

zeiteblicke 7 (2008), Nr. 2

Bild und Text, Kunst und Geschichte.

Ein Interview mit Bernhard Jussen

urn:nbn:de:0009-9-14436

<1>

Herr Jussen, Ihre Qualifikationsschriften haben sich mit Themen der mittelalterlichen Familien- und Sozialgeschichte beschäftigt. Hat sich aus dieser Arbeit ein Interesse an bildlichen Darstellungen entwickelt, oder speist sich dieses aus anderen Quellen?

<2>

Es speist sich weniger aus dem Gegenstand als aus dem Zugriff. Das Buch „Der Name der Witwe“ sollte ursprünglich „Die Witwe denken“ heißen, ein leider im Deutschen nicht möglicher Gallizismus. Ich wollte einen Beitrag schreiben zu der Frage, wie das zu jener Zeit (in den 1990ern) allenthalben als Anspruch reklamierte Weiterschreiten von der Ideengeschichte zur Diskursgeschichte geleistet werden kann. Der Königsweg, den uns damals die prominenten Autoren – Chartier, Raulff und andere – anboten und den ich bis heute plausibel finde, war der semantische Zugriff. Wenn ich verstehen will, wie kollektive Grundhaltungen und Ideologeme auf Dauer gestellt werden, befasse ich mich mit den Institutionalisierungen dieser Bedeutungsgeflechte, ihrer Sedimentierung in Ausdrucksmustern. In meinen Augen versteht es sich, dass dazu die Konzentration auf Textmaterial im Sinne der Begriffsgeschichte zwar wichtig ist, aber nicht ausreicht. Die Erkenntnischance liegt gerade in den unterschiedlichen Potentialen und Semantisierungsmöglichkeiten der verschiedenen Ausdrucksmittel – der Sprache, des Textes, des Bildes, des Klangs, des Rituals, des Habitus.

<3>

Der gleichzeitige Blick auf textliche und bildliche Semantiken war von der Hoffnung geleitet, Bedeutungserzeugung zugleich in situativer Instabilität und in diskursiver Stillgestelltheit erfassen zu können. Wenn ich von der Annahme ausgehe, dass Bedeutung zwar situativ bedingt und instabil, aber in ihrer Fluktuation doch eingeschränkt und über längere Zeit wieder erkennbar ist, dann sind die Kongruenzen und Spannungen zwischen bildlicher und textlicher Bedeutungserzeugung ein nahe liegender forschungspraktischer Ansatz.

<4>

Die Öffnung des Blicks auf verschiedene Medien ist auch deshalb nötig, weil die Relevanz der jeweiligen Medien kulturspezifisch verschieden ist. Vielleicht ist in der afrikanischen Geschichte (davon verstehe ich nichts) der Tanz ein viel wichtigeres Medium der Bedeutungserzeugung und -stabilisierung als in der latein-europäischen.

<5>

Gibt es bestimmte Themengebiete, wie zum Beispiel die Alltagsgeschichte oder die Geschichte des „privaten“ Lebens, für die ein Zugang über Bilder besonders relevant ist?

<6>

Generell kann man wohl unterstellen, dass Kulturen (oder auch Milieus) sich stark unterscheiden in der Gewichtung der Ausdrucksmittel (Sprache, Text, Bild, Klang, Ritual,

Habitus), mit denen sie jeweils Bedeutungen erzeugen, stabilisieren und verwandeln. Dies ist zwar auch eine Frage der Dominanz etwa des Textes über das Bild oder umgekehrt, aber zunächst ist es eine Frage unterschiedlicher Potentiale und Semantisierungsmöglichkeiten der verschiedenen Ausdrucksmittel. Über welche Medien leistet eine Kultur Traditionsbindung (die lange russische Ikonenproduktion), über welches können Überschreitungen des Bestehenden erprobt werden (der höfische Roman des Mittelalters)? So könnte es zunächst produktiv sein, in den von Ihnen genannten sozialen Bereichen (wie in allen anderen) zu untersuchen, welche Kommunikations- oder Strukturierungsleistung über welches Medium organisiert worden ist. Wenn ich Ihre Frage in dieser Art verstehe, bieten weder Bilder noch eines der anderen Medien einen privilegierten Zugang zu Alltagsgeschichte und privatem Leben.

<7>

Anders kann es sich verhalten, wenn Sie weniger auf ein Erkenntnis- als auf ein Quellenproblem zielen: In wenig schriftgewandten Milieus, deren Aussagen nur durch den Filter hegemonialen Beobachterschrifttums auf uns gekommen sind, können Artefakte (ex voto Gaben etwa), einen privilegierten Zugang gegenüber Schriftzeugnissen bieten. Ähnlich mag es in Kolonialgesellschaften sein, in denen die Schriftkultur der Kolonialherren nicht viel übrig gelassen hat von der ursprünglichen Schriftlichkeit. Aber diese Gesellschaften sind nicht mein Feld.

<8>

Man kann Ihre Annahme aber auch medienspezifisch begründen. Wenn wir auf Beobachterzeugnisse angewiesen sind, etwa auf Aufzeichnungen und Fotografien von Missionaren, so mag man unterstellen, dass die darin beschriebenen und dargestellten Subjekte im Foto mehr Einfluss auf ihre Darstellung hatten als im Text. Das Foto, zumindest das mehr oder weniger inszenierte, bleibt anders als der Text auf Mittun des beobachteten Subjektes angewiesen. Darin mag eine Chance für den Historiker liegen.

<9>

Bilder als historische Quellen heranzuziehen, hat in der Geschichtswissenschaft durchaus Tradition, z.B. in den Arbeiten von Percy Ernst Schramm. Was haben wir uns unter dem iconic turn vorzustellen? Mehr als eine Modeerscheinung?

