

Zeitschrift:	Itinera : Beiheft zur Schweizerischen Zeitschrift für Geschichte = supplément de la Revue suisse d'histoire = supplemento della Rivista storica svizzera
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Geschichte
Band:	23 (1999)
Artikel:	Imaginierte Geschichte : zum Projekt "Seitenblicke. Die Schweiz 1848 bis 1998 - eine Photochronik"
Autor:	Pfrunder, Peter
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1077996

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Imaginierte Geschichte

Zum Projekt «Seitenblicke. Die Schweiz 1848 bis 1998 – eine Photochronik»

Peter Pfrunder

Die 150jährige Geschichte der modernen Schweiz deckt sich ungefähr mit der Zeitspanne, in der die Photographie ihre grösste gesellschaftliche Wirkung entfaltete. Dieser äussere Zusammenhang war der Anlass für ein Jubiläumsprojekt, mit dem die Schweizerische Stiftung für die Photographie und das Forum der Schweizer Geschichte einen Beitrag zum Gedenkjahr «150 Jahre Bundesstaat» leisteten (Projektleitung: Peter Pfrunder/Walter Binder). Unter dem Titel «Seitenblicke. Die Schweiz 1848 bis 1998 – eine Photochronik» ging es um das Verhältnis von Photographie und Geschichte, von Photographie und Wirklichkeit: Wie spiegelt sich die Geschichte der Schweiz im fast gleich alten Medium? Wie sind Photographien als zeitgeschichtliche Dokumente zu lesen? Wie können sie nutzbar gemacht werden für die Erfahrung, Darstellung und Vermittlung von Vergangenheit?

Das Projekt war auf drei Ebenen angelegt: Eine Ausstellung ermöglichte den unmittelbaren Zugang zu einer sorgfältig ausgewählten Reihe von originalen Bilddokumenten, eine begleitende Publikation stellte diese Bilder in ihren historischen Kontext, und eine auf demselben Material aufgebaute Tonbildschau ermöglichte eine assoziative Vertiefung und Verarbeitung der ausgestellten Objekte in Form einer achtzehnminütigen Reise durch 150 Jahre.¹

Theoretische Voraussetzungen

Die Bereitschaft, photographischen Dokumenten einen hohen Wahrheitsgehalt zuzuschreiben, sie als objektives Abbild der Wirklichkeit zu betrachten, ist nach wie vor sehr hoch. Dabei zeigt jede nähere Beschäftigung mit Photographie, wie subjektiv und voreingenommen sie die Welt abbildet.

