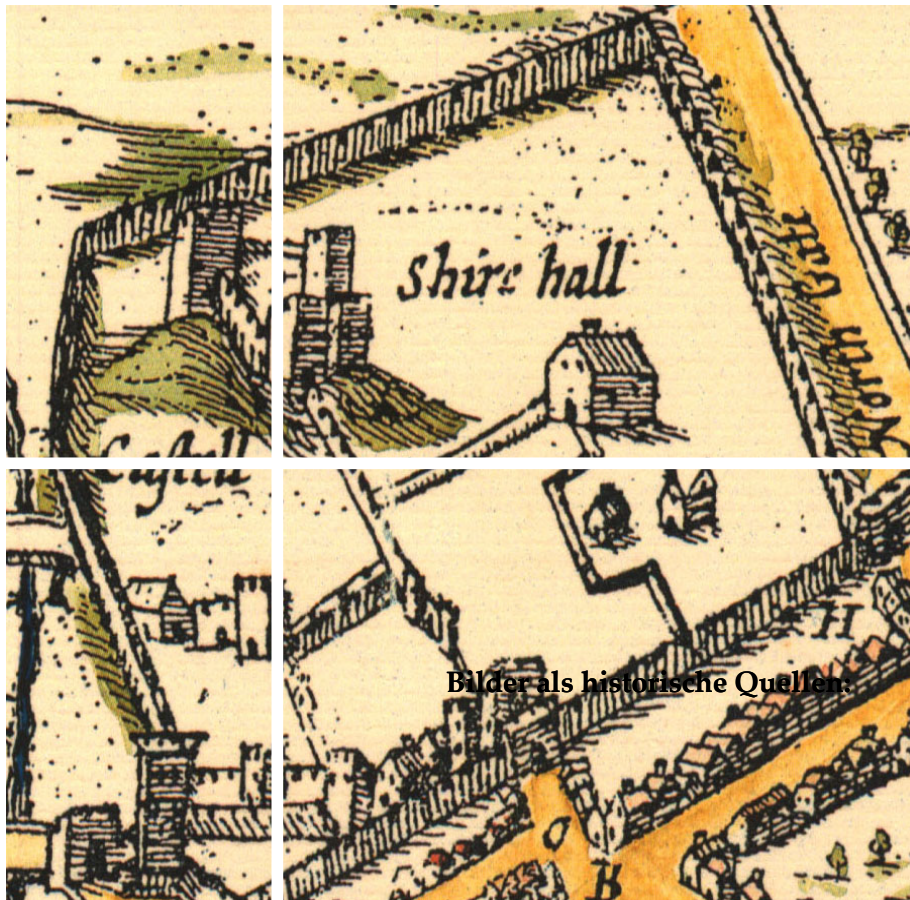


Cardiff Historical Papers



Bilder als historische Quellen

Bilder als historische Quellen

Jessica Horsley

2008/4

Cardiff Historical Papers

**Bilder als historische Quellen:
Gedanken zu Peter Burkes „Eyewitnessing“
und zur Problematik der „Augenzeugenschaft“**

Jessica Horsley

2008/4

Cardiff Historical Papers

**Published by the Cardiff School of History and Archaeology, Cardiff University,
Humanities Building, Colum Road, Cardiff CF10 3EU, UK**

General Editor: Dr Gerwin Strobl

Cardiff Editorial Advisory Board

Prof. Gregor Benton

Dr Guy Bradley

Dr Helen Nicholson

Dr Kevin Passmore

External Editorial Advisory Board

Prof. Norman Housley (University of Leicester)

Prof. Roger Middleton (University of Bristol)

Prof. Geoffrey Swain (University of Glasgow)

Prof. Hans van Wees (University College London)

Prof. Andy Wood (University of East Anglia)

ISSN 1754-2472 (Print)

ISSN 1754-2480 (Online)

Text copyright: the author

Cover: detail from a plan of Cardiff by John Speed, dated 1610, used by kind
permission of Glamorgan Record Office, Ref. 2008/1273

Cover design and production: Mr John Morgan

All titles in the series are obtainable from Mr John Morgan at the above address or
via email: morganj2@cardiff.ac.uk

These publications are issued simultaneously in an electronic version at
<http://www.cardiff.ac.uk/hisar/research/projectreports/historicalpapers/index.html>

**Bilder als historische Quellen:
Gedanken zu Peter Burkes „Eyewitnessing“
und zur Problematik der „Augenzeugenschaft“**

I Einleitung

Im Jahr 2001 erschien im Londoner Verlag Reaktion Peter Burkes Buch „Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence“. Darauf folgten rasch Übersetzungen ins Spanische, Portugiesisch-Brasilianische, Italienische, Kroatische, Griechische und 2003 auch ins Deutsche. „Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen“, wie das Buch auf Deutsch heißt, soll laut Autor Historiker „zur Verwendung dieser Quellen anregen, aber auch vor den Tücken warnen, die damit verbunden sind.“ (S. 9) Burke geht davon aus, dass die meisten Historiker die Möglichkeit, Bilder als historische Quellen auszuwerten, nicht oder zumindest nicht in ausreichendem Maße wahrnehmen. Die Frage, inwiefern Bilder als historische Quellen verwendbar seien, beantwortet Burke dahingehend, dass erstens „die Kunst über Aspekte der gesellschaftlichen Realität Aufschluss geben kann“, zweitens „darstellende Kunst oft gar nicht so realistisch ist, wie es scheint, und die gesellschaftliche Wirklichkeit eher verzerrt als reflektiert“ und drittens der „Prozeß der Verzerrung als solcher [...] ein Beweis für Phänomene [ist], die viele Historiker untersuchen wollen [...].“ (S. 34) Gegen Ende des Buches bietet Burke anhand seiner zahlreichen Bildbeispiele vier Thesen zur Problematik der Interpretation (S. 216):

