

Kunst – Ikonologie – Transzendenz

Von Lorenz Dittmann

Einer der wenigen Bereiche, der das Thema „bildende Kunst und Transzendenz“ innerhalb der Kunstgeschichtswissenschaft zur Sprache bringen könnte, ist der der „Ikonographie“ und „Ikonologie“. Die Abgrenzung dieser beiden Gebiete ist jedoch weniger deutlich, als es gemeinhin scheint. Den Zusammenhang zwischen Ikonographie und Transzendenz beschreibt 1928 *Karl Künstle* für die christliche Kunst folgendermaßen: „Ikonographie“, so Künstles Definition¹, „ist derjenige Zweig der Kunstwissenschaft, der die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalt untersucht. Sie will Ideen, die in den künstlerischen Erzeugnissen zum Ausdruck gebracht werden, auf ihren Inhalt, Ursprung und allmähliche Entwicklung untersuchen und so zum richtigen Verständnis der Bildersprache führen.“ Nach Künstle hat „nur die christliche Kunst ... die Ikonographie als selbständigen Zweig der Kunstwissenschaft gezeitigt“, und zwar deshalb, weil sie ihrer „wegen der didaktischen Tendenz, die sie in ihrer frühchristlichen und mittelalterlichen Entwicklungsperiode stets verfolgt“, bedarf. „Die darstellende Kunst des christlichen Altertums und Mittelalters“ unterscheidet sich demnach „von der profanen Kunst antiker wie moderner Zeit dadurch, daß ihre Werke niemals sich selbst Zweck sind, sondern stets religiöse Ideen vermitteln wollen.“ „Die Kunst der Antike, der Renaissance und der neueren Zeit“ aber wollten „durch ihre Formen gefallen“, sie wendeten sich „an unsere Sinne“ und sprächen „in einer für alle verständlichen Sprache ...“ In solch eingeschränktem Horizont von abendländischer Kunst wird „Ikonographie“ wichtig zur Erkenntnis christlicher darstellender Werke als „Ideenträger“.

Künstle faßt die Ideenhaftigkeit christlicher Kunst auch mit dem Begriff des „Symbolismus“, der „Symbolik“: „Die christliche Kunst in ihrem tiefsten Wesen erkennen wollen, heißt nichts anderes, als sie in ihrer symbolischen Bedeutung aufzufassen suchen, denn die Symbolik bildet das eigentliche Wesensmerkmal der frühchristlichen und

mittelalterlichen Kunst. – Die christliche Kunst hat einen symbolischen Charakter, will sagen: alle ihre Erzeugnisse sinnlichen Ideen, die nicht unmittelbar aus dem Bilde entnommen und verstanden werden können, sondern ihren wahren Sinn und ihre volle Bedeutung erst aus der göttlichen Offenbarung und dem christlichen Kultus erhalten ...“ Damit ist ein Zusammenhang zwischen Transzendenz (als göttliche Offenbarung) und ikonographischem Bild-„inhalt“ als „Ausdruck von Ideen“ zumindest angedeutet, wenn auch eine nähere Bestimmung dieses „Symbolismus“, geschweige seiner Verwirklichung im Kunstwerk fehlen.

Bei Künstle ist von „Ikonologie“ noch keine Rede. *G.J. Hoogewerff*² dagegen versucht in einem gleichzeitigen, 1928 gehaltenen Vortrag, der „Ikonographie“ eine „Ikonologie“ entgegenzustellen, einer, wie er meint, bloß „beschreibenden“ eine „erklärende“ Wissenschaft: Der Ikonologie fiele die Aufgabe zu, „künstlerische Erscheinungsformen auszulegen, wobei sie jedoch diese Erscheinungsformen niemals als ausschließlich künstlerische ansieht.“ Hoogewerff unterscheidet sich aber kaum von Künstles Bestimmung des ikonographischen Themas als „Ausdruck von Ideen“, wenn er feststellt, der Ikonologe suche herauszufinden, welche „göttliche oder teuflische Idee“ die „Produkte des menschlichen Schöpfergeistes“ ausdrücken. Für eine „aufgeklärte“ Kunstgeschichtswissenschaft mag es befremdlich klingen, daß auch Hoogewerff hier noch von „göttlichen Ideen“ spricht.

Eine Eigenart dieser Ausprägung christlicher „Ikonographie“ (oder „Ikonologie“) ist die Ableitung der Bildinhalte aus literarischen Quellen. Künstle schreibt: „Bei der Abhängigkeit der christlichen Kunst von der Religion wird man die Kunstsymbolik in ihrem Wesen erst verstehen, wenn man sich über die literarische Symbolik der Offenbarungsquellen Klarheit verschafft hat.“ Er betont aber immerhin den „symbolischen“, d. h. bildhaften Charakter der biblischen Sprache selbst.³ Für Hoogewerff ist es

gewiß, „daß figürliche Darstellungsformen immer eine geläufige Vorstellung illustrieren, d. h. eine gängige Vorstellung, die in einem als Autorität anerkannten Text formuliert ist. Der gegenwärtige Fall tritt *nie* auf, denn die christliche Kunst des Altertums besitzt die Aufgabe, den Texten der Heiligen Schrift zu *folgen*, nicht aber vorzuschreiben, welche Richtung sie nehmen sollen, oder eine bestimmte Richtung hervorzuheben ...“⁴

Diese Auffassung einer prinzipiellen Abhängigkeit der bildenden Kunst des Christentums von Texten ist ihrerseits bedingt von einer verengten Hinsicht auf die Sinnesdimensionen christlicher Religion. Ihr entspricht polar eine Verschließung künstlerischen Schaffens gegen das „Übersinnliche“ in gewissen Kunstströmungen, wie auch in einigen Kunsttheorien, etwa derjenigen Konrad Fiedlers.

Es gelingt Hoogewerff nicht, eine neue Wissenschaft der „Ikonologie“ von einer ersten, der „Ikonographie“, überzeugend abzutrennen – vor allem, wenn man bedenkt, daß für Künstle „Ikonographie“ in den Gesamtzusammenhang eines *christlichen* „Symbolismus“ gehört. Denn Hoogewerffs Meinung, nur die „Ikonologie“ würde Werke der bildenden Kunst auf Texte beziehen, beruht auf einer Unterbestimmung der „Ikonographie“, und seine Forderung, die Ikonologie müsse ihren Horizont über die christlichen Themen hinaus erweitern, Einflüsse auch von außerchristlichen Religionen untersuchen, geht methodisch nicht über die Forderung ikonographischer Forschung hinaus, verweist freilich auf eine fehlerhafte Begrenzung des religiösen Symbolismus in der „christlichen Ikonographie“, wonach nur der christlichen Religion „Symbolismus“ eigen wäre. Innerhalb einer vergleichenden Religionswissenschaft bleibt die Aufgabe ikonographischer Forschung die gleiche.