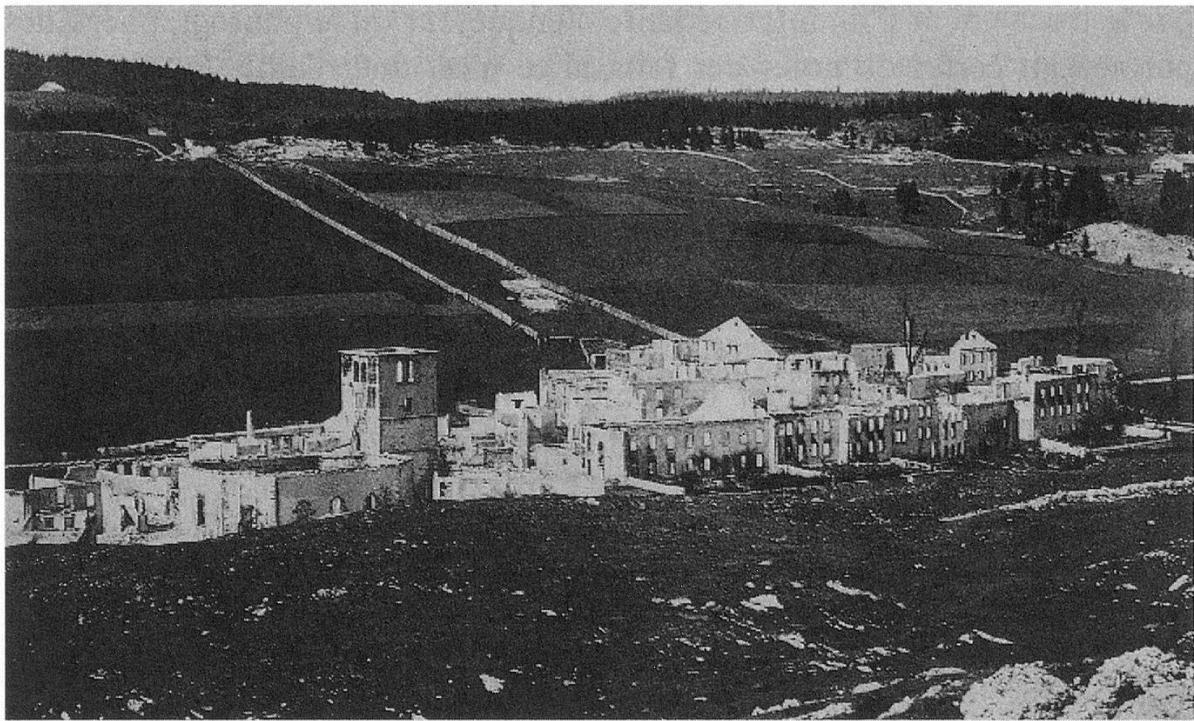
¹ Das Projekt «Seitenblicke» wurde realisiert mit Unterstützung der Schweizerischen Eidgenossenschaft im Rahmen des Jubiläums «150 Jahre Bundesstaat». Ausstellungsorte waren das Forum der Schweizer Geschichte, Schwyz (21.5. bis 13.9.1998), das Centre Culturel Suisse, Paris (25.9. bis 22.11.1998), die Maison Tavel, Genf (17.12.1998 bis 25.4.1999), das Museo Catonale d'Arte, Lugano (22.5. bis 11.7.1999) sowie das Schweizerische Landesmuseum, Zürich (30.7. bis 17.10.1999). Das Buch mit dem gleichen Titel erschien im Offizin Verlag, Zürich, herausgegeben von Peter Pfrunder und Walter Binder. Im Rahmen eines Projektseminars unter der Leitung von Walter Leimgruber und Peter Pfrunder beteiligten sich Studentinnen und Studenten des Volkskundlichen Seminars der Universität Zürich mit Recherchen, Texten und konzeptionellen Diskussionen am Projekt «Seitenblicke».

Schon in den siebziger Jahren hat die amerikanische Kulturkritikerin Susan Sontag den Mythos der photographischen Objektivität brillant demontiert. Photographien, so Sontag, können überhaupt keine Aussagen über die Wirklichkeit machen, weil sie diese auf beziehungslose, freischwebende Partikel reduzieren und atomisieren. Als winzige Informationssplitter kitzeln sie in erster Linie die Phantasie der Betrachter. Sie spiegeln ihnen nicht nur eine imaginäre Vergangenheit vor, sondern wecken auch das Bedürfnis, diese in Form einer schönen Sammlung verfügbar zu machen. Und schliesslich vermitteln sie gemäss Sontag auch noch das trügerische Gefühl, die Vergangenheit verstehen zu können. Doch «die ‹Realität› der Welt liegt nicht in ihren Abbildern, sondern in ihren Funktionen, Funktionen sind zeitliche Abläufe und müssen im zeitlichen Kontext erklärt werden. Nur was fortlaufend geschildert wird, kann von uns verstanden werden.» Susan Sontag zieht den lapidaren Schluss: «Genau genommen, lässt sich aus einem Foto nie etwas verstehen.»²

Trotz dieser mittlerweile klassischen, radikal pessimistischen Einschätzung suchen Geschichts- und Sozialwissenschaften seit einiger Zeit wieder nach Möglichkeiten, Photographien als Quellen zu nutzen. Zu bedeutend und zu umfangreich ist das zumeist in unbekannten Archiven schlummernde visuelle Erbe, als dass man es einfach ignorieren könnte: Was sich seit fünf Generationen angehäuft hat, verlangt nun, angesichts der digitalen Neuorientierung des Mediums, immer drängender nach einem tieferen Verständnis, nach Konservierung, Deutung und Nutzung. Dabei bietet auch der Wandel, den die Geschichtsforschung selbst in den letzten Jahrzehnten vollzogen hat, eine Chance: Die Abkehr von einer positivistischen Haltung (wie sie noch in der Einschätzung von Susan Sontag durchschimmert), das Interesse für «Mentalitäten» sowie zeitlich und kulturell gebundene Wahrnehmungen oder die Berücksichtigung «weicher» Daten (wie etwa der mündlichen Überlieferung) haben die wissenschaftliche Sensibilität gegenüber photographischen Quellen gesteigert.

