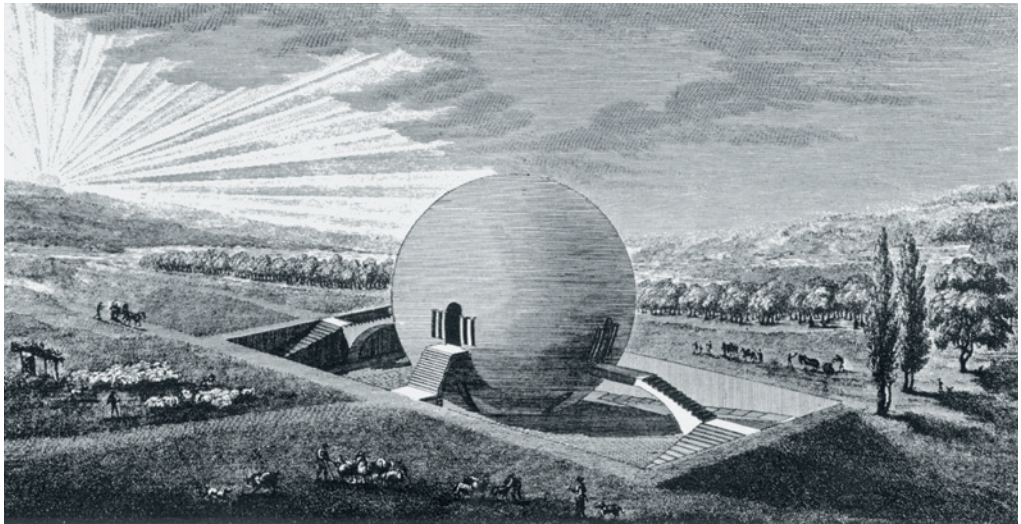




Johann Wolfgang von Goethe, Stein des Guten Glücks, 1777

Raphael Rosenberg
**DAS SYMBOL – EIN PROBLEMATISCHES PARADIGMA
DER DEUTSCHSPRACHIGEN KUNSTGESCHICHTE**

Der Symbolbegriff ist ein Grundstein der deutschsprachigen Kunstgeschichte. Die Entwicklung der Disziplin ist eng an ein symbolisches Verständnis des Kunstwerkes gebunden. Hans Sedlmayrs ›Verlust der Mitte‹ ist ein gutes Beispiel für die paradigmatische Setzung des Kunstwerks als Symbol. Der Untertitel, ›Die bildende Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit‹, verweist explizit auf die Schlüsselrolle des Symbolbegriffs, die der Autor gleich in der Einleitung anspricht: »In den Jahren und Jahrzehnten vor 1789 hat in Europa eine innere Revolution von unvorstellbaren Ausmaßen eingesetzt [...]. Die Betrachtung der Kunst ist berufen, entscheidende Erkenntnisse zum Verständnis dieser inneren Revolution beizutragen.«¹ Beispielhaft verweist Sedlmayr auf Ledoux' Idealentwurf eines kugelförmigen Hauses und erläutert: »Um 1770 – zwanzig Jahre vor Ausbruch der französischen Revolution – erscheint zum ersten Mal in der gesamten Geschichte der Architektur die Vollkugel als Form eines Gebäudes. Sie erscheint gleichsam wie ein gelandetes Raumschiff mit ausgelegten Brücken auf der Erdoberfläche liegend, die sie nur in einem Punkte berührt. [...] dieses Phantom enthüllt blitzartig, daß sich in der Architektur die ungeheuerste Umwälzung vollzogen hat, die es je gegeben hat. [...] Diese architektonische Revolution geht der politischen voran.«² Sedlmayr versteht das Kugelhaus als »symbolischen Ausdruck für analoge Tendenzen im Menschen«.³ Es läuft den Gesetzen der Tektonik und damit der Architektur zuwider und offenbart, dass die Menschen seit dem späten 18. Jahrhundert »die Mitte verloren haben« – eine Formulierung, mit der er alle Übel der Moderne zusammenfasst. Sedlmayr sieht die Aufgabe der Kunstgeschichte darin, durch Erkenntnis der »kritischen Formen« von Kunstwerken und ihres symbolischen Gehalts eine »Tiefendeutung von Epochen«⁴ zu leisten. ›Verlust der Mitte‹ ist 1948 erschienen. Das Manuskript entstand im ›Dritten Reich‹ und sein Inhalt ist in vielerlei Hinsicht mit der Entarteten-Kunst-Ideologie des NS-Regimes verwandt.⁵ Das Paradigma des Kunstwerks als Symbol findet sich aber bereits im früheren Werk des Wiener Kunsthistorikers, wenn auch inhaltlich anders besetzt.⁶ Darüber hinaus gab es lange vor Sedlmayr und noch Jahrzehnte nach ihm einen breiten Konsens darüber, dass es Ziel der Kunstgeschichte sei, symbolisch bedeutende Formen zu finden und zu deuten. Um das Paradigma des Symbols in der Kunstgeschichte zu verstehen, hilft es, zuerst einen Blick auf die allgemeine Geschichte des Begriffes zu werfen. Das altgriechische Wort ›Symbolon‹ kommt vom Verb ›symbollein‹, das ›zusammenwerfen‹ beziehungsweise ›zusammenfügen‹ bedeutet. Es bezeichnet eine Erkennungsmarke: Wenn Siegel und Abdruck sich zusammenfügen, gewähren sie die erwünschte Authentifizierung. Eine abstraktere Bedeutung ist seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. belegt: ›Symbolon‹ ist ein Zei-



