

Ein Zeitgenosse wider Willen: Panofskys Witz und die Ikonologie der Moderne*

Panofskys Begründung einer wissenschaftlichen Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst fiel nicht zufällig in eine Zeit, deren Künstler sich in ihren Arbeiten dem konventionellen Sinnverstehen radikal verschlossen. Seinen Widerstand gegen die Kunst der Gegenwart und den Verzicht darauf, sie in das ikonologische Modell zu integrieren, offenbart die Passage eines Briefes aus dem Jahr 1967, den Panofsky aus Princeton an einen Bekannten in Hamburg geschrieben hat: "Was die 'ganz moderne' Kunst betrifft, so stimme ich Ihrer, um es gelinde auszudrücken, skeptischen Haltung völlig zu... Unser Freund Heckscher hat vor kurzem einen sehr feinen Aufsatz veröffentlicht, in dem er Warburgs 'ikonologische', d.h. bewußt-massiven alles mit allem kombinierende und prinzipiell "grenzüberschreitende" Methode mit den großen Neuerungen um 1912 (Collage, Futurismus, allgemeine Relativitätstheorie, etc., etc.) zu verbinden sucht; aber ich habe doch das Gefühl, daß diese Dinge notwendiger und sozusagen respektabler waren als das, was uns heutzutage zugemutet wird..."¹ Es mag demnach hingehen, Warburgs interdisziplinär ausgreifende Deutungsmethode mit den zeitgenössischen Kunstbewegungen zusammenzusehen; für Panofsky selbst jedoch, als Zeitgenossen der Abstrakten Expressionisten und der Pop Art, scheint eine solche Verbindung von Theorie und Praxis undenkbar.

Heckscher, der auch Panofskys Biograph werden sollte, hatte Warburgs Erfindung der Ikonologie deshalb mit der zur gleichen Zeit entwickelten Collage verglichen, weil jene wissenschaftliche Methode wie die künstlerische Technik nicht mehr vor etablierten Grenzen haltmachte. Nur durch die intuitive 'Montage' von astrologischer Literatur und Bildtraditionen hatte Warburg zu der Deutung jener rätselhaften Fresken in Ferrara gefunden, die als erstes Fanal der Ikonologie gilt.² Ob die Einführung alltäglicher Materialien in die Bildgestaltung in dieser Weise der Arbeitsweise des Ikonologen gleichgestellt werden kann, muß allerdings bezweifelt werden. Die alltäglichen Gegenstände und Materialfragmente in der Collage sind ja, selbst wenn sie als solche erkennbar bleiben, in einen ästhetischen Zusammenhang gebracht, der ihre semantische Beziehung torpediert. Warburgs Verfahren dagegen nimmt in den assoziativ potentiell unendlich auszudehnenden semantischen Bezugspfeln geradezu die computertechnische "Vernetzung getrennter, nur durch ein unsichtbar existierendes Programm zusammengehaltener Bereiche" vorweg.³ Dieses assoziative Gespinnst läßt keine Bruch- oder Leerstelle zu. Es ist ganz allein - und dies untermauert auch Konrad Hoffmanns Perspektive auf die angstabwehrende Funktion von Warburgs Erinnerungsarbeit⁴ - durch positive Beziehungen bestimmt und nicht in der Lage,

etwa die Negation des Sinns durch die Form auszudrücken. Das ikonographische Detail fügt sich ins Sinnganze, wo das 'détail réel' der Collage Fragment bleibt.

Es wird zu zeigen sein, daß Panofsky diese Unverträglichkeit der künstlerischen Moderne mit den Grundsätzen der kunsthistorischen Inhaltsforschung im Gegensatz zu Heckscher sehr wohl bemerkte; daß sein Lebenswerk in Fortsetzung Warburgscher Ziele gleichsam auf dem Versuch gründete, die an der Collage virulent gewordene Erfahrung des Auseinandertretens von Form und Inhalt - und damit nichts anderes als den Verlust einer detektivisch aufzuspürenden Sinnintention - ungeschehen zu machen.

Wenn es der Princeton Gelehrte auch ablehnte, sich zum aktuellen Geschehen zu äußern und sich ganz bewußt im Elfenbeinturm humanistischer Gelehrsamkeit einrichtete,⁵ entdeckte er doch die Möglichkeit, durch eine parodistische Anwendung seiner hermeneutischen Grundsätze wider den Stachel der Moderne zu lücken. Den Anlaß gab die falsche grammatikalische Form eines lateinischen Bildtitels. Statt 'Vir heroicus sublimis' steht über der Reproduktion von Barnett Newmans Gemälde im Februarheft der Art News von 1961 'Vir heroicus sublimus': ein schnöder Druckfehler.⁶ Der seit seiner Gymnasiastenzzeit leidenschaftlich der lateinischen Sprache verbundene Panofsky mokiert sich in einem Leserbrief genüßlich über diesen Lapsus: "I find myself confronted with three different interpretations of the curious form *sublimus*: does Mr. Newman imply that he, as Aelfric [ein Mönch des 10. Jahrhunderts, R. P.] says of God, is above grammar; or is it a misprint; or is it plain illiteracy? In the optimistic assumption that the first of these possible interpretations is true, and with my best thanks ...".⁷ Die Gegenseite konterte, "that for a work of art to be a work of art, it must rise above grammar and syntax...".⁸ Hinter diesem Argument wird die Stimme von Meyer Schapiro vernehmlich, der Newman bei der Formulierung seiner Replik unterstützt hat.⁹ Zwei vermeintlich entgegengesetzte Definitionen von Kunst treten hier implizit gegeneinander auf: Gegen Panofskys witzig verpacktes Ideal eines *pictor doctus* wird der romantische Geniebegriff, der nicht auf Regeln, sondern auf 'Natur' setzt, ins Feld geführt.

