunstwerke als »Bildquellen« war die Einschränkung der Wahrnehmung auf das Prinzip der »Darstellung«. Die Mauriner konzentrierten ihre Bildauswahl auf Werke, die historische Persönlichkeiten, historisch bedeutsame Ereignisse und Orte der Handlung zeigen. Fiktion und Imagination blieben – den strikten Vorgaben »historischer Wahrheit« Mabillons folgend – aus der Betrachtung im Wortsinn ausgeklammert. So fehlen im Mittelalterbild, das die Benediktiner von St. Maur mit ihren Kopien entwarfen, weitgehend die religiösen Bildmotive. Eine Ausnahme bilden

18 Bickendorf, *Historisierung*, (wie Anm. 8), S. 153–166. *Annales Ordinis Sancti Benedicti*, hg. v. Jean Mabillon, 5 Bde., Paris 1703–13. Wie ein Perspektivwechsel vom Konzept der Bildquelle weg hin zu einer kulturhistorischen Analyse des mittelalterlichen Bilderkosmos, in dem die Bilder als »Medien der Identitätsbildung« verstanden werden, aussehen kann, skizziert der grundlegende Aufsatz von Barbara Welzel, »Stadt der Bilder«, in: *Ferne Welten – freie Stadt. Dortmund im Mittelalter* (Dortmunder Forschungen 7), hg. v. Matthias Ohm, Thomas Schilp u. Barbara Welzel, Bielefeld 2006, S. 31–37.

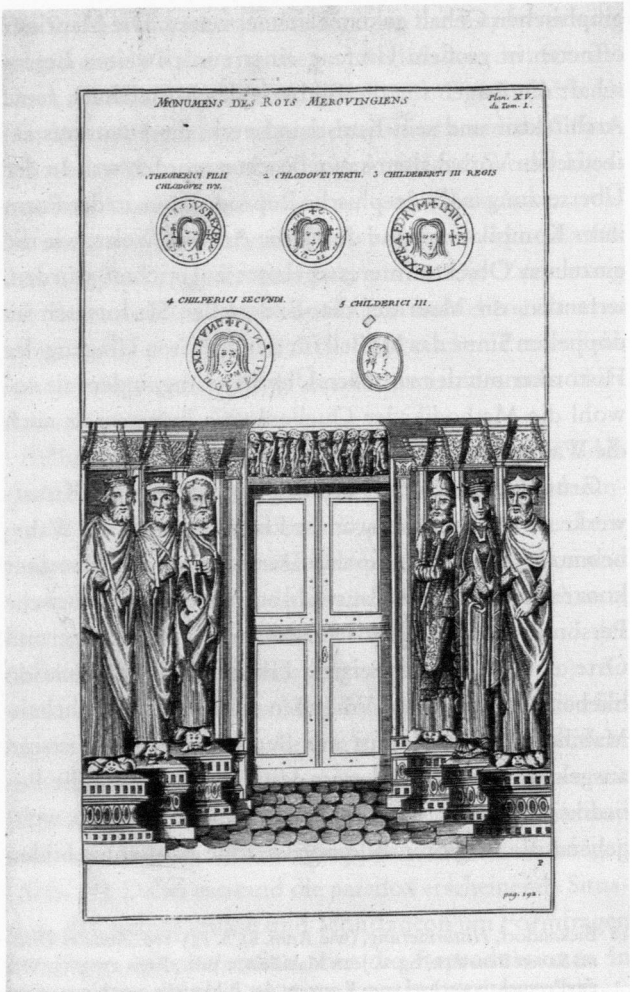


Abb. 10: Bildnisgruppe zu den merowingischen Königen. Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, Bd. I, 1729