Hans Sebald Beham, Das Glück, 1541
Claude-Nicolas Ledoux, Haus der Flurwächter, Schloss Maupertuis, um 1780

chen, etwa das Zeichen, das ein Gott den Menschen gibt. In diesem Sinne wird Symbol vom Griechischen ins Latein, später in weitere Sprachen übernommen. Im ausgehenden 18. Jahrhundert erfährt der Symbolbegriff durch Herder, Moritz und vor allem durch Goethe eine tief greifende Umdeutung. Symbol wird der Allegorie als ein höherwertiges Zeichen gegenübergestellt.⁷ Bekannt sind etwa Goethes Zeilen aus dem Jahre 1807: »Die Allegorie verwandelt die Erscheinung in einen Begriff, den Begriff in ein Bild, doch so, daß der Begriff im Bilde immer noch begränzt und vollständig zu halten und zu haben und an demselben auszusprechen sey. / Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt, und selbst in allen Sprachen ausgesprochen doch unaussprechlich bliebe.«⁸ Allegorie ist demnach ein Zeichen, das auf direkte Weise auf einen bestimmten Begriff verweist, etwa die Personifikation der Fortuna im Kupferstich von Hans Sebald Beham »Das Glück« von 1541 als geflügelte und also schnell bewegliche Frau. Die Zuteilung von Glück ist unvorhersehbar und höchst wandelbar, das zeigen die Kugel, die in jede Richtung rollen kann, das unaufhaltsam drehende Glücksrad, bei dem sich keiner oben halten kann, und das den wechselnden Winden ausgelieferte Schiff. Die Personifikation illustriert einen Begriff, der in diesem Fall auch als Überschrift im Stich eingeschrieben ist. Mehrdeutigkeiten und überschüssiger Sinn sind nicht beabsichtigt. Anders verhält es sich nach Goethe bei dem Symbol: Das Zeichen verweist in mehrdimensionaler, tiefgründiger und unerschöpflicher Weise auf eine »Idee«, auf etwas, das einer höheren Sphäre als jener der Begriffe angehört. Die hier abgebildete, von Goethe 1777 selbst entworfene Gartenskulptur kann als Beispiel dienen. Goethe hat sie der »Agathe Tyche«, der Glücksgöttin, gewidmet. Das Werk ist aber keine Allegorie dieser Göttin. Die Kugel auf dem festen Kubus symbolisiert eine Idee, etwas das allgemeinerer Natur ist als ein Begriff: Die Spannung von Kugel und Würfel, den Gegensatz von rund und eckig, von Bewegtem und Festem.⁹ Der durch Goethe aufgewertete Begriff des Symbols wurde nach 1800 zum Leitbegriff der philosophischen Ästhetik.¹⁰ Kunstwerke wurden nun als Träger von symbolischem Gehalt angesehen, die es vermögen, »höhere Wahrheiten« in sich zu bergen. Diese semantische Potenz führt im Gleichzug mit der Genieverklärung des Künstlers zu einer herausgehobenen, quasi-religiösen Stellung des Kunstwerks. Übersehen wurde, dass diese Begriffsentwicklung maßgeblich zur Geburt der Kunstgeschichte als akademisches Fach beigetragen hat. Denn infolge des symbolischen Postulats benötigte man Spezialisten für die Deutung von Kunstwerken. Das Selbstverständnis des Kunsthistorikers nähert sich im 19. und über weite Teile des 20. Jahrhunderts demjenigen eines Theologen an. So wie Letztere die Heilige Schrift deuten, waren Erstere aufgerufen, die Symbolik von Kunstwerken zu analysieren. Kunsthistoriker haben diese Erwartung in zwei Richtungen erfüllt. Die erste Form einer symbolischen Kunstgeschichte ist jene, die das Kunstwerk als Schlüssel zum Verständnis übergeordneter historischer Vorgänge benutzt, wie sie von Sedlmayr

