

**Peter Burke: Augenzeugenschaft.** Bilder als historische Quellen; Berlin: Klaus Wagenbach 2003; ISBN 3-8031-3610-5; € 19,90

Das anzuzeigende Buch stammt aus der Feder eines renommierten Historikers. Es richtet sich an Fachkollegen und diskutiert sein Themenspektrum mit Blick auf historische Erkenntnisinteressen. Da es sich beim zentralen Gegenstand der Abhandlung jedoch um eine kunsthistorische Fragestellung handelt, sei die polemische Frage gestattet, ob ein sich zu Bildern und deren Quellenwert äußernder Historiker nicht mit einem kunsthistorischen Fachpublikum rechnen muß. Allem Anschein nach hat sich Burke, der die kunsthistorische Forschung mit zahlreichen Arbeiten befruchtete, diese Frage nicht ernsthaft gestellt.

Die Geschichtswissenschaft versucht seit einiger Zeit wieder verstärkt, Bilder als historische Quellen in den Blick zu nehmen, den Quellencharakter von Bildwerken methodologisch zu reflektieren und ein dezidiert historisches Interesse an Bildwerken zu entwickeln<sup>1</sup>. Nicht zuletzt die Frage nach dem Quellencharakter von Fotografien in der zeithistorischen Forschung – erinnert sei an die Debatten um den Einsatz von Bildern bei der ersten Ausstellung ‚Die Verbrechen der Wehrmacht 1941–44‘ (1995) – verhalf dieser Diskussion zum Durchbruch<sup>2</sup>. Es liegt in der Natur der Sache, daß die von Historikern an Bilder gerichteten Fragen oft identisch sind mit genuin kunsthistorischen Problemstellungen. Zudem kommt Peter Burke auch nicht an Kunsthistorikern vorbei, will er in die Geschichte seiner Fragestellung einführen. Mit den Namen von Aby Warburg, Ernst Panofsky, Ernst H. Gombrich, Francis Haskell und David Freedberg hat er schnell eine über das letzte Jahrhundert reichende Ahnengalerie beisammen, die durch Historiker wie Jacob Burckhardt, Johann Hui-zinga und Philippe Ariès ergänzt wird.

An den Anfang seiner Erörterungen stellt Burke die These, „daß Bilder – ebenso wie Texte und mündliche Zeugnisse – eine wichtige Form historischen Quellenmaterials darstellen“ (S. 15). Doch sei die Quellenkritik gegenüber Bildern im Gegensatz zur Arbeit mit schriftlichen Quellen noch unterentwickelt. Dieses Lamento kann freilich nur Historikern gelten und würde, auf das akademische Fach Kunstgeschichte gemünzt, diesem ein erstaunliches Armutszeugnis ausstellen. Worauf sonst als auf den Quellenwert von Bildern richtet die Kunstgeschichte eigentlich seit mehr als anderthalb Jahrhunderten ihr Augenmerk?

Burkes Beitrag richtet sich darauf, das quellenkritische Handwerkszeug von Historikern zu verbessern. Doch warum rät er seinen Kollegen dann nicht, die kunsthistorische Fachliteratur interessierter zur Kenntnis zu nehmen? Hätte er dies für die

1 Siehe besonders die Arbeiten von Roeck: BERND ROECK: Psychohistorie im Zeichen Saturns, in: *Kulturgeschichte Heute*, hrsg. von Wolfgang Hardtwig und Hans-Ulrich Wehler (*Geschichte und Gesellschaft*, Sonderheft 16); Göttingen 1996, S. 231–254; DERS.: Visual turn? *Kulturgeschichte und die Bilder*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 29, 2003, S. 294–315.