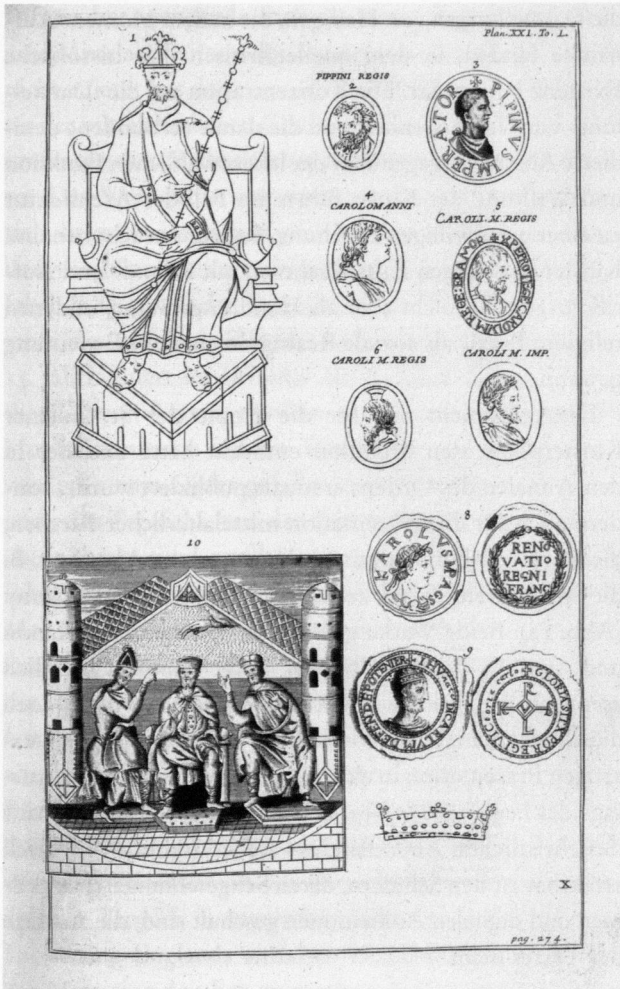


Abb. 11: Bildnisgruppe zu Pippin und Karl dem Großen. Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie françoise*, Bd. I, 1729

die Darstellungen von Heiligen, die in dem Moment Aufnahme fanden, in dem quellenkritisch ihre historische Existenz belegt war. Die Konzentration auf die ›Darstellung‹ von Vergangenheit und die damit verbundene dezidierte Abstinenz gegenüber der lebensweltlichen Funktion und Wirkung der Kunst führte im Fall der Architektur zu einer eigenwilligen Brechung. So wurden Kirchen und Klöster in präzisen Bauaufnahmen mit Grund- und Aufsicht vorgestellt, nicht aber als Handlungsräume, in denen religiöse Praxis als soziale Realität historische Bedeutung gewann.

Dies gilt nicht nur für die Kopie des St. Gallener Klosterplans, den Mabillon entdeckt hatte und der in den Annalen des Ordens erstmals publiziert wurde, sondern auch für die Präsentation mittelalterlicher Kirchen, die im 17. Jahrhundert liturgisch genutzt wurden, wie z. B. die später weitgehend zerstörte Abteikirche von Cluny (Abb. 12). Beide Werke gehören inzwischen zum Kanon und sind in die Schulbücher aufgenommen. Ähnlich aseptisch wie ihre maurinischen Vorgänger wirken noch die Übersetzungen ins Modell, die mit ihrer puppenhausartigen Präsentation in eklatantem Widerspruch zur Aussage des begleitenden Textes über »das größte Gotteshaus des christlichen Abendlandes« stehen (Abb. 13). Visuell erfahrbar ist den Schülern, deren Sehgewohnheiten an Filmen und digitalen Animationen geschult sind, die Aussage des Textes nicht.¹⁹

19 Bickendorf, *Historisierung* (wie Anm. 8), S. 153/154. *Erinnern und Urteilen* (Geschichte für Bayern 7), hg. v. Ludwig Bernlochner, Stuttgart u. a. 2000, S. 22/23. Günter Kaufmann kritisierte gerade die Präsentation des Klosters und der Abteikirche von Cluny in den Schulbüchern als irreführend für die Schüler; Günter Kaufmann, »Neue