Entscheidend sind dabei Fragestellungen, die der spezifischen Quellen-gattung «Photographie» gerecht werden. Ein Beispiel: Wenn etwa das *Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari* in Rom einen Bestand von Photographien untersucht, die für die italienische Landesausstellung 1911 zum Thema «cultura popolare» angefertigt wurden, so stellt sich nicht primär die Frage, wie «das Volk» damals wirklich gelebt hat; vielmehr versucht man, die «Zeitform des Sehens» zu rekonstruieren: Wie wollten die tonangebenden Schichten die Volkskultur sehen und ins Bild gesetzt haben?

2 Susan Sontag, *Über Fotografie*, Frankfurt am Main 1980, S. 28 (amerikanische Originalausgabe: New York 1977).



1858

Die Schreckensnachricht zirkuliert in Windeseile. Schon am nächsten Morgen macht sich der Fotograf mit seiner schweren Ausrüstung auf den 11 Kilometer langen Weg nach Le Lieu. Seit einigen Jahren schon betreibt der Uhrmachersohn Louis-Auguste Reymond in Le Brassus ein Atelier und fotografiert im heimatlichen Vallée de Joux. Am Ziel bietet sich ihm ein Bild der Zerstörung: In der Nacht von Samstag auf Sonntag, den 19. Juli 1858, hat ein Grossbrand in Le Lieu 34 Häuser zerstört. Die verheerenden Feuer nehmen seit Jahrzehnten zu, da dichter gebaut und gewohnt wird, während zugleich neue Gewerbe- und Industriezweige Gefahren schaffen. Auch die neuen Zündhölzchen sind, besonders in Kinderhand, eine häufige Brandursache, sofern diese überhaupt noch feststellbar ist. Zwar gibt es im Waadtland, wie in den meisten Kantonen, seit 1811 eine obligatorische öffentliche Anstalt für Feuerversicherung. Aber die Hausbesitzer versichern selten den vollen Wert. Mehr als 50 Familien sind obdachlos geworden im kleinen, kaum 1000 Einwohner zählenden Uhrmacherdorf. Nur ein Drittel des Schadens sei gedeckt, klagt ein Zeitungsbericht. Drei Jahre später, nach dem katastrophalen Brand von Glarus, der beinahe 600 Häuser zerstört, kommt es zu einer landesweiten Diskussion über die Mängel im Versicherungswesen. Feuer- und baupolizeiliche Vorschriften sowie eine verbesserte Feuerwehr leisten nun ihren Beitrag zur Prävention.

Mario König

Bildnachweis: Auguste Reymond (1825–1913), *Ruines du village du Lieu après l'incendie du 18 juillet 1858*. Daniel Aubert, Le Brassus.

Welche Filter, welche Projektionen lassen sich – eventuell durch den Vergleich mit anderen Quellen – in den Photographien ausmachen?³

Auch die Erfahrungen, die man etwa bei *Oral history*-Projekten in bezug auf mündliche Quellen gewinnen konnte, ermöglichen einen neuen Zugang zu Photographien. Denn zwischen mündlichen und photographischen Quellen gibt es Verwandtschaften, wie die französische Historikerin Anne-Marie Granet-Abisset darlegt: «Toutes deux partagent une même logique, celle de la mémoire de l'oubli, celle de la présence de l'absence,

³ Reinhold Johler, «Fotografie und Volkskunde in Italien. Ein «versuchter» Überblick», in: *Fotogeschichte* 7, 1987, S. 61–65.