2 JENS JÄGER: *Fotografie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die historische Bildforschung*, Tübingen 2000; KARIN HARTEWIG: *Fotografien*, in: Michael Maurer (Hrsg.): *Aufriß der historischen Wissenschaften*, Bd. 4: *Quellen*; Stuttgart 2002, S. 427–448; MICHAEL SAUER: *Fotografie als historische Quelle*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 10, 2002, S. 570–593.

eine oder andere Aussage auch selber getan, wären ihm einige Fehler und zahlreiche indiskutable Simplifizierungen erspart geblieben. Die Säulen im Hintergrund von Portraitdarstellungen in der Frühen Neuzeit hätte er dann nicht als Verweis auf das antike Rom bezeichnet (S. 30) und die ‚Iconologia‘ Cesare Ripas nicht als ein „Renaissance-Handbuch über Bilder“ (S. 40) verstanden. Auch sein abschließendes Resümee, daß eine „Serie von Bildern“ als „zuverlässigeres Zeugnis“ anzusehen sei als ein Einzelbild (S. 216), hätte er in der Diskussion mit einem Kunsthistoriker revidieren müssen.

Besonders mit Blick auf Fotografien und Porträts (S. 23–37) sieht sich Burke veranlaßt, vor der Verführungskraft des Bildlichen zu warnen. Das Statement, daß es sich in Porträts nur selten um naturgetreue Abbilder der Dargestellten handelt, gehört allerdings zum Curriculum kunstgeschichtlicher Proseminare, wo man zu diesem Zweck gern den Cappenberger Barbarosakopf auf seine Stilisierungen im Spiegel von Schriftquellen befragt. Gerade der Aspekt der hinter einem Bildwerk liegenden Diskurse um Perzeption, Rezeption und Produktion wird aber völlig vernachlässigt. Den jeweiligen Quellentexten, die Rückschlüsse auf das Verständnis der zeitgenössischen Bildinterpretation erlauben, widmet Burke nicht einmal einen Seitenblick. Auch wer stattdessen einen Blick auf die Stilisierungs- und Typisierungsmöglichkeiten von Porträts erwartet hat, wird enttäuscht.

Leider erweist sich das Buch nicht einmal als schlüssig konzipiert: Viele Dinge wiederholen sich, so wird zweimal auf Peter Wagners Begriff „Iconotext“ verwiesen (S. 46 u. 162); manchmal taucht ein Aspekt wie ‚Porträt‘ unter einem anderem Stichwort („Bilder von Individuen“, S. 74–76) wieder auf. Zwischen dem Kapitel zu „Porträt und Fotografie“ – schon dies ein ungleiches Paar – und einer Passage zum kultischen Aspekt der Bilder steht völlig unvermittelt ein Abschnitt zu „Ikonographie und Ikonologie“. Dieser wiederum enthält eine Kritik an der Ikonologie im Sinne Panofskys, die sich auf Gombrich stützt. Einerseits erkennt Burke in der Ikonologie eine Methode zur Einbettung von Bildwerken in historische Wahrnehmungs-, Funktions- und Produktionskontexte, andererseits möchte er dies systematischer betrieben wissen, wobei solche Interpretationen „unter Umständen auch auf die Psychoanalyse, den Strukturalismus und vor allem die Rezeptionstheorie“ zurückgreifen sollten. Für weitergehende Diskussionen verweist Burke auf das letzte Kapitel (S. 205–217), doch finden sich die entsprechenden Passagen im Kapitel vorher (S. 195–204).

Wie wenig Burke seinen vorgeschlagenen Deutungsmustern traut, verrät er am Ende des Kapitels zu den kultischen und sakralen Dimensionen der Bildkultur, wo er die Theatralisierung der Bildwerke im Barock beschreibt. Die Tatsache, daß die Bilder nun wesentlich mehr Überzeugungsarbeit zu leisten hätten als vor dem Tridentinum, ließe sich, so Burke, ikonographisch darstellen. „[...] Wenn wir uns den klassischen ikonographischen Ansatz um psychoanalytische Vorstellungen ergänzen, ließen sich diese Bilder als Antworten auf die Argumente der Protestanten auf einer emotionalen, unbewußten oder vielleicht auch ‚unterbewußten‘ Ebene beschreiben. Man könnte sie auch als ‚Propaganda‘ für die katholische Kirche bezeichnen. Mit der Idee der Propaganda und der politischen Nutzung von Bildern wird sich das folgende Kapitel