Eine herausragende Stellung unter den ›Bildquellen‹ zum Mittelalter nimmt der Teppich von Bayeux ein – wohl nicht zuletzt aus dem Grund, weil er ein zentrales Ereignis der mittelalterlichen Geschichte Europas in Form einer umfangreichen *Bildnarration* auf etwa 70 Metern ausbreitet. Das Werk hatte eine wechselvolle Geschichte hinter sich, bevor es im frühen 18. Jahrhundert wiederentdeckt und von Montfaucon publiziert wurde. Fast zweieinhalb Jahrhunderte war der Teppich verschwunden und die Erinnerung an ihn gelöscht, nachdem er letztmalig im 15. Jahrhundert im Inventar der Schatzkammer der Kathedrale von Bayeux erwähnt worden war. Er sollte dem Hugenottensturm auf die Kathedrale und ihre Schätze von 1562 zum Opfer gefallen sein. Als 1721 eine Zeichnung des Teppichs, von der aber nicht bekannt war, welches Objekt sie darstellte und wo es sich befand, in die Bibliothek des französischen Königs einging, war es Montfaucon, dem als ersten die Identifikation gelang. Er fand den Teppich und beauftragte den besten seiner Zeichner, eine möglichst präzise Aufnahme des Stücks anzufertigen. Der Teppich von Bayeux ist das einzige mittelalterliche Werk, dem Montfaucon in den ersten beiden Bänden seiner *Monumens* eine ganze Serie von zum Teil doppelseitigen Abbildungen widmete (Abb. 14). Dabei versuchte Montfaucon der Tatsache gerecht zu werden, daß der Teppich in szenischer Folge die Geschichte der Eroberung Englands entfaltet. Um den Zusammenhang der Narration deutlich zu machen, ließ er Abschnitte der umfangreichen Bilderzählung in Streifen untereinander

Bücher – alte Fehler. Zur Bildpräsentation in Schulgeschichtsbüchern«, *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 2 (2000) S. 68–87, bes. S. 72–75.

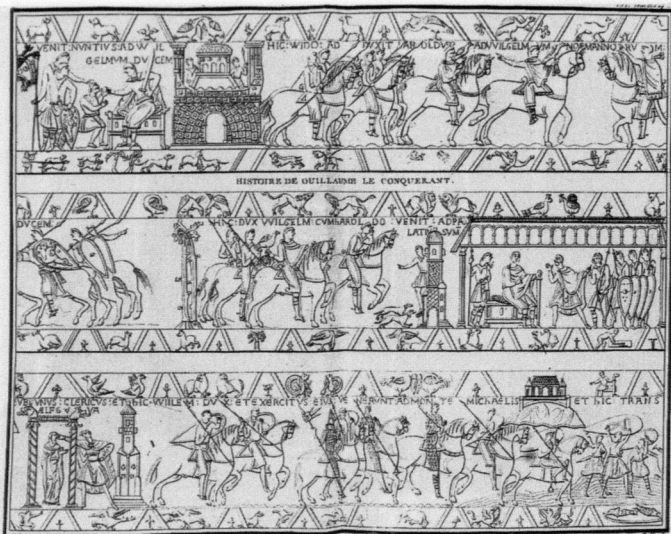


Abb. 14: Teppich von Bayeux. Bernard de Montfaucon, *Monumens de la monarchie française*, Bd. I, 1729

auf einer Bildtafel präsentieren. Darüber hinaus wurden aber gleichermaßen markante Einzelszenen separat und in vergrößerter Form gezeigt.²⁰

Auch der Teppich von Bayeux wanderte in Form von Reproduktionen durch die Buchgeschichte, bevor die moderne Geschichtsforschung ihn – wie bei Peter Burke nachzulesen ist – zu einer »Primärquelle zur Geschichte Englands« erklärte, die »genauso untersucht zu werden verdient wie die Berichte in der *Angelsächsischen Chronik* und bei William von Poitiers«. Den aktuellen Stellenwert

²⁰ Shirley Ann Brown, *The Bayeux Tapestry. History and Bibliography*, Woodbridge 1988, S. 1-44.