Aber nicht die christliche, sondern die *Renaissance*-Ikonologie gab der Kunstgeschichtswissenschaft die entscheidenden Impulse. Vielleicht ist dies kein

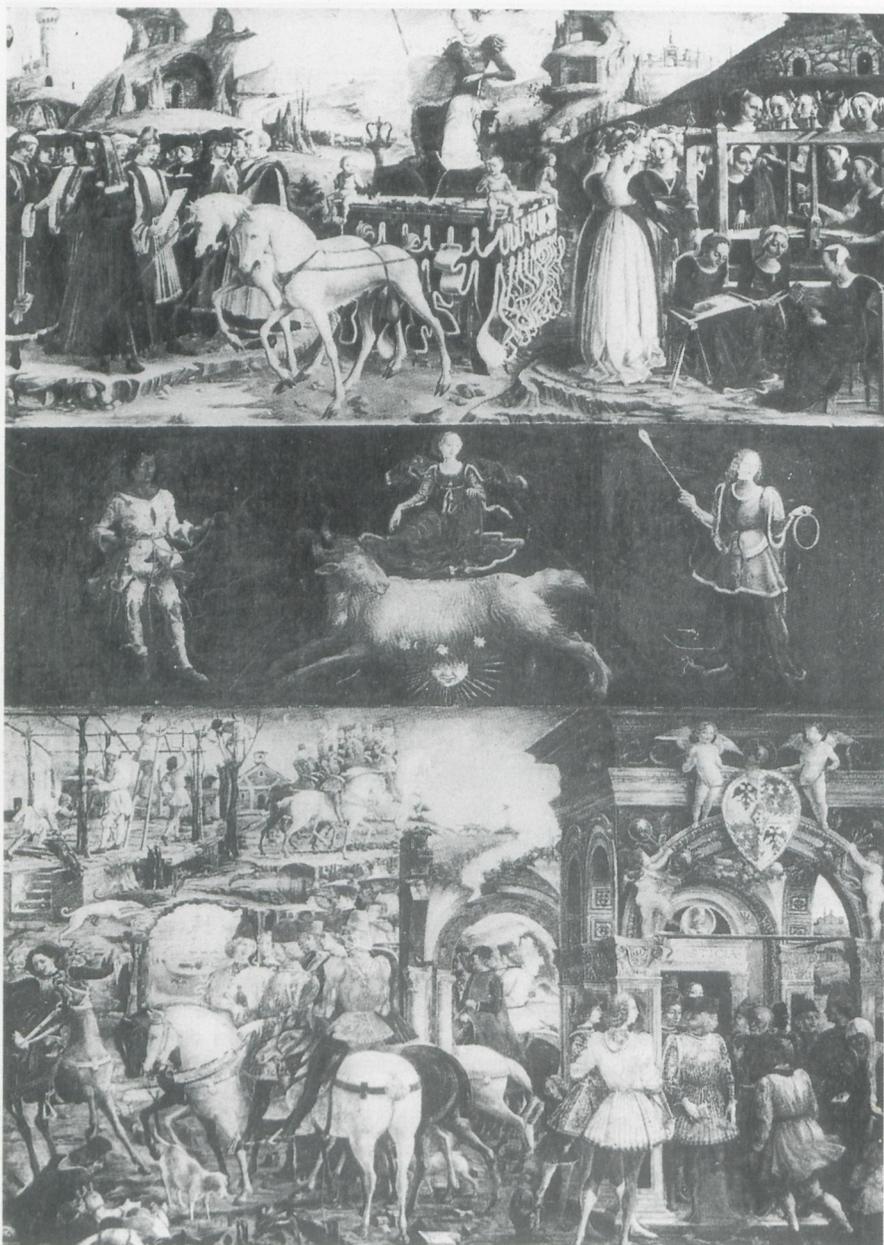


Abb. 1: Palazzo Schifanoia, Ferrara

Zufall: die Vertreter der christlichen Ikonographie und Ikonologie fühlten sich in der Regel an den Offenbarungsglauben „gebunden“ – der für die Kunstgeschichtswissenschaft sonst, man möchte sagen „selbstverständlich“, zumindest methodologisch keine Gültigkeit mehr besaß. Vielmehr glaubte man in anderen Denk- und Weltauffassungssystemen ein sicheres Fundament gewonnen zu haben.

Als Begründer der wissenschaftlichen Ikonologie gilt *Aby Warburg*. William S. Heckscher datiert die „Geburt“ der Ikonologie in den Oktober 1912, als Warburg während des X. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Rom seinen Vortrag „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara“ hielt.⁵ Mehrmals

verwandte Warburg hier den Begriff „ikonologische Analyse“ – ohne freilich eine Definition des Wortes „ikonologisch“ zu versuchen. Aber nicht Warburgs Methode soll hier zuerst betrachtet werden, sondern sein Thema. Es ist ein Thema, das „Transzendenz“ zum Gegenstand hat: am Ursprung der „wissenschaftlichen Ikonologie“ wird „Transzendenz“ in ihrer mythischen Erscheinung als „antike Götterbilderwelt“ und ihrer „zweifachen mittelalterlichen Überlieferung“ thematisiert! Wie geht Warburg mit solcher „Transzendenz“ um? Die abschließenden Sätze seines Vortrags zeigen, daß es mit „Transzendenz“ nichts auf sich hat, daß sie selbstverständlich zurückzuführen sei auf „Psychologie“. Maßstäbe sind „Humanität“ und „Aufklärung“: „Die Kunst-

geschichte wird durch unzulängliche allgemeine Entwicklungs-Kategorien bisher daran gehindert, ihr Material der allerdings noch ungeschriebenen ‚historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks‘ zur Verfügung zu stellen. ... Der neue große Stil, den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelte in dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisches-lateinischer ‚Praktik‘. Mit diesem Willen zur Restitution der Antike begann ‚der gute Europäer‘ seinen Kampf um Aufklärung in jenem Zeitalter internationaler Bilderwanderung, das wir – etwas allzu mystisch – die Epoche der Renaissance nennen.“⁶ Warburg ist also weit davon entfernt, den Glauben an Götter, die Erfahrung von Transzendenz in irgend ei-

ner Weise ernst zu nehmen. Die dunkle Rede vom „guten Europäer“ setzt als Gegenpol wohl den „schlechten Europäer“ des „Glaubens“ voraus. Glaube aber wird für Warburg prinzipiell zum „Aberglauben“.⁷ Es bleibt jedoch auch bei Warburg, wie gegenüber Hoogewerff, die Frage, worin – außer in einer Erweiterung des Materials – der Unterschied zwischen einer „ikonographischen“ und einer „ikonologischen“ Untersuchung bestehen solle. Warburg akzentuiert die Materialerweiterung nach zwei Hinsichten, nach Hinsicht der Überwindung kultureller Grenzen und nach Hinsicht der Aufhebung künstlerischer Rangunterschiede: „Ich hoffe“, schreibt er abschließend, „durch die Methode meines Erklärungsversuches der Fresken im Palazzo Schifanoia zu Ferrara gezeigt zu haben, daß eine ikonologische Analyse, die sich durch grenzpolizeiliche Befangenheit weder davon abschrecken läßt, Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epoche anzusehen, noch davon, die Werke freier und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen ... die großen allgemeinen Entwicklungsvorgänge in ihrem Zusammenhange beleuchtet ...“⁸ Gleichwohl stellen die „ikonologischen Analysen“ Warburgs „ikonographische“ Bestimmungen im Sinne Künstlers dar, insofern sie „die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalt“ betrachten. Daran ändert auch eine noch so große Materialerweiterung nichts. Aber mit der bloßen Materialerweiterung ist es nicht getan. Vielmehr wird die „Ikonologie“ getragen von einem kultur- und kunsttheoretischen Impuls, der – im Gegensatz zu den Resultaten solider ikonographischer Forschung – in seiner wissenschaftlichen Gültigkeit durchaus zu bestreiten ist. In Hinsicht der Religionstheorie Warburgs wurde dies schon angedeutet. Nicht minder diskutabel ist seine These, „Werke freier und angewandtester Kunst“ wären „gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks“. Nicht „grenzpolizeiliche Befangenheit“ ist bei der Bestreitung dieser These im Spiel, sondern eine andere, wohlgegründete Auffassung von Kunst. Schon in seiner Dissertation über „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘“ von 1893 richtet Warburg sein Augenmerk auf Einzelmotive, „Bewegungsmotive in Haar und Gewandung“, die nach Meinung des Autors, als „Verkörperung äußerlich bewegten Lebens“ auf das Vorbild antiker Kunstwerke schließen lasse. Die „äußere Beweglichkeit des willenlosen Beiwerks, der Gewandung und der Haare, die [Botticellis] Polizian als Charakteristikum antiker Kunstwerke nahelegte, war ein leicht zu handhaben-