Panofsky wußte freilich, daß es sich um einen Druckfehler handelte. Es ist mehr als unwahrscheinlich, daß ihm die richtige Schreibweise im zugehörigen Essay Robert Rosenblums entgangen sein sollte.¹⁰ Vielmehr dürfte er die falsche lateinische Endung ganz bewußt benutzt haben, verhalf sie ihm doch zu einer ironisch-spielerischen Anwendung seines hermeneutischen Modells und erlaubte ihm so die öffentliche Manifestation seiner fundamentalen Zweifel an der Gegenwartskunst. In der spaßigen Form seiner Attacke steckt zudem ein wahrer Kern - der nämlich, welcher den Witzen über moderne Kunst generell zuzusprechen ist. Die beliebten Cartoons zur modernen Kunst¹¹ beziehen ihren komischen Effekt aus dem scheinbaren Fehl-

schlagen der künstlerischen Intention, ihrem Umkippen in alltägliche Handlungen, in Zufall, Mechanik, Wahnsinn oder auch kommerzielles Kalkül. Sie setzen den Deutungsanspruch außer Kraft und entlarven - was im Lachimpuls agiert wird - die Abwesenheit eines 'höheren' Sinns. In der Pointe erfaßt der common sense den ikonoklastischen Charakter moderner Kunst, die nicht erst seit Duchamps ready made die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst in Schwingung versetzt hat. Dabei wird die Erkenntnis des antikünstlerischen Potentials moderner Kunst freilich im Witz dadurch wieder zunichte gemacht, daß es als künstlerisches negiert, die ästhetische Grenze gänzlich überschritten wird. Das Kunstwerk wird durch den Witz zur Alltagshandlung erklärt, und sei diese ein bloßer lapsus. So gesehen - und auf diesen Zusammenhang führt Panofskys Leserbrief - ist der Witz aber auch das verborgene Vorbild der ikonologischen Methode, die bekanntlich im Alltagsverstehen gründet. Auf diesen Zusammenhang wird noch näher eingegangen werden..

Panofskys Polemik zum 'Vir heroicus sublimus' ist nicht nur ein gelehrter Witz über die abstrakte Kunst Newmans,¹² sondern parodistische Vorführung und paradoxe Bestätigung der eigenen Methode. Der grammatikalische Fehler wird selbst zum Deutungsgegenstand, in Stellvertretung des Bildes, das einen solchen Zugang nicht gewährt, aber auch den Konventionen der ikonologischen Methode folgend, die ihre Aufgabe in der Identifizierung des Sujets, also in der Bestimmung des korrekten Bildtitels sieht. Durch diesen Trick kann Panofsky seinen glänzenden Einfall zum besten geben, der den Fehler auf eine verborgene Intention und damit auf eine Tradition zurückführt: Gewollt sei er im Sinne der zitierten mittelalterlichen Auffassung Gottes als jenseits der Grammatik wohnend. Die alternativen Deutungsangebote führen diese ikonologische Deutungsanstrengung freilich ad absurdum, denn ob es sich um einen theologischen Gottesbeweis, um Dummheit oder zufälliges Mißgeschick handelt, bleibt - das zeigt Panofskys Dreischritt, der im übrigen den Abstieg von der ikonologischen zur ikonografischen und präikonografischen Ebene zu persiflieren scheint - für den Interpreten unentscheidbar. Das Bild - so der bei allem Unernst ernst gemeinte Vorwurf - hat keinen Sinngehalt, da es nicht auf Weltanschauung zurückgeführt werden kann.

Das Mißverständnis abstrakter Kunst läßt sich bei alledem nicht in der individuellen 'Borniertheit' eines alternden Kunsthistorikers begründen. Schapiro und sein Schützling Newman stellten sich dem Problem ebensowenig, daß die riesige, kaum gegliederte farbige Fläche unmittelbar keinen Sinn ergibt und ein solcher sich auch nicht mithilfe des Titels erschließt. Sie teilten im Grunde Panofskys Kunstverständnis und widersprachen ihm nur insofern, als sie - auf der Basis dieses gemeinsamen Kunstverständnisses - dem Bild einen positiven Sinn zuwiesen. Konsequenterweise steht dieser proklamierte Sinn, wie schon deutlich wurde, dem von Panofsky ins Spiel gebrachten Motto 'Gott steht über der Grammatik' sehr nahe.¹³ Während

Schapiro sich, geprägt von John Dewey, auf die Regeln überschreitende ästhetische Erfahrung berief,¹⁴ steuerte Newman die von Panofsky vermißte Intention in Gestalt einer Rezeptionsanweisung selbst bei. So sollte die im Foto¹⁵ durch entsprechende Betrachterfiguren vorgeführte Nahsicht auf das Gemälde die Wahrnehmung der Bildgrenzen ausblenden, die Gewalt des Farbeindrucks steigern und auf diese Weise das im Titel aufgerufene Gefühl des Erhabenen vermitteln. Daß Panofsky die Sprachlosigkeit des Bildes monierte, mußte Newman ungerechtfertigt erscheinen, da er diese Sprachlosigkeit kompensiert und sogar übertrumpft glaubte durch eine Wahrheit der Offenbarung, wie sie Kant im Affekt des Sublimen beschrieben hat.¹⁶ Die avancierte Malerei eines Newman stellt sich hiermit, paradoxerweise indem sein Bild sich als ikonoklastisch ausweist, in die Autorität des Kultbildes zurück, denn allein in ihm ist der historische Ort beschrieben, wo die reine Präsenz des Bildes gefragt, sein artifizieller Charakter negiert wurde. Panofsky offerierte durch seinen Hinweis auf Aelfrics Bestimmung Gottes 'above grammar' im Grunde eine Deutungsidee, die an den jüdischen Verzicht auf Gottesname und Gottesbild und damit an das Erhabene appelliert und - ins Positive gewendet - schon längst in Newmans Kunstphilosophie angeeignet worden war.

Robert Rosenblum wiederum griff mit seinem Artikel 'The abstract sublime', dem der Druckfehler entstammt, diese Künstlertheorie des Erhabenen auf, um dem Abstrakten Expressionismus eine metaphysische Geltung zu verleihen, ihm das zu geben, was Panofsky 'Gehalt' oder 'eigentliche Bedeutung' genannt hat. Panofskys Leserbrief war vermutlich durchaus auf die Lektüre des Aufsatzes gerichtet und dazu angetan, dessen Ansinnen, nämlich die Anwendung seiner Methode auf abstrakte Malerei, ad absurdum zu führen.