<10>

Alles was turn heißt, mag Mode sein, aber ein Modegegenstand ist ja nicht per se unsinnig. Manches, was als Mode galt, ging einfach wieder vorbei, aber anderes – denken Sie an das Reden über Habitus oder Diskurs – ist absorbiert worden und als kleine Münze des selbstverständlich Akzeptierten geendet. Was den Aufmerksamkeits-turn zur Bildlichkeit angeht, scheint mir für die Geschichtswissenschaft ein längerfristiger Effekt wünschenswert. Eine bildwissenschaftliche Tradition kann die Geschichtswissenschaft wohl kaum ernsthaft reklamieren. Der sogenannte iconic turn wird zwar in der Mediävistik bisweilen mit einem ‚das-machen-wir-schon-lange‘ gekontert, und Schramm gehört dann zu den Lieblingsbeispielen. Es ist aber unübersehbar, dass Schramm zwar selbst Warburg'sche Sichtweisen aufgegriffen hat und damit eine Perspektivenöffnung hätte mitinitiiieren können, die Schramm-Rezeption hat diese Öffnung aber kaum mitvollzogen. Der Hinweis auf Forscherindividuen sagt nichts über die Fachkultur. Entscheidend ist, dass bildwissenschaftliches Training bislang nicht zur geschichtswissenschaftlichen Ausbildungskultur gehört. Wer von jenen, die zurzeit den Nachwuchs trainieren, hat eine bildwissenschaftliche Beobachtungssicherheit, die mit der textwissenschaftlichen mithalten kann? Ich jedenfalls bin davon sehr weit entfernt. Wenn das geschichtswissenschaftliche Interesse an bildlichen Medien anhält, dann ist die nächste Generation vielleicht sicherer als

wir. Enzyklopädische Werke wie der Bilderatlas des 20. Jahrhunderts von Gerhard Paul bereiten ja nicht zuletzt eine neue Ausbildungssituation vor.

<11>

Auf einen weiteren langfristigen Effekt ist zu hoffen, er betrifft die Editionsfrage: Wer als Mediävist neben der mittelalterlichen Geschichte auch die Rezeptionsgeschichte zu seinem Gegenstand zählt, steht zur Zeit vor einem Materialproblem. Wie Mittelalterimaginarie in der Moderne erzeugt, verbreitet und stabil weitergegeben worden sind, kann man an Historienbildern wie jenen in Goslar oder Aachen nicht untersuchen. Dazu muss man den Weg dieser Bilder verfolgen von der Goslarer Pfalz bis auf den Wohnzimmertisch einer Arbeiterfamilie im Ruhrgebiet. Verbreitungswege und Kanonisierungsphänomene solcher Bildwelten lassen sich nur auf der Grundlage massenhaft verbreiteten Bildmaterials untersuchen, also anhand von Bildprogrammen in Schulbüchern, Nationalgeschichten, Spielkarten (Quartetten), den vor dem Fernsehzeitalter sehr einflussreichen Reklamebildern oder den preiswerten, oft in mehreren hunderttausend Exemplaren vertriebenen „Blauen Büchern“. Viele dieser Konvolute sind kaum zugänglich. Wer sich für Kolonialimaginarie im Deutschland des 19. und 20. Jahrhunderts interessiert, braucht Zugriff auf die Medien, die diese Imaginarie verbreitet haben – neben Sammelbildern also etwa auf Kolonialpostkarten, Missionspostkarten oder auf die aufwendig bebilderten Zigarrenbanderolen und Zigarrenkisten. Weltmarktführer – jedenfalls bis zur Reichskristallnacht – für Zigarrenausstattungen war zum Beispiel eine deutsche Firma, das Material ist umfassend erhalten, muss nur ediert werden. Oder: Antisemitismus ist in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert nicht zuletzt auf Postkarten und Vignetten artikuliert und verbreitet worden. Nur wenige davon sind publiziert. Jedes dieser Konvolute umfasst leicht tausende (wie bei antisemitischen Postkarten oder Missionspostkarten), oft (wie bei den Zigarrenausstattungen und Reklamebildern) zehntausende Motive. Es gibt genügend Sammler, die stolz darauf sind, dass ihre Sammlungen nun das Interesse der Wissenschaft finden. Es ist zu hoffen, dass hier eine Editionstätigkeit einsetzt, die es uns erst ermöglicht, uns den Bilderhorizont vergangener Gesellschaften zu erschließen. Ich selbst trage mit dem „Atlas des Historischen Bildwissens“ zu dieser Erschließung bei; er soll helfen, den Zusammenhang von kollektivem Bildwissen und historischer Imagination in der Moderne zu untersuchen (bisher sind die Liebig-Bilder ediert, die Reklame-Sammelbilder mit historischen Motiven und die rund 1100 antisemitischen Postkarten aus der Sammlung Wolfgang Haney¹; an die Kolonial-Imaginarie der Zigarrenausstattungen gehen wir gerade heran, ebenso an weitere Teile der Antisemitica-Sammlung von Wolfgang Haney).

<12>

Sie sind Mittelalterhistoriker, haben sich durch Ihre Bildeditionen aber auch mit anderen Epochen beschäftigt. Das heutige Zeitalter wird gern als ein Medienzeitalter bezeichnet, und man meint dabei meist die modernen Kommunikationsmedien wie Film, Fernsehen, Internet. Doch auch in anderen Epochen waren Medien und Bilder wichtig, so z.B. in Gesellschaften mit einem hohen Anteil an nicht alphabetisierter Bevölkerung wie im Mittelalter. Gibt es Ihrer Meinung nach Zeiten oder Gesellschaften, für die visuelle Repräsentationen besonders wichtig sind?

