

Valeska von Rosen

**Ernst H. Gombrich**

(1909–2001)

*In memoriam Lotte Dorner*

Der aus der Wiener Schule hervorgegangene österreichische Kunsthistoriker mit jüdischem Hintergrund Ernst H. Gombrich emigrierte vor der Annexion seines Heimatlandes durch Nazi-Deutschland im Herbst 1935 nach London, wo er *research fellow* der im Jahr 1933 dorthin aus Hamburg verbrachten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg wurde. Ihr Direktor war er von 1959–1996; daneben hatte er den Slade-Lehrstuhl an der Universität Oxford inne, unterrichtete am Courtauld Institute, wurde Professor of the History of the Classical Tradition an der Universität London und nahm Gastprofessuren in den USA wahr. Gombrich wagte früh den Blick über die Grenzen der traditionellen Kunstgeschichte; auf methodischer Ebene durch seine Beschäftigung mit wahrnehmungspsychologischen und wissenschaftstheoretischen Fragestellungen, auf der inhaltlichen Ebene durch die Erweiterung des Gegenstandsbereichs der klassischen Kunstgeschichte. Neben der Malerei der italienischen Renaissance, der sein Hauptinteresse galt, beschäftigte er sich beispielsweise mit Karikaturen, Ornamentik und «primitiver» Kunst. So steht er für eine bildwissenschaftliche Orientierung der Kunstgeschichte *avant la lettre*. Durch einen bewußt einfachen, gelegentlich lapidaren Schreibstil, der wohl auch die Folge seines Gebrauchs einer Zweitsprache ist, und durch seine populären Werke – wie die in 19 Sprachen übersetzte und in zahlreichen Auflagen erschienene *Geschichte der Kunst* (engl. 1950) – hat er mehr als jeder andere Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts auf ein breites Publikum gewirkt. Dem entgegen wurden seine wissenschaftlichen Werke in Deutschland erst nach dem teilweise sehr verzögerten Erscheinen von Übersetzungen intensiver rezipiert. Seine Warburg-Biographie (1970) hat unmittelbar nach ihrer Übertragung ins Deutsche (1981) eine Warburg-Renaissance ausgelöst.

Zwei Charakteristika für Gombrichs Wissenschaftshabitus zeigen sich bereits in seiner bei Julius von Schlosser in Wien verfaßten Dissertation über Giulio Romanos Palazzo del Te in Mantua (1933),<sup>1</sup> mit der er an der sich in Wien durchsetzenden Neubewertung als dekadent geltender Stile teilhatte: seine transdisziplinäre Orientierung und die Suche nach «rationalen» Deutungs- und Erklärungsmustern für künstlerische Phänomene. Im Wien der dreißiger Jahre war dies die Psychoanalyse, in der Gombrich einen «vielversprechende[n] Weg zu einer rationalen Kunstwissenschaft» erblickte. In diesem Sinne diagnostiziert er in Giulios Fresken des Gigantensaals die Gestaltung von «Angsterlebnisse[n]».<sup>2</sup> Wenn sich in der Folgezeit sein Interesse auch von der Tiefen- auf die Wahrnehmungspsychologie verschob, so bleibt doch eine ideengeschichtliche Voraussetzung dieser Deutung für Gombrich weiterhin leitend: die Bedeutung des schöpferischen Individuums, als dessen Ausdruck das Kunstwerk begriffen wird. Damit richtet er sich zunächst eher implizit, in seiner späteren Hauptschrift *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Presentation* (1960) expliziter gegen eine Kulturgeschichte Rieglscher und Dvořákscher Prägung, in der etwas diffuse Konzepte wie «Zeitgeist» oder «Volkgeist» zur Erklärung (epochaler) Stile herangezogen werden. Als «mythologisierende» Denkweise im Erbe von Hegels Geschichtsphilosophie apostrophiert, weist Gombrich auf die latente Gefahr der Annahme solch generalisierender Erklärungsmuster zur Entwicklung «der Kunst» hin, die sich «nach ehernen Gesetzen»<sup>3</sup> über die Individuen hinweg vollzöge. Er hält sie für gefährlich, weil sie «unsere innere Widerstandskraft gegen totalitäre Denkweisen»<sup>4</sup> schwächten. Die Sensibilität für diese Zusammenhänge erklärt sich unschwer vor der Folie seiner Lebensgeschichte. Im Gegenzug betont Gombrich das aktive Moment in der künstlerischen Setzung eines Individuums und betont dessen Wahlmöglichkeit verschiedener «Register» und «Stile».