in ›Verlust der Mitte‹ praktiziert wird. Diese Vorstellung wurde insbesondere von Hegels Geschichtsphilosophie geprägt. Darin wird postuliert, dass ein ›Weltgeist‹ das Geschick der Menschen nach einem logischen Plan lenkt. Zwar stehen alle Facetten einer Kultur als Emanationen dieses einen Geistes in engem Zusammenhang, der beste Weg zu dessen Erkenntnis ist jedoch die Analyse von Kunstwerken. So sagt Hegel: »In Kunstwerken haben die Völker ihre gehaltsreichsten inneren Anschauungen und Vorstellungen niedergelegt, und für das Verständnis der Weisheit und Religion macht die schöne Kunst oftmals, und bei manchen Völkern sie allein, den Schlüssel aus.«¹¹ Gombrich hat nachdrücklich auf die weitreichenden Auswirkungen der Hegel'schen Geschichtsphilosophie auf das Fach Kunstgeschichte hingewiesen:¹² Wenn Alois Riegl nach dem ›Kunstwollen‹ und Heinrich Wölfflin nach dem ›Stilcharakter‹ fragen, so sind das die Hegel'schen Ideen, die dem Verständnis dieser Gelehrten nach jedes Kunstwerk und seine gesamten Teile mit höherer Notwendigkeit prägen. 1920 formuliert Max Dvořák den programmatischen Satz: »Die Kunst besteht nicht nur in der Lösung und Entwicklung formaler Aufgaben und Probleme; sie ist auch immer und in erster Linie Ausdruck der die Menschheit beherrschenden Ideen.«¹³ Dvořák betrachtet Kunstwerke als Symbole einer allgemeinen Geistesgeschichte. Wenn er auch die Beschränkung Riegls und Wölfflins auf formale Aspekte ablehnt, so teilt er mit ihnen und mit Hegel das Verständnis des Kunstwerks als Symbol seiner Zeit. Auch Erwin Panofsky bewegt sich im selben Fahrwasser – sei es im frühen Aufsatz ›Die Perspektive als ‚symbolische Form‘‹ oder bei der späteren Darstellung der gotischen Architektur als Symbol der Scholastik.¹⁴ Dasselbe Denkmuster verwendet schließlich auch Arnold Hauser in seiner marxistisch orientierten ›Sozialgeschichte der Kunst‹ von 1951.¹⁵ Die zweite Form der symbolischen Kunstgeschichte ist jene, die nach verborgenen Bedeutungen einzelner Werke sucht, nach tiefsinnigen und vielfach mehrschichtigen Aussagen von Kunstwerken. Zahllose Aufsätze unseres Faches vermitteln den Eindruck, dass Gemälde und Skulpturen Überraschungseier sind, die Geheimnisse in sich bergen. Der Kunsthistoriker verspricht darin, den symbolträchtigen Inhalt fachmännisch zu lüften. Diese Gattung von symbolischen Interpretationen kommt erst im späten 19. Jahrhundert auf. Sie ist das Produkt einer neuen, gelehrten, akademischen Kunstgeschichte.¹⁶ Warburg und Panofsky haben seit 1912 diese Form der Deutung als Ikonologie bezeichnet.¹⁷ Panofsky hat 1932 und 1939 Ikonologie als die Wissenschaft definiert, die den ›Wesensinn‹ oder den ›symbolischen Wert‹ eines Kunstwerkes erkennt.¹⁸ Sedlmayr erhebt zwar mit seiner Strukturanalyse den Anspruch, das Kunstwerk umfassender zu betrachten. Seine Suche nach einem gestuften symbolischen Gehalt folgt jedoch demselben Paradigma wie Erwin Panofskys Ikonologie. In seinem Aufsatz über die Schauseite der Karlskirche betont Hans Sedlmayr beispielsweise, dass diese ein »tieferes Symbol« sei und warnt davor, im komplexen Programm »nur Auswüchse einer ›barocken‹ Lust am Allegorisieren zu sehen.«¹⁹