*

Die beim späten Panofsky derart imponierende Kluft zwischen Kunstwissenschaft und moderner Kunst hatte sich in der Frühzeit der Disziplin noch nicht geöffnet. Alois Riegls Evolutionsmodell etwa, das ein unablässiges Höherstreben des Kunstwillens vom primitiven Greifsinn (dem Haptischen, Linearen) zur reinen Geistigkeit (dem Optischen, Räumlichen) skizzierte, richtete sich an der Gegenwart des Impressionismus aus, der als Höhepunkt dieser Entwicklung verstanden werden konnte. Das Verhältnis zur Gegenwartskunst verdüsterte sich offenbar proportional zum zunehmenden Abstraktionsgrad in der Kunst. Panofskys witzige Attacke auf Newmans vermeintliche Unbildung bestätigte insgeheim Sedlmayrs kulturpessimistische Diagnose, daß die Desanthropomorphisierung der Künste als Verfall humanistischer Werte zu interpretieren sei. Wie Sedlmayr von Riegl geprägt, aber im Gegensatz zu jenem als Jude auf der Seite derjenigen, die 1933 ihre Professur verloren und ins Exil gezwungen wurden, kam Panofsky, wie zu hören war, keineswegs zu

günstigeren Bewertungen moderner Kunstprodukte. Dabei stand er ihnen aber keineswegs von Beginn an ablehnend gegenüber. Das 1932 dargelegte Konzept der Bedeutungsanalyse sollte universal im Sinne Riegls sein, d.h. auch zeitgenössische Kunst erfassen können.¹⁷ Relativiert ist dieser Anspruch dann schon in der zweiten modifizierten Textfassung über Ikonographie und Ikonologie aus dem Jahre 1939, die als eine Einführung in die Kunst der Renaissance klassifiziert wird. Zwischen den beiden Textfassungen liegt die Übersiedelung nach Amerika, die sich auch kundtat in der Transformation des gelehrsam-deutschen Sprachduktus hin zu einem von der gesprochenen Sprache ausgehenden, auf Allgemeinverständlichkeit zielenden Englisch.¹⁸

In diesen Veränderungen vollzieht sich auch die Wende im Verhältnis Panofskys zur Moderne, die allerdings nur das schon bestehende methodische Grundproblem ans Licht bringt. Das notwendige Scheitern der Bemühung um die Inhaltserklärung moderner Kunst läßt sich schon greifen in dem frühen und stets beibehaltenen theoretischen Postulat Panofskys, daß die künstlerische Form in Sachbedeutung aufgehoben werden müsse. Die Vertrautheit mit der Form als einer Stilnorm dient nicht der Erkenntnis künstlerischer Formen in ihrer immanenten historischen Entwicklung, sondern als Indiz der dargestellten Sache - ein Argument, das sich im Zusammenhang älterer Kunst durchaus plausibel darstellt. Panofsky führt z. B. aus, daß erst das Wissen um das historische Gestaltungsprinzip der Perspektive zur Entscheidung darüber führt, ob eine Figur, die sich ohne Standfläche im leeren Bildfeld befindet, als schwebende aufzufassen sei oder nicht.¹⁹ Aufgrund stilgeschichtlicher Kenntnisse weiß der Betrachter also, daß der Christus in Grünewalds 'Auferstehung' schwebt, die Bildgegenstände der 'Geburt Christi' aus dem Evangeliar Ottos III. in München jedoch nicht, da hier eine Angleichung des Bildes an das natürliche Sehbild und die menschliche Raumerfahrung noch nicht vorauszusetzen ist. Die moderne Verselbständigung bildnerischer Mittel gegenüber dem Motiv kann von einer solchen Betrachtungsweise freilich nicht erfaßt werden. Panofsky wird daher vor Marcs 'Mandrill' (1913, München, Neue Pinakothek) gleichsam zum Bilderstürmer, der die künstlerische Form in eine konventionell-zeichenhafte verwandeln, sie also in Gedanken ausmerzen muß, um die im Titel genannte Tiergestalt aufzufinden.²⁰ Die Unzugänglichkeit von Marcs Bild ist für ihn von derselben Fremdheit wie jenes mittelalterliche Werk, das der moderne Betrachter aus Mangel an Kenntnissen über damalige Gestaltungsprinzipien mißversteht.

Noch 1939 räumt Panofsky immerhin die Möglichkeit ein, nichtgegenständliche Kunst ebenso wie Landschaftsmalerei, Stilleben und Genre ikonologisch zu interpretieren.²¹ Da hier kein konventionales Sujet vorliege, müsse man von einem direkten Übergang von Motiven zum 'Gehalt' ausgehen. In seinem 1940 publizierten Aufsatz

über die 'Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin' sperrt er dann plötzlich das abstrakte Gemälde unmißverständlich von ikonologischer Interpretation aus. "Eine Spinnmaschine ist vielleicht die eindrucksvollste Manifestation einer funktionalen Idee, und ein 'abstraktes' Gemälde ist vielleicht die eindrucksvollste Manifestation reiner Form, doch beide weisen ein Minimum an Gehalt auf."²² Abstrakte künstlerische Form ist also - so Panofskys modifizierte Bewertung - bloße Erscheinung und vermag deshalb schwerlich auf einen Sinngehalt zurückzuverweisen. Mit diesem Urteil rückt Panofsky endgültig von den zeitgenössischen neo-romantischen Künstlertheorien ab, die der Form als solcher Zeichensinn zusprachen und damit der ikonologischen Interpretation moderner Bilder die Grundlage boten.²³

Die von den Nationalsozialisten erzungene Auswanderung in die USA, von Panofsky als 'Vertreibung ins Paradies' kommentiert, förderte diese Distanzierung von der zeitgenössischen Kunst. Eine mit europäischen Verhältnissen vergleichbare irritierende Konfrontation mit Avantgarde-Kunst war in den dreißiger und frühen vierziger Jahren in New York gut zu umgehen, zumal die offizielle Kunstpolitik einen patriotisch getönten figurativen Stil förderte. Die Chance der Kunstwissenschaft in Amerika sah Panofsky ausdrücklich in der Distanz zu Europa, "wo sämtliche wesentlichen 'Bewegungen' der zeitgenössischen Kunst vom französischen Impressionismus bis zum internationalen Surrealismus (...) zur Welt gekommen waren" und es "keinen Raum für eine objektive Diskussion, geschweige denn für eine historische Analyse" gegeben habe.²⁴ Hinzu kommt, daß die amerikanischen Kunstwissenschaftler mehr als die Europäer auf ein nicht-professionelles Publikum eingestellt waren, so daß Panofsky mit der Aneignung der englischen Sprache zugleich seine Affinität zum common sense entfaltete, der von nun an auch der gelehrtesten Abhandlung zugrundegelegt wurde. In Amerika fühlte sich Panofsky als Zeitgenosse, ohne sich als Zeitgenosse der künstlerischen Moderne verstehen zu müssen. Die heute wie damals Europäer euphorisierende Leichtigkeit des american way of life verknüpfte ihn mit der Gegenwart und spiegelte ihm wohl zugleich seine Existenz im Elfenbeinturm als eine Art intellektueller Ausdifferenzierung der glamourösen Alltagspraxis. Vor diesem biographischen Hintergrund ist die kühne Grundlegung von Ikonographie und Ikonologie im alltäglichen Sinnverstehen zu sehen. 1939 wählte Panofsky ein ephemeres Beispiel aus dem früheren Text - die Geste des Hutziehens -, um die Fundierung der Inhaltsforschung im Alltagsbewußtsein ganz deutlich hervorzukehren: Das Hutziehen eines Bekannten im Vorübergehen, eine in den dreißiger Jahren eher als heute gebräuchliche Konvention, dient nun als universales Modell des Verstehens und Erklärens von Kunstwerken.²⁵ Panofsky setzte also trotzig das voraus, was die abstrakte und auch die surrealistische Kunst negiert hatten: die Kompatibilität von künstlerischen Werken und sozialen kommunikativen Akten.