Gemeinsam mit dem Freud-Schüler Ernst Kris schreibt er in den Folgejahren in Wien ein nie vollständig publiziertes Buch über die psychologischen Ursachen und Mechanismen der Karikatur, in der die Autoren Analogien zur Funktionsweise des Traums postulieren: «Was Freud uns über den Witz und seine Beziehung zum Unbe-



**6 Daniel Alain, Karikatur für das *New Yorker Magazine* vom 1. 10. 1955, aus: Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, New York 1960, Abb. 1, © 1955 The New Yorker Magazine, Inc.**

wußten gelehrt hat, trifft genauso auf den graphischen Ausdruck des Witzes zu.»<sup>5</sup>

### **Wahrnehmungspsychologie und Wissenschaftstheorie**

Der Erklärbarkeit der Entstehung künstlerischer Formen gilt Gombrichs Erkenntnisinteresse auch in seinem ersten wissenschaftlichen Hauptwerk *Art and Illusion* (1960), das zugleich einen theoretischen Rahmen der zuvor verfaßten populären *The Story of Art* (1950) nachliefert. Sein Fokus liegt auf der Frage nach den Ursachen künstlerischen Wandels: «Woher kommt es, daß verschiedene Zeiten und Völker die sichtbare Welt in so verschiedener Weise dargestellt haben?»<sup>6</sup> (Illustriert wird die Frage mit einer dem *New Yorker Magazine* von 1955 entnommenen Zeichnung des Karikaturisten Alain [Abb. 6], die dem Leser «schneller und eindringlicher veranschaulich[t], was hier unter dem Rätsel des Stils verstanden werden soll, als Worte es könnten».) Bei ihrer Beantwortung geht Gombrich

in Opposition zu Maximen der Denktradition seiner Heimat, speziell der «Kunstgeschichte als Geschichte des Sehens» mit ihren Postulaten, daß Gemälde Dokumente der Sichtweisen der Künstler seien und künstlerischer Wandel folglich aus der Veränderung der kollektiven Wahrnehmung resultiere. Es zeichnet Gombrichs Wissenschaftsstil aus, daß er die Widerlegung solcher Axiome auf elaborierte Wissenschaftstheorien gründet. Die Bedeutung des «Kritischen Rationalismus» Karl Poppers, der wie Gombrich selbst aus Wiener Gelehrtenkreisen kam, für sein Denken unterstreicht er im Vorwort von *Art and Illusion*. Wichtig wird für ihn Poppers Falsifikationstheorie, die das Gewinnen naturwissenschaftlicher Erkenntnisse nicht qua Induktion, sondern durch das Aufstellen von Hypothesen, die sich für mögliche empirische Widerlegungen anbieten, aber diese abzuwehren vermögen, behauptet. Analog hierzu ist Kunstgeschichte für Gombrich eine Geschichte von Problemlösungen. Er postuliert die Existenz von Schemata, Codes und erlernbaren Verfahren und Mustern, welche die Maler bei der Ausbildung vermittelt bekommen und in der Praxis jeweils individuell modifizieren: «Zwischen den Pinsel und das Auge schiebt sich das gesamte Erbe der Schemata, welche die jeweilige Kunsttradition, in der der Maler steht, hervorgebracht hat.»<sup>7</sup> «Trial and error, Versuch und Irrtum»<sup>8</sup> sind die von Popper entlehnten Schlüsselbegriffe Gombrichs, welche die Arbeitsweise des Künstlers bestimmen. Die so erworbene (technische) Darstellungsfähigkeit, die auf dem Wissen von wahrnehmungspsychologischen Grundsätzen gründet, mache den Stil eines Kunstwerks aus. Die passive Sehfähigkeit des Künstlers oder gar eines Kollektivs spiele demgegenüber eine marginale Rolle.

