

Claudia Hattendorff, Lisa Beißwanger (Hg.)

AUGENZEUGENSCHAFT ALS KONZEPT

Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst
und visueller Kultur seit 1800



[transcript] Image

Aus:

Claudia Hattendorff, Lisa Beißwanger (Hg.)

Augenzeugenschaft als Konzept

Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst
und visueller Kultur seit 1800

April 2019, 270 S., kart., Klebebindung, 50 SW-Abbildungen

39,99 € (DE), 978-3-8376-4608-5

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4608-9

Welche Rolle spielt Augenzeugenschaft in Kunst und visueller Kultur von ca. 1800 bis heute?

Die Beiträge des Bandes untersuchen diese Frage an einem breiten Spektrum von Gegenständen: künstlerischen und nicht-künstlerischen Bildern, Aktionen und Installationen sowie Kunstinstitutionen und -literatur. Im Zentrum des Interesses steht, wie Effekte von Augenzeugenschaft hervorgerufen und Konstruktionen von Augenzeugenschaft bei der Produktion und Rezeption von Artefakten wirksam werden.

Die Reihe der Beispiele ermöglicht erstmals einen vergleichenden und interdisziplinär anschlussfähigen Blick auf einen Diskurs und eine Praxis der Authentifizierung, die im 18. bis 21. Jahrhundert immer wieder von Belang gewesen sind.

Claudia Hattendorff (Prof. Dr.), geb. 1963, lehrt Kunstgeschichte am Institut für Kunstpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Sie studierte Kunstgeschichte und Combined Historical Studies in Hamburg und London und habilitierte sich an der Universität Marburg. Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Bildkultur des 19. Jahrhunderts, der französischen Kunst des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts sowie der europäischen und amerikanischen Kunst nach 1945.

Lisa Beißwanger (M.A.), geb. 1983, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Professur für Kunstgeschichte am Institut für Kunstpädagogik der Justus-Liebig-Universität Gießen. Sie promovierte zum Thema »Performance im Museum«. Zuvor absolvierte sie ein Studium der Kunstgeschichte an der Universität Freiburg sowie ein wissenschaftliches Volontariat an der Schirn Kunsthalle Frankfurt.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4608-5

Inhalt

Vorwort

Claudia Hattendorff/Lisa Beißwanger 9

Augenzeugenschaft als Konzept

Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur
seit 1800 – Zur Einführung

Claudia Hattendorff 11

I. Produktion

Katastrophenbilder als Konstruktion von Augenzeugenschaft und Authentizität im 18. Jahrhundert

Jörg Trempler 33

Bezeugte Gelände

Topographische Ansichtszeichnungen als Augenzeugenberichte
im 18. und 19. Jahrhundert

Tabea Braun 53

The painter as professional observer

Eye-witnessing through portraiture in early twentieth-century
art historiography

Charlotta Krispinsson 67

Authentizität durch Interpretation

Otto Dix' Grafikzyklus »Der Krieg« (1924)

Clemens Klöckner 77

Abstraktion als Zeugnis der Wirklichkeit

Günther Uecker und Karl Otto Götz als Augenzeugen der Geschichte

Anne-Kathrin Hinz 93

II. Werk und Medium

Reflexive Augenzeugenschaft

»Eine Bar in den Folies-Bergère« und andere Spiegelbilder
der frühen Moderne

Sigrid Ruby 111

Fernsehen und Nahsehen

Mediale und künstlerische Ansprüche auf Augenzeugenschaft
und Authentizität

Magdalena Nieslony 127

Vermittelte Körper

»Augenzeugenschaft« in Kunst und Medizin an der Schwelle
zum 21. Jahrhundert

Sarah Sandfort 143

Postfotografische Konzepte für die Augenzeugenschaft

Weltwahrnehmung mit Überwachungskameras und *Google Street View*

Wolfgang Brückle 157

Die Rolle der Augenzeugenschaft in Tino Sehgal's Praxis

Eine alternative dokumentarische Strategie?

Julia Reich 177

III. Rezeption

Witnessing the object in eighteenth-century German print culture

Renata Schellenberg 195

»Was meinen Sie?«

Über filmische Adlocutionen, imaginäre Augenzeugenschaften
und authentische Fiktionen

Lars Blunck 209

China und die ›Kunst des reinen Herzens‹

Visuelle Konstruktionen von Wirklichkeit zwischen Verfolgung,
Selbstkultivierung und Augenzeugenschaft

Semjon Aron Dreiling 225

»Werden Sie Teil einer atemberaubenden Performance«

Zur performativen Inszenierung von Augenzeug*innenerfahrungen
im Kunstmuseum des 21. Jahrhunderts

Lisa Beißwanger 241

Autorinnen und Autoren 259

Abbildungsnachweis 265

Vorwort

Dieser Band fasst die Ergebnisse einer Tagung zusammen, die wir am 28. und 29. September 2017 an der Justus-Liebig-Universität Gießen unter dem Titel »*On the Spot at the Time*« – *Augenzeugenschaft und Authentizität in der Kunst seit 1800* veranstaltet haben.

Unser Dank gilt der Fritz Thyssen Stiftung für die großzügige Unterstützung sowie allen Teilnehmern und Teilnehmerinnen der Tagung für den anregenden Austausch. Wir freuen uns sehr, dass ausnahmslos alle Vortragenden und Sektionsleiter dazu bereit waren, uns die Ergebnisse ihrer Überlegungen für diese Publikation anzuvertrauen, und sind für die durchweg gute und konstruktive Zusammenarbeit auch hier zu Dank verpflichtet.

Wir hoffen, dass der vorliegende Band erkenntnisreiche Lektüre bietet und einen Anstoß zu weiterführenden Diskussionen geben kann.

Claudia Hattendorff und Lisa Beißwanger

Augenzeugenschaft als Konzept

Konstruktionen von Wirklichkeit in Kunst und visueller Kultur seit 1800 – Zur Einführung

Claudia Hattendorff

Bilder gehören zu jenen Dingen, die sich von Lichtstrahlen, Schatten, Steinschlägen und der gleichen dadurch unterscheiden, dass sie nur dann in der Welt auftauchen und wirksam werden können, wenn es Wesen gibt, die sie als solche wahrnehmen.¹

Diese Beobachtung aus Wolfram Pichlers und Ralph Ubls unlängst publizierter Einführung in die Bildtheorie bringt es auf den Punkt: Die Augensinnlichkeit der Bilder und die Zeugenschaft des Auges stehen in enger Beziehung. Beide Phänomene sind in der Tat stark miteinander verwoben; so stark, dass eine historische und systematische Perspektivierung ihrer Verbindung zentral scheint. Gleichzeitig ist diese Verbindung nicht selten fast unsichtbar, weil wir sie unwillkürlich gedanklich naturalisieren.

Momente von Augenzeugenschaft in Kunst und visueller Kultur erkennbar zu machen, ist daher zweierlei: ein sinnvolles Anliegen und eine Herausforderung. Die Beiträge des vorliegenden Bandes versuchen sich dieser Herausforderung zu stellen, indem sie einschlägige Fallbespiele einer ausführlichen Untersuchung unterziehen. – Ziel dieser Einleitung ist es demgegenüber, das Thema allgemein zu umreißen.

Zu diesem Zweck werden nachfolgend vier Aspekte andeutend diskutiert: Diskurse anderer Fachdisziplinen, die das Thema Augenzeugenschaft in Kunst und visueller Kultur rahmen können; die kunsthistorische und kunstwissenschaftliche Forschung, die für diesen Bereich bislang geleistet wurde; eine vorläufige Definition des zu erforschenden Phänomens; schließlich eine Begründung für die Wahl des Untersuchungszeitraums.

¹ Pichler, Wolfram/Ubl, Ralph: Bildtheorie zur Einführung. (Zur Einführung). 2., korrigierte Auflage. Hamburg 2016, S. 119.

Ein fünfter und letzter Abschnitt greift gezielt den 14 Fallstudien dieses Bandes vor und charakterisiert in wenigen Worten deren Verständnis von Augenzeugenschaft: als durch historische Kontexte je anders geformte Akte der Authentifizierung innerhalb des Systems Kunst und im Rahmen unterschiedlicher Forschungsdiskurse, vor allem aber in einem Spannungsfeld, das Künstler und Künstlerinnen, Werke stabiler und ephemerer Natur sowie Betrachter und Betrachterinnen bilden.