par le truchement d'un intermédiaire, l'enquêteur ou le photographe. Elles permettent certes de noter des faits, si ce n'est une réalité. Pourtant, ces sources sont surtout pertinentes pour saisir des représentations.»⁴ So erweisen sich Photographien nicht nur als geeignetes Mittel, um Erinnerungen zu aktivieren. Gerade in ihrer bruchstückhaften Isoliertheit verlangen sie auch kontextuelle Ergänzungen und ein hartnäckiges Nachfragen, was die Forschenden wiederum in zentrale Problembereiche einer Zeit und einer Gesellschaft hineinführt. Wenn man sie nicht als Abbilder der Wirklichkeit, sondern als Zeugnisse einer bestimmten *Wahrnehmung* der Wirklichkeit interpretiert, so sind Photographien gerade deshalb aufschlussreich, weil sie mit Emotionen, Ideologie und subjektiver Bedeutung «aufgeladen» sind. Mit den Worten von Bruno Fritzsche: «So paradox es klingen mag: die Photographie, dieser (vermeintliche) Abklatsch der Wirklichkeit, sagt nichts aus über die historische Realität, erst in der Verbindung mit einem erklärenden Text gibt sie gewisse Informationen frei. Dagegen vermittelt sie eigenständig und besser als das Wort die Bilder, die sich die Vergangenheit von sich selber macht. Hier läge das eigentliche Explorationsfeld des Photohistorikers: in den für wahr gehaltenen, aber nicht begründbaren und auch nicht zu besprechenden Vorstellungen einer Gesellschaft, eben ihren Mythen.»⁵

Ein Konzept mit einkalkuliertem Risiko

Um das komplexe Verhältnis zwischen Photographie und Geschichte weiter auszuloten, wurde für das Projekt «Seitenblicke» ein sehr einfaches, bewusst riskantes Konzept gewählt: Für jedes Jahr zwischen 1848 und 1998 wurde eine Photographie ermittelt, die in der Schweiz gemacht wurde.⁶ Die jeweiligen «Bilder des Jahres» sollten freilich nicht einfach die grössten und wichtigsten, die sogenannt «historischen» Ereignisse visualisieren – auf diese Weise wäre die Photographie einmal mehr zum Alibi, zur reinen Illustration einer standardisierten Chronistik degradiert worden. Vielmehr liessen sich die Projektverfasser, wo immer möglich, von einer spontanen und intuitiven Begegnung mit tausenden von unpublizierten und publizierten Photographien leiten, um schliesslich jene Aufnahmen herauszufiltern, die als «Zeitfenster» geeignet schienen: Sie sollten in photographisch interessanter Weise den Blick auf Alltägliches und vielleicht auch Unerwartetes freigeben.

4 Anne-Marie Granet-Abisset, «L'historien et la photographie», in *Le monde alpin et rhodanien* 23, 1995, S. 19–36.

5 Bruno Fritzsche, «Das Bild als historische Quelle», in Andreas Volk (Hrsg.), *Vom Bild zum Text. Die Photographiebetrachtung als Quelle sozialwissenschaftlicher Erkenntnis*, Zürich 1996, S. 11–24, hier S. 23f. Vgl. dazu auch: Peppino Ortoleva, «Photographie und Geschichtswissenschaft», in *Photographie und Gesellschaft* 1, 1989, S. 5–13, 2, 1989, S. 4–12, 3, 1989, S. 3–9.

6 In wenigen Fällen drängten sich Doppelbilder auf. In der Publikation wurde ausserdem ein Teil der Hauptbilder mit kleinformatigen Vignetten ergänzt.

Sie sollten aber auch aus verschiedenen Gegenden der Schweiz stammen und in der chronologischen Abfolge möglichst viele Facetten der vergangenen 150 Jahre sichtbar machen. So drängten sich jene zahllosen *faits divers* und kleinen Sensationen des Alltags in den Vordergrund, die den Zeitgenossen eben häufig «photogener» erschienen (und ihr individuelles Leben vielleicht auch stärker prägten) als die «historischen» Ereignisse und die «offizielle» Geschichte: zum Beispiel der Dorfbrand von Le Lieu 1858, eine Wirtshauszene aus La Punt 1866, Fabrikarbeit in der Schwerindustrie 1890, Frau