Goethe prägte einen neuartigen Symbolbegriff, der im deutschsprachigen Raum breit aufgegriffen wurde. Diese Semantik ist – soweit ich das beurteilen kann – nur vereinzelt über die deutsche Sprachgrenze hinausgekommen. Entsprechend ist die auf diesem Begriff aufbauende ›symbolische‹ Kunstgeschichte im Wesentlichen ein deutschsprachiges Phänomen.²⁰ Innerhalb der deutschsprachigen Länder spielt allerdings der Symbolbegriff eine fundamentale Rolle. Die bereits genannten Kunsthistoriker – Riegl, Wölfflin, Dvořák, Sedlmayr, Warburg, Panofsky, Hauser – sind nur ausgewählte, aber für die methodische Entwicklung der Disziplin wegweisende Beispiele, denen man zahllose weitere hätte hinzufügen können. Zudem vertreten sie mit ihren Ansätzen und politischen Einstellungen sehr verschiedene Facetten des Faches. Ein aufschlussreiches Beispiel für die tiefe Verwurzelung des Symbol-Paradigmas bis in die neuere deutsche Kunstgeschichte ist die Erforschung der nationalsozialistischen Architektur. Die Auseinandersetzung mit der Baukunst des deutschen Faschismus hat in der Bundesrepublik verhältnismäßig spät begonnen. Dies wurde als Verdrängung gedeutet,²¹ was durchaus überzeugend ist, auch wenn nicht zu übersehen ist, dass das Desinteresse für die monumentale klassizistische Architektur der ersten ein internationales Phänomen der zweiten Jahrhunderthälfte ist.²² Sieht man von wenigen Pionierarbeiten der 1960er-Jahre ab,²³ begann die Aufarbeitung der NS-Kunst und -Architektur um die Mitte der 1970er-Jahre mit jungen, politisch links engagierten Kunsthistorikern, die emphatisch eine Neubegründung des Faches anstrebten und sich im sezessionistischen ›Ulmer Verein‹ institutionalisiert hatten. Das Paradigma des Symbols stellten sie aber nicht infrage und verhinderten damit eine sachlich-kritische Auseinandersetzung mit dem Objekt. Ihr erklärtes Ziel war, den Zusammenhang zwischen den Formen der Architektur und dem Geist, dem sie entstammen, bloßzulegen und aufzuzeigen, dass die Architektur als Symbol das ›Wesen‹ des Nationalsozialismus zum Ausdruck bringt.

Die monografische Analyse der Berliner Straßenlaternen Albert Speers von Klaus Herding und Hans-Ernst Mittig (1975) sowie Joachim Petschs umfassende Darstellung ›Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich‹ (1976) sind frühe Flaggschiffe der engagierten Auseinandersetzung mit der NS-Architektur.²⁴ Aus der Frosch- und Adlerperspektive liefern sie exemplarische und komplementäre Beispiele der damaligen links engagierten Kunstgeschichte. Herding und Mittig verstehen ihre Abhandlung als eine »konkrete, historisch-materialistisch fundierte Einzeluntersuchung« und erklären, dass derartige Abhandlungen »gegenwärtig ein Hauptziel kritischer Kunstwissenschaft« seien, deren Aufgabe darin bestehe, »den Vermittlungszusammenhang zwischen den ökonomischen und politischen Dimensionen einer Gesellschaft und ihren sinnlich wahrnehmbaren Bewusstseinsformen zu bestimmen.«²⁵ Dieser Zusammenhang ist nichts anderes, als die von Sedlmayr und so vielen anderen älteren Kunsthistorikern gesuchte symbolische Verknüpfung zwischen der Form des Artefaktes und dem Geist, in diesem Fall der Ideologie seiner Hersteller,