<13>

¹ Bernhard Jussen (Hg.): Liebig's Sammelbilder. Vollständige Edition aller 1138 Serien (= Atlas des Historischen Bildwissens 1), Berlin 2002. Ders. (Hg.): Die Sammelbilder mit historischen Themen (= Atlas des Historischen Bildwissens 2), Berlin 2008. Juliane Peters (Hg.): Antisemitische Postkarten aus der Sammlung Wolfgang Haney (= Atlas des Historischen Bildwissens 3), Berlin 2008.

Dazu habe ich keine wissenschaftlich belastbare Meinung, nur ein Frageinteresse, das ich eingangs schon skizziert habe. Ich unterstelle zunächst, dass verschiedene Gesellschaften die zur Verfügung stehenden Medien kultureller Sinnerzeugung unterschiedlich einsetzen. Wer diese Unterschiedlichkeit makrohistorisch verstehen will, könnte mit grobmaschigen Vergleichen des angeblich bildärmeren Judentums (dem wird ja auch widersprochen), des lange im engen Formenrepertoire der Ikonenmalerei verweilenden Russlands und des sich seit dem Spätmittelalter bildlich rasant entwickelnden Lateineuropa beginnen. Es wäre hilfreich zu wissen, wie sich ein derart unterschiedlicher Bildgebrauch im Gebrauch der anderen Ausdrucksformen widerspiegelt.

<14>

Ihre Frage nach Zeiten, in denen visuelle Repräsentation besonders wichtig ist, öffnet aber noch eine andere Perspektive: Wenn man unterstellt, dass Gesellschaften manche Ausdrucksmöglichkeiten eher zur Traditionsbindung, andere eher zur Transformationserprobung nutzen, dann kann man Zeiten beschleunigter Transformation zumindest probenhalber mit der (vermutlich zu simplen) Frage absuchen, ob sich das ‚Neue‘ eher in nicht-verbalisierter Form zeigt als in verbalisierter. Ich habe am Text- und Bildprogramm des Jungfrauenspiegels (eines oft abgeschriebenen und abgezeichneten paränetischen Textes für die Frauenseelsorge aus dem 12. Jahrhundert) beobachtet, dass der Text noch recht getreu die Standards mittelalterlicher ethischer Mahnrede wiedergibt und im Vorgang des Kopierens kaum verändert, während sich die Bilder insbesondere im Vorgang des Kopierens von den Vorlagen lösen und die zunächst noch in sie eingeschriebenen ‚ursprünglichen‘ traditionellen Botschaften im verändernden Kopieren abstreifen. Die Illuminatoren waren freier als die Textkopisten.

<15>

Als Mediävist beschäftigen Sie sich mit einer Gesellschaft, die in vielen Bereichen grundsätzlich anders ist als unsere heutige. Bedeutet dies, dass wir es hier mit einer ähnlichen Alteritätserfahrung zu tun haben wie im Bereich der außereuropäischen Geschichte? Benötigen wir für den Zugang zu außereuropäischen Kulturen und ihren Bildern einen grundsätzlich anderen als für Europa? Oder ist nicht die von Monica Juneja in ihrem Beitrag angesprochene Veränderung des Kontextes der Bilder – z.B. vom sakralen Bild zum Kunstobjekt – ein Problem, das auch für einige europäische Bilder gilt?

<16>

Warum sollte der Zugang zu außereuropäischen oder mittelalterlichen Kulturen anders sein als der zu heutigen europäischen? Wenn der Zugang anders wäre, ließen sich die Beobachtungen nicht vergleichen. Das Alteritätsparadigma, mit dem Sie und ich akademisch sozialisiert worden sind, hat sicher viel geleistet, aber inzwischen mehren sich die Blicke auf die Erkenntnisgrenzen dieses Vorgehens, nicht ganz zu Unrecht.

<17>

Wenn ich als wissenschaftlichen Konsens voraussetze, dass Bedeutung von Wörtern, Bild- oder Klangformeln, Habitusformen und so weiter kontextabhängig ist und dass zum relevanten Kontext auch der Gebrauchszusammenhang gehört, dann braucht man für das Mittelalter oder außereuropäische Gesellschaften und seine Bilder keinen anderen Zugang als für die Moderne. Wenn Bedeutung im Kontext entsteht, dann bedeutet dasselbe Objekt in verschiedenen Kontexten Unterschiedliches: In dem von Frau Junejas beobachteten Fall ist die ausgegrabene Statue im Dorfkontext eine Gottheit, die unter einen Baum gehört, und im Archäologenkontext ein Kunstwerk, das ins Museum gehört. Dies scheint mir aber weniger ein Problem des Zugangs zu sein, als eher der Informationslage. Den Gesellschaften Ihres

und denen meines Forschungsinteresses ist gemein, dass wir selten wie in Frau Junejas Fall mehrere konkurrierende bedeutungserzeugende Kontexte rekonstruieren können.

<18>

Sie haben sich viel mit dem Formproblem in der Geschichtsschreibung beschäftigt, sowohl im Hinblick auf die Wirkung von Bildern, als auch im Hinblick auf Kunstwerke und Literatur. (Reihe „Historische Semantik“ sowie die Serie „Von der künstlerischen Produktion der Geschichte“). Ihr Ansatz, dass die wissenschaftliche Konstruktion der Vergangenheit durch den Historiker nur eine unter vielen Formen von historischer Erkenntnis sei, und dass die „künstlerische Produktion der Geschichte“ eine ebenso wichtige Art der Historie sei, klingt zugleich faszinierend und provokativ.

