

Die Formate und Techniken haben sich geändert, aber der Anspruch, ein wahres Bild des Gewesenen zu zeigen, wird auch unter den veränderten Bedingungen nicht aufgegeben – wenn etwa die Autoren eines digital nachkolorierten Remakes historischer Filmaufnahmen des Zweiten Weltkriegs ihren Zuschauern «100 % Archiv» in Aussicht stellen und zeigen wollen, «wie es wirklich gewesen ist». <sup>29</sup> Den Fluchtpunkt des Buches bilden daher aktuelle Verfahren der Rekonstruktion, die das historische Archiv der Bilder einer neuen Erlebbarkeit erschließen wollen, zugleich aber am Anspruch auf unbedingte Faktentreue festhalten.

Die Leserinnen und Leser werden bemerken, dass die Darstellung gegen Ende normative Züge annimmt. Das markiert weder einen Bruch noch geschieht es ungewollt. Was Jahrhunderte zurückliegt, zeigt sich in zunehmender Entfernung, ist nicht mehr zu ändern und bietet insofern auch weniger Anlass zur Kritik. Je näher die Darstellung der eigenen Gegenwart kommt, umso eher bietet sie die Möglichkeit, die Phänomene nicht nur nachträglich zu beschreiben, sondern sie auch zu kommentieren. Heute zeigt sich in vielen Bereichen historischer Rekonstruktion ein Ideal der Reanimation, ein Versprechen auf unmittelbare Erlebbarkeit der Geschichte. Die Skepsis gegenüber dieser Form des Distanzverlusts ist eine der Motivationen dieses Buches.

Indem der Text einen Bogen von der Historienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts über Fotografie und Film bis hin zu digitalen Verfahren der Reanimation spannt, umfasst er ein Spektrum sehr unterschiedlicher Formen des Umgangs mit Geschichte. Die Zusammenschau wird zeigen, dass diese diversen Formen – von der um äußerste Sachlichkeit bemühten Rekonstruktion einer historischen Uniform bis hin zu Formen des Reenactment und der Einfühlung – kaum je isoliert und in Reinform, sondern miteinander verschränkt und in oftmals überraschenden Mischformen in Erscheinung treten: Auch die scheinbar sich selbst genügende fotografische oder filmische Aufzeichnung bedarf der Imagination, um zum historischen Zeugnis zu werden. Aber auch umgekehrt: noch die äußerste Form der Theatralisierung von Geschichte setzt in der Regel darauf, dem Spektakel einen Halt im Realen zu sichern.

Es versteht sich von selbst, dass dieses Buch keine lückenlose Chronologie sämtlicher Verfahren visueller Repräsentation von Geschichte

bieten kann. Deren Eigenart und Zusammenwirken soll vielmehr exemplarisch, d. h. in einem Tableau von Fallstudien zur Darstellung kommen. Dieses Vorgehen schließt eine Reihe von Abstraktionen ein. Wer von der Lektüre eine neue Deutung historischer Ereignisse durch bildliche Quellen erwartet, wird diese hier nicht finden. Es geht nicht um eine Neuinterpretation der militärischen Interventionen Napoleons, des Krimkriegs oder der Landung der Alliierten in der Normandie. Nicht als Quellen zum besseren Verständnis historischer Ereignisse kommen Bilder hier in Betracht, sondern als eigenständige Erscheinungsformen des Historischen. Darin unterscheiden sich die folgenden Überlegungen in weiten Teilen von den einschlägigen Forschungen zum Bild als «historischer Quelle».<sup>30</sup> Als Referenz gilt den Autorinnen und Autoren dieser Studien in der Regel eine historische Wirklichkeit, die *vor* den Bildern existiert und sich in diesen spiegelt – sei es als Quelle der Information, sei es als «verzerrender Spiegel» (Peter Burke) und Artikulation von Mentalitäten oder Ideologien.<sup>31</sup> Im Folgenden hingegen geht es nicht um den Versuch, den Schleier beiseitezuziehen, um den Blick auf eine unverstellte Wahrheit hinter den Bildern zu eröffnen. Bilder sind ein Teil dieser Wahrheit, Bestandteil dessen, was sich im Rückblick als Geschichte zeigt. Dabei erweist schon ein flüchtiges Durchblättern der Illustrationen, dass die vier Kapitel dieses Buches äußerst heterogenes Bildmaterial behandeln. Es war nicht meine Absicht, durch das Nacheinander dieser sehr verschiedenen Bilder eine Verwandtschaft der Themen zu suggerieren. Was die Auswahl, so die Hoffnung, zusammenhält, ist die durchgehende systematische Frage nach dem Verhältnis von Aneignung und Entzug, die in den einzelnen Kapiteln jeweils neu ansetzt. Insofern ist das Leitbild dieses Buches nicht die lineare und chronologische Erzählung, eher die mosaikartige Zusammenschau eines Kaleidoskops.