und – ganz im Sinne eines durch Marx transformierten Hegelianismus – der Gesellschaftsverhältnisse seiner Zeit. Herding und Mittig analysieren verschiedene Aspekte von Speers Laternen. Sie beschreiben die gesamte Anordnung entlang der Berliner ›Ost-West-Achse‹, den »soldatischen Charakter« der »monoton« und »starr« gereihten Laternen. Sie ziehen dann Vergleiche mit der »parallelistisch[en] und gleichstrebig[en]« Gesamtordnung der Detailformen, der »formalen Disziplin«,²⁶ dem »dorischen Charakter« der »kantigen Formen«.²⁷ Der Absicht des NS-Regimes, dass »kein Detail über einen vorgegebenen und festgefühten Rahmen hinaus wirken kann«, »entspricht« ihrer Meinung nach »die Form der Laternen u. a. dadurch, daß selbst Teilfelder der Konsolen für sich gerahmt sind«.²⁸ Die übergeordnete Analyse von Petsch ist sowohl methodisch wie auch in ihren Ergebnissen vergleichbar. In Bezug auf die NS-Architektur im Allgemeinen schreibt er: »Stilistische Erscheinungen und Eigenschaften, wie die schmucklosen Oberflächen, die geraden Linien, die parallelen Pfeilerreihungen (›germanische Tektonik‹) und die architektonischen Ordnungen werden als direkter ›Wesensausdruck‹ der nationalsozialistischen Weltanschauung und der nationalsozialistischen Gesellschaftsvorstellungen verstanden; d. h., daß primär der ›soldatische Charakter‹ die Architektur zu prägen hatte und zu ihrem Hauptwesensmerkmal wird. Die ›unerschütterlichen‹ Linien und Pfeilerreihungen sollen daher den geradlinigen Zug von Marschierenden oder die Front der Soldaten versinnbildlichen und sind Symbol völkischer Kraft; der hierarchischen architektonischen Komposition entspricht die soldatische Formation in Reih und Glied. Die versteinerte und glatte Wandfläche soll unangreifbar und unüberwindbar wirken und die besten Charaktereigenschaften des germanischen Kämpfers und seiner Rasse verkörpern, genauso wie die herbe, einfache, bescheidene, schlichte und gerade Formensprache die architektonische Umsetzung soldatischer Charaktereigenschaften darstellt, die mit dem Wunschbild von Ordnung und Disziplin korrespondieren, das der Faschismus von seinen Volksgenossen entwarf.«²⁹ Ganz im Sinne einer symbolischen Kunstgeschichte zieht Petsch die Schlussfolgerung: »Die Architektur hatte die ›Lebens- und Ordnungsidee‹ des Faschismus in Grund- und Aufriß sichtbar zu machen, [...] sie avanciert zum ›Sinnbild des Staatslebens‹.«³⁰ Herdings und Mittigs Wahl der Straßenlaterne als Abwendung von der hohen Kunst ist programmatisch. Sie fordern einerseits die Erweiterung des Kanons ihrer Disziplin und wollen andererseits zeigen, dass die symbolischen Entsprechungen von Form und Geist bis in die Alltagsobjekte wirken. Der Leser fühlt sich hier an Riegls ›Kunstwollen‹ erinnert und gewinnt den Eindruck, dass beide Autoren mit einer automatischen, gewissermaßen unbewussten Auswirkung des Geistes auf die Form rechnen. Petschs Formulierungen gehen dagegen von einer reflektierten und gezielten Formenwahl aus, auch wenn Belege für derartige Planungsprozesse ausbleiben. In beiden Fällen kommt das Interesse für symbolische Entsprechungen einem Vorurteil gleich: Das Artefakt, sei es eine Laterne oder ein Gebäude, interessiert, weil es einen

bestimmten, dem Autor schon vorweg bekannten Geist ausdrückt. Das aber versperrt den Weg zu einer sachlichen, historisch-kritischen Analyse des Objektes.