Analog wird auch dem Betrachter eine aktive Rolle abverlangt. Er hat die visuellen Zeichensysteme zu erlernen und die Wirkung der Bilder derart zu vervollständigen: «Kein Bild kann ohne Ergänzung von seiten des Beschauers verstanden werden».<sup>9</sup> Dies gilt in besonderer Weise für pastose Malerei und deren kunsttheoretische Reflexion, an der Gombrich das «Prinzip der gelenkten Projektion» entwickelt.<sup>10</sup>

Wenn Norman Bryson in seiner grundlegenden Kritik an Gombrichs Repräsentationskonzept dessen Verständnis vom Bild als «Aufzeichnung von Wahrnehmung»<sup>11</sup> zusammenfaßt, verkürzt er Absicht und Argumentationsgang Gombrichs stark. Brysons Charakterisierung des *Art and Illusion* zugrundeliegenden Geschichts-

modells als evolutionär und teleologisch trifft hingegen einen wahren Kern. Denn Gombrich bemüht sich zwar um deskriptive Neutralität bei der Beschreibung der Entwicklung der Künste und sieht – etwa in der *Geschichte der Kunst* – jede «Errungenschaft» und jeden «Gewinn» bei der Verfertigung einer «überzeugenden Darstellung» durch einen «Verlust [...] in anderer Hinsicht»<sup>12</sup> erkaufte, doch bezeugt allein diese Terminologie ein wertendes Moment. Gombrichs Denkmodell, das auf der Falsifizierung von Schemata und Codes zur Übertragung der Wahrnehmung in die Zweidimensionalität des materiellen Bildes beruht, ist der Gedanke des Fortschritts immanent, und es beweist darin seine naturwissenschaftliche Fundierung. Sein Schlußresümee, demzufolge «das wahre Wunder der Sprache der bildenden Kunst [...] darin [liegt], daß [...] unter den Händen eines Meisters die bemalte Leinwand durchsichtig wird wie ein Schleier»,<sup>13</sup> bezeugt diese latente normative Perspektive und macht zugleich das Problem der Anschlußfähigkeit seiner Wahrnehmungstheorie für die moderne Kunst deutlich. Ihr war er bezeichnenderweise zeit seines Lebens wenig zugetan.

### Kunst und Ornament

Auch um dem ihm gegenüber formulierten Vorwurf, er interessiere sich nur für realistische Malerei, etwas entgegenzusetzen, verfolgt Gombrich seine wahrnehmungspsychologischen Studien über die Wirkung von Kunst mit Bezug auf ornamentale und dekorative Formen (*The Sense of Order*, 1979).<sup>14</sup> Wie in *Kunst und Illusion* führt er psychologische – und nun erstmalig auch biologische – Erklärungen für künstlerische Schaffensprinzipien heran und fragt nach den Funktionsweisen des Bewußtseins und der Wahrnehmungsweisen für jeweils spezifische Kunstformen. Er argumentiert anthropologisch, wenn er bei allen Lebewesen einen Drang zur Ordnung postuliert, den er mit dem künstlerischen Schöpfungsvorgang korreliert: Das «Muster-Machen in seiner allgemeinsten Form kann als das Ordnen von Elementen nach Gleichheit und Verschiedenheit bezeichnet werden».<sup>15</sup> Dabei erkennt er gerade im Brechen von Ordnung in bestimmten Mustern ein bedeutsames Moment, welches im Wahrnehmungsprozeß Aufmerksamkeit auf sich zieht. Auch diesen Vorgang versteht Gombrich im biologisch-anthropologischen Sinne als Prinzip, das «die ganze lebende Natur durch-

zieht». <sup>16</sup> Das Wissen darum machten sich die Dekorationskünstler zunutze, wenn sie ein Wechselspiel zwischen der Erzeugung und der Destruktion von diesbezüglichen Erwartungshaltungen inszenierten, womit wiederum der ihn im Kontext wahrnehmungspsychologischer Überlegungen stets interessierende Aspekt des aktiven Gestaltens in sein Recht gesetzt wird.

Einmal mehr gegen kollektivierende Erklärungsmodelle mit universalem Geltungsanspruch argumentiert Gombrich, wenn er die Persistenz bestimmter Formen und Muster im historischen Verlauf wie etwa des Akanthusmotivs nicht aus dem allgemeinen Geschmack einer bestimmten Epoche heraus erklärt, sondern mit ihrer Qualität, die er als wahrnehmungspsychologische Kategorie begreift. Stil ist für ihn die visuelle Manifestation einer «Macht der Gewohnheit». «Sie kommt von unserem Widerstand gegen Wechsel und unserem Suchen nach Kontinuität. Wo alles fließt und nichts voraussehbar ist, schafft Gewohnheit ein Bezugssystem, an dem wir die Wandlungen unserer Erlebnisse abmessen können.» <sup>17</sup>