1932

Frauenturnen wird gerne veracht, gilt in den Augen vieler als «Eselei städtischer Weibervölker». Es dauert lange, bis die Frauen ihr erstes Fest veranstalten können: 1932 werden in Aarau die 1. Schweizerischen Frauenturntage durchgeführt. Genau 100 Jahre früher war hier das erste Turnfest der Männer über die Bühne gegangen. Doch auch jetzt sind die Frauen den Männern nicht gleichgestellt. Denn an den Frauenturntagen gibt es keine Ranglisten und Lorbeerkränze. Wettkämpfe passen nicht zum Wesen der Frau, verkündet der Schweizerische Frauenturnverband. Es geht um die «Erhaltung der spezifisch weiblichen Art». Die Frau verausgabt sich im Wettkampf zu sehr, da sie «durch die Masslosigkeit in der Hingabe gekennzeichnet sei» und «Leistungshöhen erreichen wolle, die möglicherweise ihre körperlichen und seelischen Kräfte übersteigen». Angemessen sind Gymnastik und Spiele, die dazu dienen, das «ständige Ein- und Unterordnen» zu üben. Die Frau «ist verpflichtet, ihren Körper kräftig und gesund zu erhalten, um unserm Volk einen gesunden Nachwuchs geben zu können». Noch 1963 stehen die Frauenturntage unter dem Motto: «Gesunde Mütter – gesunde Kinder – gesundes Volk».

1972, ein Jahr nach der Einführung des Frauen-Stimm- und Wahlrechts auf Bundesebene, kommt es an den Frauenturntagen, wieder in Aarau, erstmals zum «Experiment von Wettkämpfen». (Alle Zitate aus Publikationen des Schweizerischen Frauenturnverbandes)

Walter Leimgruber

Bildnachweis: Hans Staub (1894–1990), Erste Schweizerische Frauenturntage, Aarau. Schweizerische Stiftung für die Photographie/ProLitteris, Zürich.

Müller in ihrem Auto 1911, die Putzequipe der Landesausstellung 1939, eine Theateraufführung von Gefangenen 1951 oder der Muezzin der Basler Moschee beim Ruf zum Abendgebet 1993. Jede Photographie diente überdies als Ausgangspunkt für Recherchen und Kommentare, die einen sinnvollen Kontext herstellen sollten.⁷

Dass die Auswahl der Bilder bei solchen Vorgaben nur sehr subjektiv und willkürlich erfolgen konnte, ist klar. Welche Aufnahme zum «Bild des Jahres» gewählt wurde, war nicht nur von den Zufälligkeiten der Überlieferung und Archivierung abhängig, sondern auch von persönlichen ästhetischen Kriterien und vom individuellen Blickwinkel. Ein wichtiges Kriterium bildete schliesslich auch die Abfolge der Photographien im chronologischen Raster. Gerade durch die Verdichtung von 150 Jahren auf 150 Momentaufnahmen, durch die Aneinanderreihung von an sich unzusammenhängenden Einzelbildern, sollten die Möglichkeiten und Grenzen der Photographie für die Imagination der Vergangenheit deutlicher hervortreten.

Hilfreich war in diesem Zusammenhang die von John Berger geleistete Vorarbeit. Die Vieldeutigkeit der Photographie ermöglicht nach Berger «eine andere Art zu erzählen».⁸ Herausgerissen aus einem bestimmten Kontext, fordert jede Aufnahme den Betrachter heraus, ihr von einem anderen, späteren Blickwinkel aus einen neuen Sinn zu verleihen – indem er eine Dauer in sie hineinliest, die über den photographierten Augenblick hinausführt: «Die Photographie schneidet quer durch die Zeit und zeigt einen Querschnitt des Ereignisses oder der Ereignisse, die sich während dieses Augenblicks entwickelten. Wir haben gesehen, dass das Augenblickliche den Sinn vieldeutig macht. Aber der Querschnitt erlaubt uns, wenn er weit genug reicht und in Musse beobachtet werden kann, das Miteinander-verbundensein und die beziehungsvolle Gleichzeitigkeit von Ereignissen zu erkennen.»⁹

Im Projekt «Seitenblicke» wurden nun die photographischen Augenblicke so zusammengefügt, dass auch *zwischen* ihnen bedeutungsvolle Beziehungen entstanden; die Momentaufnahmen bildeten automatisch eine übergeordnete Erzählstruktur, die nur mit bewusster Gestaltung, mit einer reflektierten Dramaturgie zu kontrollieren war.