<19>

Wir müssten uns zunächst darüber verständigen, ob wir die gleiche Auffassung von der Aufgabe der Geschichtswissenschaft haben. In meinen Augen ist Geschichtswissenschaft eine politische Wissenschaft. Sie greift in jeweils gegenwärtige Problemlagen mit historischen Argumenten ein. Jede politische Transformation ruft – soviel dürfte geschichtswissenschaftlicher Konsens sein – ein Neuschreiben und Neubebildern der Vergangenheit hervor, und die wissenschaftlich ausgebildeten Historiker sind die (ihrem Selbstverständnis nach kritischen) Kommentatoren dieser andauernden Rückprojektionen politischer Problem- und Interessenlagen.

<20>

Die Formulierungen, auf die Sie zurückgreifen, stammen aus meinem Buch mit Jochen Gerz, meinem ersten Buch zu diesem Thema, jetzt über zehn Jahre alt.² Ulrich Raulff hatte 1995 in seinem Buch über Marc Bloch erklärt, dass akademische Tätigkeit nicht die einzige Form sei, „Historie zu betreiben und historisches Bewusstsein zu bilden“. Ästhetische Formen der Arbeit am kulturellen Gedächtnis – filmische, literarische, klangliche, bildliche – werden in Raulffs Formel unter die Formen des ‚Historie Betreiben‘ subsumiert. Ich habe diesen Gedanken zunächst übernommen, weil er als eine erste Versuchsanordnung für das Gespräch zwischen Wissenschaftlern und Künstlern nützlich schien. Tatsächlich aber ist er nicht nützlich, weil er von Fachkollegen eher als provokativ oder übertrieben aufgefasst wird, mithin das zu klärende Problem eher verstellt. Die Frage der Publikationsreihe ist weder schwierig nachzuvollziehen noch provokativ: Akademische Historiker wollen in die Vergangenheitsvorstellungen ihres Publikums eingreifen, dafür werden sie aus öffentlichen Mitteln bezahlt. Sie bedienen sich dazu bestimmter Verfahren, deren Legitimität durch die Konventionen ihrer Disziplin gewährleistet wird. In die gleichen Vergangenheitsvorstellungen des gleichen Publikums greifen aber auch andere ein – bildende Künstler, Literaten, Journalisten, Komponisten – mit Mitteln und Methoden, die anderen Qualitätskriterien unterliegen als die der akademischen Historie.

<21>

Sie betonen die Notwendigkeit eines „Dialogs“ zwischen den Beiden. Daraus ergeben sich einige Fragen: Wie stellen Sie sich den dialogischen Prozess vor? In welcher Sprache, mit welchem hermeneutischen Instrumentarium soll er stattfinden? Die kulturwissenschaftliche Kommunikation über Bilder findet überwiegend über Texte statt, das Visuelle wird sozusagen in eine andere Sprache übersetzt. Welche Art der Selbstreflexion auf beiden Seiten benötigt ein solcher Annäherungsversuch? Wie stehen Künstler zu diesem Übersetzungsprozess aus dem einen Medium in das andere, der auch eine „Repräsentation“ bildet?

² Bernhard Jussen (Hg.). Jochen Gerz (= Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 1), Göttingen 1997.

<22>

Die Künstler, mit denen ich zu tun hatte, waren zumeist mit wissenschaftlicher Produktion und Wissenschaftssprache weit besser vertraut als die Wissenschaftler mit den Positionen selbst der bekanntesten historisch arbeitenden Künstler. Ich habe erwartet, dass Christian Boltanski, Hanne Darboven oder Jochen Gerz gewissermaßen Klassiker sind, künstlerische Exponenten der Kriegskindergeneration, die zum normalen Wissensbestand vieler Geisteswissenschaftler gehören. Das ist aber nicht der Fall, die weitaus meisten meiner Kollegen, auch aus der Literaturwissenschaft, kennen sie nicht. „Dialog“ ist insofern zunächst einmal das Aufarbeiten eines gesellschaftlichen Teilbereiches, in dem historische Diskussion mit ästhetischen Mitteln betrieben wird. Jenseits spektakulärer Fälle wie dem „Denkmal für die ermordeten Juden Europas“, dem „Namen der Rose“ oder „Schindlers Liste“ wird dieser Bereich historischer Diskussion von der Geschichtswissenschaft nicht gut, allenfalls mit feuilletonistischem Interesse, beobachtet. Literatur und Theater werden nach meinem Eindruck breiter wahrgenommen als bildende Gegenwartskunst.

<23>

Einige Künstler bewegen sich zwischen beiden Medien, indem sie gern über ihre künstlerische Produktion reden. Sind es dabei die Begriffe des Kulturwissenschaftlers, die sie verwenden?

<24>

Das ist sehr verschieden. Manche sind als Gesprächspartner eher auf der akademisch-soziologischen, andere eher auf der poetischen Seite. Ulrike Grossarth hat mich auf der Documenta 10 (auf der sie einen großen, zentralen Raum im Friedericianum eingerichtet hat) beeindruckt, als sie bei der Veranstaltung „100 Tage – 100 Gäste“ ihre Arbeit in ‚unserer‘ akademischen Sprache erklärt hat, im Rückgriff auf sozialanthropologische und philosophische Leitautoren. Da Plessner zu ihren Referenzfiguren gehörte, habe ich für das Buch mit ihr unter anderem den Soziologen Karl-Siegbert Rehberg (er war Assistent von Arnold Gehlen) als Autor und Gesprächspartner eingeladen, was sehr ergiebig war. Jochen Gerz hat bei der ersten Tagung der Reihe am Max-Planck-Institut für Geschichte mit Heinz Dieter Kittsteiner eine scharfe Diskussion in ‚unserer‘ Sprache geführt. Andere, wie Christian Boltanski oder Anne und Patrick Poirier sprechen eher in poetischer Manier, was die Geisteswissenschaftler im Gespräch etwas hilfloser macht, andere wie Hanne Darboven entziehen sich der Selbstdeutung.