1940 folgt mit dem schon zitierten Aufsatz zur Kunstgeschichte als geisteswissenschaftlicher Disziplin das entscheidende antimodernistische Bekenntnis Panofskys. Demnach besteht der Sinn geisteswissenschaftlicher Arbeit nicht etwa in der Erforschung der Geschichte, sondern geradewegs in ihrer Annullierung. Der hier erörterte Dokumentcharakter des Kunstwerks meint nämlich nicht die Zeugenschaft gegenüber einer historischen Situation, sondern bezieht sich auf Erfüllung oder Nicht-Erfüllung jenes Menschenbildes, das Panofsky bei Marsilio Ficino formuliert findet und das er offenbar für alle Zeiten als gültig erachtete. Es ist die Vorstellung des christlichen Humanismus, der den Menschen als eine "vernünftige Seele" definiert, "die am Geist Gottes teilhat, aber in einem Körper wirkt", ihn also für sowohl autonom wie endlich hält.²⁶ Im Rekurs auf Freiheit, Verantwortung und Toleranz des Einzelnen glaubt Panofsky jede Bedingtheit individueller Existenz abstreiten zu können, die nicht allein der physischen Vergänglichkeit geschuldet ist. Sämtliche Betrachtungsweisen, welche die Autonomie des Subjekts durch gesellschaftliche Kräfte relativiert sehen, erscheinen ihm im Bild des Ameisenhaufens. Seinem elitären Individualismus gelten Nation und Rasse ebensowenig wie ökonomische Klasse oder soziale Gruppe. "Der Humanist" - so Panofsky - "lehnt Autorität ab. Aber er respektiert Tradition (...), er betrachtet sie als etwas Wirkliches und Objektives, das es zu studieren und notfalls wiederherzustellen gilt."²⁷ Der 'Kulturkosmos' wird dem 'Naturkosmos' gleichgestellt, d.h. es soll der kunsthistorischen Arbeit darum gehen, Dokumente eines idealen Menschseins zu rekonstruieren, dessen Realität nicht in Frage gestellt werden darf. Die Fremdheit eines Kunstwerks ist aufzuheben durch seine Eingliederung in den Überlieferungszusammenhang des humanistischen Wertekanons.

Der Dokumentsinn des Kunstwerks tritt somit, als Zeugnis der autonomen geistigen Existenz des Menschen, ausdrücklich gegen die Verstofflichung und Anonymisierung des Bildes auf, die in der Collage, wie eingangs beschrieben, ihren historischen Ausgangspunkt haben. Ebenso artikuliert schon Warburgs synthetische Arbeitsweise nicht, wie Heckscher meinte, eine Bestätigung des künstlerischen Montageprinzips, sondern den idealistischen Einspruch gegen dieses. Wenn Picasso und Braque in ihre papiers collés Zeitungsfetzen, Kinoprogramme und Tabakpäckchen einbrachten, so dürfen diese als durchaus authentische Dokumente ihrer Bohème-Existenz verstanden werden; und doch verlieren sie gerade in ihrer materiellen Authentizität die Zeugnishaftigkeit im Sinne des beschriebenen geistesgeschichtlichen Dokumentsinns. Integriert in eine abstrakte Komposition sind diese 'Dokumente' nicht gänzlich gestalterisch transzendiert, sondern kollidieren, als Relikte des alltäglichen Lebens, mit den gemalten oder gezeichneten Gegenständen und Konstrukten. Das wörtliche Zitat der Künstlerexistenz, die sich zudem noch als anonyme Massenexistenz ausweist, stellt die Glaubwürdigkeit der künstlerischen

Handschrift in Frage. Echtheit aber setzt Panofskys bürgerlicher Kunstbegriff voraus in der Annahme einer unbewußten Verdichtung der Grundhaltung einer Epoche im Werk. Gegen das Materiell-Werden der Kunst, die ihren Scheincharakter durchbricht, hält er fest, daß sich der Kunsthistoriker nicht insofern mit Kunstwerken befaßt, als sie stofflich existieren, sondern insofern sie eine Bedeutung haben.

Daß Panofskys ungeheurer Kenntnisreichtum auch eine Fluchtburg darstellte, daß er also vor der Anschauung und ihren immanenten Problemen in seinen reich gefüllten Gedächtnisspeicher floh, hat der Lehrer Goldschmidt über seinen Schüler in einem schönen Bonmot immerhin anklingen lassen: "Wenn Erwin ein Bild sieht, dann fällt ihm immer gleich was ein."²⁸

*

Im Kontext der Moderne ist das ikonologische bzw. ikonographische Verstehen, als Einrücken des Fremdartigen in den normativ verstandenen Überlieferungszusammenhang, eine Abwehrbewegung: Assimilation des Neuen ans schon Vertraute. Einen Vorläufer der Inhaltsdeutung in diesem antimodernen Sinn kann man Caspar David Friedrich nennen, der das Unverständnis gegenüber seinen Werken mit Deutungsangeboten zu parieren versuchte, die zum Teil offenkundig ironisch gemeint sind und darin auf die Affinität des Ikonologen zum Witz vorausweisen. So erklärte der Künstler einem ratlosen Atelierbesucher sein Gemälde 'Zwei Männer den Mond betrachtend' (1819, Dresden) mit den Worten "Die machen demagogische Umtriebe",²⁹ eine Deutung, die zwar die Tracht der Figuren aufgreift, der Bildgestalt aber ebensowenig entspricht wie Panofskys Vergleich von Newman und Aelfric dem Gegenstand adäquat ist. Es wird jeweils die Objektivität des Werks einer fiktiven Intentionalität geopfert, die auf die Konditionen des Historienbildes hin angelegt ist. Das Unverständliche wird als ein Rätsel verstanden, das aufgelöst werden soll und kann; und diese Auflösung schweißt, wenn auch nur für den Augenblick der Pointe, die dissoziierten Elemente des Bildes wieder zusammen und stellt für diesen Augenblick jene von Ficino gemeinte Autonomie des Geistes wieder her, die durch das moderne Kunstwerk in Frage gestellt wird.