Konjunkturen von Augenzeugenschaft und rahmende Diskurse

Augenzeugenschaft ist heute ein ebenso allgegenwärtiges wie heikles Konzept und damit als Thema überaus aktuell: Die große Mobilität von Personen, Dingen und Informationen bringt eine Vielzahl echter oder gefühlter Augenzeugen hervor; die Manipulierbarkeit digitaler Bilder rückt Augenzeugenschaft gleichzeitig in die Nähe des Zweifelhaften und Zweideutigen.

Solch Zweifel an einer Zuverlässigkeit der Bilder scheinen Teil eines größeren, diffusen Mangelempfindens. Es bezieht sich auf eine tatsächliche oder angebliche Abwesenheit des ›Wahren‹ und ›Echten‹ in gegenwärtiger Politik, Gesellschaft und Kultur und führt dazu, dass Diskussionen zum Thema Authentizität vielerorts geführt werden, so auch für den Bereich des Ästhetischen. Dort sind es durchaus widersprüchliche Vorstellungen, die erörtert werden. Man bemisst Authentizität am unverfälscht schaffenden Künstlersubjekt und an der Autorität und Originalität seines Werkes ebenso wie an Realitätseffekten der Kunst und bleibt gleichzeitig in dem Dilemma gefangen, dass Authentizität nur in mediatisierter und damit mittelbarer Form wahrnehmbar ist.²

Explizite Konstruktionen von Augenzeugenschaft in Kunst und visueller Kultur sind vor der Folie dieses Diskurses zu betrachten. Sie sind Versuche einer Authentifizierung, die sich im Spannungsfeld von Autor/in, Werk und Wirklichkeit bewegen; sie gehören darüber hinaus zur Klasse ›authentischer‹ Bilder und Artefakte, deren lange Geschichte der modernen und postmodernen Erörterung von Authentizität vorangeht.³

2 Zu Diskursen um ästhetische Authentizität zusammenfassend Knaller, Susanne/Müller, Harro: Authentisch/Authentizität. In: Barck, Karlheinz et al. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart und Weimar 2010, S. 40–65.

3 Zu unterschiedlichen Aspekten dieses großen Themas siehe u. a. Belting, Hans: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen. 2. Aufl. München 2006; Bredekamp, Horst: Theorie des Bildakts. Frankfurt a. M. 2010; Funk, Wolfgang/Gross, Florian/Huber, Irmtraud (Hg.): The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real. Bielefeld und New Brunswick 2012; Freedberg, David: The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response. Chicago u. a. 1991; van Eck, Caroline: Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive

Um weitere Konjunkturen von Augenzeugenschaft und weitere Zugänge zu diesem Thema anzudeuten, sei ein kurzer Blick in einen Diskursraum geworfen, der exemplarisch von Geschichts- und Rechtswissenschaft sowie Philosophie und Psychologie abgesteckt wird.⁴

Für die Geschichtsschreibung lässt sich ein Problembewusstsein in Sachen Augenzeugenschaft bereits seit der Epochenschwelle zur Moderne zu konstatieren. Dort kam es schon im Verlauf des 18. Jahrhunderts zur Abwertung des Augenzeugnisses und zur Aufwertung vermeintlich neutraler Schriftquellen. Gründe dafür waren die Einsicht in die »Standortgebundenheit« (Reinhart Koselleck) von Historiker und Augenzeuge sowie die Überzeugung, dass zeitliche Distanz der Erkenntnis historischer Zusammenhänge zuträglich sei.⁵

Gegenüber der vergangenheitsorientierten und textgestützten Geschichtswissenschaft, die das Resultat dieser Entwicklung war, bewirkte die Beschäftigung mit dem Holocaust erneut eine kritische, aber auch affirmative Auseinandersetzung mit (Zeit-)Zeugenschaft. In diesem Zusammenhang wandte sich ebenfalls die Philosophie der Zeugnisfrage zu, obwohl die Erkenntnistheorie der Moderne und Postmoderne durch die Vorstellung vom autarken Erkenntnissubjekt den Status des Zeugnisses anderer eher unterminiert.⁶

Die juristische Bewertung von (Augen-)Zeugenschaft wiederum prägt eine grundsätzliche Hochschätzung des Augenscheins, andererseits war ein gültiger Zeugenbeweis in der Tradition des römischen Rechts immer mit mehr als einem glaubwürdigen Zeugen zu führen.⁷ Heutige Rechtspraxis operiert zudem mit den Erkenntnissen der forensischen Psychologie, als deren Teil die *eyewitness psy-*

Object. (Kunst und Wirkmacht/Art and agency, Bd. 16). Boston und Leiden 2015. Siehe auch die in Anm. 11 genannte Literatur.

4 Zur Spannweite des Themas und zu seinen Vernetzungen in unterschiedliche Wissensbereiche siehe etwa die Einzelbeiträge in Signori, Gabriela/Rösinger, Amelie (Hg.): Die Figur des Augenzeugen. Geschichte und Wahrheit im fächer- und epochenübergreifenden Vergleich. (UVK Geschichte). Konstanz 2014 sowie Däumer, Matthias/Kalisky, Aurélia/Schlie, Heike (Hg.): Über Zeugen. Szenarien von Zeugenschaft und ihre Akteure. (Trajekte). Paderborn 2017. Weitere, hier nicht besprochene Metadiskurse zur Augenzeugenschaft wären zu nennen, etwa die Sinnesphysiologie; siehe auch die Bemerkungen zur Augenzeugenschaft in der Medizin in dem Beitrag von Sarah Sandfort im vorliegenden Band.

5 Drews, Wolfram/Schlie, Heike: Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne. Zur Einleitung. In: Drews, Wolfram/Schlie, Heike (Hg.): Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne. (Trajekte). München 2011, S. 7–21, hier S. 21; Luraghi, Nino: The Eyewitness and the Writing of History – Ancient and Modern. In: Signori/Rösinger 2014 (wie Anm. 4), S. 14–16.

6 Schlie, Heike: Bemerkungen zur juristischen, epistemologischen und medialen Wertigkeit des Zeugnisses. In: Drews/Schlie 2011 (wie Anm. 5), S. 24–25.

7 Behrmann, Carolin/Priedl, Elisabeth: Vor Augen stellen. Zeugenschaft und Imitation. In: Behrmann, Carolin/Priedl, Elisabeth (Hg.): Autopsia. Blut- und Augenzeugen: extreme Bilder des christlichen Martyriums. München 2014, S. 9–19, hier S. 14; Sawilla, Jan M.: Das Zeugnis des His-

chology Augenzeugenschaft nachdrücklich problematisiert, indem sie neben der Wahrnehmung von Augenzeugnissen durch Dritte vor allem die Entstehung von Augenzeugnissen unter Berücksichtigung von Faktoren wie dem *post-event misinformation bias* oder dem *confirmation bias* untersucht.⁸

Augenzeugenschaft ist, so zeigt schon diese knappe Umschau, keinesfalls eine absolute Größe. Sie ist ein historisch relatives Konzept, das in diversen Zusammenhängen sowohl instrumentalisiert als auch kritisiert wurde und auch heute von sehr unterschiedlichen Seiten kontrovers diskutiert wird.

Eye-witness principle und eyewitnessing

Doch nicht nur die genannten Disziplinen haben das Thema in den Blick genommen. Durch die Augensinnlichkeit materieller Bilder naheliegend, ist die Frage nach Autopsie und Augenzeugenschaft auch von kunst- und bildgeschichtlicher Forschung auf vielfältige Weise adressiert worden.

Als Tatsachenfeststellung oder Tatsachenpostulat, die mehr oder weniger explizit gemacht werden, durchzieht das Thema Augenzeugenschaft die Literatur zu unterschiedlichen Einzelthemen der westlichen Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit und der Moderne: zur Schlachtenmalerei beispielsweise oder zur Druckgraphik.⁹

toriographen. Anwesenheit und gestufte Plausibilität in der Geschichtsschreibung der Frühen Neuzeit. In: Drews/Schlie 2011 (wie Anm. 5), S. 311.

8 Siehe dazu Sporer, Siegfried L.: Evaluating Eyewitness Testimony: The Fallacies of Intuition. In: Engel, Christoph/Strack, Fritz (Hg.): The Impact of Court Procedure on the Psychology of Judicial Decision Making. Baden-Baden 2007, S. 111–148.