<25>

Was für Veränderungen in den Kulturwissenschaften – sowohl in den Formen des Verstehens als auch in den Prinzipien der Darstellung – könnte die von Ihnen angeregte Integration künstlerischer Arbeit in die akademische Reflexion initiieren?

<26>

Ich möchte den Stellenwert dieser Schnittstelle nicht übertreiben. Im Falle meiner Reihe ging es bislang in jeden Band um methodische Grundsatzfragen, was nach einer Weile redundant wird.

<27>

Im Moment aber sehe ich einige nützliche Effekte: In der Geschichtswissenschaft (auf jeden Fall in der Mediävistik) könnte die Frage präsenter werden, weshalb unsere Gesellschaft sich eigentlich ein Heer von Historikern leistet, welchen Relevanzbezug deren Arbeit hat und haben sollte. Darauf kann man viele Antworten geben, aber ein Verdrängen der Frage nach der Relevanz des eigenen Faches wird sicher schnell bestraft. Die professionellen Vergangenheitsentwerfer können sich erheblich leichter selbst positionieren, wenn sie die

anderen Teilnehmer an den Auseinandersetzungen um die Vergangenheitsentwürfe im Blick haben und deren Diskurse verstehen. Wer als akademischer Historiker das andauernde öffentliche Neuschreiben und Neubebildern der Vergangenheit kritisch kommentieren will, sollte das Diskussionsniveau derer kennen, die ebenfalls, wenn auch mit anderen Mitteln, kommentieren. Wie kann eine Oper über die RAF (Helmut Lachenmann) funktionieren? Wie erzeugt eine Generation von bildenden Künstlern (Jörg Herold etwa oder Ulrike Grossarth), für die der zweite Weltkrieg eine vermittelte Erfahrung ist, eine Ausdrucksweise, die sich von den Ausdrucksmitteln derer unterscheidet, die (wie Jochen Gerz, Anne und Patrick Poirier oder Hanne Darboven) im Bunker gesessen haben und durch zerstörte Städte gegangen sind? Bildende Kunst ist nicht anders als Geisteswissenschaft ein Medium zur Kommentierung gesellschaftlicher Problemlagen.

<28>

Zwar kann man sich theoretisch leicht darauf einigen, dass die Geschichtswissenschaft Gefangene der eigenen Zeit ist – etwa wenn nach 1989 den Mittelalterentwürfen die Spuren des Kalten Krieges ausgetrieben werden (in einer neuen Feudalismusdiskussion), wenn zunehmend Europa statt die Nation zum Normalformat der historischen Narrative wird (auf dem Handbuchmarkt), oder wenn gegenwärtig beim Überdenken des lateineuropäischen Mittelalters der Vergleich mit den islamischen und semitischen Kulturen viel stärkeres Gewicht bekommt (denken Sie an die makrohistorischen Entwürfe von Michael Borgolte und Michael Mitterauer). Aber es ist schwierig, dieser Gefangenschaft in der Zeitgenossenschaft jeweils gewahr zu werden. Für die Selbstreflexion über die eigene Zeitgenossenschaft sind Seismographen nützlich, die so gut es geht die eigene Beteiligung sichtbar machen. Dazu dürfte die Beobachtung parallel stattfindender Diskussionen in anderen Feldern besonders geeignet sein. Sicher nicht zufällig verlaufen die Metaphernkonjunkturen (Archäologie, Archiv usw.) im akademischen wie im künstlerischen und kunstkritischen Diskurs sehr ähnlich. Als sich im geschichtswissenschaftlichen Betrieb zunächst Archäologie und dann Archiv als Leitmetapher historischer Tätigkeit durchsetzten, waren diese Metaphern als Leitworte der Kunstkritik und der künstlerischen Ausdrucksweisen schon etabliert. Die Abneigung gegen große Gesten und die Liebe zum Kleinen, Bescheidenen, Einfachen (Lindqvist: Grabe, wo Du stehst,³) entwickelte sich in der Geschichtswissenschaft (Geschichtswerkstätten) und der Gegenwartskunst (Metkens Ausstellung „Spurensicherung“)⁴ gleichermaßen.

<29>

Nicht selten scheinen Suchrichtungen im Kunstbetrieb früher aufzutauchen als in den Geisteswissenschaften. Auf der Documenta 11 (2002) waren in den zentralen Räumen des Friedericanum zwei Arbeiten gegenübergestellt von On Kawara und Hanne Darboven, die sich mit Zeit befassten und paradigmatisch die sehr unterschiedlichen Zeitkulturen sichtbar machten, in denen sie entstanden sind. Vor ein paar Jahren war es noch kaum möglich, Autorinnen oder Autoren zu finden, die sich mit diesen unterschiedlichen Zeitlichkeitsmustern befassen wollten. Heute gibt es zumindest in Bielefeld und in Konstanz dazu Forschungsprojekte, in Bielefeld unter dem Leitwort „Temporalstrukturen“ (Martina Kessel), in Konstanz unter dem Leitwort „Zeitkulturen“ (ein Graduiertenkolleg).

<30>

³ Sven Lindqvist: Grabe, wo du stehst : Handbuch zur Erforschung der eigenen Geschichte , Bonn 1989 (orig. 1978).

⁴ Günter Metken: Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung, Fiktive Wissenschaften in der heutigen Kunst, Köln 1977. Ferner: Günter Metken: Spurensicherung. Eine Revision, Texte 1977 – 1995, Amsterdam 1996.

Wie fließend sind die Grenzen zwischen den beiden Sphären der „Produktion der Geschichte“?