Außer seinem legendären Witz kam Panofsky seine Leidenschaft für Kriminalromane und das Kino dabei zuhelfe, die moderne Dissoziation von Form und Inhalt zu negieren. In diesen Gattungen sah er - nicht unbegründet - die Kontinuität humanistischer Tradition, da in ihnen noch an das eigenständige selbstverantwortliche Subjekt appelliert werde. Sherlock Holmes ist das Alter Ego des Kunsthistorikers bei seiner ikonographischen Analyse. Auch nur den Hauch einer psychologischen Verfremdung des aristotelischen Erfahrungsbegriffes, die seinem Subjektideal widersprechen würde, lehnte Panofsky ab: "Eine gute Detektivgeschichte ist zum gegenwärtigen Zeitpunkt die einzige Literaturgattung, in welcher der Mensch verantwort-

lich ist - kein Mutterkomplex und keine Fehlfunktion der Drüsen kann als Entschuldigung gelten... Dieses Genre stellt das einzige Überbleibsel der Vor-Freudschen und Vor-Marxschen Vergangenheit dar."³⁰ Der Film galt ihm noch mehr. Panofsky, der Bewohner des Elfenbeinturms, verbündete sich mit Hollywood gegen die Zumutungen der ihm nach New York gefolgtten Avantgarde. Spielfilme seien "außer der Architektur, der Karikatur und der Gebrauchsgraphik auch die einzig bildende Kunst, die wirklich lebt."³¹ Nicht zuletzt über seine intensive Beschäftigung mit dem Film konsolidierte Panofsky den universalen Impetus seiner Ikonologie ebenso wie die Ausschließung moderner Kunst. Der Spielfilm erhielt den Status der 'eigentlichen' Moderne, denn an ihm greifen die Kategorien der Inhaltsdeutung. Insofern der Erzählfilm zeichenhaft bleibt, Dialog und Handlung durch Bilder illustriert und so ikonographischer Entschlüsselung offenstehen, fand er Panofskys Anerkennung. Als moderne Gestalt des klassischen Bildes garantiert der Film scheinbar dessen überzeitliche Wahrheit, 'erlöst' er von den 'dehumanisierenden' Tendenzen des zeitgenössischen künstlerischen Bildes.

*

Parallel zu seiner Beschäftigung mit dem Film entwickelte Panofsky denselben Erlösungsgedanken am Gegenstand der Renaissance. Was ihm am Film so sehr imponierte - das komplementäre Verhältnis von Form und Inhalt, d.h. Bild und Ton (als Musik oder Sprache), macht auch seinen Begriff der Renaissance aus. Sie wird, endgültig 1960, definiert als Überwinderin des mittelalterlichen 'Principle of disjunction'.³² Unter diesem Prinzip versteht Panofsky die partielle, alternativ auf Text oder Bildform ausgerichtete Rezeption der Antike. Die mittelalterlichen Renaissanceen hätten immer nur entweder die antike Bildvorlage ohne den ursprünglichen antiken Sinn verwendet, d.h. dem antiken Motiv einen christlichen Sinn angeheftet, oder aber eine antike Textvorlage übernommen, dann jedoch mit genuin mittelalterlichen Darstellungsmitteln illustriert. Erst die italienische Renaissance - so Panofsky - empfindet die historische Distanz zur Antike und kann sie daher aus ihrem Geist heraus rekonstruieren, Bilder und Texte wieder zusammenführen.

Dieses Problem der Spaltung von Form und Inhalt, welches Panofsky am Mittelalter abhandelt, spiegelt aber nichts anderes als das Phänomen des Historismus; und wie dieser in den Renaissancekult mündete, mutet auch Panofskys "Wunschbild der dauerhaften gesicherten Renaissance" als eine Verbrämung jener Spaltung an.³³ Die radikalen Disjunktionen eines Barnett Newman, der in seinem Bildtitel von einem heroischen und erhabenen Menschenbild spricht, das sein Gemälde jedoch nicht zeigt, provozierte jenen Impuls zur Synthese, den Beweis des autonomen Geistes, wenn dieser auch nur über den Witz zu erzwingen war.

Es wird nun verständlich, warum der Streit zwischen Panofsky und Newman im Kontext der Publikation und Rezension des Buches 'Renaissance and Renaissances' entbrannte. Der Rezensent George Kubler hatte im besagten Februarheft der Art News 1961 die These des Buches - das Disjunktionsprinzip und seine Überwindung - eigenmächtig auf die aktuelle Kunstszene bezogen. "Die neoplatonische Verschmelzung von Kunst und Wissenschaft in der Renaissance" sieht er "als den Beginn neuzeitlich-moderner Künstlerphilosophien, die auf einen Holismus von Erkennen und Schöpfen abzielen."³⁴ Deshalb glaubt er in Panofskys Buch ein Signal für die notwendige Neuorientierung der amerikanischen Moderne auszumachen. Die synthetische Leistung der Renaissance, von Panofsky auf die Vereinbarung von antiker Text- und Bildüberlieferung bezogen, erscheint hier im Lichte einer neoromantischen Kulturkritik, die sich gegen Disjunktion im Sinne von technokratischem Spezialistentum wendet. Panofsky sollte also der New Yorker Avantgarde Klassizität zusprechen, sie als wahre Erbin der italienischen Renaissance einsetzen. Es ist klar, daß Europa mit seiner Moderne und vor allem Paris für Kubler sozusagen das Mittelalter und seine spaltenden Tendenzen verkörperten, deren sich nun der neue Kontinent gleichsam mit frischen Kräften annimmt und die er zur Synthese führt.³⁵