des, äußeres Kennzeichen, das überall da angehängt werden konnte, wo es galt, den Schein gesteigerten Lebens zu erwecken ...“⁹ Dem Kunstwerk als ganzem schenkt Warburg kaum Beachtung.¹⁰

Solche Konzentration auf Einzelmotive, wie sie als Gefahr der ikonographischen Forschung immer naheliegt, bestimmt Warburgs Denken bis hin zum späten Projekt seiner „Mnemosyne“-Tafeln, das durch Zusammenstellung ausgewählter „Pathosformeln“ in einem „Bilderatlas“ die Wanderung von Bildideen als psychischer Ausdrucksträger deutlich machen sollte. Nur auf diese Weise läßt sich die propagierte Gleichordnung der Werke „freier und angewandter Kunst“ durchführen. Daß aber Kunstwerke mehr sein können als die Exemplifikation für sich existierender Ausdrucksmotive, daß letztere möglicherweise durch den künstlerischen Zusammenhang tiefgreifend verwandelt werden könnten – solche Gedanken kamen Warburg offenbar nicht in den Sinn. Eine kulturwissenschaftliche „Ikonologie“ im Sinne Warburgs kann nur bei Destruktion der künstlerischen Zusammenhänge, unter Aufgabe der anschaulichen Idee des Kunstwerks als einer Ganzheit errichtet werden. Im Gegensatz zu ikonographischen Bestimmungen, die für eine Erkenntnis der künstlerischen Gehalte unerlässlich sind und die sehr wohl mit einer Analyse des kompositionellen Aufbaus kompatibel sind und beitragen zur Interpretation des Kunstwerks als einer in sich geschlossenen Welt, ist die „Ikonologie“ im genannten Sinne einer Kunstgeschichtswissenschaft, die sich um das Verständnis der Werke selbst bemüht, feind. (Im übrigen bezeichnete sich Warburg in einer Notiz von 1903 selbst nicht als „Ikonographen“, sondern als Wissenschaftler, der Kunst in ihren „Bedingtheiten durch die Natur des mimischen Menschen“ untersucht.)¹¹ Die Destruktion des Kunstwerks in dieser „Ikonologie“ besagt für unseren Zusammenhang, die Frage von Thematisierung von Transzendenz, daß dem Werk als einer Kundgabe des Subjekts die Fähigkeit der Transparenzmitteilung abgesprochen wird – und damit implizite auch die Möglichkeit der Mitteilung individueller Transparenzerfahrung, die Möglichkeit der Mitteilung einer Begegnung des Subjekts mit einem persönlichen Gott, verneint wird. Wissenschaftswürdig wäre im Horizont der „Ikonologie“ allein das Problem einer über-, besser aber *unter*individuellen Entwicklung kultureller und sozialer Strömungen. Freilich bleibt in der Behauptung solcher Entwicklungen der Willkür der Interpreten Tür und Tor geöffnet. So verbindet Martin Warnke etwa

in einer dem Warburgschen Bilderatlas nachempfundenen Abbildungsreihe ein Poster von Klaus Staack: „Verteidigt die elterliche Gewalt“ mit der Abbildung eines Schlußsteins mit der Hand Gottes im Dom zu Goslar aus dem 13. Jahrhundert!¹² Von wissenschaftlicher Argumentation ist hier nicht mehr die Rede. Aber solche Beliebigkeit war schon bei Warburg selbst angelegt, so etwa, wenn eine Tafel seines „Bilderatlas“ das Photo einer Golfschlägerin mit Abbildungen antiker Viktorien verbindet.¹³

Wie bedeutsam die Warburgschen Forschungen für eine Kulturwissenschaft auch immer sein mögen – es ist dies eine Kulturwissenschaft im Verlust des Glaubens – oder genauer: in *Nichtunterscheidung* von *Glauben* und *Aberglauben*, die darin grundgelegt wird. Ludwig Wittgenstein formulierte lapidar: „Religiöser Glaube und Aberglaube sind ganz verschieden. Der eine entspringt aus *Furcht* und ist eine Art falscher Wissenschaft. Der andre ist ein *Vertrauen*.“¹⁴

Warburgs Weltauffassung war in entscheidenden Zügen bestimmt von Furcht, von Angst.¹⁵ Diese psychische Veranlagung ist wohl der Grund, weshalb ihm religiöser Glaube nur im Horizont des Aberglaubens erscheinen mußte. Sie ist jedoch untauglich zur Grundlegung einer Kunst- und Kulturwissenschaft, die aus religiösem Glauben entstandenen Werken gerecht werden will.

Erwin Panofsky definiert Ikonographie als den „Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet [Bildgegenstand] oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt“. Das „Sujet“ aber läßt sich nach ihm gliedern in das „natürliche“, in das „konventionale“ Sujet und schließlich in die „eigentliche Bedeutung oder den Gehalt“ („intrinsic meaning“).¹⁶ Mit letzterem befasste sich die „Ikonologie“. Panofsky erläutert das Verfahren der Ikonologie u. a. an folgendem Beispiel: „Solange wir uns auf die Aussage beschränken, Leonardo da Vincis berühmtes Fresko zeige eine Gruppe von 13 Männern rings um eine Speisetafel und diese Gruppe von Männern stelle das Letzte Abendmahl dar, befassen wir uns mit dem Kunstwerk als solchem, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als seine Eigenschaften oder Merkmale. Suchen wir jedoch das Fresko als ein Dokument der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der italienischen Renaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als einem Symptom von etwas anderem, das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert,

und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses ‚andere‘. Die Entdeckung und die Interpretation dieser ‚symbolischen‘ Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) sind der Gegenstand dessen, was wir – im Gegensatz zur ‚Ikonographie‘ – ‚Ikonologie‘ nennen können.“ Als „Korrektivprinzip der Interpretation“ nennt Panofsky für die „ikonologische Interpretation“ die „Geschichte kultureller Symptome oder ‚Symbole‘ allgemein ...“

Panofsky verwendet hier die Begriffe „Symbol“ „symbolisch“. Dieser Begriff hat jedoch mit dem Begriff des „Symbolismus“, wie ihn etwa Künstler gebrauchte, nichts gemein. Panofsky versteht darunter vielmehr „kulturelle Symptome“, kulturgeschichtliche „Symbole“, zu denen u. a. auch „religiöse Einstellungen“ gehören. „Symbolismus“ im Sinne eines Transzendenzverweises ist ausgeschaltet, das Problem von „Transzendenz“ zum Verschwinden gebracht. Als „Ausrüstung für die Interpretation“ fordert Panofsky „synthetische Intuition (Vertrautheit mit den wesentli-

chen Tendenzen des menschlichen Geistes), geprägt durch persönliche Psychologie und ‚Weltanschauung‘.“ Diese „synthetische Intuition“ wäre, wie Panofsky erläutert, zu korrigieren „durch eine Einsicht in die Art und Weise ... , wie unter wechselnden historischen Bedingungen die allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden“.