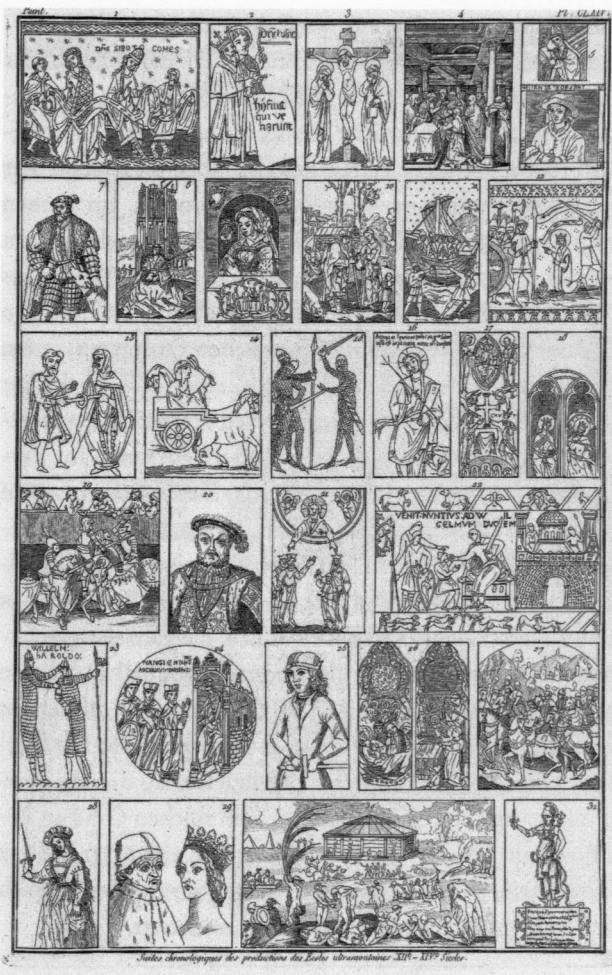


Abb. 15: Teppich von Bayeux in der Zusammenstellung der Transalpinen Schulen. Sérour d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*, Bd. VI, 1823

des Teppichs von Bayeux als ›Bildquelle‹ macht die Tatsache deutlich, daß er das erste Kunstwerk darstellt, auf das sich Burke in seinem Buch bezieht, bevor er ihm an späterer Stelle eine ausführliche Besprechung widmet. Mit diesem Rekurs schließt Burke an eine lange Geschichte der visuellen Tradierung nach Montfaucon an. Im frühen 19. Jahrhundert findet sich der Teppich beispielsweise in Séroux d'Agincourts *Histoire de l'art par les Monumens* (Abb. 15). Hier erscheint eine der Szenen auf derjenigen Bildtafel, die – dem kennerschaftlichen Ordnungssystem der künstlerischen Schulen folgend – einen Überblick über die zentralen Werke der sogenannten ›Transalpinen Schulen‹ vom 12. bis zum 14. Jahrhundert vorstellt. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wurde der Teppich dann allein siebenmal vollständig faksimiliert, ungeachtet der partiellen Illustrationen, die in den insgesamt mehr als 400 Publikationen zu finden sind, die bis 1980 zum Teppich von Bayeux erschienen. Dazu zählen u. a. die ganzseitigen farbigen Reproduktionen, die Thomas Frognall Dibdin in seinem dreibändigen Werk *A Bibliographical, Antiquarian and Picturesque Tour in France and Germany* 1821 in England und 1825 in Frankreich publizierte. Zu diesem Zeitpunkt hatte der Teppich bereits einen solchen Grad an Berühmtheit erlangt, daß Dibdin sogar eine Darstellung hinzufügte, die die geschützte Aufbewahrung des Teppichs auf einer gewaltigen Trommel dokumentiert.²¹

21 David C. Douglas u. G. W. Greenaway, *English Historical Documents*, Bd. I, London 1994, S. 247, zit. nach Burke, *Augenzeugenschaft* (wie Anm. 7), S. 11 und 174-176; Brown, *Bayeux Tapestry* (wie Anm. 20), S. 151-157. Für den freundlichen Hinweis auf die Illustrationen bei Dibdin danke ich Andrea Worm. Thomas Frognall Dibdin, *A Bibliographical, Antiquarian and Pictoresque Tour in France*

1. „Schach dem König“ in England

1066	Wilhelm, der Herzog der Normandie, erobert England.
1215	In der Magna Charta Libertatum („Großer Brief der Freiheiten“) muß König Johann Ohneland die Forderungen des Adels anerkennen.
1295	Das Parlament aus Vertretern des Adels und der Städte wird eine ständige Einrichtung und erhält das Recht der Steuerbewilligung.