<31>

In den 1980er und 1990er Jahren, als in der Folge von Hayden White nochmals intensiv der Status von historischer Erkenntnis, von Fakten, Tatsachen und Objektivität diskutiert wurde, waren nicht wenige Historiker von der Vorstellung angezogen, dass die Grenzen fließend seien und (wie Michael Stolleis damals meinte) »der Historiker nur eine gelehrte und sich auf ältere Texte und Zeichen stützende Spezies der Gattung ›Dichter/Schriftsteller‹ ist«. Nicht zuletzt die Beschäftigung mit Gegenwartskunst hätte helfen können, die Grenzlinien deutlich zu ziehen, ohne dadurch zu Faktenverteidigern zu werden. Egon Flaig und Jan Assmann zum Beispiel haben das in der Auseinandersetzung mit Anne und Patrick Poirier deutlich gemacht.⁵ Es geht weniger darum, die Grenzen fließend zu machen, als darum, die verschiedenen Leistungsfähigkeiten abzuwägen.

<32>

Wie bewerten Sie als Historiker die Möglichkeiten und Grenzen des Experiments mit Jochen und Esther Gerz?

<33>

Es war sehr günstig, dass die Reihe „Von der künstlerischen Produktion der Geschichte“ mit Esther und Jochen Gerz beginnen konnte, weil die auf die NS-Zeit bezogenen Arbeiten von Esther und Jochen Gerz relativ bekannt waren und weil Jochen Gerz die Sprache der Akademiker zu bedienen versteht. Ich habe erwartet, dass sie zu der Reihe einen künstlerischen Beitrag im Stil oder zumindest aus dem Themenfeld ihrer berühmten Arbeiten liefern. Aber mit ihrem Beitrag „Gründe zu Lächeln“ haben Esther und Jochen Gerz sich – ebenso wie nach ihnen Anne und Patrick Poirier – meiner Erwartungshaltung entzogen. Sie haben keinen den NS betreffenden Beitrag geliefert.

<34>

Ich war zunächst besorgt, weil ich erwartete, dass das Projekt im Kontext meiner Frage nicht funktioniert. Zu meiner Überraschung kam es anders. Das Projekt sollte mit den Mitarbeitern des Max-Planck-Institutes für Geschichte durchgeführt werden. Es wurde auf einer Vollversammlung aber so heftig diskutiert, dass an eine gemeinsame Realisierung nicht mehr zu denken war. Die wort- und durchsetzungsstärkste Gruppe, Historiker aus der Generation von Jochen Gerz, haben die „Gründe zu lächeln“ direkt in politische Kontexte eingeordnet. Ein deutscher Historiker des späten 20. Jahrhunderts – zumal aus einem Max-Planck-Institut – lächelt nicht. Poetisierung der Geschichte, Lächeln, am Ende des 20. Jahrhunderts als deutsche Historiker, das sei das falsche Signal. Tränen wurden als Alternative vorgeschlagen und die Möglichkeit eingefordert, wenigstens etwas dazu schreiben zu dürfen. Auch die Direktoren sorgten sich anfangs um ein womöglich falsches politisches Signal des Instituts. Demgegenüber hatten die beteiligten Kolleginnen und Kollegen in meinem Alter – sowohl am MPI für Geschichte als auch an den beteiligten Universitäten – keine Sorge vor falschen Signalen. Wir stießen hier also sehr heftig auf das Problem der generationenspezifischen Verschiebungen, das wenig später – in der Goldhagendebatte – breit diskutiert wurde. Kurzum, die Möglichkeiten des Projektes, in der Gedächtniskultur einen wunden Punkt zwischen den Generationen, eine generationelle Verschiebung, offenzulegen, sind bei den Vorbereitungen am Max-Planck-Institut für Geschichte augenfällig geworden. Die gleiche Erfahrung hat Ulrike Grossarth gemacht, als

⁵ Bernhard Jussen (Hg.): Archäologie zwischen Imagination und Wissenschaft: Anne und Patrick Poirier (= Von der künstlerischen Produktion der Geschichte 2), Göttingen 1999.

sie 2002 am MPI für Geschichte ihre Arbeit diskutierte. Ihre Suche nach vermittelten ästhetischen Formen für eine nur noch vermittelte NS-Erinnerung wurde von einigen, die noch eigene Kindheitserinnerungen hatten, als unangemessen zurückgewiesen.

<35>

Ihr Ansatz sieht eine Annäherung zwischen den „Kulturwissenschaften“ und der Kunst vor – aber innerhalb der ersten Gruppe gibt es auch disziplinäre Trennwände, etwa zwischen der Geschichtswissenschaft und der Kunstgeschichte, die besonders in Deutschland immer noch als hermetisch betrachtet werden. Wie bewerten Sie diese Grenzen?

<36>

Annäherung heißt zunächst nichts anderes, als dass ich jene Personen aus dem anderen Metier (Künstler, Komponisten, Filmregisseure, Literaten) überhaupt wahrnehme als Akteure, die mit völlig anderen Mitteln etwas Ähnliches beabsichtigen wie ich, nämlich in historische Imagination einzugreifen. Diese Art der Annäherung ist letztlich eher eine Grenzziehung. Ich sollte daran erinnern, dass Mitte der 1990er Jahre, als ich diese Reihe „Von der künstlerischen Produktion der Geschichte“ begann, überraschend viele Kollegen in den historischen Wissenschaften irgendwie von Hayden White infiziert waren und allen Ernstes darüber sinnierten, ob ihre Tätigkeit letztlich als eine Form von Kunst zu begreifen sei. Ich fand diese Texte zwar langweilig, weil Autoren wie die beiden Assmanns, Flaig oder Oexle das erkenntnistheoretische Problem besser und ausreichend gründlich im Griff hatten. Aber dieses Hayden-White-Virus verwies doch auf ein Desiderat: Die ganze Diskussion um den Status historischen Entwurfsdenkens drehte sich zwar dauernd um die Rolle von Ästhetik und Fiktion, aber was die plötzlich zu Kolleginnen und Kollegen gewordenen Nachbarn aus der schreibenden und bildenden Kunst genau machten, wie diese Spezialisten ästhetischer Artikulation arbeiteten, das schien niemanden zu interessieren. Insofern versammeln diese Bücher zunächst einmal Wissenschaftler, die bereit sind, hinzuschauen und ihr eigenes Arbeiten ins Verhältnis zu setzen zu ästhetischen Strategien. Durchweg ist diese Annäherung stets in eine Abgrenzung gemündet.