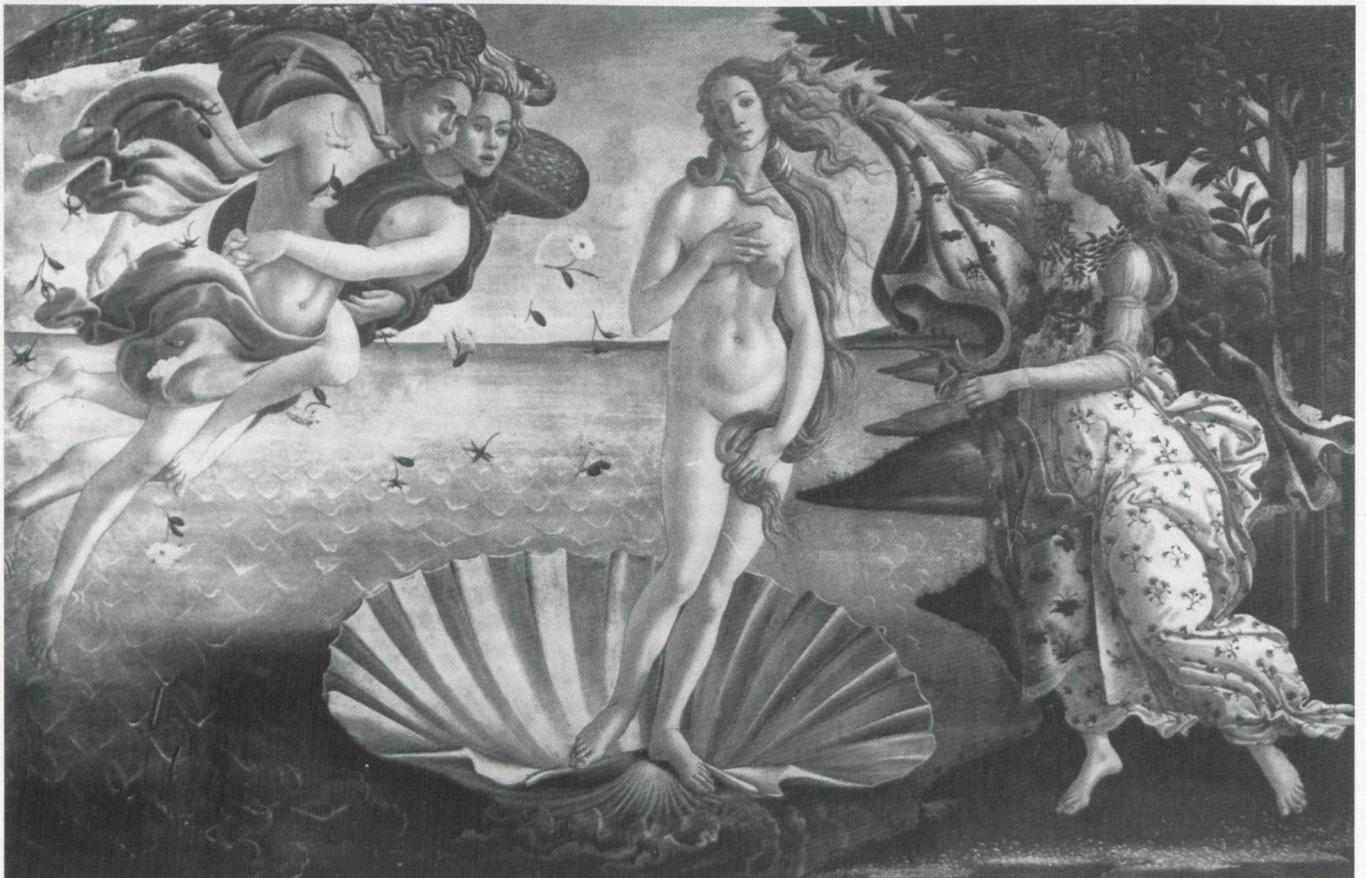
Wäre diese „Einsicht“ nicht zu ergänzen durch die Forderung, es solle die Wirklichkeit dessen, worauf sich die „allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes“ über viele Jahrhunderte hinweg richteten, ernst genommen werden? Zum mindesten aber soll sich der „ikonologische“ Interpret bewußt werden über das, was geschieht, wenn er religiöse Symbole umdeutet in „kulturelle Symptome“.

In seinem erstmals 1907 veröffentlichten Aufsatz „Das Christentum und die Kunst“¹⁷ erörtert Georg Simmel deren Bezug auf lebensphilosophischer Basis. Er weist auf eine grundsätzliche Übereinstimmung beider hin: „In dem Maß, in dem eine Religion wirklich ihrem reinen Begriff entspricht und nicht von anderen Seelenprovinzen her mit

allerhand Bedürftigkeiten und Beschränkungen gemischt ist, drängt sie den Gott ins ‚Jenseits‘, ... Aber der Gott, in dieser Distanz verbleibend, bleibt zugleich nicht in ihr, sondern: als wäre jene nur ein Anlaufschritt, bemächtigt sich die Seele seiner als des Nächsten und Vertrautesten, bis zur mystischen Einswerdung mit ihm.

Dieses Doppelverhältnis zu unserer Wirklichkeit wiederholt die Kunst. Sie ist das Andere des Lebens, die Erlösung von ihm durch seinen Gegensatz, in dem die reinen Formen der Dinge, gleichgültig gegen ihr subjektives Genossen- oder Nichtgenossen-werden, jede Berührung durch unsere Wirklichkeit ablehnen. Aber indem die Inhalte des Seins und der Phantasie in diese Distanz rücken, kommen sie uns näher, als sie es in der Form der Wirklichkeit konnten. Während alle Dinge der realen Welt in unser Leben als Mittel und Material einbezogen werden können, ist das Kunstwerk schlechthin für sich. Aber all jene Wirklichkeiten behalten dabei eine letzte, tiefe Fremdheit gegen uns; und selbst zwischen unserer Seele und der des andern findet unsere Sehnsucht des Nehmens und des Gebens eine hoffnungslose Unüberbrückbarkeit. Das

Abb. 2: Sandro Botticelli, Geburt der Venus, Florenz, Uffizien



Kunstwerk allein kann ganz unser werden, in seine Form gegossen ist allein eine Seele und ganz zugänglich: indem es mehr für sich ist, als alles andere, ist es mehr für uns als alles andere.“ In solcher Nähe zur Religion rückt Kunst selbst zu einer Art „Kunstreligion“ auf, und in einer Formulierung wie, Kunst wäre die „Erlösung vom Leben“ durch seinen Gegensatz, wird eine Affinität zur Ästhetik Schopenhauers spürbar. Auch Simmel anerkennt ja nicht ein absolutes Sein als Sein für sich, sondern nur als ein solches „für die Seele“. Die „tiefste Formgleichheit, aus der heraus die Religion allenthalben als Vorläufer der Kunst, die Kunst allenthalben als die Erregerin religiöser Stimmung auftritt“, sieht er darin, „daß nur diese beiden ein absolut für sich existierendes Sein zum innersten und wie selbstverständlichen, wie vorbestimmten Besitztum der Seele machen“.