Panofsky hat diesen durch Kubler übermittelten Wunsch der New Yorker Kunstszene, ihr seine humanistischen Segnungen zuteil werden zu lassen, abschlägig beschieden. Er fühlte sich - so schrieb er in seinem Leserbrief - ein wenig unbehaglich bei dem Gedanken, ein zeitgenössischer Künstler könne sich durch die Rezension zum Kauf seines Buches veranlaßt fühlen und es gar lesen. So muß es ihm auch mißfallen haben, im selben Heft der Art News wiederum seinem methodischen Konzept zur Inhaltsdeutung in der Anwendung auf zeitgenössische Kunst zu begegnen, nämlich in dem Artikel Robert Rosenblums, der auf der Grundlage des von Newman in die Kunstdiskussion eingeführten Begriffs des Erhabenen eine 'ikonologische' Deutung der Malerei von Friedrich bis Rothko entwickelte. Die Titelseite des Artikels zeigt eine Zusammenstellung von Bildbeispielen, die dem Erhabenen zugeordnet werden, ganz in der Art und Weise wie Warburg seinen Bilderatlas und Panofsky seine Motivreihen erstellt hat: Friedrichs 'Mönch am Meer', gefolgt von Bildern Turners und Clifford Stills. Rosenblums Intention ist der Kublers vergleichbar. Das Erhabene soll dasselbe leisten wie der neoplatonische Renaissancebegriff Panofskys in der Lesweise Kublers. Es erlöst die abstrakte Malerei aus ihrer Stofflichkeit, gibt ihr ein Sujet, das sie - angeblich - gestalterisch transzendiert. Dem Vorwurf Panofskys, abstrakte Form sei leer und ohne Wesenssinn, begegnet Rosenblums Ikonologie, indem er ihr, vermittelt im Rückblick auf die romantische Landschaftsmalerei, Naturwahrheit zurückerstattet. Newmans 'Vir heroicus sublimis' "puts us before a void as terrifying, if exhilarating, as the arctic emptiness of the tundra...".³⁶

Kubler und Rosenblum nahmen an der Ikonologie ein Versöhnungsangebot des Humanismus an die Avantgarde wahr, das ihre Erfinder, Warburg wie Panofsky, ironischerweise nur der Kulturindustrie angedeihen ließen.³⁷ Wirksam wurde aber nicht Panofskys Einspruch gegen den Sinnverlust des abstrakten Bildes, sondern Rosenblums Adaption der Ikonologie, die wieder bei der von Panofsky 1940 endgültig aufgegebenen Vorstellung ansetzt, die Form selbst habe, unterstützt ggf. durch den Selbstkommentar des Künstlers, Verweischarakter.³⁸ Die künstlerische Moderne gilt nicht mehr, wie für den 'Klassizisten' Panofsky, als Bruch mit der Tradition, sondern als ihre Fortsetzung. Newman durfte endlich Nachfolger von Albrecht Dürer werden.³⁹ Die Ikonologie wurde, gerade auch von der sich materialistisch verstehenden kritischen Kunstwissenschaft der siebziger Jahre, als Chance genutzt, den negativen Impetus der Avantgardekunst in positive Bedeutung umzukehren, so daß der repräsentative Charakter auch der zeitgenössischen Kunst nicht mehr angezweifelt worden ist. Dies war nur möglich über die neuerliche Indiennahme kunstreligiöser Denktraditionen der Romantik, auch wenn sie nicht mehr offen hervortraten wie bei Rosenblum. Das von der neueren Ikonologie gegen den Platonismus Panofskys aufgestellte Ziel, die Kunst in ihrer Verbindung "mit konkreten gesellschaftlichen Verhältnissen" darzustellen,⁴⁰ d.h. als deren Ausdruck zu verstehen, blieb auf das autonome (sich als Medium jener Wirklichkeit setzende) Subjekt angewiesen, wie es Ficino konzipiert hat und welches sich in C. D. Friedrichs Worten wiederfindet: "...folge unbedingt der Stimme Deines Innern, denn sie ist das Göttliche in uns... Heilig sollst du halten jede reine Regung deines Gemütes... In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form; und diese Form ist dein Bild."⁴¹ Wenn auch von der kunsthistorischen Forschung anstelle des Göttlichen die gesellschaftlichen Kräfte zum Gegenstand der künstlerischen Darstellung und ihrer Deutung bestimmt wurden, bleibt diese unmittelbare Spiegelfunktion des künstlerischen Schaffens und somit der romantische Geniebegriff vorausgesetzt. Die Vermitteltheit des Gesellschaftlichen in der künstlerischen Form und ihrer Entwicklung und damit die Brechung individueller Autonomie, sei es die des Künstlers, sei es die des Rezipienten, haben in der ikonographisch/ikonologischen Methode nach wie vor keinen Platz.

So gibt es auch eine größere Übereinstimmung zwischen Panofsky und den Rezipienten seiner Methode als er wahrhaben wollte. Tatsächlich erkannten Rosenblum und seine Nachfolger den Zeitkern seiner Arbeit; sie erst lösten ihren ideologischen Sinn ein, indem sie die Disjunktion von Form und Inhalt in der modernen Kunst für ungeschehen erklärten. Sowohl das Erhabene als auch das präikonographische Zeichenlesen⁴² gewährleisteten die Unmittelbarkeit des Verstehens in der sinnlichen Wahrnehmung und definieren somit Kunst als Widerspiegelung einer ewigen unwandelbaren Menschennatur. Panofsky verweigerte sich einzig dem Ausweg,

die sich dem wiedererkennenden Sehen widersetzenden abstrakten Bilder als Erhabene und damit als Zeichen des Unendlichen zu lesen und suchte stattdessen Zuflucht im Witz. In der Poetik von Jean Paul, einem von ihm hochverehrten Schriftsteller, läßt sich der gemeinsame Grund dieses vermeintlichen Gegensatzes fassen. Der Humor ist demnach "das umgekehrte Erhabene".⁴³ Er zielt ebenso, nur aus der entgegengesetzten Richtung, aufs Unendliche. Während beim Erhabenen die Wirklichkeit gegenüber dem Subjekt übermächtig erscheint, das sich gleichwohl in dieser Erfahrung als vernünftiges Ich bestätigt, vernichtet der Humor die endliche Realität, indem er sie an der absoluten Idee, die dem Subjekt innewohnt, mißt. Die Überwindung der an modernen Kunstwerken erfahrenen Dissonanz zwischen Subjekt und Objekt wird also zum einen, auf Seiten Rosenblums und seiner Nachfolger, durch die Fiktion einer autonomen Realität, die allein erlebt werden kann, zum andern, auf Seiten Panofskys, durch die Idee des allein seinen eigenen Maßstäben gehorchenden autonomen Individuums geleistet.

Anmerkungen

* Der Text beruht auf einem Vortrag, den ich im März 1996 am 'Depot' in Wien gehalten habe.