Die Vielfalt des Werkes und Wirkens von Winfried Nerdinger ist beeindruckend: Er ist einer der größten internationalen Kenner der neueren und neuesten Architektur, ein bahnbrechender Ausstellungsmacher und Museumsdirektor, ein sehr erfolgreicher Hochschullehrer, ein begabter Schriftsteller, ein Bibliophiler und nicht zuletzt ein unermüdlicher Kämpfer für den angemessenen Umgang mit Baudenkmalen. Seine Verdienste für die physische Verankerung einer kritischen Erinnerungskultur an den Nationalsozialismus in der bayerischen Landeshauptstadt, in der diese Bewegung entstand, darf man schon heute als historisch bezeichnen. Winfried Nerdinger ist aber darüber hinaus und vielleicht am allermeisten ein großartiger Forscher. Wie kaum ein anderer hat er die Kuratierung zum Instrument wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns eingesetzt und damit die breite Öffentlichkeit teilhaben lassen. Seine Ausstellungen – es sind so viele, dass ich es nicht wage, sie hier aufzulisten – haben unser Wissen über einzelne Architekten, über Abschnitte der Architekturgeschichte und über zentrale Fragen der Baukunst in beachtlichem Maße erweitert. Einige waren das Ergebnis umfangreicher Forschungsprojekte, mehrere haben zu einem Paradigmenwechsel im jeweiligen Feld geführt. Das Projekt ›Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945‹, das in Zusammenarbeit mit dem Stadtmuseum München 1993 gezeigt wurde, ist dafür exemplarisch.³¹ Ziel dieser Ausstellung war die flächendeckende Erfassung aller zwischen 1933 und 1945 in Bayern errichteten oder geplanten Bauten. Durch die Befragung von 2100 Gemeinden und mittels Auswertung umfangreicher Quellenbestände konnte dieses ehrgeizige Ziel weitgehend erreicht werden. Das Projekt ist bis heute einzigartig geblieben. In keinem anderen Land oder Bundesland ist die Topografie der NS-Architektur auch nur annähernd so gut bekannt. Damit konnte aufgezeigt werden, wie eng das Bauwesen mit der vom Regime bestimmten administrativen und wirtschaftlichen Organisation zusammenhing und wie tief sie gemeinsam die Gesellschaft durchdrungen haben. Während die ältere Architekturforschung vor allem die repräsentativen Staats- und Parteibauten in den Blick genommen hatte, machte diese Erhebung deutlich, wie sehr in der NS-Zeit hinsichtlich Stil, Bautechnik und -materialien systematisch differenziert wurde. Dass also Staats-, Wohn-, Industrie-, Kirchen-, Jugend- oder Lagerbauten gezielt je eigenen Kriterien zu gehorchen hatten. Diese Vielfalt von NS-Architekturen führt die Frage nach symbolischen Formen, die das ›Wesen‹ des Nationalsozialismus offenbaren, ad absurdum. Nerdinger konnte zeigen, dass ein Charakteristikum der deutschen Architektur in den Jahren 1933 bis 1945 weniger in der Verwendung bestimmter Formen oder Materialien, viel mehr jedoch im Umfang von staatlich gelenkten Baumaßnahmen und in ihrer funktionalen Ausrichtung liegt, etwa im enormen Anteil, den die Rüstungsindustrie an den Neubauten hatte. Das

Ausstellungsprojekt von 1993 hat in mehrfacher Hinsicht einen Paradigmenwechsel in der Erforschung der NS-Architektur bewirkt. Ein besonderer Verdienst von Winfried Nerdinger ist dabei, die Kunstgeschichte in diesem ideologisch besonders belasteten Feld von den Fesseln des Symbols befreit zu haben.