Aber auch einen wesentlichen Unterschied zwischen Christentum und Kunst benennt Simmel, indem er feststellt, daß „unter allen bekannten Religionen die Spannung zwischen der Entfertheit und der Nähe des Gottes die allerenergischste, aber auch die versöhnteste [ist], weil hier eine Beziehung des *Herzens* zu dem Gotte besteht, die an der Unendlichkeit der metaphysischen Distanz gegen ihn ihre ganze siegende Kraft zeigt. Hiermit scheint das Bedürfnis mancher Seele, einen Lebensinhalt sich ganz ferne zu rücken, um ihn dann ganz in sich einzuziehen, so völlig gedeckt, daß die Kunst in ihrer parallelen Leistung als überflüssig, ja als ein unzulässiger Wettbewerb erscheint. Daß das Christentum so oft die Kunst unmittelbar abgelehnt hat, ... geht, neben manchen andern Motiven, auf diesen Instinkt zurück: daß die Seele der Kunst nicht mehr bedarf, weil sie alle Ausdehnung in das Reich jenseits des Gegebenen und alles Wiedereinbeziehen dieses in sie hinein – bereits besitzt ...“ Aus der von Simmel benannten Konkurrenz ergibt sich umgekehrt für das 20. Jahrhundert, daß Kunst weithin an die Stelle von Religion getreten ist.

Indem Simmel Religion in einem „Bedürfnis der Seele“ verankert, kommt er jedoch zu einigen bedenkenwerten Folgerungen, da er den „körperlichen Ausdruck“ der dem Christentum eigenen „Gemütsverfassungen“ in Rechnung stellt: „Die Demut, das Gebet, das innige In-sich-verzückt-Sein, all dies bringt den Körper besonders gut in sich zusammen, hält die Extremitäten an den Rumpf und begünstigt damit die Geschlossenheit und anschauliche Einheit des Körpers ... Daß in aller guten Kunst der Körper in seinem ganzen Umriss streng zusammengehalten ist, gehört zu den Forderungen, mit denen der

Reiz der bloßen Anschaulichkeit zum Sinnbild innerlich-seelischer Normen wird ... Was wir die ‚Beseeltheit‘ des Körpers nennen, ist nur ein anderer Ausdruck für die artistische Forderung seiner Zusammengehaltenheit. Die unbedingte Herrschaft der Seele, für die das Christentum lebt, drückt sich deshalb adäquat in all jenen Attitüden aus, die, dieser Forderung von sich aus genügend, schon in ihrer Wirklichkeit die Kunstform vorbereiten. Die besondere Bedeutung, die die Anschauungsform hier als Ausdruck des seelischen Zustandes gewinnt, liegt darin, daß diese Formen strenger Zusammengehaltenheit gerade von einer starken inneren Bewegtheit durchströmt werden – im Gegensatz etwa zu den Budhagestalten der indischen und japanischen Plastik, in denen die künstlerische Geschlossenheit der Erscheinung eine ganz vollkommene ist, ohne daß die damit ausgedrückte Seelenhaftigkeit eine eigentlich bewegte wäre ...“

Mit solchen Bemerkungen geht Simmel über das von Panofsky aufgestellte Schema hinaus. Denn Simmel trennt nicht ein „primäres oder natürliches Subjekt“ von einem „sekundären oder konventionalen Subjekt“, das erste der „praktischen Erfahrung“ zugeordnet, das zweite der „Kenntnis literarischer Quellen“, sondern erfaßt im körperlichen Ausdruck mit eins die seelische Haltung und in dieser die religiöse „Gemütsverfassung“. In Verfolgung seines Ansatzes gelangt er auch zu wichtigen Aussagen über die Beziehungen der Figuren untereinander: „Dies ist die allgemeine Konfiguration der christlichen Mythologie, durch die sie sich von der antiken scheidet: daß jede Einzelperson in ihr in einer wesentlichen, ihre Bedeutung bestimmenden Beziehung zu anderen steht. Johannes ist um Jesu willen da – wie, auf anderen Stufen, Maria und wie die Engel –, Jesus ist für alle da, die Heiligen um der Gläubigen oder der Ungläubigen willen, die Kirche umschlingt die gesamten Stufen des christlichen Lebens in einem Organismus wechselwirkender Glieder. Ein Netzwerk von gegenseitigen Relationen durchzieht hier den Bezirk heiliger Persönlichkeiten, aus ihrem tiefsten religiösen Wesen quellend oder es bestimmend, während die Beziehungen der klassischen Götter und Heroen entweder äußerlich verwandtschaftlicher oder anekdotischer Art sind und die eigentlich religiöse Bedeutung der einzelnen wenig berühren. Daher ist für die christliche religiöse Kunst die Malerei ebenso charakteristisch, wie für die antike die Plastik, weil jene die Darstellungsformen für die Relationen mehrerer Persönlichkeiten bietet, diese aber für die sich selbst genügende Einzelgestalt.“

Von solchen Gedanken über die Stellung der einzelnen religiösen Gestalt in der Antike und im Christentum – die in manchen an Gedanken Hegels anschließen – öffnet sich ein Weg auch zum Verständnis der künstlerischen Figuralkomposition. Panofsky sah die Identifikation der „reinen Formen“ im Kunstwerk, „gewisser Konfigurationen von Linie und Farbe oder gewisser eigentümlich geformter Bronze- oder Steinstücke als Darstellungen natürlicher Gegenstände wie menschlicher Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort“ gegründet in der „praktischen Erfahrung“, im „alltäglichen Vertrautsein mit Gegenständen und Ereignissen“¹⁸ – Simmel stellte für das Verstehen religiöser Darstellungen noch eine *religiöse* Erfahrung in Rechnung, auch wenn er diese religiöse Erfahrung in seelischen Bedürfnissen verankerte, wohl aus Scheu vor einem „Denken des Absoluten“: „An die Stelle der Religion tritt die Religiosität der einzelnen Seele“.¹⁹