7 Anders als üblich wurden also zuerst die Bilder ausgewählt und dann erst deren Umfeld erforscht – ein Vorgehen, das nicht immer gleich ergiebig war, zuweilen aber doch zu überraschenden Entdeckungen führte. Für die Bildkommentare zeichneten Mario König, Walter Leimgruber, Peter Pfrunder und Hans Peter Treichler verantwortlich.

8 John Berger und Jean Mohr, *Eine andere Art zu erzählen*, München/Wien 1984 (engl. Originalausgabe: London 1982).

9 Wie Anm. 8, S. 120.

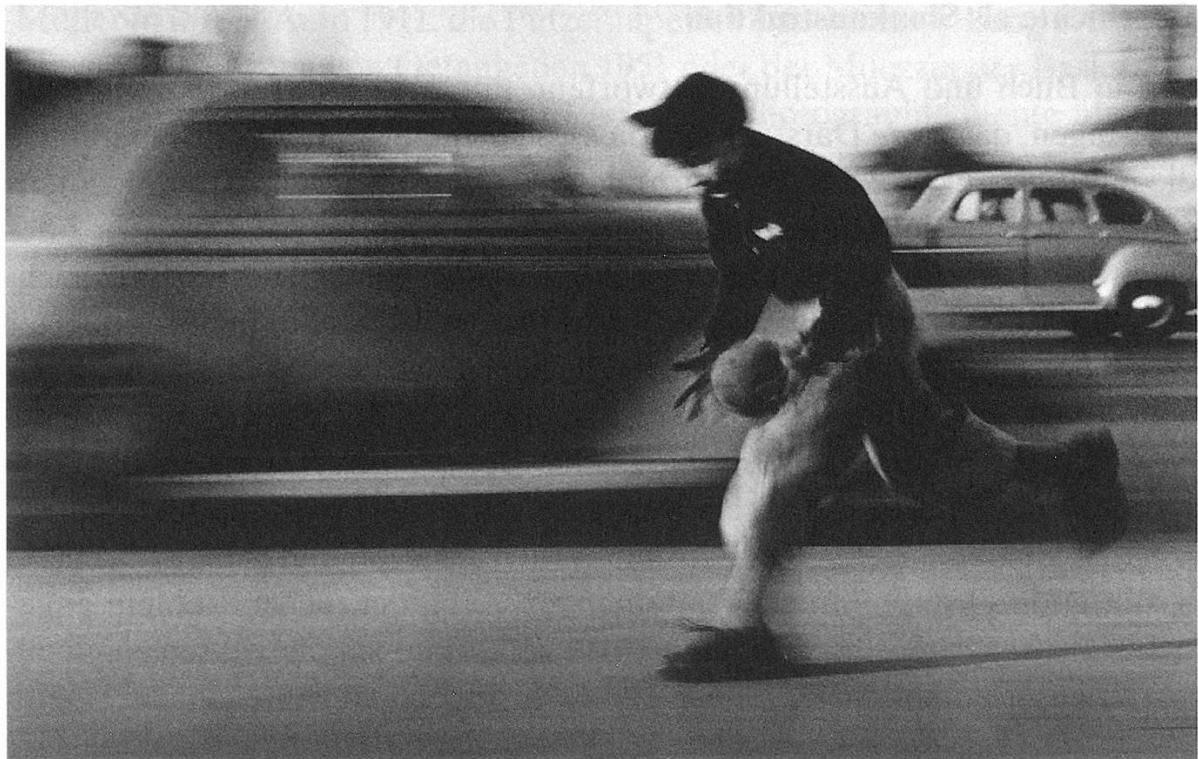
Geschichte als Sinnkonstruktion

Die in Buch und Ausstellung entworfene Photochronik führte denn auch vor Augen, dass *jede* Darstellung von Geschichte eine Sinnkonstruktion ist, die mitunter auf subjektiver Interpretation und Inspiration beruht. Insofern eignete sich die tollkühne Verdichtung von 150 Jahren auf 150 mehr oder weniger zufällig photographierte Momente ausgezeichnet, um darüber nachzudenken, ob und wie Geschichte begreifbar ist. Sie stellte in akzentuierter Weise die Frage nach den narrativen Mustern der Geschichtsschreibung – eine Frage, die seit einiger Zeit vor allem im Umkreis des amerikanischen *New Historicism* intensiv diskutiert wird. Gemäss den Vertretern des *New Historicism* bestehen historische Aussagen darin, dass man aus einer unendlichen Datenmenge einige Punkte willkürlich auswählt und diese nach einem bestimmten Ordnungsmuster miteinander verbindet. «Das Problem ange- sichts dieser Grundsituation lautet: Wie verknüpfe ich die Fakten zu einem legitimen Zusammenhang, der sie erst zu ‹historischen› Fakten macht? Denn nur in der Verknüpfung ergeben die positivistisch erhobenen Fakten Ge- schichte. Es handelt sich also um ein Vertextungsproblem.»¹⁰ Auf dieses Problem hatte schon Robert Musil hingewiesen, in überspitzter Form und mit ironischem Unterton: Die sogenannte historische Distanz besteht nach Musil darin, «dass von hundert Tatsachen fünfundneunzig verloren gegangen sind, weshalb sich die verbliebenen ordnen lassen, wie man will». ¹¹ Die- ser provokative Satz trifft nun aber in besonderem Mass auf die «Seiten- blicke» zu, wobei man «Tatsachen» getrost durch «Photographien» ersetzen darf. Die Folgerungen, die der *New Historicism* aus