1 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. u. 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg 1948, S. 7. | **2** Ebd., S. 96 f. | **3** Ebd., S. 151. | **4** Ebd., S. 8. | **5** Zur Entstehungsgeschichte des Buches siehe Hans Aurenhammer, Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938–1945, in: Jutta Held, Martin Papenbrock (Hg.), *Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus*, Göttingen 2003 (= *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*; 5), S. 161–194, hier: S. 172. | **6** So sieht Sedlmayr im Beitrag zur Festschrift für Wilhelm Pinder (1938) in den Gebäuden Ledoux' und Boullés noch das ›Paradiesische‹ verwirklicht, das für ihn den Charakter der französischen Kunst ausmacht. Siehe Wilhelm Schlink, *The Gothic Cathedral as Heavenly Jerusalem. A Fiction in German Art History*, in: Jewish Art, 23/24/1997/98, S. 275–285, hier: S. 276. | **7** Martin Seils, *Symbol*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, bes. Sp. 724–731. | **8** Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, I. Abt., Bd. 13: *Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen*, hg. v. Harald Fricke, Frankfurt a. M. 1993, S. 207. | **9** Siehe insbesondere William S. Heckscher, *Goethe im Banne der Sinnbilder*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 7/1962, S. 35–54. | **10** Seils 1998 (wie Anm. 7), Sp. 724, 727. | **11** Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1970, S. 21. | **12** Ernst H. Gombrich, *Ideals and Idols. Essays on Values in History and in Art*, Oxford 1979. | **13** Zit. n. Max Dvorák, *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung*, München 1924, S. X. | **14** Erwin Panofsky, *Die Perspektive als ›symbolische Form‹*, in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924–1925*, Leipzig/Berlin 1927, S. 258–330; Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (Pa.) 1951. | **15** Diesen Aspekt hebt Gombrich in seiner vernichtenden Rezension hervor: Ernst H. Gombrich, *The Social History of Art* by Arnold Hauser, in: *The Art Bulletin*, 35/1953, H. 1, S. 79–84. | **16** Die älteste symbolische Interpretation von Michelangelos sogenannter Medicikapelle, ein Paradebeispiel ikonologischer Deutungen, entstand beispielsweise 1886: Raphael Rosenberg, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen von Michelangelo. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, München/Berlin 2000, S. 31–42. | **17** Panofsky gibt einen aufschlussreichen Rückblick auf diese Wortfindung im neuen Vorwort der französischen Übersetzung der ›*Studies in Iconology*‹ von 1967: Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris 1967. Darin wird nochmals deutlich, dass er mit der Ikonologie im Gegensatz zu einer rein beschreibenden Ikonografie den Anspruch einer symbolischen Deutung erhebt. | **18** Erwin Panofsky, *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos*, 21/1932, S. 103–119; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York/Oxford 1939. | **19** Hans Sedlmayr, *Die Schauseite der Karlskirche in Wien*, in: Wolfgang Braunfels (Hg.), *Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann*, Berlin 1956, S. 262–271, hier: S. 266, 270. | **20** Es gibt bereits im frühen 20. Jahrhundert Kritik an dieser ›Unart‹ der deutschen Kunstgeschichte. Siehe Rosenberg 2000 (wie Anm. 16), S. 41 f. | **21** Hans J. Reichhardt, *Wolfgang Schäche, Von Berlin nach Germania. Über die Zerstörungen der ›Reichshauptstadt‹ durch Albert Speers Neugestaltungsplanungen*, Berlin 1998, S. 9 f. | **22** Zum Forschungsstand siehe Timo Nüsslein, *Paul Ludwig Troost (1878–1934)*, Wien 2012, S. 134, Anm. 420. | **23** Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbeck 1963; Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Berlin u. a. 1967. | **24** Reichhardt, *Schäche* 1998 (wie Anm. 21), S. 10 f. | **25** Klaus Herding, *Hans-Ernst Mittag, Kunst und Alltag im NS-System*. *Albert Speers Berliner Strassenlaternen*, Giessen 1975, Umschlagsrückseite. | **26** Ebd., S. 21. | **27** Ebd., S. 28. | **28** Ebd., S. 44. Buddensieg hat in seiner Rezension des Buches berechtigte Kritik an der formalen Analyse und Herleitung geübt: Tilmann Buddensieg, *Klaus Herding, Hans-Ernst Mittag, Kunst und Alltag im NS-System*, in: *Kunstchronik*, 29/1976, S. 148–164. Die polemische Schärfe, die dem Buch und der Rezension eigen sind, liefern ein anschauliches Bild der tief greifenden politischen Spaltung der bundesrepublikanischen Kunstgeschichte, die sich nach 1989 erfreulich schnell aufgelöst hat. | **29** Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich. Herleitung, Bestandsaufnahme, Entwicklung, Nachfolge*, München/Wien 1976, S. 209. | **30** Ebd., S. 209 f. | **31** Winfried Nerdinger (Hg.), *Bauen im Nationalsozialismus. Bayern 1933–1945*, München 1993.