- ¹ Brief vom 6.9.1967 an Walter Clemens (Hamburger Bibliothek für Universitätsgeschichte). Die Kenntnis dieses Briefes verdanke ich Frau Dr. Beate Noack-Hilgers, Tübingen. Panofsky bezieht sich hier auf William S. Heckscher: *The Genesis of Iconology*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964), Bd. 3. Theorien und Probleme, Berlin 1967, S. 239-262; wiederabgedruckt in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme*, Köln 1979, 4. Aufl. 1987, S. 112-164.
- ² Aby Warburg: *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (Vortragstext), in: *L'Italia e l'Arte Straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte* 1912, Rom 1922. Dazu Heckscher 1987 (wie Anm. 1), S. 116 ff.
- ³ Martin Roman Deppner: *Bilder als Kommentare. B. Kitaj und Aby Warburg*, in: Horst Bredekamp u.a. (Hrsg.): *Aby Warburg. Akten des Internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim 1991, S. 235-267, hier S. 257.
- ⁴ Konrad Hoffmann: *Angst und Methode nach Warburg: Erinnerungen als Veränderung*, in: Bredekamp 1991 (wie Anm. 3), S. 261-267.
- ⁵ Erwin Panofsky: *In Defense of the Ivory Tower*, in: *Association of Princeton Graduate Alumni, Report of the Third Conference*, Princeton 1953, S. 77-84.
- ⁶ Robert Rosenblum: *The abstract sublime. How some of the most heretical concepts of modern American abstract painting relate to the visionary nature-painting of a century ago*, in: *Art News*, Februar 1961, S. 38-42, 58, hier Abb. 6 auf S. 40. Vgl. Beat Wyss: *Ein Druckfehler*, in: Erwin Panofsky, *Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, hrsg. von Bruno Reudenbach, Berlin 1994, S. 191-199.
- ⁷ *Art News* 60, Nr. 2. April 1961, S. 6.
- ⁸ *Art News* 60, Nr. 3. Mai 1961, S. 6.
- ⁹ Newman schrieb nach der ersten Runde der Druckfehlerdebatte an Schapiro: "The fun continues... I want to thank you again for your 'sublime' help." John P. O' Neill (Hrsg.): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*, New York 1990, S. 218.
- ¹⁰ Auf dieser m. E. irrigen Annahme gründet die Erörterung des Druckfehlerstreits von Wyss 1994 (wie Anm. 6).

- 11 Zahlreiche Beispiele finden sich bei George Melly und J.R. Graves-Smith (Hrsg.): *A child of six could do it! Cartoons about Modern Art*, The Tate Gallery, London 1973.
- 12 Diesem Witz stehen andere, weniger gelehrte zur Seite. Panofsky nannte Mondrian einen "Sklaven des Rechtecks"; "Doughnuts, Emmentaler und Henry Moore hatten für ihn eins gemeinsam: die Aktivierung von Löchern in Materie". William Heckscher: *Erwin Panofsky. Ein Lebenslauf*, in: *Erwin Panofsky: Die ideologischen Voläufere des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Darmstadt 1993, S. 97-124, hier S. 102. Zum Thema vgl. Irving Lavin: *Panofskys Humor*, in: ebd., S. 7-15.
- 13 "As for the matter of Aelfric, the tenth-century monk had a greater sensitivity for the meaning of the act of creation than does Panofsky." *Art News* 60, Nr. 3. Mai 1961, S. 6. Schapiro und Newman beschränkten sich keineswegs darauf, das Vorliegen eines Druckfehlers zu konstatieren, sondern stellten sich, indem sie die fehlerhafte Grammatik nachträglich mit einem Sinn ausstatteten, auf die Argumentationsebene Panofskys. Sie wiesen tatsächlich nach, daß auch die Form 'sublimus' korrekt sei, was Panofsky wiederum mit nicht nachlassendem Witz kommentiert. Sublimus im archaischen Sinne meine das physisch, nicht das geistig Erhabene. Insofern sei Newman in der Tat ein 'Pictor sublimus': wiederum eine Attacke auf die Anmaßung, riesige ungegliederte farbige Flächen mit humanistischem Bildungsvokabular zu belegen. *Art News* 60, Nr. 5, September 1961, S. 6.
- 14 Dazu Regine Prange: *Normen der Freiheit. Meyer Schapiros Moderne*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 40/1. 1995, S. 77-100.
- 15 Siehe Anm. 6.
- 16 Kant verknüpft in der 'Kritik der Urteilskraft' (B 124 f.) das Erhabene mit dem jüdischen Bilderverbot als einer Darstellung des Unendlichen - Vorbild für Newmans theoretischen Text 'The Sublime is now' (1948), in: *Selected Writings* (wie Anm. 9), S. 170-173.
- 17 Erwin Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos* XXI. 1932, S. 103-119. Wiederabdruck bei Hariolf Oberer und Egon Verheyen (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1992, S. 85-97.
- 18 Siehe Karen Michels: *Bemerkungen zu Panofskys Sprache*, in: *Reudenbach* 1992 (wie Anm. 6), S. 59-69, bes. S. 67.
- 19 Siehe ebd., S. 88 f.
- 20 Ebd., S. 87 f.: "Wir wissen alle, was ein Mandrill ist; aber um ihn in diesem Bilde zu 'erkennen', müssen wir, wie man zu sagen pflegt, auf die expressionistischen Darstellungsprinzipien, die hier die Gestaltung beherrschten, 'eingestellt' sein." Dazu ausführlich Oskar Bätschmann: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, 3. Aufl. Darmstadt 1988, S. 13 ff.
- 21 Erwin Panofsky: *Introductory*, in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939 (The Mary Flexner Lectures 7. 1937), S. 3-31; dt. *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance*, in: *Ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 36-67, hier S. 43.
- 22 *Ders.: The History of Art as a Humanistic Discipline*, in: *The Meaning of the Humanities*, hrsg. von T. M. Greene, Princeton (N.J.) 1940, S. 89-118; dt. *Einführung. Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin*, in: *Sinn und Deutung* (wie Anm. 20), S. 7-35, hier S. 19. Erik Forssman wies daraufhin, daß schon Goethe im Sinne der Einheit von Gehalt und Gestalt postulierte, daß "bei allen Kunstarbeiten der Gegenstand niemals allein, sondern insofern er behandelt ist, vorgestellt werden kann." J. W. Goethe: *Über Gegenstände der bildenden Kunst* (1797), zit. nach Erik Forssman: *Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte*, in: *Kaemmerling* 1987 (wie Anm. 1), S. 257-300, hier S. 277.
- 23 Zur Parallelität der frühen Schriften Panofskys zu den Theorien der künstlerischen Moderne siehe Regine Prange: *Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus*, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 10. 1991, S. 221-251.
- 24 Erwin Panofsky: *Epilog. Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers*, in: *Sinn und Deutung* (wie Anm. 20), S. 378-406, hier S. 386.
- 25 An dieser Geste unterscheidet Panofsky 1939 (wie Anm. 20) die Sinnebenen der 'natürlichen', der konventionellen und der 'eigentlichen' Bedeutung, ein Exempel, das dem Wissenssoziologen Karl Mannheim entlehnt ist.
- 26 Marsilio Ficino, zit. nach Panofsky 1940 (wie Anm. 22), S. 8.
- 27 Panofsky 1940 (wie Anm. 21), S. 9.