9 Zur Konstruktion von Augenzeugenschaft in der Schlachtenmalerei Kirchner, Thomas: Paradigma der Gegenwärtigkeit. Schlachtenmalerei als Gattung ohne Darstellungskonventionen. In: Germer, Stefan/Zimmermann, Michael F. (Hg.): Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. 12). München und Berlin 1997, S. 107–124; Hattendorff, Claudia: Augenzeugenschaft – Erinnerung – Überhöhung. »Napoleon vor Regensburg« von Albrecht Adam. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 42. Jg. 2003, S. 193–208; Kirchner, Thomas: Authentizität und Fiktion. Zur Inszenierung von Geschichte und Zeitgeschehen in der Kunst der Neuzeit. In: Borsò, Vittoria/Kann, Christoph (Hg.): Geschichtsdarstellung. Medien, Methoden, Strategien. (Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 6). Köln 2004, S. 215–225; Geimer, Peter: Detail, Reliquie, Spur. Wirklichkeitseffekte in der Historienmalerei Ernest Meissoniers. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 41. Jg. 2014, S. 213–234; Hattendorff, Claudia: Bild und Augenzeugenschaft bei Jean-Louis Prieur und Louis François Lejeune. Visuelle Wahrheitsbezeugungen in Frankreich um 1800. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 43. Jg. 2016, S. 67–94. Zu diesem Phänomen in der Graphik Parshall, Peter: Imago Contrafacta: Images and Facts in the Northern Renaissance. In: Art History, 16. Jg. 1993, H. 4, S. 554–579; Swan, Claudia: Ad vivum, naer het leven, from the Life: Defining a Mode of Representation. In: Word & Image, 11. Jg. 1995, H. 4, S. 353–372; Niehr, Klaus:

Bedeutungstiftend in einem umfassenden Sinne ist Augenzeugenschaft in Roland Barthes' Theorie der Fotografie. Er artikulierte den einzigartigen Bezeugungscharakter des Lichtbildes, das als Emanation eines vergangenen Gegenstandes diesen emphatisch beglaubige, und bestimmte die für die analoge Fotografie grundlegende Beziehung zwischen Referent, Objektiv, lichtempfindlichem Material, fotografierendem Operator und Betrachter durch die Konzepte Index, Spur oder Abdruck sowie die damit angenommene Abwesenheit eines Autors auf eine Weise, die eine Augenzeugenschaft auf Seiten des Betrachters entschieden unterstreicht.¹⁰

In den letzten Jahren wurde zudem eine Vielzahl von Überlegungen vorgestellt, die sich allgemein auf die ›Evidenz‹, ›Autorität‹ oder ›Authentizität‹ vorfotografischer, vor allem frühneuzeitlicher Bilder bezogen und im Rahmen derer speziell auch ›Autopsie‹ als Qualität und Aufgabe ebensolcher Bilder beschrieben wurde.¹¹

Es sind aber in erster Linie zwei Forschungspositionen aus Kunst- und Geschichtswissenschaft, durch die Augenzeugenschaft als ein Leitthema in die Beschäftigung mit der Geschichte der (westlichen) Kunst eingeführt wurde: durch Ernst Gombrichs »eye-witness principle« und Peter Burkes Konzept des »eyewitnessing«.¹²

Gombrichs Augenzeugenprinzip ist die negative Regel, nach der beim Bildermachen nur das dargestellt wird, was von einem fixen Punkt aus mit einem Auge

Ad vivum – al vif. Begriffs- und kunstgeschichtliche Anmerkungen zur Auseinandersetzung mit der Natur in Mittelalter und früher Neuzeit. In: Dilg, Peter (Hg.): *Natur im Mittelalter. Konzeptionen – Erfahrungen – Wirkungen. Akten des 9. Symposiums des Mediävistenverbandes*. Berlin 2003, S. 472–487; Kaulbach, Hans-Martin: *Icon exactissima. Darstellungen von ›Augenzeugenschaft‹*. In: Jürgens-Kirchhoff, Annegret (Hg.): *Warshots. Krieg, Kunst & Medien*. (Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 17). Weimar 2006, S. 31–44. Siehe auch Anm. 26.

10 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. (Suhrkamp-Taschenbuch, Bd. 1642). Nachdruck der 1. Aufl. Frankfurt a. M. 2007. Eine zusammenfassende Darstellung der Theorien der Fotografie bei Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. (Zur Einführung, Bd. 366). 2., verbesserte Aufl. Hamburg 2009, insb. S. 13–69. Zu Augenzeugenschaft und Fototheorie und -praxis siehe auch den Beitrag von Wolfgang Brückle in diesem Band.

11 Siehe bspw. Wortmann, Volker: *Authentisches Bild und authentisierende Form*. Köln 2003; Büttner, Frank/Wimböck, Gabriele (Hg.): *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes. (Pluralisierung & Autorität, Bd. 4)*. Münster 2004; Wimböck, Gabriele/Leonhard, Karin/Friedrich, Markus (Hg.): *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. (Pluralisierung & Autorität, Bd. 9)*. Berlin und Münster 2007; Behrmann/Priedl 2014 (wie Anm. 7).

12 Vgl. Gombrich, Ernst H.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984, S. 248–294; Burke, Peter: *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, NY 2001, passim, insb. S. 14. Siehe zu Aspekten von Gombrichs Augenzeugenprinzip auch die entsprechenden Bemerkungen in den Aufsätzen von Lars Blunck und Charlotta Krispinsson im vorliegenden Band.

gesehen werden kann. Die Entwicklung des an diesem Prinzip orientierten perspektivischen Darstellungsverfahrens hat, so Gombrich, historisch gesehen mit der Ausbildung einer narrativen, illusionistischen Kunst in Griechenland von der Mitte des 6. bis zur Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu tun und bedeute keinesfalls eine vollumfängliche Übersetzung menschlichen Sehens, sondern vielmehr eine Reduktion auf »ein absolut vorhandenes Kriterium der Wirklichkeitstreue«.¹³ Eine Darstellung, die dem Augenzeugenprinzip folgt, vermittele nämlich insofern wahre Informationen über die Realität, als sie falsche Angaben, das heißt alles von dem gewählten Standpunkt aus nicht Sichtbare, aussondere. Sie folge dem »Kriterium der Widerspruchsfreiheit« und damit dem härtesten Maßstab, den es für die Wirklichkeitstreue von Bildern gebe.¹⁴

Obwohl wir nicht mit einem, sondern mit zwei Augen und außerdem nicht fixiert, sondern performativ sehen und obwohl die Netzhaut gekrümmt ist, stellt Gombrich zufolge die Zentralperspektive also keine rein konventionelle Form der Darstellung dar. Sie ist seinem Verständnis nach auch ein Behältnis für objektive Wahrheiten und gerade deswegen als eine Konstruktion von Augenzeugenschaft adäquat beschrieben.

Peter Burke beruft sich in seinem Buch *Eyewitnessing* (ein Neologismus im Englischen) direkt auf das Gombrichsche Augenzeugenprinzip und nutzt es als Beleg für die gedankliche Hyperbel, dass Bilder grundsätzlich »Akte von Augenzeugenschaft« aufzeichneten.¹⁵ Diese unscharfe, apodiktische Feststellung adressiert der Autor an die Zunft der Historiker, die traditionell mit Text- und nicht mit Bildquellen operieren und wenn sie Bilder nutzen, diese – so der nicht unberechtigte Vorwurf – als Spiegelbild einer historischen Realität lesen. Burke hingegen fasst vor dem Hintergrund eines wesentlich vom Fach Kunstgeschichte etablierten Forschungsstandes zusammen, wie Tradition, Medium, Gattung, Kontext, Funktion und Gebrauch, aber auch Konzepte vom Bild und unterschiedliche methodische Ansätze zur Analyse von Bildern, die Aussagefähigkeit von Bildern für den Historiker determinieren oder determinieren können. Diese Aussagefähigkeit sieht Burke nicht darin, dass einzelne Bilder einen vermeintlich homogenen »Zeitgeist« illustrierten, sondern dass sie vielmehr auf eine vielfältige Weise Hinweise auf Ideen, Sichtweisen, Mentalitäten und Praktiken sowie auf die materielle Kultur der Vergangenheit enthielten.