«Geschichte», so hat Ulrich Raulff geschrieben, «ist ihrer kürzesten Definition nach das, womit wir nicht fertig werden.»<sup>32</sup> Daraus folgt nicht, dass es eine Bestimmung der Geschichte gibt, die erst noch gefunden werden muss, ebenso wenig, dass die Vergangenheit noch immer «lebendig» ist. «Womit wir nicht fertig werden» ist eine Vergangenheit, die in ihren Relikten – und dazu gehören maßgeblich auch Bilder – Unruhe erzeugt.

## 1. Kapitel

# Meissonier und das «Dagewesensein der Dinge»

### 1. Detail, Abfall, Spur

Im Mai 1898 berichtet der französische Schriftsteller Charles Yriarte von einer Begegnung mit dem Historienmaler Ernest Meissonier, die ihm aufgrund eines eigentümlichen Details in Erinnerung geblieben ist: «Eines Tages besuchte ich den Maler Heilbuth in Paris, als Meissonier hinzukam. Unter dem Arm trug er, wie ein Schneider, ein großes Bündel Stoff. Als ich meine Verwunderung darüber äußerte, gab Meissonier ruhig zur Antwort: ‹Das ist die Uniform von Marshall Ney. Sie passt nicht, und ich bringe sie zu Monsieur Sombret, meinem Schneider, um sie ändern zu lassen.› Aus der Ernsthaftigkeit dieser Antwort hätte man schließen können, dass der Marshall noch am Leben war und in Poissy auf den Maler wartete, um die begonnene Porträtsitzung fortzusetzen, sobald man die Uniform geändert hätte.»<sup>1</sup> Tatsächlich jedoch war der Marschall, dessen Uniform Meissonier zum Schneider trug, zu diesem Zeitpunkt bereits seit einem halben Jahrhundert nicht mehr unter den Lebenden. Im Dezember 1815, dem Geburtsjahr des Künstlers, hatte man Ney, der Napoleon zuletzt noch in der Schlacht von Waterloo begleitet hatte, wegen Hochverrats verurteilt und im Jardin du Luxembourg erschossen. Meissoniers Interesse an der Uniform des Marshalls stand in Zusammenhang mit dem Gemälde, an dem er in jenen Jahren arbeitete – 1814, *Der Feldzug in Frankreich* (Abb. 1). Das Bild zeigt Napoleons Rückzug in Frankreich, nachdem die alliierten Gegner – Russland und Preußen – im März 1814 ihren Vormarsch in Richtung Paris fortsetzten und Napoleon



**Abb. 1**  
**Ernest Meissonier, 1814, *Der Feldzug in Frankreich*,  
1864, Paris, Musée d'Orsay**

nach der verlorenen Schlacht von Laon den Rückweg nach Soissons angetreten hatte. Eine Episode, die im historischen Rückblick als Vorzeichen der baldigen Abdankung des Kaisers erschien.

Dass Meissonier hier eine Militäraktion ins Bild setzte, die bereits ein halbes Jahrhundert zurücklag, war keineswegs ungewöhnlich. Seit dem Staatsstreich Louis Napoleons im Dezember 1851 erinnerte man gerne an die Erfolge Napoleons, um sich der eigenen Legitimation zu versichern. Längst war der Geburtstag des Kaisers wieder zum Nationalfeiertag erklärt worden, und Napoleon war fester Bestandteil der Ikonographie des Zweiten Kaiserreichs. An den Wänden des Kaisersaals im Pariser Rathaus etwa hatte Jean-Auguste-Dominique Ingres

**Abb. 2**  
**1814, *Der Feldzug in Frankreich*, Detail**