Simmel bezeichnet Religion als „Vorläufer der Kunst“. Diese Auffassung verbindet ihn mit *Ernst Cassirer*. Cassirer bestimmt den Ort der „religiösen Weltansicht“ in engem Zusammenhang mit der „magisch-mythischen Weltansicht“. In den einleitenden Passagen des zweiten, dem „mythischen Denken“ gewidmeten Bandes seiner „Philosophie der symbolischen Formen“, erstmals 1923 erschienen, erläutert er den „Stufengang“ des Geistes folgendermaßen²⁰: „Die mythische Welt ist nicht insofern ‚konkret‘, als sie es nur mit sinnlich-gegenständlichen Inhalten zu tun hat und alle bloß ‚abstrakten‘ Momente, alles was lediglich Bedeutung und Zeichen ist, von sich ausschließt und abstößt – sondern sie ist es dadurch, daß in ihr die beiden Momente, das Dingmoment und das Bedeutungsmoment, unterschiedslos ineinander aufgehen, daß sie hier in eine unmittelbare Einheit zusammengewachsen, ‚konkresziert‘ sind. Gegenüber der Welt des sinnlich-passiven Eindrucks richtet auch der Mythos, als eine ursprüngliche Weise der *Gestaltung*, von Anfang an eine bestimmte Schranke auf – auch er entsteht, gleich der Kunst und der Erkenntnis, in einem Prozeß der Scheidung, in einer Trennung vom unmittelbaren ‚Wirklichen‘, d.h. vom schlechthin Gegebenen. Aber wenn er in diesem Sinne einen der ersten Schritte über das ‚Gegebene‘ hinaus bedeutet, so tritt er doch mit seinem eigenen Erzeugnis alsbald wieder in die Form der Gegebenheit zurück. Er erhebt sich geistig über die Dingwelt, aber er tauscht in den Gestalten und Bildern, die er an ihre Stelle setzt, nur eine andere Form des Da-



Abb. 3: Leonardo da Vinci, Abendmahl, Mailand

seins und der Gebundenheit ein. Was den Geist von der Fessel der Dinge zu befreien schien, das wird ihm jetzt zu einer neuen Fessel, die um so unzerreißbarer ist, als es hier keine bloß physische, sondern selbst schon eine geistige Macht ist, deren Gewalt er erfährt. Aber ein *solcher* Zwang enthält freilich in sich selbst schon die immanente Bedingung seiner künftigen Aufhebung; enthält die Möglichkeit eines geistigen Befreiungsprozesses, der sich im Fortschritt von der Stufe der *magisch-mythischen* Weltansicht zur eigentlich religiösen Weltansicht tatsächlich vollzieht. Auch dieser Übergang ist ... dadurch bedingt, daß der Geist sich zu der Welt der ‚Bilder‘ und ‚Zeichen‘ in ein neues freies Verhältnis setzt – daß er sie, indem er noch unmittelbar in ihnen lebt und sie gebraucht, doch zugleich in einer anderen Weise als zuvor durchschaut und sich damit über sie erhebt.“ Cassirer trennt also eine „eigentlich religiöse Weltansicht“ von einer „magisch-mythischen“, das heißt, daß diese nicht „eigentlich religiös“ ist, und kennzeichnet erstere als einen weiteren Schritt im geistigen Befreiungsprozeß.

Von Gott und Göttern ist in Cassirers Philosophie der symbolischen Formen keine Rede, er anerkennt Religion auch nicht als eine eigene „symbolische Form“, er sieht in ihr ein freieres Verhältnis des Geistes zur Welt der „Bilder“ und der „Zeichen“ als in der „magisch-mythischen Weltansicht“ walten. Aber es ist klar, daß der „Geist“ es

auch bei dieser Art von Freiheit nicht bewenden lassen kann. So heißt es am Schluß dieses zweiten Bandes der „Philosophie der symbolischen Formen“²¹: Es „bleibt auch die höchste ‚Wahrheit‘ des Religiösen dem sinnlichen Dasein – dem Dasein der Bilder wie dem der Dinge – verhaftet. Sie muß in dieses Dasein, das sie ihrem letzten ‚intelligiblen‘ Ziele nach von sich abzustoßen und auszustoßen strebt, ständig von neuem ein- und untertauchen, weil sie nur an ihm ihre Äußerungsform und somit ihre konkrete Wirklichkeit und Wirksamkeit besitzt ...“

Die Bedeutung der Religion als einer „symbolischen Form“ beruhe auf der „inneren Spannung“ zwischen „Sinn“ und „Bild“. Deren „Gleichgewicht“ bringe erst die Kunst. „Erst wenn wir von der mythischen Bildwelt und von der Welt des religiösen Sinnes auf die Sphäre der Kunst und des künstlerischen Ausdrucks herüberblicken, zeigt sich der Gegensatz, der die Entwicklung des religiösen Bewußtseins beherrscht, wenn nicht aufgehoben, so doch gewissermaßen beruhigt und beschwichtigt. Denn eben dies bezeichnet die Grundrichtung des Ästhetischen, daß hier das Bild rein als *solches* anerkannt bleibt ... Der Mythos sieht im Bilde immer zugleich ein Stück substantieller Wirklichkeit, einen Teil der Dingwelt selbst, der mit gleichen oder höheren Kräften wie diese ausgestattet ist. Die religiöse Auffassung strebt von dieser ersten magischen Ansicht zu immer reinerer Vergei-

stigung fort. Und doch sieht auch sie sich immer wieder an einen Punkt geführt, an dem die Frage nach ihrem Sinn- und Wahrheitsgehalt in die Frage nach der Wirklichkeit ihrer Gegenstände umschlägt, an dem sich, hart und schroff, das Problem der ‚Existenz‘ vor ihr aufrichtet. Das ästhetische Bewußtsein erst läßt dieses Problem wahrhaft hinter sich. Indem es sich von Anfang an der reinen ‚Betrachtung‘ überläßt, indem es die Form des Schauens im Unterschied und Gegensatz zu allen Formen des Wirkens ausbildet, gewinnen nunmehr die Bilder, die in diesem Verhalten des Bewußtseins entworfen werden, erst eine rein immanente Bedeutsamkeit. Sie bekennen sich der empirisch-realen Wirklichkeit der Dinge gegenüber als ‚Schein‘: aber dieser Schein hat seine eigene Wahrheit, weil er seine eigene Gesetzmäßigkeit besitzt. In dem Rückzug auf diese Gesetzmäßigkeit erstet zugleich eine neue Freiheit des Bewußtseins: das Bild wirkt jetzt nicht mehr als ein Selbständig-Dingliches auf den Geist zurück, sondern es ist für ihn zum reinen Ausdruck der eigenen schöpferischen Kraft geworden.“ Nicht nur „Vorläufer der Kunst“ ist Religion bei Cassirer mithin, sondern eine niedrigere Form der Selbsterfassung des Geistes. In der Sphäre der Kunst lösen sich die „Spannungen, die die Entwicklung des religiösen Bewußtseins beherrschen“. Hier erst erledigt sich „die Frage nach der Wirklichkeit ihrer Gegenstände“, weil Cassirer nicht

von Gott und Göttern spricht, muß er die Formulierung „Wirklichkeit der *Gegenstände*“ gebrauchen, in der Sphäre der Kunst erst wird der Geist seiner „eigenen schöpferischen Kraft“ inne. Cassirer wird der Wirklichkeit der Religion nicht gerecht²², ganz abgesehen davon, daß „Magisches“, „Mythisches“ und „Religiöses“ in seinen Ausführungen unklar ineinander übergehen. Daraus wird verständlich, daß eine an Cassirer anschließende Kunstgeschichtswissenschaft keinen angemessenen Begriff des „Religiösen“, der „Transzendenz“ gewinnen kann.