In diesem Zusammenhang sind für Burke auch die genannten »acts of eyewitnessing« eine von den erwähnten Faktoren bestimmte kulturelle Praxis. Au-

13 Gombrich 1984 (wie Anm. 12), S. 248–294, Zitat S. 248; siehe auch Gombrich, Ernst H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 5. Aufl. London 1977, S. 99–125.

14 Gombrich, Ernst H.: *Kriterien der Wirklichkeitstreue: Der fixierte und der schweifende Blick*. In: Gombrich 1984 (wie Anm. 12), S. 252.

15 Burke 2001 (wie Anm. 12), S. 14.

genzeugenschaft ist für ihn eine Akteursperspektive, das heißt ein wirklicher oder konstruierter Standpunkt der Produzenten von Bildern oder auch eine Erwartungshaltung auf Seiten der Betrachter von Bildern. Auf der Ebene der Bilder selbst äußert sich Augenzeugenschaft Burke zufolge in einer spezifischen, besonders realitätsnahen Form der Darstellung. Er nennt diese den »eyewitness style« und entdeckt ihn etwa in Werken van Eycks, Carpaccios, Ter Borchs oder Delacroix', aber auch in einem Film Rossellinis über Ludwig XIV.¹⁶

Gombrichs Position bedeutet sowohl eine Öffnung als auch eine Beschränkung unseres Themas: Zum einen steht sein »eye-witness principle« für eine Bedeutungsmaximierung, denn Gombrich insistiert, dass Augenzeugenschaft derjenigen Form des Bildermachens grundsätzlich eingeschrieben sei, die in der europäischen Tradition tief verankert ist. Zum anderen lässt sich eine gedankliche Minimierung nicht übersehen, da Gombrich Augenzeugenschaft nicht breit aufstellt, sondern auf einen fixierten Sehakt reduziert und sie zudem einschränkend als »wahr« im Sinne von »widerspruchsfrei« definiert.¹⁷

Wenn Burke einleitend feststellt, dass Bilder grundsätzlich Augenzeugnisse seien, und sich in diesem Zusammenhang auf Gombrich beruft, so verwischt er eben jene charakteristische Begrenztheit des Augenzeugenprinzips. Im Verlaufe seines Buches spricht Burke dann aber übergangslos von etwas anderem: einer den Zeitläuften unterworfenen, umfassenden Form von Augenzeugenschaft nämlich, die er einerseits als Konzept und Erwartung bei der Bildherstellung und -betrachtung, andererseits als nicht allein durch die perspektivische Einrichtung bedingten Realitätseffekt einzelner Bilder begreift.

Der hier skizzierte Forschungsstand ist hilfreiche Grundlage für jede Beschäftigung mit Augenzeugenschaft als Konzept in Kunst und visueller Kultur. Eingespant in ein je anderes Frageinteresse zeigen Gombrich und Burke, dass auch Bildproduzenten und Betrachter Teil der Überlegungen sein müssen – und nicht lediglich Bilder, die mit Augenzeugenschaft assoziiert sind und daher Zeugnischarakter haben oder diesen zumindest zugesprochen bekommen. Gombrichs »Augenzeugenprinzip« demonstriert zudem mit aller Deutlichkeit, dass Bilder Augenzeugenschaft nach Regeln konstruieren, nicht erlebte Augenzeugenschaft eins zu eins abbilden.

Aber auch die Desiderate für die weitere Forschung treten deutlich hervor. Einerseits empfiehlt sich gegenüber den generalisierenden Überlegungen Gombrichs und Burkes eine präzise Bestimmung historischer Konstruktionen von Augenzeugenschaft im Kontext von Bildproduktion, Bild und Bildrezeption. Angesichts der auf Einzelthemen wie Schlachtenmalerei oder Druckgraphik fo-

16 Burke 2001 (wie Anm. 12), S. 14, 84, 130, 143, 162–163, 180.

17 Gombrich, Ernst H.: Kriterien der Wirklichkeitstreue: Der fixierte und der schweifende Blick. In: Gombrich 1984 (Anm. 12), S. 248–249.

kussierten Thematisierungen von Augenzeugenschaft liegt es andererseits nahe, *diverse* Einzelfälle einer Beziehung von Augenzeugenschaft und Bild nebeneinanderzustellen, um auf diese Weise das Problem breiter aufzufächern.

Dass eine mehr oder weniger explizite Bindung an das Thema Perspektive darüber hinaus eine Engführung des Themas auf eine westliche Bildproduktion der Antike und vor allem der Frühen Neuzeit bedeutet, kann Ansporn sein, vor diesem Hintergrund räumlich und zeitlich weitergefasste Konzepte von Augenzeugenschaft in den Blick zu nehmen. Dabei gilt es, bei einer durch Augenzeugenschaft vermeintlich oder tatsächlich hergestellten Evidenz, Autorität und Authentizität von Bildern in der Moderne und der Postmoderne auch die (scheinbar eindeutige) Rolle technischer bildgebender Verfahren zu problematisieren.

Schließlich ist die Fokussierung auf das Bild und seine Wahrnehmung sicher naheliegend und öffnet doch auch eine Tür zu einer großräumigen Thematisierung von Konstruktionen von Augenzeugenschaft, bei denen Bilder *und* Texte, Kunst *und* Leben, Körper *und* Bild eine Rolle spielen.

Gegenstand und Definition

Eingedenk einer solchen Entgrenzung in sachlicher Hinsicht ist es allerdings wichtig, den schmalen Grat zwischen einer sinnvollen gedanklichen Öffnung und einer dennoch klaren Bestimmung des Konzeptes ›Augenzeugenschaft‹ und seiner Gegenstände zu wandeln.

Einen Fingerzeig in Richtung einer allgemeinsten Definition kann Johann Heinrich Zedlers seit 1731 erschienenes *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste* geben, in dem sich an zwei Stellen Einträge zum Thema finden. Die für das Phänomen unverzichtbare Instanz wird dort als »TESTIS OCULATUS, oder *Testis a visu*, *Testis de visu* und *Testis per visum*, ein Zeuge, der dasjenige, worüber er vernommen wird, selbst mit Augen gesehen zu haben, bekennet, siehe Zeuge TESTIS.« beschrieben.¹⁸ Eine damit verbundene Praxis wird wie folgt benannt: »Inspectio, oder Augenschein, ist eine in denen Rechten eingeführte Art der Probation, da man eine Sache mit seinen leiblichen Augen beschauet, um dadurch belehrt zu werden, daß selbige sich nicht anders verhalte, als man sie bey deren Anschauen befunden.«¹⁹

Augenzeugenschaft, so das *Universal-Lexikon*, ist ein Teilbereich von Zeugen-schaft allgemein, und ragt weit in den juristischen Bereich hinein, wo ein Augen-

18 Zedler, Johann H. (Hg.): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste* [...]. Bd. 42. Leipzig und Halle 1744, Sp. 1448 [Hervorhebungen im Original].

19 Zedler, Johann H. (Hg.): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon Aller Wissenschaften und Künste* [...]. Bd. 14. Leipzig und Halle 1735, Sp. 746.

zeugnis vor Gericht auch als ganz materielles Beweismittel, als textlich und/oder bildlich verfasster sogenannter Augenschein, vorliegen kann. Für unsere Zwecke lassen sich diese Beobachtungen durchaus verallgemeinern.

Zum einen ist es angezeigt, dem Autor des Eintrags bei Zedler zu folgen und Augenzeugenschaft als Teil von Zeugenschaft allgemein zu denken.²⁰ Oben wurde darauf hingewiesen, dass die Zeugenschaft des Auges konstitutiv für die Existenz von Bildern ist. Zudem wird der Zeugniskarakter von Bildern zumindest in der westlichen Kunsttradition nicht unwesentlich durch die augensinnlich zu erfassende Qualität der Naturnachahmung geleistet. Eine Zeugenschaft der Bilder kann sich allerdings auch über deren Materialität oder Rahmung herstellen, die sich eben nicht nur sinnlich mitteilen oder die nach dem Einsatz aller Sinne, nicht nur des Sehsinns, verlangen. Berücksichtigt man zudem, dass zur Augenzeugenschaft im Bereich von Kunst und visueller Kultur – siehe Gombrich und Burke – immer auch Produzenten und Rezipienten als geistig und körperlich präsenste Akteure beitragen, so ist vollends deutlich, dass mit einer Pluralität der Wahrnehmungen zu rechnen und daher Augenzeugenschaft in ein umfassendes Konzept von multi-sensorisch vermittelter Zeugenschaft eingebettet zu denken ist.