beschäftigen“. Das Zitat ist exemplarisch für die Rhetorik des Bandes: Für eine flüssige Überleitung ins nächste Kapitel wird eine ohnehin nur vage beschriebene epistemologische Position geräumt. Mangelnde Gedankentiefe wird durch die Gefälligkeit des Stils ersetzt. Das Ergebnis ist ein meist belangloses Gerede über Bilder, die der Historiker eben mal ikonographisch, psychoanalytisch oder auch unter dem Stichwort „Propaganda“ interpretieren kann.

Trotz anregender Passagen zur Verbildlichung von Orientalismen (S. 137–156) oder zum Film als Interpretationsmedium (S. 182–194) muß das Buch als kunsthistorisch überwiegend irrelevant abgetan werden. Es zieht sich in die Vagheit des Konjunktivs zurück und formuliert nur selten ein tiefergehendes historisches Erkenntnisinteresse. Ganze Epochen – wie das Mittelalter – fehlen und damit auch Hinweise auf wichtige Forschungspositionen<sup>3</sup>. So sieht Burke dementsprechend die simultane Darstellung zeitlich aufeinanderfolgender Handlungen in einem Bild in Unkenntnis mittelalterlicher Passionsbilder bei Cranach beginnen und bei Hogarth bzw. während der Französischen Revolution geradezu kulminieren (S. 172).

Burkes Buch bietet für Kunsthistoriker keinerlei Novitäten, und sein Beitrag zur Schärfung kunstgeschichtlicher Arbeitsinstrumente ist gering. Diese Kritik soll nicht darüber hinwegtäuschen, daß es im Kern um die schwierige Vermittlung von Erkenntnissen zwischen unterschiedlichen akademischen Disziplinen geht. Das Zusammentragen grundsätzlicher Aussagen eines Faches und deren Implantierung in die Diskursstrukturen einer anderen, in diesem Falle weitaus umfangreicheren Disziplin gestaltet sich immer schwierig<sup>4</sup>. Und aus eigener Erfahrung weiß der Rezensent, daß die Verknüpfung zweier unterschiedlicher Fachdiskurse nur selten wirklich gelingt. So richtet sich sein Hauptvorwurf an den Autor auch nicht auf mangelhafte Darstellung kunsthistorischer Standards als vielmehr auf die mit der völlig unsystematisch erschlossenen Fragestellung verbundene unentschiedene Haltung des Autors gegenüber den Möglichkeiten der Bildinterpretation. Im Originalton liest sich das wie folgt: „Ich hoffe, die Leser dieses Buches haben es nicht in der Erwartung zur Hand genommen, hier einen ‚praktischen Ratgeber‘ zum Dechiffrieren von Bildern zu finden, als wären es Puzzles, für die es immer nur eine definitive Lösung gibt. Im Gegenteil: Was dieses Buch zeigen wollte, ist, daß Bilder oft mehrdeutig oder polysemantisch sind. Ganz offensichtlich war es sehr viel leichter, sich in allgemeinen

3 Etwa: JEAN-CLAUDE SCHMITT: *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*; Paris 2002; OTTO GERHARD OEXLE (Hrsg.): *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, mit Beiträgen von KLAUS KRÜGER und JEAN-CLAUDE SCHMITT (*GÖTTINGER GESPRÄCHE ZUR GESCHICHTSWISSENSCHAFT* 4); Göttingen 1997; KLAUS KRÜGER: *Bilder als Medien der Kommunikation. Zum Verhältnis von Sprache, Text und Visualität*, in: KARL-HEINZ SPIESS (Hrsg.): *Medien der Kommunikation im Mittelalter (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte* 15); Stuttgart 2003, S. 155–204.