- 1) „Bilder eröffnen keinen direkten Einblick in die soziale Welt, sondern vermitteln vielmehr einen Zugang zu zeitgenössischen Sichtweisen auf diese Welt [...].“
- 2) Ihr „Zeugnis“ muss in kulturelle und soziale Kontexte „eingeordnet werden“.
- 3) „Eine Serie von Bildern bietet ein zuverlässigeres Zeugnis als einzelne Bilder [...].“
- 4) Der Historiker muss kleine Details und signifikante Lücken „registrieren“, die unbewusste Informationen oder Voraussetzungen von Seiten der Bildproduzenten offenbaren.

Auch wenn er, laut eigener Aussage, keinen „praktischen Ratgeber‘ zum Decifrieren von Bildern“ (S. 214) anstrebt, so bietet der Autor doch praktische Ratschläge an.

Dies sind auch für den Kunsthistoriker durchaus brauchbare Ratschläge, freilich wird man sie nicht immer im Burke'schen Sinne, sondern zum Teil geradezu ‚gegen den Strich‘ lesen bzw. einzelne Empfehlungen auch anders formulieren. So geht etwa der Kunsthistoriker nicht davon aus, dass das Bild ein verzerrtes Abbild der Realität ist. Michael Baxandall schreibt dazu: „[...] it would be more natural to approach the image, less as tellingly flawed evidence of a social reality, than as itself a deposit or bit of social reality [...]“¹ Zudem werden mit Burkes griffigem Titel „Augenzeugenschaft“ indirekt Ansprüche an den Künstler erhoben, die eigentlich nur an den Ethnologen gestellt werden sollten. Denn das mit dem Buchtitel implizierte Wahrnehmungsprinzip trifft selbst bei vielen der von Burke angeführten Beispielen, etwa bei den religiösen Sujets und den im Atelier ausgeführten Werken, nur bedingt zu.² Weiterhin verwendet Burke bei seiner Behandlung von Bildern durchwegs Termini, die eher bei Historikern üblich sind: so spricht er etwa von „Dokumenten“, „Aussagen“, „Beweisen“ und „Zuverlässigkeit“. Ästhetische Komponenten, die „Kunst“ in der Kunst sozusagen, diskutiert er hingegen höchstens am Rande. Selbst Faktoren wie etwa das Medium, welches die „Zuverlässigkeit“ eines Bildes für Historiker durchaus beeinflussen könnte, behandelt Burke nicht näher. Ihm geht es darum, keinerlei Unterschied zwischen „images“ und „art“ einzugestehen. So schreibt er bereits in der Einleitung: „Dieses Buch beschäftigt sich mit ‚Bildern‘ und nicht mit ‚Kunst‘.“ (S. 16) Man wird Burke zwar bereitwillig zustimmen, dass jedes Bild „unabhängig von seiner ästhetischen Eigenschaft [...] auch als historische Quelle dienen“ kann (S. 16), nur bedeutet dies meiner Meinung nach keineswegs, dass diese „ästhetische Eigenschaft“ irrelevant ist. Burke gesteht zwar in Bezug auf den Film ein, dass „so etwas wie eine Quellenkritik zu entwickeln [wäre], die den spezifischen Eigenarten des Mediums [...] Rechnung trägt“ (S. 177), dennoch setzt er sich auch hier hauptsächlich mit dem Bildinhalt auseinander.

1 M. Baxandall: Book Review, in: *English Historical Review*, Bd. cxvii, Nr. 472, Juni 2002, S. 642–644, hier S. 643.

2 A. Matthias: Augenzeugenschaft – Von den Tücken eines gut gemeinten Ansatzes, in: *Kultur-Extra*, das Online-Magazin, April 2004, o. S.

II Die Abbildungen

Wenden wir uns also den Bildbeispielen der „Augenzeugenschaft“ zu: denn bei diesem reich bebilderten Buch sind die Abbildungen für den Text maßgeblich. Im Text werden alle Abbildungen diskutiert. (Das Buch hat allerdings kein Abbildungsverzeichnis, was es zunächst ein wenig erschwert, einen Überblick über das besprochene Material zu gewinnen.) In meiner Tabelle (Nr. 1) habe ich die Abbildungen nach zwei Kategorien geordnet – und zwar nach Epoche und Medium bzw. Technik. Eine Aufgliederung nach „Genre“, wie auch eine Trennung zwischen europäischen und außereuropäischen Bildern, hätte sich zu sehr mit Burkes eigener Kapiteleinteilung überschritten. Die von mir gewählten Kategorien sind zugegebenermaßen auch nicht völlig unproblematisch: So kommen etwa Mischtechniken vor; auch wären andere zeitliche Unterteilungen durchaus denkbar. Die abgebildeten Werke decken den gesamten Zeitraum zwischen dem 11. und 20. Jahrhundert ab, mit Ausnahme des 13. Jahrhunderts. Darüber hinaus kommen ein griechisches Vasenbild und drei römische Werke noch hinzu. Unter den Abbildungen überwiegt aber eindeutig das 19. Jahrhundert. Es sind zwar zahlreiche Bildarten einbezogen, doch auch hier sticht ein Ungleichgewicht ins Auge: Es handelt sich nämlich bei immerhin einem Drittel aller Abbildungen um auf Leinwand gemalte Ölbilder.