Zum anderen sind die Bemerkungen im *Universal-Lexikon* aufschlussreich im Hinblick auf mögliche Untersuchungsgegenstände. Erstens ist die bei Zedler angesprochene Verankerung im Bereich des Rechts der allfällige Hinweis darauf, dass Augenzeugenschaft in Kunst und visueller Kultur immer auch in außerästhetische Funktionszusammenhänge eingespannt ist. Zweitens legt die eigens erwähnte Objektgruppe der bei Gericht vorgelegten Augenscheine – bildliche, meist annotierte Wiedergaben vor allem realer landschaftlicher Gegebenheiten, die im 16. bis 18. Jahrhundert im Zusammenhang mit Prozessen um territoriale Grenzen und Rechte angefertigt wurden –²¹ aufgrund ihrer hybriden Qualitäten nahe, visuelle Objekte von durchaus unterschiedlicher Qualität in die Überlegungen einzubeziehen.

In der Tat gibt es einen ganzen Katalog von Bildern, denen Augenzeugenschaft auf die ein oder andere Weise anhaftet. Landschaftsveduten – den erwähnten Augenscheinen verwandt – und Porträts sind hier zu nennen, außerdem bildliche Darstellungen, die einschlägigen Zusammenhängen entstammen. Dazu zählen Illustrationen von Reiseberichten in ferne Weltgegenden sowie von Kuriositäten

20 Zur Zeugenschaft in der Kunst allgemein siehe auch Krämer, Sybille/Schmidt, Sibylle (Hg.): *Zeugen in der Kunst*. Paderborn 2016.

21 Zu Augenscheinen bzw. Augenscheinkarten aus dem Kontext von Reichskammergerichtsprozessen siehe Baumann, Anette/Eichler, Anja/Xenakis, Stefan (Hg.): *Augenscheine. Karten und Pläne vor Gericht*. Ausst. Kat. Wetzlar, Reichskammergerichtsmuseum. Wetzlar 2014.

oder Wundern der Natur, aber auch Darstellungen, die durch ihre konzeptionelle Rahmung einen Anspruch auf Augenzeugenschaft erheben.²²

Im Falle graphischer Blätter vermag eine entsprechende Adresse oder Beischrift diesen Anspruch explizit zu untermauern. Doch auch auf der Ebene der Bilder selbst kann es Marker für Augenzeugenschaft geben. Dies ist dann der Fall, wenn bei der Wiedergabe des Raumes Darstellungsverfahren zur Anwendung kommen, die offensichtlich auf genauer Autopsie des Ortes aufsitzen beziehungsweise dies mit Mitteln des Bildes evozieren, oder wenn die Wiedergabe eines Ereignisses ostentativ durch Augenblicklichkeit und Kontingenz ausgezeichnet ist respektive diesen Anschein erwecken soll. Die Anwendung solcher Mittel ist aber, so bleibt zu bedenken, komplex bedingt, und auch die Mittel selbst sind nicht selten konventioneller Natur, das heißt gegebenenfalls durch Momente jenseits von Augenzeugenschaft vorgeformt.

All dies gilt für vor-fotografische Bilder, trifft aber auch auf solche zu, die mithilfe einer Kamera erzeugt wurden. Angesichts technisch generierter Bilder stellt sich allerdings die Frage, inwieweit auch ein Apparat selbst Augenzeuge sein kann und ob immer der Wille zur Zeugenschaft vorliegen muss. Oben wurde argumentiert, dass sich Augenzeugenschaft in Kunst und visueller Kultur zwischen Produktion, Rezeption und Werk bewegt: An ihrer Konstruktion kann ein Autor als tatsächlicher oder angeblicher Augenzeuge, ein Betrachter in medial vermittelter oder erneuerter Augenzeugenschaft und ein visueller Gegenstand durch Realitätseffekte, Perspektive, Kontingenz, Technik, Materialität und Rahmung beteiligt sein. Innerhalb dieses Systems vermag ein Apparat vermutlich beides zu sein: Akteur oder Medium.²³

Als These, die von Beiträgen des vorliegenden Bandes diskutiert wird, sei außerdem eine letzte Weiterung des für das Feld der Kunst untersuchten Phänomens postuliert: dass nämlich das Konzept jenseits von Bildpraktiken, die Augenzeugenschaft konstruieren, auch eine Rolle für performative Kunstformen und für die Institutionen- und Fachgeschichte spielt.

Das 19. Jahrhundert zumindest sah die Ausbildung des Museums, das einer genauen Autopsie originaler Artefakte Vorschub leistete, und im 20. Jahrhundert wurden neue ephemere Kunstformen entwickelt, die von Performer oder Performerin und Publikum physische Anwesenheit bei der Betrachtung verlangen. Beide Entwicklungen ordnen einem breiten Spektrum künstlerischer (und nicht-künstlerischer) Gegenstände ausdrücklich eine präsentische und aktive Form der

22 Zu letzterem siehe etwa die »Tableaux historiques« zu Ereignissen der Französischen Revolution (Hattendorff 2016 [wie Anm. 9], S. 68–78). Siehe dazu auch den Beitrag von Tabea Braun im vorliegenden Band.

23 Siehe dazu auch die grundlegenden Bemerkungen von Wolfgang Brückle in seinem Beitrag im vorliegenden Band.

Betrachtung zu, welche die Rezipienten und partiell auch den Künstler oder die Künstlerin zum Augenzeugen macht; gleichzeitig treten die Orte, die eine solche Autopsie erst ermöglichen – Sammlungen und Aufführungsstätten –, in ihrer Wichtigkeit deutlich hervor.²⁴

Das im vorvergangenen Jahrhundert institutionalisierte Fach Kunstgeschichte schließlich qualifiziert sich schon aufgrund zweier allgemeiner Überlegungen zum Untersuchungsgegenstand *sui generis*: Mit Gombrichs Augenzeugenprinzip ist das in Rede stehende Thema an herausgehobener Stelle in den Fachdiskurs integriert, und die Disziplin hat Augenzeugenschaft gewissermaßen zum Grundprinzip, legt sie doch beständig Zeugnis von der genauen Autopsie ihrer Gegenstände ab.

Ca. 1800 bis heute

Gombrichs *eye-witness principle* weist unserem Thema eine bis in die Antike zurückreichende Genealogie zu; ein Konzept von Augenzeugenschaft, das sich in Richtung Multi-Sensorik und Performanz öffnet, ermöglicht beispielsweise mittelalterliche Reliquienpräsentationen zu berücksichtigen, bei denen sich Heiligkeit über Blicke, aber auch über Bewegung und Berührung mitteilte; kunsthistorische Forschung zum Thema ist bislang vor allem für die Frühe Neuzeit geleistet worden. – Trotzdem (oder gerade deswegen) beschränken sich die Beiträge des vorliegenden Bandes auf einen Zeitraum von ca. 1800 bis heute. Abschließend seien die Gründe, im späten 18. Jahrhundert anzusetzen, dargelegt und die Bedingungen angedeutet, unter denen Augenzeugenschaft in der Moderne und Postmoderne stattfindet.

Den oben skizzierten Diskursraum zur Augenzeugenschaft, den unter anderem Geschichts- und Rechtswissenschaft, Philosophie und Psychologie für das 18.

24 Zur Augenzeugenschaft als einer von mehreren Möglichkeiten zur Herstellung von Präsenz im Rahmen performativer Kunstformen Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. (Edition Suhrkamp, Bd. 2373). 11. Nachdr. der 1. Aufl. Frankfurt a.M. 2014; zur Rolle von Augenzeugenberichten bei der Erschließung vergangener Performancemomente Auslander, Philip: The Performativity of Performance Documentation. In: Jones, Amelia/Heathfield, Adrian (Hg.): Perform, Repeat, Record. Live Art in History. London u. a. 2012, S. 47–58; zum Betrachter als Augenzeuge bei Performancedokumentationen Jones, Amelia: »Presence« in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal, 45. Jg. 1997, H. 4, S. 11–18; rezeptionsästhetisch angelegte Studien zu einer sich wandelnden Rolle der Betrachter von zeitgenössischer Kunst bei Kemp, Wolfgang: Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst. Konstanz 2015; ein historischer Überblick über museale Rahmungen von Kunst als Geschichte der (Kunst-) Erfahrung bei Klonk, Charlotte: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven und London 2009.

bis 21. Jahrhundert abstecken, durchkreuzen bildgeschichtliche Tatsachen, die, ganz allgemein gesprochen, das Verhältnis von Bild und Realität neu justieren. Die Voraussetzungen, unter denen die Themen Augenzeugenschaft und Authentizität verhandelt wurden, waren damit notwendig andere.