### Ikonologie und ihre Kritik

Ernst H. Gombrichs Aufgabe in der Bibliothek Warburg in der Vor- und Nachkriegszeit war die Fortsetzung der von Fritz Saxl und Gertrud Bing initiierten *Gesammelten Schriften* Aby Warburgs, die noch in Hamburg mit zwei 1932 erschienenen Bänden auf den Weg gebracht worden war. Das extrem umfangreiche Material für den geplanten dritten Band über den *Mnemosyne*-Atlas, die lange Unterbrechung an dem Projekt infolge Gombrichs Kriegsverpflichtung zum Abhördienst des BBC und schließlich wohl auch eine gewisse innere Distanz zu Warburgs Denkstil ließen die Edition scheitern. Statt dessen verfaßte Gombrich in den Jahren 1946/47 die erst 1970 publizierte «intellektuelle Biographie» Warburgs.

Sie regte Gombrichs eigene Arbeiten auf den Gebieten der historischen Bedeutungsforschung, des Neoplatonismus und des «Nachlebens der Antike» an, die in den vierziger Jahren in Aufsatzform meist im hauseigenen *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* publiziert wurden. Was lange Zeit zu wenig gesehen, von Klaus Lepsky scharf herausgearbeitet wurde, ist Gombrichs zunehmend kritische Reflexion, schließlich sogar Distanzierung von wichtigen Prämissen der Ikonologie. Sie manifestiert sich zunächst

in relativierenden Bemerkungen über den hypothetischen Charakter in der Verknüpfung von Text und Bild in den frühen Aufsätzen<sup>18</sup> und wird dezidierter im Vorwort zur 1972 erfolgten Sammelpublikation der ikonologischen Aufsätze unter dem Titel *Symbolic Images*.<sup>19</sup> Der Großteil der Argumente der späteren teils vehementen Kritik des Fachs an der Ikonologie Panofskyscher Prägung ist hier bereits formuliert, und sie ergeben sich folgerichtig aus Gombrichs Denk- und Wissenschaftsstil: Er verweist auf die mediale Differenz von Text und Bild, aus der die – auf die Sprachtheorie Karl Bühlers (1934) gestützte – Überlegung folgt, daß nicht jede Eigenschaft des Bildes notwendigerweise eine semantische Funktion hat, denn das Bild sei anders als die Sprache kein «Kodesystem». Gegen die Praktizierung der Ikonologie weniger durch Panofsky selbst als durch seine Schule richten sich seine Bemerkungen zur notwendigen Beachtung von Struktur und Kontext eines künstlerischen Ensembles gegenüber dem Detail sowie die praktischen Hinweise, «Höhenflüge» zu meiden und «zu wissen, wo man aufzuhören» hat.<sup>20</sup> Das auf Poppers Falsifikationstheorie zurückgehende Prinzip der steten Kontrolle der Plausibilität der Ergebnisse ist hier ebenso prägend wie das sich in den wahrnehmungspsychologischen Studien manifestierende Bewußtsein für die genuine Schöpfung des künstlerischen Individuums. Daß hierdurch Friktionen mit Erwin Panofsky angelegt waren, versteht sich; bezeichnenderweise lehnte Gombrich zunächst die Publikation von Panofskys Studie über Correggios Fresken für die Camera di San Paolo in Buchform ab.<sup>21</sup>

### **Schöpfung, Ausdruck und Geschmack**

Ein weiteres Thema, das Gombrich seit seinen frühesten Schriften beschäftigt und das er in den 1950er und 60er Jahren intensiver verfolgt, ist das des künstlerischen Schöpfungsvorgangs. Die Ablehnung der Vorstellung von der malerischen Arbeit als einer vorrangig intuitiven und spontanen ist schon seiner in *Kunst und Illusion* entwickelten Theorie der Abhängigkeit des Künstlers von erlernten Schemata, von künstlerischen Normen und der Überlieferung implizit.<sup>22</sup> In seinen 1963 unter dem Titel *Meditations on a Hobby Horse* publizierten Aufsätzen verfolgt er dieses Thema im Hinblick auf die Kategorie des Ausdrucks.<sup>23</sup> Gombrich relativiert die wirkmächtigen Prämissen der romantischen Ausdrucksästhetik von der