Die Bilder sind relativ gleichmäßig über das Buch verteilt (Tabelle 2). Durchschnittlich kommt etwa alle zwei bis zweieinhalb Seiten eine Abbildung vor; etwas weniger sind es in der Einleitung und in den Theoriekapiteln. Erwartungsgemäß sind im Kapitel I zu „Photographien und Portraits“ hauptsächlich Ölbilder und Photographien abgebildet. Im darauf folgenden Kapitel zur „Ikonographie und Ikonologie“ sind, ebenfalls erwartungsgemäß, vorwiegend Ölbilder behandelt. Obwohl Kapitel V zur „Materielle[n] Kultur im Spiegel der Bilder“ das am reichsten bebilderte Kapitel ist, stammt nur eines dieser Bilder aus dem 20. Jahrhundert. Alle drei Bildbeispiele in der Einleitung sind Aquarelle, was kein Zufall sein dürfte. Burke spricht nämlich eingangs vom unterschiedlichen Wert, den Bilder als Quellen haben: „Unmittelbar vor Ort gezeichnete Skizzen, die nicht den Zwängen des ‚großen Stils‘ unterliegen [...], sind als Zeugnisse beispielsweise vertrauenswürdiger als Gemälde, die später

im Atelier des Künstlers ausgearbeitet wurden.“ (S. 16) Dessen ungeachtet kommen dann aber lediglich vier Aquarelle und drei Zeichnungen (bzw. vier³) in „Augenzeugenschaft“ vor, was die schon erwähnte Phalanx der Ölbilder umso bemerkenswerter macht. Dies mag bis zu einem gewissen Grad mit den Themen der mittleren Kapitel zusammenhängen. Dennoch tritt hier meiner Meinung nach eine grundlegende Schwäche im Burke'schen Ansatz zu Tage: nämlich die mangelnde Unterscheidung – ob bewusst oder unbewusst sei dahingestellt – zwischen der „Augenzeugenschaft“ des Künstlers und der des Betrachters. Während erstere ihren Niederschlag in einer Skizze findet, heftet sich die „Augenzeugenschaft“ des Betrachters, eher an den scheinbaren Realismus eines Ölbildes. Dadurch wird im Grunde der Betrachter Peter Burke selbst zum Thema, ohne dass er dies aber erkennt (oder sich eingesteht).

Auch einigen Rezensenten von Burkes Buch sind trotz der Vielzahl und -falt der diskutierten Bilder Lücken aufgefallen: Michael Wintle hätte gerne Landkarten gesehen⁴, Paul Betts von der University of Sussex vermisst unter anderem eine Behandlung von Fernsehen und Werbung.⁵ Für Helena Waddy enthält das Buch „less coverage of the images produced on the local level than I expected.“⁶ Für mich bildet die weitgehende Vernachlässigung jeglicher Kunst des 20. Jahrhunderts außerhalb von Photographie und Film ein Problem. Burkes jeweiliger Schwerpunkt unter den diskutierten „Quellen“ verlagert sich in chronologischer Abfolge eindeutig von der Ölmalerei zu Photographie und Film. Dies erscheint mir nicht unproblematisch und dürfte zudem kein Zufall sein: Unter Historikern gilt es nämlich als Binsenweisheit, dass Textquellen umso einfacher auszuwerten sind, je näher sie uns zeitlich und räumlich liegen (wobei die zeitliche Nähe schwerer wiegt als die räumliche). Dies mag auch auf die Massenmedien zutreffen, jedoch sieht die Sache bei sonstigen

3 Eine vierte Zeichnung, John Tenniels Karikatur „Two Forces“ aus dem „Punch“ vom 29. Oktober 1881, dürfte schwerlich als das Werk eines Augenzeuges zu betrachten sein.

4 M. Wintle: Book Review, in: *European History Quarterly*, Bd. 32, Nr. 3, Juli 2002, S. 428–430, hier S. 430.

5 P. Betts: Book Review, in: *Journal of Modern History*, Vol. 75, 2003, Nr. 3, S. 662 f., hier S. 663: „television and advertisements are left virtually unremarked as historical sources.“

6 H. Waddy: Book Review, in: *Journal of Social History*, Frühling 2003, S. 767 f., hier S. 768.

Kunstwerken eben ganz anders aus: weswegen Burke sich da kaum über das 19. Jahrhundert hinauswagt. Man ist versucht zu fragen, ob ihm mit den Kunstströmungen im 20. Jahrhundert das ‚Bild‘ plötzlich doch zur ‚Kunst‘ wird und den ‚Augenzeugen‘ Burke in entsprechende Bedrängnis bringt?