dieser Situation ableitet, lassen sich durchaus gewinnbringend auf den Umgang mit Photographien übertragen. «Der New Historicism [verbindet] die Ergebnisse intensiver Archivarbeit mit einer bewusst anekdotischen, subjektiven Präsentation, in der das Nicht-Systematische, Widersprüchliche, Kontingente, ja Zufällige betont wird. Statt Vereinheitlichung gelten Pluralität und Heterogenität (...), statt linearer Erzählung assoziative Montage, statt der Suche nach einem festen Bedeutungskern ein Spiel mit dem (...) Bedeutungsüberschuss sym- bolischer Sprache.»¹² Anton Kaes erwähnt sogar explizit die Möglichkeit, bestimmte Jahresdaten als «Ausgangspunkte für kulturgeschichtliche Mo- mentaufnahmen» (!) zu benutzen und dabei insbesondere die Gleichzeitig-

10 Moritz Brassler (Hg.), *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*, Frankfurt am Main 1995, S. 11.

11 Zitiert nach Moritz Brassler, wie Anm. 10, S. 15.

12 Anton Kaes, «*New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne?*», in Brassler (Hg.), wie Anm. 10, S. 251–267, hier S. 263. Der *New Historicism* orientiert sich stark an der vom Ethnologen Clifford Geertz entwickelten Methode der «thick description», ebenso an der Mikro- Historie von Sozialhistorikern wie Carlo Ginzburg.



1950

Mit rasender Geschwindigkeit nimmt die Motorisierung der Schweizer Bevölkerung in den fünfziger Jahren zu: Zwischen 1950 und 1960 verdreifacht sich die Anzahl der Personenwagen. Das Auto wird zum Schlüsselprodukt und zum Symbol für einen neuen Lebensstil, der sich in einer beispiellosen Steigerung von Konsum, Energieverbrauch und Mobilität äussert. Die Bedürfnisse der Motorisier-ten erhalten jetzt oberste Priorität, und die Strasse verwandelt sich von einem Ort des Spiels und der Begegnung in eine Gefahrenzone. 1950 verlieren 797 Menschen in der Schweiz ihr Leben auf der Strasse, 18 801 werden bei Unfällen verletzt. Aufgeschreckt von den steigenden Kosten, machen Versicherungen mit grossangelegten Kampagnen auf die Gefahren des Verkehrs aufmerksam. Die als Auftragsarbeit entstandene Photographie von René Groebli besticht denn auch durch eine neuartige, konstruierte Bildsprache, deren Botschaft unmittelbar verständlich ist.