1 Ein Comic des Mittelalters
 Am Ende des 11. Jh. entstand ein 70 m langer und 50 cm hoher Wandteppich, der heute in Bayeux (Nordfrankreich) aufbewahrt wird. Dieser Teppich erzählt in Bildern die Eroberung Englands durch die Normannen im Jahr 1066. Unser Ausschnitt zeigt das entscheidende Aufeinandertreffen der Normannen (links) und der Angelsachsen bei Hastings.



England bekommt einen mächtigen König

Auf Grund seiner Verwandtschaft mit dem verstorbenen König beanspruchte Wilhelm, der Herzog der Normandie, im Jahr 1066 die englische Königskrone. Er setzte mit einem Heer nach England über und besiegte den angelsächsischen König Harold. Wilhelm der Eroberer herrschte dann 20 Jahre lang. Er stellte das englische Königstum auf eine feste Grundlage.

Dies gelang ihm vor allem durch zwei Maßnahmen. Zunächst vergab er von den Besitzungen, die nach der Eroberung den angelsächsischen Adligen entzogen wurden, nur Teile an seine normannischen Ritter. Diese Lehen waren klein und über das ganze Land verstreut, so daß die Bildung einer mächtigen Opposition erschwert wurde. Dann ließ er eine genaue Aufstellung für die königliche Besteuerung anfertigen. Diese Aufstellung gab Auskunft über alle Besitzungen und ihre Größe, über die Anzahl der freien Bürger, der Leibeigenen, der Höfe und Felder, des Viehbestandes, der Mühlen und Ackergeräte. Zehn Jahre lang bereisten seine Beauftragten dafür das Land.

Die Stunde des englischen Adels: die Magna Charta

Die Nachfolger Wilhelms verstärkten die Rechte des Königs, vor allem in der Rechtsprechung; königliche Abgesandte regelten nun überall im Land die Streitigkeiten. Heinrich II., ein Urenkel Wilhelms, unterwarf sogar die Geistli-

Abb. 16: »Schach dem König« in England. *Erinnern und Urteilen*, 2000, S. 86

Das Schulbuch schließlich greift die so nachdrücklich kanonisierte ›Bildquelle‹ auf und versieht den Ausschnitt mit den wichtigsten Angaben (Abb. 16). Allerdings verzichten die Herausgeber darauf, eine der historisch prägnanten Szenen – beispielsweise den ›Tod König Haralds‹ – anstelle einer unspezifischen Kampfszene auszuwählen. Fatal wirkt sich die Bezeichnung als »Comic« aus, da aufgrund der isolierten Reproduktion einer einzelnen Szene nicht die narrative Abfolge erkennbar wird, in der Schüler eine Ähnlichkeit mit dem Aufbau der Bildfolgen im modernen Comic erkennen könnten. Damit werden die Schüler dazu verleitet, die Entsprechung im Formalen zu suchen und die stilistischen Eigenschaften eines mittelalterlichen Wandteppichs mit der reduzierten Zeichnung zeitgenössischer Comics abzugleichen.²²

IV.

Das Bildergedächtnis der Historiker weist eine bemerkenswerte ›longue durée‹ auf, die – gerade was das Mittelalter angeht – auf die ältesten bildlichen Reproduktionen zurückweist und damit zu einem nicht unbeträchtlichen Teil in die Zeit vor dem Historismus, den das Fach – allen Kontroversen zum Trotz – immer noch als prägend für die Disziplin versteht. Es ist offensichtlich das ›Bild‹ in seiner reproduzierten Form und nicht das ›authentische‹ Original, das das Bildergedächtnis bestimmt. Die Repro-

and Germany, 3 Bde., London 1821, Paris 1825, zweite englische Ausgabe 1829. Das Motiv des eingerollten Teppichs findet sich bei J. A. Pickford, *Fac-Simile of the Bayeux Tapestry, and of Queen Mathilda's Tomb*, Caen 1865, auf der letzten Tafel wieder, bei der das Teppichende in drei Schleifen eingerollt dargestellt ist, Pl. 4, o.P.