<37>

Wenn wir Historiker uns Bildern zuwenden, was trennt und verbindet uns von kunstgeschichtlichen Zugangsweisen?

<38>

Erkenntnistheoretisch prinzipiell nichts, arbeitspraktisch das Training und die Erfahrung im Umgang mit dem Medium Bild, und was das Erkenntnisinteresse angeht, vielleicht die Fragerichtung: Vielleicht lenkt die Wissenskult der Kunstgeschichte den Blick eher auf künstlerische Einzigartigkeit und Innovation, während die geschichtswissenschaftliche Wissenskult eher zum sozialhistorischen Breitenargument animiert. Es ist ein Problem des iconic turn, das in meinen Augen auch auf dem letzten Historikertag deutlich wurde, dass die meisten Historiker (ich gehöre dazu) den Umgang mit Bildern einfach nicht gelernt haben. Das lässt sich auch nicht ausreichend nachholen. Am ehesten kann die Geschichtswissenschaft etwas beitragen in Bereichen, die die Kunstwissenschaft selbst gerade erst erschließt, also etwa dort, wo sie sich in eine Bildwissenschaft wendet. Dabei kommt auch Material in den Blick, das wenige Chancen hat, als Kunst durchzugehen. Das Material, das ich gerade mit Blick auf die Mittelalterrezeption (Sammelbilder, Postkarten, Vignetten) ediere, erfordert Fragestellungen, die auch in der Kunstwissenschaft bislang nicht zum Kerngeschäft gehört haben.

<39>

Was müssen wir können, um uns als Historiker mit Bildern auseinanderzusetzen?

<40>

Historiker tun sich schwer, wenn es für die Deutung eines bildlichen Phänomens keinen Textbeleg gibt. Deshalb ist Panofsky in der Geschichtswissenschaft noch hoch im Kurs, der seine Bilddeutungen auf Textbelege stützte. Historiker müssen vermutlich zunächst von den Kunsthistorikern lernen, Bilder als autonomes Medium hinzunehmen und eine Deutung von Bildstrategien und Bildformulierungen zu akzeptieren, für die es keine stützenden Textbelege gibt. Für Kunsthistoriker ist Leo Steinbergs „The Sexuality of Christ“ (1983 und 1996) offenbar ein langweiliges Beispiel, weil Steinberg „nur“ auf der Ebene der Ikonografie argumentiert. Aber für Historiker – jedenfalls für mich – ist „The Sexuality of Christ“ ein unmittelbar einleuchtendes – und in der Lehre leicht vermittelbares – Beispiel für das, womit man auf der Bildebene rechnen muss.

<41>

Lassen sich Bilder genauso als historische Quellen „lesen“ wie schriftliche Zeugnisse? Oder nehmen wir Bildern nicht ihren „Eigensinn“, wenn wir unterstellen, sie ließen sich „lesen“?

<42>

Liegt hier nicht im metaphorischen Gebrauch des Wortes ‚lesen‘ das Problem? Zur Deutung einer Urkunde braucht man ein anderes Instrumentarium als zur Deutung eines höfischen Romans. Um dies darzulegen, muss ich keinen ‚Eigensinn‘ der Urkunde reklamieren. Verschiedene Medien brauchen ebenso wie verschiedene Text- oder Bildsorten verschiedene Deutungstechniken. Ein großer Unterschied dürfte die Semantisierbarkeit sein. Texte sind präziser semantisierbar als Bilder und erst recht als Musik.

<43>

Wie wichtig sind für die Historiker als Geschichtsschreiber künstlerische Zugänge, die ja oft eher bildlich sind? Wie verhält sich Text und Bild zueinander, wenn, z.B. wie bei Hanne Darboven, der Text zum Bild wird? Wie verhält sich dieses wiederum zu den radikaleren diskursanalytischen Ansätzen, die alles zum Text erklären, auch Bilder, Monumente etc.? Brauchen wir vielleicht eine neue Diskussion darüber, was Bilder überhaupt sind?

<44>

Egon Flaig hat in einem Aufsatz mit dem Titel „Warum die Kunst der Geschichtswissenschaft nicht helfen kann“ darauf verwiesen, dass der Lackmустest für den Nutzen der bildenden Kunst für die Geschichtswissenschaft der Nachweis forschungspraktischer Impulse ist. Dieser Nachweis ist natürlich nicht leicht zu führen. Flaig ist der Auffassung, dass für eine Wissenschaft, die begrifflich konzipieren muss, die an sprachlich vermittelten Modellen der Vergangenheit arbeitet, alle Codes jenseits der Sprache (bildliche etwa oder klangliche) defizitär seien. Begriffliche Erkenntnis müsse ein Betrachter immer schon mitbringen, an Bildwerken könne er sie nur aktualisieren. Zwar könne ein Kunstwerk wissenschaftliche Reflexionen auslösen (er zeigt dies am Tempel der 100 Säulen von Anne und Patrick Poirier), doch sei die Kulturwissenschaft auf solche Anregungen nicht angewiesen, da sie die wichtigsten Impulse aus sich selbst heraus gebäre.