III Die Theorie

Ein Grundproblem des Buches bildet denn auch seine (Nicht-)Behandlung der theoretischen Dimension möglicher Methoden der Quellenuntersuchung. Nach der Einführung folgt ein Kapitel zu „Photographien und Porträts“: zwei Bildarten, bei denen „die Versuchung, ein Bild für die Realität zu nehmen [...] besonders groß“ (S. 23) ist. Kapitel II ist der „Ikonographie und Ikonologie“ gewidmet. Darauf folgen einzelne Kapitel, die nach Kategorien wie „Macht und Protest“ oder „Ansichten der Gesellschaft“ geordnet sind. Erst im vorletzten Kapitel kommt Burke auf die Methoden „Jenseits der Ikonographie“ zu sprechen. Er sieht den psychologischen Ansatz als „notwendig“ an, weil „die Menschen ihre unbewußten Wünsche auf Bilder projizieren“ und gleichzeitig als „unmöglich“, „da entscheidendes Beweismaterial nicht mehr vorhanden ist.“ (S. 198) Ob gerade Bilder solches „Beweismaterial“ liefern oder ersetzen könnten, wird gar nicht erst weiter geprüft. Die Stärken der strukturalistischen und poststrukturalistischen Ansätze bespricht Burke, dennoch findet er beide zu einseitig. Im Schlusskapitel geht es um die Annäherungsweisen der Sozialgeschichte(n) der Kunst: Burke umreißt eher flüchtig den „feministischen Ansatz“, bespricht dann aber ausführlicher einen Ansatz, den er als den „vielversprechendste[n] für die kommenden Jahre“ (S. 207) bezeichnet: nämlich die Untersuchung der geschichtlichen Rezeption von Kunstwerken. Insgesamt allerdings sind Alternativen zu einer Orientierung nach der Warburg-Schule äußerst kurz behandelt und „with fairness but little enthusiasm“⁷, um Michael Wintle zu zitieren. Wie Paul Betts bemerkt, bildet das Buch „in many ways [...] a running dialogue with the school of Aby Warburg and his protégés [...]“⁸

7 M. Wintle: Review, S. 430.

8 P. Betts: Review, S. 662.

Die von ihm propagierte Methode bezeichnet Burke als einen „dritten Weg“. Diese Benennung ist freilich nicht besonders originell⁹ und wurde zudem von ihm selbst mehr als zehn Jahre zuvor bereits in einem völlig anderen Zusammenhang verwendet.¹⁰ Typisch für Burkes Verfahrensweise ist es, sich für den Ausgleich zwischen Theorien, Methoden, wissenschaftlichen Disziplinen usw. einzusetzen. Mit dem Begriff eines „dritten Weges“ in „Augenzeugenschaft“ versucht Burke eine Konzeptualisierung, je nach Situation, des Gebrauchs aller angeführten „Ansätze“. Er spricht „in diesem Zusammenhang lieber von ‚Ansätzen‘ als von ‚Methoden‘, da es dabei weniger um neue Forschungsverfahren geht als um neue Interessen und neue Perspektiven.“ (S. 195) Durch diese terminologische Unterscheidung spricht Burke seine Einstellung unmissverständlich aus: Er versucht die ikonographische Methode mittels neuerer „Ansätze“ aufzufrischen. Verschiedenste neuere Verfahrensweisen sind unter diesen „neuen Perspektiven“ zusammengestellt; dadurch werden ihre (oft radikalen) Ansichten weitgehend neutralisiert. Zwar fügt Burke in Kapitel II eine „Kritik an der [ikonographischen] Methode“ ein, und er berücksichtigt de facto den historischen Kontext, die Rezeption usw. eines Bildes, dennoch stellt er die Dominanz der ikonographischen Methode nirgends ernstlich in Frage; vielmehr konsolidiert er sie, in dem er ihr alle anderen „Ansätze“ subsumiert.

IV „Eyewitnessing“ gegenüber „Augenzeugenschaft“

Ich habe Burkes Buch während eines Aufenthaltes in Tübingen zuerst auf Deutsch gelesen. Beim Lesen des ersten Satzes in der Originalsprache war ich dann sehr überrascht: Auf Englisch lautet er: „This book is primarily concerned with the *use of images as historical evidence*.“¹¹ (p. 9) Auf Deutsch: „Dieses Buch beschäftigt sich in erster Linie mit Bildern, die als historische Quellen benutzt werden.“ Dementsprechend heißt das Buch auf Englisch „Eyewitnessing: *The Uses of Images as Historical Evidence*“¹² und auf Deutsch „Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen“.

9 Vgl. A. Giddens: *The Third Way: The Renewal of Social Democracy*, Cambridge 1998 u. *The Third Way and its Critics*, Cambridge 2000.

10 P. Burke: *History and social theory*, Cambridge 1992, S. 130–147, bes. ab S. 144.

11 Hervorhebung d. Verf.

12 Hervorhebung d. Verf. Der Unterschied zwischen dem im englischen Titel verwendeten Plural und dem im ersten Satz des Textes verwendeten Singular ist bemerkenswert.

Burkes „Verwendung“ von Bildern ist tatsächlich von zentraler Bedeutung. Es geht mir hier nicht etwa darum, Matthias Wolfs äußerst sorgfältige Übersetzung zu kritisieren, sondern vielmehr um etwas Grundlegenderes: um eine notwendige Thematisierung der bestehenden Unterschiede zwischen den diversen Sprachen (bzw. Kulturen) und ihrer „Unübersetzbarkeit“. Dies ist bei unserer Anschauung von Bildern bekanntermaßen relevant.¹³ Wenn es gilt, sich der Gefahr des „Ahistorizismus“ bewusst zu sein, sind die Grenzen zwischen den Kulturen, selbst in unserer globalisierenden Epoche, genauso wenig zu unterschätzen.