²² *Erinnern und Urteilen* (wie Anm. 19), S. 86.

duktion war für die Aufnahme in den späteren Kanon verantwortlich, vermittelt entweder durch ihre Wanderung von Buch zu Buch in unterschiedlichen Techniken, Formaten und Konstellationen oder durch die Autorität und lange Nutzung einzelner Publikationen. Um ihre visuelle Langzeitwirkung zu ermessen, muß man sich deutlich machen, daß beispielsweise die illustrierten Bücher der Mauriner noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im akademischen Unterricht benutzt wurden. So ist nachgewiesen, daß die Paläographiekurse am Institut für Österreichische Geschichtsforschung anhand von Mabilions *De re diplomatica* stattfanden. Montfaucons *Monuments de la Monarchie française* spielten dagegen eine zentrale Rolle bei der Einrichtung des Musée des Monuments Français, einem der ältesten Museen mittelalterlicher Werke in Europa, das Alexandre Lenoir im nachrevolutionären Paris aufgebaut hatte.²³

- 23 Eine wissenschaftshistorische Reflexion zum historischen Bildergedächtnis steht in der Geschichtswissenschaft bislang ebenso aus wie die entsprechende wissenschaftstheoretische Klärung, die Carqué in die Diskussion gebracht hat; Carqué, »Epistemische Dinge« (wie Anm. 8), S. 65 f. Wissenschaftshistorisch wird das Desiderat in den einschlägigen Beiträgen von seiten der Kulturwissenschaft zur Historismusedebatte kenntlich. So umfaßt der von Otto Gerhard Oexle und Jörn Rüsen zum Thema herausgegebene Sammelband zum *Historismus in den Kulturwissenschaften* zwar – auch hierin dem Narrativitätsparadigma folgend – eine Studie zur historiographischen Sprache, nicht aber zu visuellen Formen der Darstellung; Gerrit Walther, »Der ›gedrungene‹ Stil. Zum Wandel der historiographischen Sprache zwischen Aufklärung und Historismus«, in: *Historismus in den Kulturwissenschaften* (Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 12), hg. v. Otto Gerhard Oexle u. Jörn Rüsen Köln/Weimar u. a. 1996, S. 99–116. Zur Wanderung der Illustrationen durch die wissenschaftliche Literatur liegen im Fall der Geschichte keine Untersuchungen vor. Beispielhaft für den Vorgang sei hier auf eine Studie hingewiesen, die das Phänomen in der Geschichte der Naturwissenschaften beleuch-

Die Bindung des historischen Bildgedächtnisses an die Reproduktion scheint für den bemerkenswert unscharfen Bildbegriff der Geschichtswissenschaft ebenso verantwortlich zu sein, wie für die Unempfindlichkeit gegenüber den materialen und formalen Eigenschaften des Originals. Das Oszillieren des Bildbegriffs der Historiker zwischen ›Darstellung‹ und ›Abbild‹, während gleichzeitig weitgehend von den Dimensionen der ›Bildfindung‹ und derjenigen der ›Bildung‹ von Idee und Material abgesehen wird, verdankt sich dem Rekurs auf die Reproduktion. Die druckgraphische Wiedergabe ist in den älteren Techniken – vom Holzschnitt über den Kupferstich bis zur Lithographie – gleichermaßen wie die moderne Photographie stets zweidimensionales ›Bild‹ – gleichgültig, ob sie ein Gemälde, eine Zeichnung oder dreidimensionale Werke wie eine Plastik, ein Bauwerk oder einen architektonisch gefaßten Raum zeigt. Es ist die Reproduktion, die zwischen den Polen von ›Abbildung‹ als Ideal einer präzisen Wiedergabe der Vorlage und ›Darstellung‹ als Resultat der medialen Übersetzung, ihrer technischen Möglichkeiten und Grenzen, aber auch der bewußten und unbewußten Intervention der Hersteller changiert. Gänzlich problematisch wird der unscharfe Bildbegriff, wenn sich die Bedeutungshorizonte von ›Abbildung‹ respektive ›Darstellung‹ eines Artefakts und von vermeintlichem ›Abbild‹ vergangener Realität tendenziell überlappen. Darüber hinaus führt die Identität von ›Bild‹ und

ter: William B. MacGregor, »Illustration and it's afterlife. The visual uses of Sébastian Le Clerc's ›Pratique de la géometrie‹«, in: *Illustration as visual resources*, hg. v. dems., Amsterdam 2001, S. 37-94. Alphonse Lhotsky, *Österreichische Historiographie*, München 1962, S. 47. Roland Recht, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Paris 1998.