<45>

Angesichts der geradezu atemberaubenden Bedeutungsüberfrachtung der Gegenwartskunst durch die Kunstkritik ist diese harte Haltung zunächst einmal wichtig. Aber es gibt Aspekte wissenschaftlichen Arbeitens, bei denen dem Kunstbetrieb eine durchaus konstruktive Rolle zukommen kann. Ich habe schon die ständig nötige Relevanzfrage erwähnt und das schwierige Problem, den Anteil der eigenen Zeitgenossenschaft an der wissenschaftlichen Argumentation freizulegen. Hier kann der Kunstbetrieb ein Seismograf sein. Nicht zu vergessen, wenn auch systematisch nicht kalkulierbar, ist die wissenschaftshistorische

Vorstellung, dass wissenschaftliche Paradigmenwechsel eine Denkweise erfordern, die aus der disziplinären Matrix und ihrem Prozess der fortwährenden intellektuellen Ausdifferenzierung ausbricht.

<46>

Der französische Pastor Jean de Léry verfasste 1580 eine Histoire, in der er über seine Erfahrungen in der Neuen Welt berichtet. Dabei reflektiert er auch das Schreiben der Geschichte selbst: „Eine neue Welt braucht eine neue Art zu schreiben“, schlägt er vor. Sind wir auch herausgefordert, neu zu schreiben? Verändert eine Geschichtsschreibung mithilfe von Bildern unser Schreiben der Geschichte? Lässt sich Geschichte nur mit Bildern und ganz ohne Text „schreiben“, ein Zitieren und Arrangieren von Bildern so wie Aby Warburgs Mnemosyneatlas?

<47>

Sicher wäre es wünschenswert, wenn die theoretischen und methodischen Veränderungen der letzten rund vier Jahrzehnte nicht nur im Inhalt, sondern auch in den Schreibweisen der Monografien mehr Niederschlag finden würden, wenn es mehr vernetzende als lineare Darstellungsweisen gäbe, die das Vielperspektivische und Nicht-Kohärente der Geschichte, das wir gerne darstellen würden, in eine Anschauungsform übertragen. Aber die existierenden Versuche, so interessant sie im Einzelnen sein mögen, machen auch deutlich, warum sie nicht rezipiert werden. Das gilt etwa für Martin Warnkes „Politische Landschaften“ (der sich über weite Strecken auf das Arrangieren von Bildern beschränkt) ebenso wie für Catherine Davids „Politics – Poetics“ zur Dokumenta X (das mit ineinander verschachtelten und parallel laufenden Texten arbeitet) oder Hans-Ulrich Gumbrechts „In 1926“ (in dem die Textteile alphabetisch sortiert sind und keine Leserichtung vorgeben wollen). Vielleicht markiert Ihr Vorschlag des „Geschichte Schreibens ohne Text“ den Übergang des akademischen Historikers in ein anderes Metier.

<48>

Bei der Edition der Liebig-Sammelbilder geht es Ihnen auch darum, Quellen bereit zu stellen, mit deren Hilfe man die Wirkung bestimmter Bilder und Identitätswürfe auf breitere Bevölkerungskreise untersuchen kann. Sind Bilder hierfür ein besonders geeignetes Medium?

<49>

Sie wirken viel direkter als Texte, und vor allen Dingen sind sie nicht selten im Gegensatz zu Texten oft unentrinnbar. Ich habe viele illustrierte deutsche Nationalgeschichten gesammelt, einige waren offizielle Geschenke (ein Wehrmachtsoffizier verschenkt zu Weihnachten einem Untergebenen Suchenwirths „Deutsche Geschichte“, eine Abiturientin bekommt für gute Leistungen Hans Günthers „Rassenkunde des deutschen Volkes“). Die Beschenkten mögen die Texte nicht gelesen haben, aber die Titelvignetten oder -bilder sind das Mindeste, das sich ihnen eingepägt haben wird. Geradezu seriell ist Uta von Naumburg in den 1930er bis 1950er Jahren für Buchtitel verwendetet worden. Man brauchte die Bücher nicht zu lesen, um den Abbildungen zu begegnen.

<50>

Wer sich für die Formierung und Transformierung breitenwirksamer Semantiken interessiert, hat in den massenhaft verbreiteten Bildkonvoluten wie den Sammelbildern vom Typ Liebig ein ideales Beobachtungsobjekt. Denn die Auswahl der Bildgegenstände etwa für Sammelbilder (aber auch Nationalgeschichten oder Schulbücher für den Geschichtsunterricht) unterlag gewissen Kanonisierungen, die sich veränderten, ohne dass es eine steuernde Hand gab, die diese Veränderung anordnete. Die Transformationen von

Bildmotiven in massenhaft verbreiteten Bildkonvoluten sind ein hervorragender Gegenstand für die Erforschung von Veränderungsprozessen, deren Steuerer man nicht fixieren kann, gewissermaßen für soziale Emergenzphänomene.

Gesprächspartner

Prof. Dr. Bernhard Jussen
Goethe-Universität Frankfurt
Historisches Seminar
Lehrstuhl für Mittelalterliche Geschichte
Grüneburgplatz 1
60629 Frankfurt
jussen@em.uni-frankfurt.de

Prof. Dr. Barbara Potthast
Universität zu Köln
Historisches Seminar
Abteilung für iberische und lateinamerikanische Geschichte
Albertus-Magnus-Platz
50923 Köln
barbara.pothast@uni-koeln.de

Empfohlene Zitierweise:

Bernhard Jussen / Barbara Potthast : Interview zu Bild und Text, Kunst und Geschichte , in: zeitenblicke 7, Nr. 2, [01.10.2008], URL: http://www.zeitenblicke.de/2008/2/interview/index_html, URN: urn:nbn:de:0009-9-14436

Bitte setzen Sie beim Zitieren dieses Beitrags hinter der URL-Angabe in runden Klammern das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse. Zum Zitieren einzelner Passagen nutzen Sie bitte die angegebene Absatznummerierung.