Kunst «als Sprache des Gefühls»<sup>24</sup> und als Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers. Er sieht deren Schwäche in einem mangelhaft ausgebildeten Sensorium für die Struktur, die Gattung und den Kontext des Kunstwerks. Es sind gerade diese Parameter, die nach Gombrich die Konventionen bedingen, zu denen die Künstler sich verhalten müssen: «Sowohl bei den rhetorischen, wie bei den antirhetorischen, ritualistischen wie den antiritualistischen Ausdrucksweisen handelt es sich gewissermaßen um Konventionen. Wie könnten sie schließlich sonst der Mitteilung dienen?»<sup>25</sup>

In seinem letzten, postum erschienenen Buch mit dem Titel *The Preference for the Primitive* (2002) widmet er sich der Frage nach über Jahrhunderte hinweg gültigen Geschmacksmustern. Gombrich zeigt, daß es lange vor der Hinwendung zur Stammeskunst durch Maler wie Paul Gauguin oder Pablo Picasso eine Vorliebe für «primitive» Kunst gab. Er versteht sie als allgemeine Präferenz einer einfachen, reduzierten oder archaischen Formensprache, die paradoxerweise gerade die Folge von Prozessen der Vervollkommnung künstlerischer Mittel und Fertigkeiten sei. So erkennt er in Platons Mimesis-Kritik im zehnten Buch der *Politeia* und in Ciceros Rede gegen das, was «besonders süß» ist (*De Oratore*, 3, 78–100), die notwendige Kehrseite virtuoser, theatralischer, effektheischender Kunstströmungen. Solche Werke führten zu einem Überdruß der Rezipienten und zum Bedürfnis nach Wahrhaftigkeit in Werken, welche – so die ausdrucksästhetische Prämisse ihrer Rezipienten – die «sittliche Überlegenheit» ihrer Schöpfer zu erkennen gäben.

Ernst H. Gombrich gehört sicherlich zu den Kunsthistorikern, deren Schriften viel Wegweisendes für methodologische Diskussionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts enthalten, das allerdings von der Forschung vergleichsweise wenig wahrgenommen wurde. Seine wiederholte Kritik an Hegels «historischem Kollektivismus» und seinen Folgen für die Geisteswissenschaften, an Auswüchsen der ikonologischen Methode und seine Relativierung der romantischen und postromantischen Ausdrucksästhetik blieb von Teilen der Disziplin unbemerkt. Statt dessen wurde er einseitig auf die wahrnehmungspsychologischen Schriften reduziert. Dies läßt sich mit dem – bei aller methodologischen Strenge – untheoretischen Duktus seiner Texte und der offen eingestandenen Verständnislosigkeit des Autors gegenüber moderner Ästhetik erklären. Gerechtfertigt ist diese selektive Rezeption sicherlich nicht.

## Schriften

- Ernst H. Gombrich (gemeinsam mit Ernst Kris), *Caricature*, Harmondsworth 1940.
- Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, erw., überarb. und neu gestaltete 16. Ausg., Neuauf. in Broschur, 6. Aufl. Berlin 2005 [zuerst engl. 1950].
- Ernst H. Gombrich, *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 6. dt. Ausgabe (mit neuem Vorwort), 2. Aufl. Berlin 2004 [zuerst engl. 1960].
- Ernst H. Gombrich, *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, Wien 1973 [zuerst engl. 1963].
- Ernst H. Gombrich, *Norm und Form. Die Kunst der Renaissance I*, Stuttgart 1985 [zuerst engl. 1966].
- Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, 4. Aufl. Frankfurt a. M. 2005 [zuerst engl. 1970].
- Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, 4. Aufl. Köln 2002 [zuerst engl. 1971].
- Ernst H. Gombrich, *Das symbolische Bild. Zur Kunst der Renaissance II*, Stuttgart 1986 [zuerst engl. 1972].
- Ernst H. Gombrich, *Die Entdeckung des Sichtbaren. Zur Kunst der Renaissance III*, Stuttgart 1987 [zuerst engl. 1976 unter dem Titel: *The Heritage of Apelles*].
- Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982 [zuerst engl. 1979 unter dem Titel: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art*].
- Ernst H. Gombrich, *Die Krise der Kulturgeschichte. Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, 2. Aufl. Stuttgart 1991 [zuerst engl. 1979 unter dem Titel *Ideals and Idols. Essays on Values in History and in Art*].
- Ernst H. Gombrich, «Four Theories of Artistic Expression», in: *Architectural Association Quarterly* 12, Nr. 4 (1980), S. 14–19 [wiederabgedr. in: Woodfield 1996, S. 141–155].
- Ernst H. Gombrich, *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart 1984 [zuerst engl. 1982].
- Ernst H. Gombrich, «The Father of Art History». A Reading of the *Lectures on Aesthetics* of G. W. F. Hegel (1770–1831), in: ders., *Tributes Interpreters of Cultural Tradition*, Oxford 1984, S. 51–69.
- Ernst H. Gombrich, *Neues über alte Meister. Zur Kunst der Renaissance IV*, Stuttgart 1988 [zuerst engl. 1986].
- Ernst H. Gombrich, *Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen. Ein Gespräch mit Didier Eribon*, Stuttgart 1993 [zuerst frz. 1991].
- Ernst H. Gombrich, *The Preference for the Primitive, Episodes in the History of Western Taste and Art*, London 2002.