Solche Gedankengänge drängen sich beim Vergleich der deutschen und der englischen Originalfassung von Peter Burkes Buch nämlich geradezu auf. Nicht nur vom Text her ist Burkes Buch anders auf Deutsch. Manche Abbildungen sind nicht die gleichen wie in der englischen Originalausgabe, obwohl der Text nicht revidiert wurde. Auch wenn der Leser mit den nicht abgebildeten Werken vertraut ist, die im Text erwähnt werden, ist die Wirkung der abgebildeten Beispiele bzw. ihrer Erwähnung im Text unvermeidlicherweise stärker. Die Bildauswahl beeinflusst Burkes Text nicht, dessen Rezeption aber sehr wohl. In der deutschen Ausgabe kommen insgesamt sechs Abbildungen mehr als in der Originalfassung vor. Andererseits sind vier Beispiele von „Eyewitnessing“ in „Augenzeugenschaft“ nicht abgebildet.¹⁴ Zwei davon sind „ausgetauscht“. So ist Abbildung Nr. 68 in der deutschen Ausgabe Eastman Johnsons „Negro Life at the South – My Old Kentucky Home“ von 1859¹⁵, in der englischen Ausgabe dagegen ein Holzschnitt eines Ungeheures aus Wu Renchens „Shan-Hai-Jing. Guang. Zhu“. William Hogarths *Tor von Calais*¹⁶ erscheint in der deutschen Ausgabe als Nr. 70. In der Originalausgabe kommt an dieser Stelle ein

13 Vgl. P. Burke: *Languages and communities in early modern Europe*, Cambridge 2004.

14 Illustration 21: Frédéric Auguste Bartholdi, *Statue of Liberty*, 1884–1886. New York; Ill. 68: Woodcut of a monster, aus „Wu Renchen, *Shan-Hai-Jing. Guang. Zhu*“, eigentlich Wu Renchen: *Shanhaijing [the Classic of Mountains and Seas]*. Guangzhou (Canton), 1667; Ill. 70: Nigerian (Benin) bronze plaque showing two 16th-century Portuguese men. 16. Jh. Privatsammlung; Ill. 72: early 19th-century woodcut showing a witch (keine weiteren Angaben).

15 Eastman Johnson, *Negro Life at the South – My Old Kentucky Home*, 1859. Öl/Lwd. 91,44 x 114,93 cm. New York, Historical Society.

16 William Hogarth, *O the Roast Beef of Old England ('The Gate of Calais')*, 1748. Öl/Lwd. 78,8 x 94,5 cm. London, Tate Gallery.

„Nigerian (Benin) bronze plaque showing two 16th-century Portuguese men“ vor. Meine Frage, ob rein praktische Gründe dafür verantwortlich waren, z. B. finanzielle Bedingungen beim Verlag, oder ob solche Unterschiede mit der erwarteten Leserschaft zu tun hatten, habe ich – auf Empfehlung des Verlages – an Matthias Wolf gerichtet, da er auch an der Konzeption der deutschen Ausgabe beteiligt war. Beim Übersetzen empfand Wolf nach eigener Auskunft die Illustrationen der Originalausgabe teilweise als „defizitär“. In diesem Zusammenhang ist zu bemerken, dass die englische Ausgabe irrtümlich nicht wie angegeben Ingres *L’Odalisque à l’Esclave*¹⁷, sondern *La grande Odalisque*¹⁸ abbildet, was für die deutsche Ausgabe korrigiert wurde. In der Tat enthält die Originalausgabe, wie Wolf anmerkt, „eine ganze Anzahl von Fehlern“, auf die er Burke „in Hinblick auf eine mögliche Zweitaufgabe“ während der Übersetzungsarbeit hinwies.¹⁹ In der achtenswerten Genauigkeit dieses Übersetzers mag man etwas von typisch deutscher Wissenschaftlichkeit erblicken, wobei Wolfs „Verbesserungen“ bei Burke gerade den charakteristischen angelsächsischen „broad sweep“ berühren, der freilich auch seine Vorzüge hat. In gewissem Sinne treffen hier nicht nur unterschiedliche Arbeitsweisen, sondern zwei verschiedene, letztlich durch die Sprache bedingte Wissenschaftstraditionen aufeinander. Die deutsche Sprache ist oftmals einfach genauer, so dass der Übersetzer Wolf den Autor Burke mitunter regelrecht festnagelt. Bis zu einem gewissen Grade ist Burke auf Deutsch nicht mehr ganz Burke; schon der Titel „Augenzeugenschaft“ klingt genauer, bewusster als „Eyewitnessing“. Um die „Defizite“ unter den Bildern abzudecken, schlug Wolf insgesamt 14 ergänzende Illustrationen vor, wovon neun angenommen wurden und ein zehntes vom Verlag durch ein thematisch ähnliches Bild ausgetauscht wurde. Der Verlag stellte dafür seinerseits die Bedingung, einige Illustrationen der Originalausgabe wegzulassen. Verschiedene Gründe bestimmten Wolf zur Auswahl der wegzulassenden Bilder: Die New Yorker Freiheitsstatue wurde „nicht nur aufgrund der allgemeinen Bekanntheit des Objekts, sondern auch wegen

17 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *L’Odalisque à l’Esclave*, 1839–40. Öl/Lwd, auf Holz aufgezogen. 72,07 x 100,33 cm. Cambridge, MA, Fogg Art Museum.

18 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Une odalisque (La grande Odalisque)*, 1814. Öl/Lwd. 91 x 162 cm. Paris, Musée du Louvre.

19 Diese und alle weiteren Erläuterungen von Matthias Wolf entstammen einer Email vom 7. Dezember 2004 an die Verf.

der schlechten Bildqualität“ weggelassen; da Hexenbilder „im deutschsprachigen Raum relativ bekannt sind“, meinte Wolf auf Illustration Nr. 72 der englischen Ausgabe „verzichten zu können“.