Was die dargestellte Szene bedeutet, wird der Gesellschaft freilich erst Jahrzehnte später bewusst. Hauptverlierer im Kampf um den öffentlichen Raum werden die Kinder sein. Mit der Strasse verlieren sie einen der wenigen Lebensräume, in denen sie ohne Aufsicht von Erwachsenen soziale Erfahrungen sammeln konnten.

Peter Pfrunder

Bildnachweis: René Groebli (*1927), Ball-Spielender Knabe.

keit des Ungleichzeitigen zu berücksichtigen.¹³ Genau darum ging es auch bei den «Seitenblicken». Die ausgewählten Photographien wurden wieder mit einem Teil der sozialen und kulturellen Energie aufgeladen, mit denen sie zu ihrer Zeit reichlich ausgestattet waren.¹⁴

Die *New Historicists* berufen sich nicht zuletzt auf Walter Benjamin, der die Photographie schon früh als kulturelles Phänomen ernstgenommen hat. In seinem *Passagen-Werk* plädierte Benjamin schon in den dreissiger Jahren für eine «gesteigerte Anschaulichkeit» bei der (marxistischen) Darstellung

13 Wie Anm. 10, S. 261f.

14 Wie Anm. 10, S. 16.

von Geschichte; damit nahm er den Ansatz des *New Historicism* in verblüffender Weise vorweg. In mancher Hinsicht treffen sich seine Überlegungen mit den Intentionen des Projekts «Seitenblicke». Benjamin schlug vor, «das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die grossen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken. Also mit dem historischen Vulgärnaturalismus zu brechen. Die Konstruktion der Geschichte als solche zu erfassen. In Kommentarstruktur.»¹⁵

Das an ein breites Publikum gerichtete Unternehmen «Seitenblicke» vermittelte also, neben der inhaltlichen Ebene der einzelnen Photographien, auch eine Reihe von Meta-Botschaften, die sich etwa so zusammenfassen liessen:

- Photographie gibt nicht einfach die Realität wieder. Mit der Betonung der Subjektivität und Momenthaftigkeit der Photographie – rund 150 willkürlich ausgewählte Augenblicke mussten genügen, um 150 Jahre zu repräsentieren – war das Projekt geeignet, den Objektivitätsanspruch des Mediums von Anfang an zu problematisieren.
- Die Lektüre von Photographien ist kontextabhängig. Durch die Umkehrung der vorherrschenden Bild-Lese-Gewohnheiten – bei den «Seitenblicken» blieb das Bild immer primäres Medium – liessen sich wichtige Erfahrungen vermitteln. Die Vieldeutigkeit von Photographien öffnete gewissermassen einen historischen Assoziationsraum, durch den die Beobachtenden in eine persönliche Beziehung zur dargestellten Vergangenheit traten. Zuweilen wurde aber auch fast schmerzlich bewusst, dass das Lesen von Photographien zusätzlicher Informationen bedarf, die dem Bild selbst nicht zu entnehmen sind.
- Die Schweizer Geschichte gibt es nicht. Die Auswahl der Bilder und die Herstellung von Sequenzen provozierten Fragen und Widersprüche («weshalb gerade dieses Bild für jenes Jahr?»), die wiederum bewusst machten, dass jede Geschichtsdarstellung an eine bestimmte Perspektive gebunden ist.
- Geschichte ist nicht als linearer Prozess zu begreifen. Selbst der scheinbar unverfängliche chronologische Raster bedeutete in diesem Projekt nicht mehr als ein Hilfsgerüst, das durch die Bildabfolge recht fragil erscheinen musste. Bewusst wurde denn auch auf eine Periodisierung der behandelten Zeitspanne verzichtet. Die Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, das Nebeneinander von Zufälligem und Zwangsläufigem rückten dadurch in den Vordergrund.

15 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1983, Bd. 1, S. 575.