- ²⁸ Heckscher 1993 (wie Anm. 12), S. 103.
- ²⁹ Nach dem Bericht K. Försters vom 19. 4. 1820, zit. in: Helmut Börsch-Supan und Karl Wilhelm Jähni: Caspar David Friedrich., München 1973, S. 356.
- ³⁰ Heckscher 1993 (wie Anm. 12), S. 119.
- ³¹ Erwin Panofsky: Style and Medium in the Motion Pictures, in: Critique (New York) I. 3. 1947, S. 5-28; dt. Stil und Medium im Film (wie Anm. 12), S. 17-51, hier S. 20. Zu diesem mehrfach veränderten und publizierten Essay siehe Regine Prange: Stil und Medium. Panofsky 'On Movies', in: Reudenbach 1994 (wie Anm. 6), S. 171-190.
- ³² Erwin Panofsky: Renaissance and Renascences in Western Art, Stockholm 1960; dt. Die Renaissance der europäischen Kunst, Frankfurt a.M. 1990.
- ³³ Konrad Hoffmann: Panofskys 'Renaissance', in: Reudenbach 1994 (wie Anm. 6), S. 139-144, hier S.143. Zu recht wird von Hoffmann, noch weitergehend, die Verherrlichung des Klassischen als eine Flucht aus der Gegenwart kritisiert, die sich durch die "Desillusionierung dieses ästhetisch-konservativen Humanistentrostes" (ebd.) durch die faschistische Antikenrezeption unbeeindruckt zeige.
- ³⁴ Wyss 1993 (wie Anm. 6), S.194.
- ³⁵ Vgl. die ausführliche Darstellung ebd., S. 194 f.
- ³⁶ Rosenblum 1961 (wie Anm. 6), S. 56.
- ³⁷ So wie Warburg auf Reklamezetteln seine Nympha (wenn auch in heruntergekommener Form) wiedererkannte, so begeisterte sich Panofsky an der Fortsetzung klassischer Bildthemen im Film oder leitete eine hochgelehrte Abhandlung über die Gestalt des Vater Chronos mit einem Hinweis auf sein ikonographisches Fortleben auf einer Anzeige der Bowery Savings Bank ein. (Ernst H. Gombrich: Aby Warburg, Hamburg 1992, S.400. Erwin Panofsky: Vater Chronos, in: Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance (Studies in Iconology), Köln 1980, S. 109-152, hier Abb. S. 109 und S. 111). Etwas von der humanen Ganzheitlichkeit im Sinne von Kublers und Rosenblums Entwürfen vermochte Panofsky allenfalls in der Kühlerhaube des Rolls Royce verwirklicht sehen, deren 'ideologische Vorläufer', wie er spaßhaft titelte, in einer langen Abhandlung über die englische Kunstgeschichte aufgeführt werden - des Inhalts, daß die Kombination "einer majestätischen palladianischen Tempelfassade" mit der windumwehten Art Nouveau Gestalt der "silverlady" das Wesen des britischen Charakters wiedergebe. Zwölf Jahrhunderte angelsächsischer Themen und Neigungen seien hier zusammengefaßt, deren antithetische Grundbestandteile einerseits ein sachliches, der klassischen Tradition verhaftetes Kalkül und andererseits eine romantische, dem Bizarren zuneigende Individualität ausmachten. Solche umstandslose Verkopplung von kunsthistorischer Überlieferung und modernem Leben pflegte Panofsky mit einem humoristischen Augenzwinkern zu legitimieren. Dieses begleitet schon den 1932 unter Pseudonym veröffentlichten Text 'Sokrates in Hamburg oder Vom Schönen und Guten (in: Der Querschnitt XI. 1932, H. 1, S. 593-599) - ein ins alltägliche moderne Leben übertragener platonischer Dialog über die ethischen Probleme einer automatisierten Tankzapfsäule. Zu den Paradoxien des Antimodernismus Panofskys gehört denn auch, daß er sich in seinen fotografischen Porträts stets bewußt zeitgenössisch gab und jede humanistische Positur verschmähte, wie z. B. in dem Porträt von Lotte Jacobi, das ihn in einer Zeitschrift blätternnd zeigt. Abb. in: Reudenbach 1994 (wie Anm. 5), S. V.
- ³⁸ Dies zeigt sich z.B. in der deutlichen Parteinahme von Wyss 1994 (wie Anm. 6), der Rosenblums Deutung als gültigen Modellfall einer Ikonologie der Gegenwartskunst Panofskys (vemeintlichem) Unverständnis entgegenstellt.
- ³⁹ Siehe die Bildregie in: Kat. Ausst. Glaube Hoffnung Liebe Tod, hrsg. von Christoph Geissmar-Brandt und Eleonora Louis, Wien 1995, S. 19-31. Eine 'Zip'-Zeichnung Newmans aus dem Jahr 1947 ist hier gemeinsam mit Dürers 'Grüner Passion' unter das Motto 'Der endliche Leib' gestellt, ein programmatischer Auftakt zur Ausstellung, die die "Beständigkeit einiger Bildkonzepte im 15., 16. und 20. Jahrhundert" thematisiert (Geissmar-Brandt / Louis: Einleitung ebd., S. 6).
- ⁴⁰ Exemplarisch bei Martin Damus: Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation - Beispiel Kandinsky, in: Martin Warnke (Hrsg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Güterlosh 1970, S. 48-73, Zitat S. 48. Der Verweischarakter des Kunstwerks wird verteidigt gegen die ältere, in der modernen Künstlertheorie vorgebildete Sicht auf eine eigene 'Wirklichkeit' der Kunst, welcher im übrigen ein protofaschistischer Charakter bescheinigt wird (S. 61). Die Alternative ist jedoch nicht gegeben, denn methodisch bleibt die neoromantische Vorstellung einer direkten Übersetzbarkeit des Kunstwerks in 'Wirklichkeit' unbezweifel, ja sie wird sogar noch forciert. Was sich als materialistische Kunstbetrachtung definiert, bindet sich de facto an die Entmaterialisierung des Kunstobjekts ins Symbolische.