## Forschungsliteratur

- Richard Bösel u. a. (Hgg.), *L'arte e i linguaggi della percezione. L'eredità di Sir Ernst Gombrich*, Mailand 2004.

- Norman Bryson, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, München 2001 [zuerst engl. 1983].
- Detlef Hoffmann, «Ernst Gombrich. Eine Bildwissenschaft vor der Zeit», in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 25/96 (2005), S. 11–16.
- Martin Kemp, «Seeing and Signs. E. H. Gombrich in Retrospect», in: *Art History* 7 (1984), S. 228–243.
- Murray Krieger, «The Ambiguities of Representation and Illusion. An E. H. Gombrich Retrospective», in: *Critical Inquiry* 11 (1984), S. 181–194.
- Klaus Lepsky, *Ernst H. Gombrich, Theorie und Methode*, Wien und Köln 1991.
- Paula Lizarraga (Hg.), *E. H. Gombrich in memoriam. Actas del I Congreso Internacional «E. H. Gombrich (Viena 1909 – Londres 2001): teoría e historia del arte»*, Barañáin 2003.
- Martin Wollheim, *Objekte der Kunst*, Frankfurt a. M. 1982.
- Richard Woodfield (Hg.), *Gombrich on Art and Psychology*, Manchester 1996.

### Anmerkungen

- 1 Publiziert in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen* N.F. 8 (1934), S. 79–104 und 9 (1935), S. 121–150.
- 2 Ebd., 9 (1935), S. 127.
- 3 Gombrich 2004, S. 16.
- 4 Ebd.
- 5 Gombrich und Kris 1940, S. 26.
- 6 Gombrich 2004, S. 3.
- 7 Bryson 2001, S. 48.
- 8 Gombrich 2004, S. 231.
- 9 Ebd., S. 204.
- 10 Ebd., S. 169.
- 11 Bryson 2001, S. 20.
- 12 Gombrich 2005, S. 8.
- 13 Gombrich 2004, S. 329.
- 14 Gombrich 1982.
- 15 Ebd., S. 84.
- 16 Ebd., S. 18.
- 17 Ebd., S. 183.
- 18 «Botticelli's Mythologies. A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle», in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945), S. 7–60; «Icones Symbolicae. The Visual Image in Neo-Platonic Thought», in: ebd. 11 (1948), S. 163–192.
- 19 Gombrich 1986. Vgl. auch das «Vorwort als Nachwort» zum Botticelli-Aufsatz sowie den auf einen Vortrag von 1956 zurückgehenden Aufsatz über «Die Symbolik von Raffaels *Stanza della Segnatura*», ebd., S. 42–47 und S. 104–124.
- 20 Gombrich 1986, S. 35 und S. 116.
- 21 Erwin Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo (Studies of the Warburg Institute, 26)*, London 1961.

- 22 Vgl. auch Ernst H. Gombrich, *Wege zur Bildgestaltung: vom Einfall zur Ausführung (Gerda-Henkel-Vorlesung)*, Opladen 1989.
- 23 Gombrich 1973, darin vor allem: «Ausdruck und Aussage. Zur Kritik der expressionistischen Kunsttheorie», S. 95–113.
- 24 Ebd., S. 95.
- 25 «Verhaltensritual und Ausdrucksgebärde in der Kunst», in: Gombrich 1984, S. 63–77, hier S. 76.