V Interview in Cambridge

Zwei Tage vor seiner Pensionierung im Oktober 2004 habe ich Professor Burke im Emmanuel College in Cambridge besuchen können und mit ihm sein Buch besprochen. In unserem Gespräch konnte Burke manches klären. In „Augenzeugenschaft“ geht es immer wieder um die Wiederherstellung des Kontextes, dem ein Bild angehört. Auf einige meiner Fragen hin, kam Burke denn auch auf den Kontext seines Buches zu sprechen. Das Buch sei aus einer Lehrveranstaltung für Studenten im ersten Jahr eines *Bachelor* Studienganges in Cambridge hervorgegangen und dieser Kontext beeinflusse dessen Gestalt maßgeblich. Ziel des Buches sei es gewesen, Geschichtsstudenten in das Thema einzuführen. Bei einem anderen Zielpublikum hätte Burke lieber, eine der in den einzelnen Kapiteln behandelten Kategorien näher untersucht. Seine Aufteilung der theoretischen Behandlungen begründete er damit, dass der Anfänger nicht gleich mit allzu viel Theorie zu kämpfen haben solle, sondern so bald wie möglich direkt mit Bildern konfrontiert sein sollte. Etwas Theorie hielt Burke dennoch für nötig, damit der uneingeweihte Leser die Bilder überhaupt „lesen“ könne. Deshalb stellte er das Kapitel zur „Ikonographie“ an den Anfang. In England bildeten Studenten das Zielpublikum, in Deutschland durften die Verleger auf ein etwas breiteres Publikum hoffen. Es ist bezeichnend, dass die Rezensionen von Peters Burkes Buch in Großbritannien in Fachzeitschriften für Geschichte oder Kunstgeschichte erschienen, in Deutschland und in der Schweiz dagegen in Tageszeitungen.

Nicht nur der Kontext eines Buches ist freilich zu seinem besseren Verständnis ins Auge zu fassen, sondern auch das Umfeld des Autors. Burkes Ausbildung am Warburg Institut – er hat Panofsky noch persönlich gekannt – bestimmt erkennbar die Richtung, aus der er sich Bildern nähert. Auf die Frage, warum bestimmte Aspekte

fehlen – von Michael Wintles Landkarten bis hin zu Paul Betts Postkarten²⁰ –, meinte Burke ganz einfach, er habe die Bereiche gewählt, die ihn besonders interessieren. Er selber nennt z. B. tantrische Bilder als eine Gattung, die er gerne behandelt hätte, um den Leser in eine völlig fremde Symbolik einzuführen und zu demonstrieren, wie christianisiert unsere Interpretation von Bildern ist. Meinen Einwand, dass sowohl die Bildtechnik als auch der Stil für eine Interpretation von Seiten des Historikers von großer Bedeutung seien, ließ Burke zwar gelten, zeigte allerdings wenig Interesse an der Thematik. Er will einfach Überzeugungsarbeit leisten, nämlich zeigen, dass Bilder *wie andere Quellen* von sensibilisierten Historikern „gelesen“ werden können. Demgegenüber würde ich aus den oben angeführten Gründen einem differenzierteren Abwägen der verschiedenen Arten von Quellen als auch mehr Differenzierung innerhalb der Quellen der bildenden Kunst den Vorzug geben.

Bei allen unbestreitbaren Meriten der „Augenzeugenschaft“ erscheint mir das Konzept bei vielen der angeführten Beispiele problematisch. Es wird aus Burkes Text überhaupt nicht klar – auch im englischen Original nicht –, dass der Begriff „Augenzeugenschaft“ nicht den Arbeitsprozess des Künstlers, sondern das richtige Vorgehen des Historikers beschreiben soll. Wie er mir auseinandergesetzt hat, ist es der Historiker, der die Bilder ins „Kreuzverhör“ nehmen soll, nicht die Künstler ihre Sujets. Da keiner der Rezensenten das Prinzip der „Augenzeugenschaft“ in dieser Hinsicht rezipiert, hat Burke sich entweder unzureichend klar ausgedrückt, oder er hat seinen Standpunkt seit dem Schreiben des Buches modifiziert.²¹ In der Tat geht der griffige Titel „Eyewitnessing“ gar nicht auf Burke zurück, obwohl dieses Konzept für das Buch grundlegend erscheint. Den Titelvorschlag des Autors, „Traces“ („Spuren“), fanden die englischen Verleger nicht eingängig genug. In einem Abschnitt der Einleitung befürwortet Burke den Begriff „Spuren“ statt „Quellen“ (ab S. 13), weil darin die Rolle *der Vermittlung* bei einem Bericht über die Vergangenheit

20 P. Betts: Review, S. 663.

21 Einige Sätze des Buches sprechen für die zweite Möglichkeit. „Ebenso wie Romanautoren stellen auch Maler das gesellschaftliche Leben anhand von Individuen oder kleinen Gruppen dar, von denen sie glauben, sie seien typisch für das große Ganze [...]“ – P. Burke: Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen, übers. v. Matthias Wolf, Berlin 2003, Kap. VI, S. 136.

einbezogen wird. Aus der Sicht des Kunsthistorikers erscheint der ursprüngliche Titel für eine Beschreibung des Verhältnisses zwischen Bildern und ihrem Kontext viel geeigneter als „Eyewitnessing“.