Von grundsätzlicher Relevanz ist die Auffächerung der Techniken des Bild-drucks seit dem 18. Jahrhundert, die eine massenhafte Verbreitung von Bildern beförderten und so Bilder und zeitgenössische Realität in ein engeres Verhältnis setzten. Auch die Ausbildung mehr oder weniger neuer populärer Bildtypen (Panorama, Diorama), die durch Transformation des Bildes oder durch Einschluss des Betrachters in besonderer Weise eine Illusion von Realität zu vermitteln suchten, gehört in diesen Zusammenhang.

Vor allem ist hier aber die Entwicklung der Fotografie und aller Nachfolge-technologien des analogen technisch generierten Bildes zu nennen. Trotz Zweifeln an der Zeugenschaft eines apparategenerierten Bildes (siehe oben) kann man diese Entwicklung als mediale Verabsolutierungen von Augenzeugenschaft verstehen, wenn man, Barthes folgend, sowohl den spezifischen Bezeugungscharakter der Fotografie als auch die Augenzeugenschaft berücksichtigt, die sich angesichts eines Lichtbildes auf Seiten des Betrachters ergibt.

Man geht also nicht fehl, wenn man feststellt, dass es in der Tat eine intime Beziehung zwischen Fotografie und Augenzeugenschaft gibt. Gleichzeitig kann das Faktum der Entwicklung der fotografischen Technik als deutlicher Hinweis darauf gelesen werden, dass bildlich fixierten Augenzeugnissen ab ca. 1800 eine wachsende Bedeutung zukam. Für den vorliegenden Zusammenhang ist darüber hinaus Folgendes entscheidend: Fotografie definiert sich nicht durch eine spezifische Art der Materialität, sondern ist eine Form des Sehens.²⁵ Das heißt: Fotografisches Sehen kann es auch vor der Etablierung der fotografischen Technik gegeben haben, und deren Ausbildung antwortete auf ein Bedürfnis, das bereits bestand und durch nicht-fotografische Bilder gestillt worden war (und weiterhin gestillt wurde).

Angesichts dieser Gemengelage scheint es folgerichtig, in besonderer Weise die Zeit seit 1800 zu beleuchten, dabei zeitlich aber auch direkt hinter die Einführung der Fotografie zurückzugehen und Konstruktionen von Augenzeugenschaft vor ebenso wie neben dem fotografischen Bild aufzusuchen.

Doch nicht nur die angesprochenen Entwicklungen, die das Potential des Mediums Bild zur Bestätigung und Verbreitung von Wirklichkeitserfahrungen aus-gestalteten, waren relevant für die Rolle der Bilder bei der (Augen-)Zeugenschaft in der Zeit seit 1800. In die Überlegungen zum Thema sind auch drei Paradigmen-

25 Siehe dazu u. a. die umfangreiche Quellensammlung in Siegel, Steffen (Hg.): Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839. (Photogramme). Paderborn 2014.

wechsel einzubeziehen, die Kunst- und Bildproduktion der Moderne beeinflussen.

Zum einen war dies die sukzessive Aufgabe der seit Beginn der Frühen Neuzeit wirkmächtigen Idee, dass ein künstlerisches Bild notwendig der Naturnachahmung verpflichtet sei. Konstruktionen von Augenzeugenschaft konnten und mussten somit nicht mehr allein mit Realitätseffekten auf Seiten der Bilder operieren. Zum anderen ist die im 20. Jahrhundert vorgenommene Setzung von Bedeutung, dass Kunstwerke erst durch den Akt ihrer Rezeption vollständig wirksam würden. Die Augenzeugenschaft des Betrachters rückte auf diese Weise notwendig stärker in den Fokus.

Zu gewärtigen ist aber vor allem eine wichtige Gattungsadaption, nämlich die Umformulierung der hochkulturellen Leitgattung des Historienbildes zum Ereignisbild ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.²⁶ Mit einer solchen Darstellung gegenwärtiger Ereignisse in der Malerei konnte eine Veränderung der Beziehung von Raum, Zeit und Handlung einhergehen: Kamen, was bei zeitgenössischen Ereignissen nahelag, die drei aristotelischen Einheiten ostentativ zur Anwendung, wurde der Charakter einer Darstellung als Augenzeugnis deutlich herausgestellt.

Ereignisbilder standen im späteren 19. Jahrhundert häufig in einer Austauschbeziehung mit der Fotografie, die durch immer kürzere Belichtungszeiten zunehmend in der Lage war, neben Orten auch Ereignisse zu dokumentieren. Zuvor hatte eine solche Austauschbeziehung mit der Bildpublizistik bestanden, und gerade diese vermag überzeugend zu verdeutlichen, dass seit dem Ende des 18. Jahrhunderts Augenzeugenschaft in besonderer Weise Konjunktur hatte. Es fällt auf, dass im späten 18. Jahrhundert druckgraphische Darstellungen in ihrer Adresse mitunter nicht nur angeben, dass eine bildliche Aufnahme »nach der Natur« gefertigt worden sei,²⁷ sondern dass dieser Anspruch stärker differenziert wurde:

26 Siehe dazu u. a. Hager, Werner: Das geschichtliche Ereignisbild. Beitrag zu einer Typologie des weltlichen Geschichtsbildes bis zur Aufklärung. München 1939 und Germer/Zimmermann 1997 (wie Anm. 9).

27 Die Formulierung eines Anspruchs auf Augenzeugenschaft, gerade im Bereich der gedruckten Bilder, ist selbstverständlich nicht neu. Seit dem Spätmittelalter entstanden vor allem nördlich der Alpen Darstellungen, die mit sprachlichen Wendungen wie »ad vivum« und »contrafactum« und ihren jeweiligen volkssprachlichen Entsprechungen bezeichnet wurden. Als Wiedergaben von Tieren, Pflanzen, Gebäuden und außergewöhnlichen Geschehnissen und vor allem als Porträts realer Personen standen sie zum einen im Zusammenhang mit der zunehmend entwickelten Fähigkeit, mit bildlichen Darstellungen eine Mimesis zu produzieren, zum anderen mit einer wachsenden Notwendigkeit, neue und neu entdeckte Tatbestände visuell glaubhaft zu machen. Sie sind auch Ausdruck der Tatsache, dass sinnlichen Eindrücken, insbesondere solchen, die mit Hilfe des Gesichtssinnes hervorgebracht wurden, wachsendes Gewicht beigegeben wurde; dazu Niehr, Klaus: »Verae Imagines« – Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit. In: Büttner/Wimböck 2004 (wie Anm. 11), S. 267–270, und Parshall 1993 (wie Anm. 9), S. 555–556, 563–565.

Gelegentlich wird nun die Behauptung aufgestellt, dass die bildliche Aufnahme vor Ort *und* exakt zum Zeitpunkt des gezeigten Ereignisses erfolgt sei. Bei Darstellungen des Sturms auf die Bastille und der anschließenden Zerstörung des Bauwerks oder der Hinrichtung Ludwigs XVI. sprechen Stiche oder Nachstiche davon, dass diese »Gezeichnet nach der Natur zur Zeit der Einnahm [der Bastille]« oder »Drawn [...] from a sketch taken on the spot at the time« seien.²⁸ Ein »dessiné sur les lieux au moment de la scène« findet sich auf einem Blatt, das aus Anlass des Konföderationsfestes 1790 veröffentlicht wurde.²⁹

Solche vermutlich teils auch topischen Bemerkungen auf Blättern aus der Zeit der Französischen Revolution waren zweifelsohne durch den grundstürzenden Charakter der dargestellten Ereignisse motiviert. Gleichzeitig kann man beobachten, dass eine Klasse eruptiver Ereignisse *par excellence*, die (zeitgenössische) Katastrophe, zu dieser Zeit erst bildwürdig und durch ihre Bildwürdigkeit konzeptuell erfasst wird –³⁰ die Intensität des Moments in wandlungsbeschleunigter Zeit wird zum Faktor bildlicher Darstellung.