Wie aber steht Kunst selbst im System der „symbolischen Formen“? Cassirer beläßt es bei Andeutungen, wenn er schreibt²³: „Zu einer neuen Stufe der ‚Ablösung‘ [des „Bedeutenden“ vom ‚Bedeuteten‘] sehen wir uns sodann in der Kunst geführt. Auch hier gibt es nicht von Anfang an eine scharfe und klare Abgrenzung des ‚Ideellen‘ und des ‚Reellen‘; auch hier wird das ‚Gebilde‘ nicht unmittelbar als das Ergebnis des schöpferischen Prozesses des Bildens, als reine Schöpfung der ‚produktiven Einbildungskraft‘ gesucht und als solche Schöpfung gewußt. Die Anfänge der bildenden Kunst reichen vielmehr, wie es scheint, in eine Sphäre zurück, in der die Tätigkeit des Bildens selbst noch unmittelbar im magischen Vorstellungskreis wurzelt ..., in der somit das Bild selbst noch keineswegs selbständige, rein ‚ästhetische‘ Bedeutung hat. Dennoch wird schon in der ersten Reingung eigentlich künstlerischer Gestaltung im Stufengang der geistigen Ausdrucksform ein ganz neuer Anfang, ein neues ‚Prinzip‘ erreicht. Denn hier zuerst gewinnt die Bildwelt, die der Geist der bloßen Sach- und Dingwelt gegenüberstellt, eine rein *immanente* Geltung und Wahrheit. Sie zielt nicht auf ein anderes und verweist nicht auf ein anderes; sondern sie ‚ist‘ schlechthin und besteht in sich selbst ...“ Welcher Art von Kunst aber wird diese Auffassung gerecht? Sie gilt nicht für die mittelalterliche Kunst, gilt nicht für weite Teile der neuzeitlichen, sie bezieht sich auf die „autonome Kunst“ der Moderne, wenn nicht, eingeschränkter, nur auf das Phänomen von „l'art pour l'art“. Jene andere Kunst aber bleibt ihren Anfängen noch näher und so wäre zu fragen, ob nicht Charakteristika des „mythischen Bewußtseins“ auch für die „Sphäre der Kunst“ noch von Bedeutung sind. Von der religiösen, wie von der mythischen Auffassung unterscheidet sich die Sphäre der Kunst nach Cassirer vor allem darin, daß sie die Frage der „Existenz“ der Gegenstände dahingestellt sein läßt. Sie ist andererseits gekennzeichnet durch ein „reines und völliges Gleichgewicht“ von „Sinn“ und „Bild“²⁴.

Darin schwingt aber noch etwas von dem nach, was Cassirer für das mythische Bewußtsein das „Gesetz der Konkreszenz oder Koinzidenz“ nannte, wonach das „Dingmoment und das Bedeutungsmoment unterschiedslos ineinander aufgehen“, „in eine unmittelbare Einheit zusammengewachsen, ‚konkresziert‘ sind“. Wie für das mythische Bewußtsein Ding und Bedeutung, so sind für ästhetisches Bewußtsein Bild und Sinn zu einer Einheit „konkresziert“. Die an Cassirer anschließende Kunstgeschichtswissenschaft aber beachtet diese „Konkreszenz“, dieses „völlige Gleichgewicht“ von Sinn und Bild viel zu wenig, glaubt vielmehr, die ikonographische, die motivische Dimension der formal-bildhaften *überordnen* zu müssen.

Was Cassirer die „Konkreszenz“ des Dingmomentes und des Bedeutungsmomentes nannte, kehrt bei Kurt Hübner als „Einheit von Ideellem und Materiellem“ wieder. Das fünfte Kapitel seines 1985 erschienen Buches „Die Wahrheit des Mythos“²⁶ handelt von dieser Einheit. Hier heißt es: „Die Einheit des Ideellen und Materiellen ... hat für den Mythos eine ebenso grundlegende Bedeutung wie ihre Auflösung für die wissenschaftliche Ontologie ... Um recht zu verstehen, worum es hier geht, darf man nicht von dem Unterschied zwischen einem Subjekt als etwas Ideellem und einem Objekt als etwas Materiellem ausgehen, um dann beide in eine enge, schließlich unauflösbare Beziehung zueinander zu setzen, sondern umgekehrt muß man sie aus ihrer vorgegebenen Einheit erst ableiten. Diese Einheit ist das *eigentlich* Primäre, sie prägt mythische Gegenständlichkeit von Grund auf, und in ihr liegt der Ursprung jeder Erscheinung. Da nun zum Subjekt als einem Ideellen, mag es auch gänzlich mit dem Materiellen verschmolzen sein, Sprache gehört, so hat mythisch *jeder* Gegenstand Sprache, wenn auch nicht notwendig diejenige des Menschen, der ja nur ein besonderer Fall von Gegenständlichkeit ist. Es handelt sich vielmehr allgemeiner um Sprache durch Zeichen, durch Numina. Die mythische Einheit von Ideellem und Materiellem ist mithin etwas *Numinoses*, Erscheinung eines *numinosen Wesens*, wie zum Beispiel eines Gottes ...“ Hübner erörtert den Mythos unter dem Aspekt seiner der Wissenschaft nicht unterlegenen Ontologie und Rationalität. Den Vergleichsmaßstab bildet die neuzeitliche Wissenschaft. Dies schränkt den Problembereich ein – vor allem hinsichtlich des religiösen Aspekts des Mythos – rückt andererseits die besondere Erkenntnisleistung des Mythos in den Vordergrund, eine Erkenntnislei-

stung, die, – weniger als bei Cassirer – durch Wissenschaft überholbar erscheint. „Einheit von Ideellem und Materiellem“, dies könnte auch eine Definition des Kunstwerks sein, und Hübner kann aus solcher Affinität zwischen Mythos und Kunst die „ontologische Struktur“ des Mythischen einleitend an der Dichtung Hölderlins erläutern.²⁷ Gleichwohl steht die im Kunstwerk vollzogene „Einheit von Ideellem und Materiellem“ in Bezug zur „wirklichen“ Einheit von Ideellem und Materiellem, und Hübner spricht diesen Bezug in seinem Kapitel „Das Mythische in der modernen Malerei“ an. Dieses Kapitel bleibt problematisch²⁸, aber es hat den Verdienst, die Fragestellung nach dem Bezug von Mythos und moderner Kunst – nach und neben anderen Autoren²⁹ – mit Entschiedenheit formuliert zu haben.

Die Aussagen Hübners bleiben auch für die neuzeitliche Kunst problematisch, weil sie den Zusammenhang zwischen Mythos, christlicher Religion und Kunst nicht bedenken. Zwar schreibt Hübner an anderer Stelle: „Die christliche Religion zeigt weitgehend mythische Strukturen“, und: „Mythos und Religion sind nicht das gleiche, aber während der Mythos von der Religion getrennt werden kann, gibt es keine Religion ohne Mythos“³⁰, zieht jedoch daraus keine Konsequenzen für den Zusammenhang zwischen gelebtem Christentum und Kunst in der Neuzeit.