Nicht nur der Titel, sondern auch das Bild auf dem Umschlag, Fjodor Šurpins „Der Morgen unseres Mutterlandes“, wurde vom Verlag und nicht vom Autor bestimmt. (Burke fügte die kurzen Erwähnungen des Stalin-Bildes erst nach der Auswahl des Umschlagbildes in den Text ein.) Das Porträt von Stalin gehört zum abgegriffensten visuellen Repertoire der Historikerzunft. Burke hätte lieber eine Photographie aus dem Vietnam Krieg auf dem Umschlag gehabt, sie hätte allerdings zu viel gekostet.²² Man darf also Peter Burke die Interventionen seiner Verleger nicht zum Vorwurf machen.²³

Ein anderer Umstand geht freilich auf des Autors eigenes Konto. Obwohl Burke sich nachhaltig für Bilder als historische Quellen einsetzt, ordnet er sie letztlich schriftlichen Dokumenten unter: Bilder können für ihn Lücken füllen und Textdokumente bestätigen bzw. ergänzen. Auf meine Frage, ob Bilder wirklich stets nur als zweitrangige Quellen in Betracht kämen, antwortete Burke, dass für ihn Texte die Primärquelle bildeten, weil er selber Texte schreibe. Würde er hauptsächlich in einem im Bereich des Bildes angesiedelten Medium (z.B. CD-Rom) arbeiten, so würden die Bilder die Primärquellen sein. Es erübrigt sich wohl auf die erkennbare Schwäche dieser Argumentsweise näher einzugehen, entzieht doch Burke damit ganzen Disziplinen, wie etwa der Kunstgeschichte, deren methodische Grundlage; dennoch scheint es bemerkenswert, dass genau so wie Synästhetiker anhand des Typus' ihrer Synästhesie paradoxerweise ihre eigene Kunstrichtung bestätigen, interdisziplinär arbeitende Wissenschaftler anscheinend im Endeffekt bloß ihr eigenes Fach vertre-

22 Die Kostenfrage scheint im 21. Jahrhundert ein noch größeres Hindernis zur Verwendung von Bildern als historische Quellen zu sein als mangelndes Interesse der Historiker. Das für den Verlag teuerste Bild des Buches war Nick Uts Photographie eines *Napalmangriffes* von 1972.

23 Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, wollte man die anderen Ausgaben von „Eyewitnessing“ bzw. „Augenzeugenschaft“ und die Rolle der jeweiligen Verlage in die Untersuchung miteinbeziehen: es sei an dieser Stelle nur erwähnt, dass lediglich die englische und deutsche Ausgabe das Stalin-Bild auf dem Umschlag verwenden.

ten. Wie Baxandall nicht ganz zu Unrecht bemerkt, kommt bei Burkes Ansatz häufig das Gefühl auf, dass „much depends in practice on prior knowledge of the social reality from other sources.“²⁴ Burke (und seine Leser) laufen somit Gefahr, in Bildern genau das zu finden, was sie jeweils darin suchen. Durch eine Anerkennung ihrer Gleichberechtigung als Quellen könnten Bilder aber nicht bloß die jeweiligen Kenntnisse von Historikern bestätigen, sondern auch zu genuin neuen Erkenntnissen führen, und das Ziel aller Wissenschaft liegt schließlich im Erkenntnisgewinn.

24 M. Baxandall: Review, S. 643.

Tabelle 1: „Augenzeugenschaft“ – Auswertung der Abbildungen

	Griechisch	Römisch	11. Jh.	12. Jh.	14. Jh.	15. Jh.	16. Jh.	17. Jh.	18. Jh.	19. Jh.	20. Jh.	
Zeichnung							40		50	+71, 84		4
Aquarell							3			1, 2,	62	4
Tusche								36		46		2
Tusche u. Farbe/ Seide (Rollbild)				53								1
Gouache/Papier (Miniatur)							55					1
Fresko											22	1
Tempera						10, 32	42					3
Öl/Lwd.						35	11, 12, 72	38, 39, 61, 87	6, 7, 8, 37, 51, 52, 70, 75, 76	16, 20, 26, 66, 67, 68, 79, 82, 83	13, 28, 29, 30	30
Öl/Holz							?17	47, 57				3
Öl/Kupfer								74				1
Aquatinta										#9, 33		2
Stich								*25				1
Kupferstich							43	60, 64	34, 44, 59	41, 48		8
Radierung								78				1
Holzchnitt							18, 19, 65	49	54, 77			6
Skulptur		23, 24								31	21	4
Kruzifix (Holz)			14		15							2
Marmorrelief		56										1
Vasenbild	58						69					2
Wandteppich				81								1
Daguerreotypie										73		1
Albuminabzug										88		1
Photographie										5	4, 27, 63, 80	5
Film (Bild)											85	1
Plakat											45, 86	2
	1	3	1	2	1	3	13	13	15	22	14	88

*Originalgemälde 1848 zerstört; #Statue zerstört; +Karikatur (als Holzschnitt vervielfältigt)

Tabelle 2: „Augenzeugenschaft“ – Bildverwendung nach Kapiteln

Einleitung Kap. I: Photographien u. Porträts Kap. II: Ikonographie u. Ikonologie Kap. III: Das Heilige u. das Übernatürliche Kap. IV: Macht u. Protest
 Kap. V: Materielle Kultur im Spiegel der Bilder Kap. VI: Ansichten der Gesellschaft Kap. VII: Stereotypen der anderen Kap. VIII: Visualisierte
 Ereignisse Kap. IX: Von Augenzeugen zum Historiker Kap. X: Jenseits der Ikonographie Kap. XI: Die Kulturgeschichte der Bilder