Reproduktion im Konzept der ›Bildquelle‹ zu der eigenwilligen Paradoxie, daß das reproduzierte Bild zu weiten Teilen einem quellenkritischen Zugriff verwehrt bleibt. Die historische Wissenschaft, die mit den Verfahren der Paläographie und Sphragistik penibel jede Schriftquelle in ihrer materiellen Beschaffenheit und in ihren Formeigenschaften – vom Schriftrträger bis zum Beschreibstoff, von der Buchstabenform bis zur Form der Siegel an Urkunden – untersucht, muß deshalb auf die analogen bildkritischen Verfahren, wie sie die Kunstgeschichte ausgebildet hat, verzichten. Aber nicht nur diesen Zugriff verwehrt die Reproduktion. Auch Fragen nach dem ästhetischen Anspruchsniveau, das sich sowohl im verwendeten Material als auch in den Stillagen ausdrückt und das wesentlich die Funktion und die Bedeutung definiert, lassen sich an das reproduzierte Objekt nur eingeschränkt herantragen – vor allem, solange *Geschichtsbilder* durch Folien und Buchillustrationen minderer Qualität vermittelt werden.²⁴

24 Zur Reproduktionsgraphik allgemein: Norberto Gramaccini u. Hans Jacob Meier, *Die Kunst der Interpretation. Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, München 2003. Die Formen der Visualisierung naturwissenschaftlicher Erkenntnis gehören zu den zentralen Anliegen einer bildwissenschaftlich konzipierten Kunstgeschichte; vgl. u. a. James Robert Brown, »Illustration and Interference«, in: *Picturing Knowledge*, hg. v. Brian Scott Baigrie, Toronto 1996, S. 250-268; *Erkenntnis – Erfindung – Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaft und Technik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert*, hg. v. Hans Holländer, Berlin 2000. Zur Geschichte der kunsthistorischen Illustration und damit zu dem Material, das zu Teilen auch die Historische Bildkunde nutzt, ist jüngst eine Studie vorgelegt worden, die allerdings den großen Fundus der Frühen Neuzeit nicht einschließt: *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, hg. v. Katharina Krause, Klaus Niehr u. Eva-Maria Hanebutt-Benz, Leipzig 2005. Im digitalen Zeitalter stellt die Historische Bildkunde den Lehrern Folien als Mittel zur didaktischen ›Weiterentwicklung von Unterricht‹ zur

Das Konzept der ›Bildquelle‹ erwies sich in seiner Frühzeit als außerordentlich fruchtbar. Es leitete die visuelle ›Entdeckung‹ des Mittelalters seit dem 17. Jahrhundert an, dem die Nachwelt einen erheblichen Zuwachs an Wissen und visueller Erfahrung der Vergangenheit verdankt. Mit seiner eindimensionalen Konzentration auf die ›Darstellung‹ historischer Personen, Ereignisse und Orte und den damit verbundenen methodischen Fallstricken gerät es aber heute nicht nur für die historische Forschung, sondern auch und in besonderem Maße in der didaktischen Vermittlung an den Schulen an seine Grenzen. Es scheint der Zeitpunkt gekommen, es in Ehren zu verabschieden, um mit veränderten Modellen und im Dialog zwischen Geschichte und Kunstgeschichte die Bilder und die Vielzahl nichtbildlicher Kunstwerke als Bestandteile einer vergangenen Lebenswelt zu begreifen. Auf einer neu definierten Basis könnte es darum gehen, die Spuren vergangenen Lebens in den künstlerisch gestalteten Räumen und mit den Kunst- und Bildwerken zu verfolgen – einschließlich der realitätsverarbeitenden und realitätsstiftenden Bildfindungen zwischen ›Visualisierung und Imagination‹.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2: *Forum Geschichte* (wie Anm. 5). – Abb. 3–12, 14, 15: Archiv der Verfasserin. – Abb. 13, 16: *Erinnern und Urteilen* (wie Anm. 19).

Verfügung: *Geschichtsbilder. Historisches Lernen mit Bildern und Karikaturen. Mit Foliensatz. Handreichungen für den Geschichtsunterricht an Gymnasien*, hg. v. Ralf Kaulfuß u. a., erarbeitet im Auftrag des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, Donauwörth 2001, S. 6.