4 Vgl. die Modelle zur Verknüpfung fächerübergreifender Erkenntnisinteressen bei: OTTO GERHARD OEXLE: *Kultur, Kulturwissenschaft, Historische Kulturwissenschaft*, in: *Das Mittelalter* 5, 2000, S. 13–33; sowie: DERS.: *Historische Kulturwissenschaft heute*, in: REBEKKA HABERMAS/REBEKKA VON MALINCKRODT (Hrsg.): *Interkultureller Transfer und nationaler Eigensinn. Europäische und anglo-amerikanische Positionen der Kulturwissenschaften*; Göttingen 2004, S. 25–52.

Ausführungen darüber zu verbreiten, wie Bilder nicht zu lesen sind, in welchen Fallstricken man sich dabei verheddern kann“ (S. 214).

Letztlich wird die wissenschaftliche Praxis entscheiden, in welcher Weise Bildwerke, aber auch Architektur als Quellen historischer Erkenntnis genutzt werden können. Die Geschichtswissenschaft ist eingeladen, ihre Ikonophobie abzulegen und erkenntnisgeleitet sowie problemorientiert in einen Dialog mit der Kunstgeschichte zu treten. Mit der Simplifizierung der jeweils anderen Fachdiskurse ist es, wie Burkes Buch deutlich werden läßt, nicht getan. Mit seinen Allgemeinplätzen wird er dem Fach Kunstgeschichte und dessen Angeboten an die Geschichtswissenschaft nicht gerecht, aber auch den Ansprüchen der eigenen Zunft nicht.

STEFAN SCHWEIZER

*Max-Planck-Institut für Geschichte Göttingen*

**Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei;** München: Hirmer 2002; 416 S., 280 Abb.; ISBN 3-7774-9490-9; € 132,-

Von Bernini soll der auf seine Porträtbüste Ludwigs XIV. bezogene Satz stammen, er habe ein Original und keine Kopie schaffen wollen. Nichts könnte das Spannungsverhältnis besser beleuchten, in dem die Porträtkunst seit jeher steht und aus dem sie zugleich ihre Faszination bezieht. Der Rechtfertigungsdruck für den Porträtierten, auf den Berninis Ausspruch schließen läßt, reflektiert die im Ähnlichkeitsdogma kumulierende Erwartungshaltung von Auftraggeber- und Rezipientenseite, gegen die sich die künstlerische Autonomie apologetisch behaupten muß. Daneben scheint sich im Weg von der Kopie zum Original auch die Geschichte der abendländischen Porträtkunst abzubilden, von den mythischen Ursprüngen der Malerei im Nachzeichnen eines Schattenrisses zu den Abstraktionen der Moderne, deren Porträts die Referenz zum Porträtierten aufkündigen.

In diesem Spannungsverhältnis zwischen Kopie und Original, zwischen Funktionswert und Kunstwert schlägt sich Andreas Beyer in seinem Buch über die Porträtmalerei ganz auf die Seite Berninis. Folgerichtig präsentiert sich das Buch als Gemäldegalerie, als imaginäres Museum der Porträtmalerei mit einer Versammlung der herausragendsten Stücke einer Kunstgattung durch die Jahrhunderte, die sich in erster Linie mit dem menschlichen Gesicht beschäftigt.

Im Zentrum des Buches stehen die Bilder, deren schiere Zahl – 280 überwiegend ganzseitige Abbildungen bei 416 Seiten Gesamtumfang – beeindruckt. Das Haus Hirmer hat auch bei diesem prachtvollen Bildband für eine Abbildungsqualität gesorgt, die in keiner Hinsicht Wünsche offen läßt. Die großformatigen, fast ausschließlich farbigen Fotografien gehorchen dem höchsten Standard der Reproduktionstechnik. Doppelseitige Abbildungen sind wegen des lästigen Knicks in der Mitte gemieden. Dafür wird virtuos mit Gegenüberstellungen gearbeitet, die Analogien und Unterschiede bei verschiedenen Formulierungen desselben Themas mit einem Blick sinnfällig werden lassen – am schönsten sicherlich bei Raffaels „Fornarina“ und seiner