Um 1800 knüpft also ein komplexes Geflecht von Kausalbeziehungen Augenzeugenschaft auf der einen und Bild und visuelle Kultur auf der anderen Seite besonders dicht zusammen. Unsere Entscheidung, die vorliegende Abhandlung um 1800 beginnen zu lassen, findet darin ihre Begründung. Die Aktualität des Themas hingegen und die oben angedeuteten medien-, institutionen- und fachgeschichtlichen Entwicklungen rechtfertigen es, die Untersuchung bis in die Gegenwart fortzuführen.

14 Wege, Augenzeugenschaft zu konstruieren

Für die vorliegende Thematisierung von Augenzeugenschaft als einem authentifizierenden Diskurs und einer ebensolchen Praxis im 18. bis 21. Jahrhundert vor, neben und jenseits der Fotografie sind vier Gegenstandsfelder zentral: traditionelle Bildmedien, bei denen Zeugenschaft eine Rolle spielt; neuere künstlerische Praktiken und Phänomene, die in besonderer Weise nach visueller Zeugenschaft

28 Siehe [Girardet] (nach): Sieg von der Bastei in Paris d. 14 Juli 1789 von der fordern Seite, 1789, Radierung und Kupferstich, 21 × 26,5 cm (Platte), Paris, Bibliothèque nationale (De Vinck, 1565); Chalmers (nach): The Taking of the Bastille, at Paris, by the patriotic party, on the memorable 14th of July 1789, 1789, Radierung, 19 × 22,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale (De Vinck, 1582). Siehe außerdem die im Cabinet des estampes der BnF unter folgenden Nummern verzeichneten Blätter: De Vinck, 1668; De Vinck, 5191; De Vinck, 5193; De Vinck, 5194; De Vinck, 5196.

29 Siehe Pierre Gentot: Confédération des François a Paris l'an 2.eme de la liberté le 14 juillet 1790, ca. 1790, Radierung, 29 × 42,5 cm (Platte), Paris, Bibliothèque nationale (De Vinck, 3774).

30 Trempler, Jörg: Katastrophen. Ihre Entstehung aus dem Bild. (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, Bd. 85). Berlin 2013. Siehe auch den Beitrag des Autors im vorliegenden Band.

der Betrachter verlangen; analoge und digitale technische Bilddispositive, die Augenzeugenschaft thematisieren und inszenieren; Institutionen, die eine Augenzeugenschaft im Zusammenhang mit den Künsten rahmen und initiieren.

Auf all diesen Feldern kann es nicht darum gehen, einzelne Gegenstände und Phänomene als transparente Zeugnisse von Augenzeugenschaft zu begreifen. Im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen vielmehr *Konstruktionen von Augenzeugenschaft, die als Faktor bei der Produktion ebenso wie bei der Rezeption wirksam wurden, sowie Effekte von Augenzeugenschaft, die von Form, Inhalt, Technik oder Medium der untersuchten Bilder, Dinge und Aufführungen hervorgerufen werden.* Die zentralen Fragen lauten dementsprechend: *Welche Konzepte von Augenzeugenschaft wurden in Kunst und visuellen Medien seit ca. 1800 entwickelt, welche Fiktionen errichtet, welche Absichten verfolgt, welche Instrumentalisierungen initiiert?*

Unsere Sammlung von Fallbeispielen ist der Versuch, diese Fragen exemplarisch einer Beantwortung zuzuführen, indem sie verschiedene künstlerische und nicht-künstlerische Konzepte von Bildlichkeit sowie Praktiken der Bildlichkeit im Hinblick auf Augenzeugenschaft und Authentizität breit aufblättert. Dies geschieht mithilfe ganz unterschiedlicher, aus den genannten vier Feldern stammender Untersuchungsgegenstände, die im Sinne eines Ausblicks nachfolgend kurz charakterisiert seien.

Insgesamt sechs Textbeiträge adressieren Konstruktionen und Effekte von Augenzeugenschaft bei und in künstlerischen Bildern des 18. bis 21. Jahrhunderts, die jeweils ein ungleiches Anspruchsniveau aufweisen mögen, in medialer Hinsicht aber grundsätzlich traditioneller Natur sind.

Jörg Trempler diskutiert Darstellungen in Graphik und Malerei, die das Erdbeben von Lissabon 1755 und den Vesuviusausbruch des Jahres 1779 zum Thema haben. Vor dem Hintergrund der seit 1748 stattfindenden Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum untersucht er die Rolle der Bilder bei der Ausprägung des modernen Konzeptes ›Naturkatastrophe‹ und weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Inszenierungen von Augenzeugenschaft in Bild und Text für diese Entwicklung von zentraler Bedeutung waren. **Tabea Braun** nimmt Praxis und Theorie der Darstellung von Küstenlinien in Handzeichnungen und Druckgraphik sowie zeichnerische, fotografische und malerische Zeugnisse der Erforschung des oberen Yellowstones 1871 in den Blick. Sie begreift Augenzeugenschaft als Konzept einer Kommunikationssituation und unterscheidet eine durch Referenzauthentizität charakterisierte objektive Ausprägung, die auf der Ebene der Bilder vor allem durch Linienzeichnung Ausdruck fand, und eine durch den »Erlebensausdruck« des Künstlers bestimmte subjektive Augenzeugenschaft, die etwa Thomas Morans Gemälde der Landschaft am Yellowstone charakterisiert. **Sigrid Ruby** vergleicht Thematisierungen von Spiegeln und Spiegelbildern in Literatur und Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In Guy de Maupassants *Bel Ami* wie in Édouard Manets »Bar aux Folies-Bergère« seien Spiegel das Medium un-

verbindlicher Momentaufnahmen. Sie charakterisierten Augenzeugnisse nicht als verlässlich und aussagekräftig, sondern vielmehr als oberflächlich, falsch und unzugänglich, und dienten dazu, eine selbstreflexive Ebene des Vergleichs für einen Realismus in Literatur und Malerei einzuziehen.

Clemens Klöckner untersucht mit Otto Dix' Graphikfolge »Der Krieg« Darstellungen, denen die Vermutung, sie seien Augenzeugnisse, seit dem Zeitpunkt ihrer Publikation kalkultiert anhaftet. Tatsächlich operierten sie aber nicht nur mit Kunstziten, sondern auch mit einem durch volkstümlichen Aberglauben informierten Vorwissen, so dass Überlieferung auf der einen und Augenzeugenschaft auf der anderen Seite im Dienste einer Authentizitätsbehauptung in ein Wechselverhältnis einträten. **Anne-Kathrin Hinz** erörtert Werkreihen Günther Ueckers und Karl Otto Götz', die einen klaren Bezug zur deutsch-deutschen Geschichte der Jahre 1989 und 1990 aufweisen. Sowohl Ueckers »Leipziger Blätter« als auch die »Jonction«-Serie von Götz sind aus einer Position der Augenzeugenschaft der Künstler gegenüber Mauerfall und Wiedervereinigung entstanden. Auf der Ebene der Werke werde ein authentizitätsstiftendes produktionsästhetisches Moment in eine authentisch gedachte Form autonomer Kunst transformiert, so dass also auch hier zwei unterschiedliche Authentizitätsbegründungen nicht als Gegensatz, sondern als wechselseitige Verstärkung verstanden würden. **Semjon Dreiling** thematisiert die »FalunArt« zeitgenössischer chinesischer Künstler und Künstlerinnen, die vor allem auch für eine westliche Öffentlichkeit Szenen staatlicher Verfolgung und Folter von Anhängern der Falun Gong-Bewegung zeigt. Er legt dar, dass die Ölgemälde, die mitunter auf Augenzeugenberichten beruhen, visuelle Konstruktion von Wirklichkeit sein sollen, die durch ihren Darstellungsrealismus und durch die Anwendung einer barocken Bildrhetorik eine überaus starke Wirkung auf die Betrachter ausüben. Diese bezeugen ihre Erschütterung wiederum in Webkommentaren, so dass Augenzeugenschaft je eigener Art am Anfang wie am Ende dieser Bilder steht, die in Ermangelung anderer visueller Zeugnisse mit den Mitteln der Kunst ein totesgeschwiegenes Kapitel staatlicher Verfolgung wirkmächtig evozieren.