	Griechisch	Römisch	11. Jh.	12. Jh.	14. Jh.	15. Jh.	16. Jh.	17. Jh.	18. Jh.	19. Jh.	20. Jh.	
Zeichnung							40		50	+71, 84		4
Aquarell							3			1, 2,	62	4
Tusche								36		46		2
Tusche u. Farbe/ Seide (Rollbild)				53								1
Gouache/Papier (Miniatur)							55					1
Fresko											22	1
Tempera						10, 32	42					3
Ö/Lwd.						35	11, 12, 72	38, 39, 61, 87	6, 7, 8, 37, 51, 52, 70, 75, 76	16, 20, 26, 66, 67, 68, 79, 82, 83	13, 28, 29, 30	30
Ö/Holz							17	47, 57				3
Ö/Kupfer								74				1
Aquatinta										*9, 33		2
Stich								*25				1
Kupferstich							43	60, 64	34, 44, 59	41, 48		8
Radierung								78				1
Holzschnitt							18, 19, 65	49	54, 77			6
Skulptur		23, 24								31	21	4
Kruzifix (Holz)			14		15							2
Marmorrelief		56										1
Vasenbild	58						69					2
Wandteppich				81								1
Daguerreotypie										73		1
Albuminabzug										88		1
Photographie										5	4, 27, 63, 80	5
Film (Bild)											85	1
Plakat											45, 86	2
	1	3	1	2	1	3	13	13	15	22	14	88

*Originalgemälde 1848 zerstört; *Statue zerstört; +Karikatur (als Holzschnitt vervielfältigt)

Bibliographie*Verwendete Ausgaben von „Eyewitnessing“*

Burke, Peter: *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*. London 2001

Burke, Peter: *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Übs. v. Teófilo de Lozoya. Barcelona 2001

Burke, Peter: *Testemunha Ocular: história e imagem*. Übs. v. Vera Maria Xavier dos Santos. 1. Ausgabe Bauru 2001. 2. Ausgabe 2004 (revidiert v. Daniel Aarão Reis Filho u. vom Autor)

Burke, Peter: *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*. Übs. v. Gian Carlo Brioschi. Roma 2002

Burke, Peter: *Očevid: Upotreba slike kao povijesnog dokaza*. Übs. v. Marko Gregorić. Zagreb 2003

Burke, Peter: *Αυτοφία: Οι χρήσεις των εικόνων ως ιστορικών μαρτυριών*. Übs. v. Αντρέας Π. Ανδρέου. Athen 2003

Burke, Peter: *Augenzeugenschaft: Bilder als historische Quellen*. Übs. v. Matthias Wolf. Berlin 2003

Ausgewählte weitere Veröffentlichungen von Peter Burke

The Italian renaissance: culture and society in Italy. Cambridge 1987 (1. Ausgabe 1972)

History and social theory. Cambridge 1992

The fabrication of Louis XIV. New Haven u. London 1992

(Hrsg.): *Critical Essays on Michel Foucault (Critical Thought Series: 2)*. Aldershot 1992

(Hrsg.): *History and Historians in the Twentieth Century*. Oxford 2002

Languages and communities in early modern Europe. Cambridge 2004

What is Cultural History? Cambridge 2004

Rezensionen und Besprechungen von „Eyewitnessing“ bzw. „Augenzeugenschaft“

Baxandall, Michael: Book Review, in: *English Historical Review*, Bd. cxvii, Nr. 472, Juni 2002, S. 642–644

Betts, Paul: Book Review, in: *Journal of Modern History*, Bd. 75, Nr. 3, 2003, S. 662 f.

- Boon, Timothy: Book Review, in: *Social History of Medicine* Bd. 16, Nr. 1, 2003, S. 131 f.
- Groebner, Valentin: Beilage im Paradies, in: *Süddeutsche Zeitung/Literatur*, 30. Juni 2003
- Hartmann, Martin: Enthüllen, sichten, verbergen, in: *Frankfurter Rundschau*, 14. Juni 2003
- Kaufmann, David: Book Review, in: *Modernism/modernity*, Bd. 9, Nr. 3, 2002, S. 520 f.
- Matthias, Agnes: Augenzeugenschaft – Von den Tücken eines gut gemeinten Ansatzes, in: *Kultur-Extra*, das Online-Magazin, April 2004, o. S.
- Meyer, Martin: Geschichte, im Bild geronnen: Der Historiker Peter Burke sucht „Augenzeugenschaft“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 12./13. Juli 2003
- Rewt, Polly T.: Book Review, in: *The Art Book*, Bd. 9, Nr. 1, Jan. 2002, S. 51 f.
- Waddy, Helena: Book Review, in: *Journal of Social History*, Frühling 2003, S. 767 f.
- Wegmann, Thomas: Dabei sein ist nicht alles: Der Kunsthistoriker Peter Burke untersucht, was zur Augenzeugenschaft gehört, in: *Tagesspiegel*, 6. Juli 2003
- Wintle, Michael: Book Review, in: *European History Quarterly*, Bd. 32, Nr. 3, Juli 2002, S. 428–430

Cardiff Historical Papers published in 2007

1. Scott Newton, 'The two sterling crises of 1964 and the decision not to devalue', 45 pp.
2. Victor Gavín, 'France and the Kafkaesque politics of the European Defence Community', 16 pp.
3. Peter Edbury, 'British Historiography on the Crusades and Military Orders: from Barker and Smail to contemporary historians', 22 pp.
4. N.C. Fleming, 'Aristocratic appeasement: Lord Londonderry, Nazi Germany and the promotion of Anglo-German misunderstanding', 36 pp.
5. Shane O'Rourke, 'Trial run: the deportation of the Terek Cossacks, 1920', 30 pp.
6. Bill Aird, 'Death and remembrance: the Durham *Liber Vitae*', 34 pp.
7. Pat Hudson, 'The limits of wool', 40 pp.
8. John Mullan, 'Mortality, gender, and the plague of 1361–2 on the estate of the bishop of Winchester', 41 pp.
9. Louis Rawlings, 'Hannibal the Cannibal? Polybius on Barcid atrocities', 30 pp.