Den Zusammenhang von „mythischer Struktur“ und christlichem Glauben zu bedenken wäre wichtig auch für eine angemessene Lösung der angesprochenen „ikonologischen“ Probleme der Kunstgeschichtswissenschaft. Bei solcher Bezugsetzung würden dann auch die prinzipiellen Unterschiede zwischen „mythischer Struktur“ und christlichem Glauben zutage treten. Voraussetzung für eine angemessene kunstgeschichtswissenschaftliche Erörterung dieser Fragen wäre es freilich, die *Wirklichkeit* Gottes, der Götter, des Göttlichen als möglich anzuerkennen und nicht psychologisch, symbol-theoretisch oder auf eine andere Weise als Illusion zu erklären. Dann könnte auch bewußt werden, daß eine mögliche, die mythische Bindung auflösende „Unzulänglichkeit“ des „Bildes“ nicht gründet in einer alle gegenständliche Fesselung durchbrechenden Freiheit des „Geistes“, sondern in der Transzendenz des Absoluten.

Anmerkungen

- Eine gekürzte Fassung dieses Textes wurde vorgetragen auf dem „XII. Internationalen Kongreß für Ästhetik“, Madrid, 1.–5.9.1992.
- 1 Karl Künstle: *Iconographie der christlichen Kunst*. 2 Bd. Freiburg/Br. 1926–28. Bd. 1 (1928), S. 5ff. – Zitiert nach: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Iconographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*. Köln 1979, S. 64, 66, 73.
 - 2 G. J. Hoogwerff: *Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst*. Zitiert nach: Kaemmerling (Hrsg.): a. a. O., S. 85, 86.
 - 3 Kaemmerling (Hrsg.): a. a. O., S. 75.
 - 4 Ebenda, S. 91.
 - 5 William S. Heckscher: *Die Genesis der Ikonologie*. Zitiert nach Kaemmerling (Hrsg.): a. a. O., S. 114.
 - 6 Zitiert nach: Aby M. Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hrsg. von Dieter Wuttke in Verbindung mit Carl Georg Heise. Baden-Baden 1979, S. 185.
 - 7 Vgl. dazu auch: E. H. Gombrich: *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London 1970, S. 217–220 (*The Lecture on Serpent Ritual*).
 - 8 Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, S. 185.
 - 9 Zitiert nach: Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* S. 21, 31, 62.
 - 10 „... it was the visual image rather than the work of art that he [Warburg] considered the document of human civilization.“ (Gombrich: *Aby Warburg*, S. 317).
 - 11 Vgl. Gombrich: *Aby Warburg*, S. 144.
 - 12 Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt/M. 1980, S. 114.
 - 13 Ebenda, S. 103.
 - 14 Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*. In: Wittgenstein: *Werkausgabe* Bd. 8, S. 551. – Dazu: Joachim Schulte: *Chor und Gesetz. Wittgenstein im Kontext*. Frankfurt/M. 1990, S. 43–58: *Glaube und Aberglaube*. – Vgl. auch: Ludwig Wittgenstein: *Geheime Tagebücher 1914–1916*. Hrsg. und dokumentiert von Wilhelm Baum. Wien 1991.
 - 15 Vgl. Gombrich: *Aby Warburg*, S. 71, 286, 304, 305.
 - 16 Panofsky: *Iconographie und Ikonologie*. Zitiert nach Kaemmerling (Hrsg.): a. a. O., S. 207–225. Zitate auf den S. 207, 212, 221, 223.
 - 17 Zitiert nach: Georg Simmel: *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*. Im Verein mit Margarete Susman hrsg. von Michael Landmann. Stuttgart 1957, S. 129–140. Zitate auf den S. 129, 130, 131, 132, 134.
 - 18 Panofsky in: Kaemmerling (Hrsg.): a. a. O., S. 210.
 - 19 Vgl. dazu die Einleitung zu Simmel: „Brücke und Tür“, Zitat auf S. XXII.
 - 20 Zitiert nach der 3. Auflage, Darmstadt 1958, S. 32. Zu Cassirer vgl. auch: Christoph Jamme: *Einführung in die Philosophie des Mythos. Neuzeit und Gegenwart*. Darmstadt 1991, S. 99–103. Ferner: John Michael Krois: *Der Begriff des Mythos bei Ernst Cassirer*. In: Hans Poser (Hrsg.): *Philosophie und Mythos. Ein Kolloquium*. Berlin, New York 1979, S. 199–217.
 - 21 A. a. O., S. 310, 311.
 - 22 Vgl. dazu Helmut Kuhn: „Wie steht es mit der Wahrheit, die die Religion, oder vielmehr jede besondere Religion für sich in Anspruch nimmt? Muß nicht die transzendente Analyse trotz ihrer Versicherung, die Autonomie dieser Bedeutungsstruktur nicht anzutasten, stillschweigend ihren Wahrheitsanspruch aufheben?“ Ernst Cassirers *Kulturphilosophie*. In: Ernst Cassirer. Hrsg. von Paul Arthur Schilpp. Stuttgart, Berlin etc. 1966, Zitat auf S. 428.
 - 23 *Philosophie der symbolischen Formen*, II, S. 34.
 - 24 A. a. O., S. 311.
 - 25 A. a. O., S. 32.
 - 26 München 1985. Zitate auf S. 109, 110. Zu Hübner vgl. Jamme: *Einführung in die Philosophie des Mythos*, S. 128–133.
 - 27 A. a. O., S. 21 ff.
 - 28 Unzulänglich bleiben Hübners Aussagen etwa zum Impressionismus, zum Suprematismus, zur „konstruktiv-abstrakten“ wie zur „informellen oder lyrisch-abstrakten“ Malerei und insgesamt verhartet dieses Kapitel (S. 293–323) im Fragmentarischen.
 - 29 Vgl. etwa: Ernesto Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln 1962. – Georg Picht: *Kunst und Mythos*. Stuttgart 1986.
 - 30 *Wahrheit des Mythos*, S. 343, 344.

Summary

A study on the connexions between the visual arts, myths and transcendence. Open questions are aired, problems arising in retrospect from iconographical and iconological research. Reference is made to Karl Künstle's definition of Christian iconography, to Hoogwerff's attempt to distinguish iconography from iconology, and Warburg's and Panofsky's statements on Renaissance iconology. Simmel's opinions on the relationship between Christianity and art are cited, as well as the designations of myth, religion and art in Cassirer's "Philosophy of symbolic forms".

Sommaire

L'article étudie les interdépendances dans le domaine des arts représentatifs: mythe et transcendance, et cite sous ce rapport des questions encore pendantes, ainsi que des problèmes qui se posent au regard de la recherche en matière d'iconographie-ikonologie. Sont également mentionnés une définition précise de l'iconographie chrétienne et l'essai d'une distinction entre l'iconographie et l'ikonologie chez Hoogwerff, ainsi que des assertions sur l'ikonologie de la Renaissance selon Warburg et Panofsky, des assertions de Simmel sur la relation entre l'art de le christianisme, et les déterminations de mythe, art et religion dans la «Philosophie des formes symboliques» selon Cassirer.