Gegenüber diesen traditionellen Bildmedien stehen bei **Julia Reich** neuere künstlerische Praktiken im Fokus. Am Beispiel der performativen Praxis Tino Sehgal's erörtert sie ein künstlerisches Setting, das Teilhabe, Beobachtungen und Erinnerungen der Kunstbetrachter als einziges Überlieferungsmedium des »Werks« einsetzt, somit eine radikale Aufwertung einer rezeptionsästhetisch geprägten und multisensorisch erweiterten Augenzeugenschaft bedeute und diese zugleich als Ware bestimme.

Zeugenschaft und Präsenz im Zusammenhang mit technisch generierten, analogen und digitalen Bilddispositiven sind das Thema in weiteren drei Beiträgen des vorliegenden Bandes.

Lars Blunck betrachtet in seinem Beitrag die »filmische Figur der direkten Publikumsansprache« in Woody Allens »Annie Hall« von 1977 und Michael Hanekes

»Funny Games« von 1997 sowie in der US-Fernsehserie »House of Cards« von 2013. Das Durchbrechen der vierten Wand durch ausgewählte Figuren, ein Gestus, der die Zuschauer ausdrücklich zu Augenzeugen des filmischen Geschehens erklärt, sei, so Blunck, eine Konstruktion, die der Problematisierung des Verhältnisses von Realität und filmischer Fiktion beziehungsweise der Überprüfung der Wirkkraft des Fiktionalen diene. **Sarah Sandfort** nimmt die künstlerische Verwendung magnetresonanztomografischer Bilder des eigenen Kopfes in Timm Ulrichs Werk »Reise zum Mittelpunkt des Ichs« von 1995 zum Anlass, die Rolle dieses bildgebenden Verfahrens bei der durch Text und Sprache kontextualisierten Autopsie in der Medizin zu erläutern. Sie weist darauf hin, dass Augenzeugenschaft in diesem Zusammenhang eine intermediale und performative Konstruktion sei, deren Authentizitätsanspruch im Medium der Kunst dann reflektiert werde. **Wolfgang Brückle** schlägt einen Bogen von Francisco Goyas Authentizitätsbehauptung »Yo lo vi« in seinen »Desastres« zu fotografischen und postfotografischen, durch Digitalisierung und Netzbildung charakterisierten Dispositiven von Augenzeugenschaft im 20. und 21. Jahrhundert. Künstlerische Projekte von Jules Spinatsch, Doug Rickard und Jon Rafman, die mit von CCTV-Kameras aufgenommenen oder *Google Street View* entnommenen Bildern operieren, analysiert er als Versuche, mit einem Postulat von Augenzeugenschaft – wie im Falle Goyas, aber unter Verwendung und angesichts eines apparategenerierten, digitalen, rhizomatischen Bildbestandes – ein kritisches Weltverhältnis zu behaupten und zu begründen.

Augenzeugenschaft aus dem Blickwinkel der Fach- und Institutionengeschichte untersuchen zwei Beiträge.

Renata Schellenberg thematisiert Augenzeugenberichte in deutschen Journalen und Reiseberichten des 18. Jahrhunderts, die von der Kunstbetrachtung in meist nicht öffentlichen Kunstsammlungen handeln. Diese Texte zeigen, so Schellenberg, eine Hochschätzung des Sehsinns und reflektieren die Schwierigkeit, verbal Zeugnis von Gesehenem abzulegen. Indem sie von der Kunst handeln, Kunst anzusehen, artikulierten sie die zentrale Rolle der Inaugenscheinnahme beim Umgang mit Kunst. **Charlotta Krispinsson** wendet sich kunsthistorischer Forschung der 1880er- bis 1920er-Jahre zu, die sich mit dem frühneuzeitlichen Porträt beschäftigt. Diese Forschung konstruiere das Bildnis als eine Gattung, die vor allem Zeugnis von einer gründlichen Autopsie des Dargestellten durch den Künstler während der Porträtsitzungen ablege. Porträts komme Authentizität zu, weil sie Augenzeugnisse in einem umfassenden Sinne seien: als ein visueller Ausdruck einer Wirklichkeitserfahrung, in den mittels des Sehsinns gewonnene Einsichten zum inneren und äußeren Wesen der Dargestellten eingingen.

Zwei Texte schließlich sind mittels ihrer Gegenstände jeweils doppelt verortet: bei neueren künstlerischen Praktiken *und* technischen Bilddispositiven respektive bei neueren künstlerischen Praktiken *und* Institutionen.

Magdalena Nieslony analysiert die »unmittelbare Erfahrung präsenter Situationen«, die das Werk Richard Serras charakterisiert. Unter anderem anhand der mit Nancy Holt realisierten Videoarbeit »Boomerang« von 1974 stellt die Autorin dar, dass sich diese Tendenz zur Unmittelbarkeit in den frühen Arbeiten des Künstlers dezidiert gegen das Medium Fernsehen profiliert habe. Sei dieses in hohem Maße mit Authentizität und Augenzeugenschaft verbunden worden, so formuliere die bewusst nahsichtige Anordnung von Künstler/Künstlerin, Werk und Betrachtern eine Kritik an diesem Anspruch und reklamiere die genannten Werte vielmehr für die Kunst. **Lisa Beißwanger** befragt eine Veranstaltung, die 2017 unter dem Titel »Ganymed Female« im Kunsthistorischen Museum in Wien stattgefunden hat, im Hinblick darauf, unter welchen Bedingungen die Institution Museum und das Konzept »Augenzeugenschaft« zusammenkommen. Augenzeugenschaft träfe man im Museum üblicherweise nur doppelt ästhetisch relativiert an, da die ausgestellten Werke in ästhetischer Distanz zur Wirklichkeit stünden und der institutionelle Rahmen eine ästhetische Form der Betrachtung einfordere. Durch die in der Sammlung vor einzelnen Werken abgehaltenen Performances der angesprochenen Serie hingegen werde den Museumsbesuchern »ein aktives, sezierendes Sehen, Rationalität und (Selbst-)Reflexion« abgefordert, das Augenzeugenschaft in einem unmittelbareren Sinne behaupte.

Die in diesem Band versammelten Beiträge machen deutlich, dass »Augenzeugenschaft« eine kritische Größe ist, mit Hilfe derer der Authentizitätsanspruch künstlerischer und nicht-künstlerischer Bilder verschiedener medialer Ausprägung postuliert und diskutiert werden kann. Bei der Untersuchung dieses Konzeptes scheinen in gleich zwei Richtungen Problematisierungen auf: in Richtung auf die Bilder, aber auch auf das Phänomen Augenzeugenschaft selbst. Unter Maßgabe des Konzeptes lassen sich Bildmedien in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit befragen beziehungsweise dabei beobachten, wie sie dies selbstreflexiv tun; gleichzeitig wird in den einzelnen Konstruktionen von Augenzeugenschaft die Fragilität der Verbindung von Augenzeugnis und Wahrheit in unterschiedlichen Ausprägungen sichtbar.

Die vergleichende Betrachtung über ganz divergente Felder hinweg geht zudem Authentizitätsbehauptungen nach, die insgesamt im Kunstsystem aufgestellt werden. Wenn dabei gezielt die Grenze von der Repräsentation zur Wirklichkeit, vom Bild zum Körper, vom Augenzeugnis zur Wahrnehmung überschritten wird, so dient dies durchaus der genaueren Konturierung des in Rede stehenden Phänomens.

In der Zusammenschau ist klar ersichtlich, dass die untersuchte Qualität Produktion, Werk und Rezeption zu einem performativen Prozess zusammenzubinden vermag und eine Akzentuierung auf Seiten der Produktion oder der Rezeption als durchaus aussagekräftige Charakterisierung des jeweiligen Gegenstandes und der jeweiligen Konstruktion von Augenzeugenschaft zu verstehen ist.

Die nachfolgenden Beiträge sind daher nach der Trias ›Produktion – Werk und Medium – Rezeption‹ angeordnet, wobei betont sei, dass die Grenzen zwischen den Kategorien fließend sind. Innerhalb der drei Abschnitte werden die Aufsätze so gereiht, dass ihre Gegenstände in ungefähr chronologischer Folge erscheinen. Eine Tendenz des Konzeptes ›Augenzeugenschaft‹ in Kunst und visueller Kultur vom 18. bis ins 21. Jahrhundert scheint auf diese Weise im Umriss auf: dass für die Beziehung von Kunst und Leben und für das Verhältnis der Bilder zu einer außer-bildlichen Realität ›Augenzeugenschaft‹ ein empfindlicher Seismograph bleibt.