

Heidt, Renate: Erwin Panofsky — Kunsttheorie und Einzelwerk. Köln/Wien. In Kommission bei Böhlau Verlag 1977 (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 2). 368 S. 11 Abb. auf Tafeln

Renate Heidt untersucht in ihrer Bonner Dissertation Panofskys Theorie und Methodologie der Kunstgeschichtswissenschaft. Im Mittelpunkt ihrer Darlegungen stehen Methodenanalysen zweier Frühwerke Panofskys, seines Buches über „Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts“ von 1924 und seiner (zusammen mit Fritz Saxl verfaßten) Studie über „Dürers ‚Melencolia I‘“ von 1923. Ein der Stilcharakteristik und ein der Inhaltsdeutung gewidmetes Buch wurden ausgewählt, um die Methoden der beiden kunsthistorischen Hauptarbeitsfelder erörtern zu können. Ein Zwischenkapitel handelt allgemeiner über „Anwendung und Kritik des kunstgeschichtlichen Stilbegriffs“, ein abschließendes über „Theorie, Anwendung und Kritik der Ikonologie“.

Als Ergebnis ihrer Methodenanalyse des Plastik-Buches resümiert Heidt, dessen „durchgehendes Charakteristikum . . . und sein methodisches Hauptproblem (sei) die Vernachlässigung des Einzelwerkes, seine Unterordnung unter theoretische Konzepte der Stilsystematik und Stilgeschichte“ (S. 167). Zu beiden Büchern stellt sie fest: „Die zu untersuchenden Werke (werden) in eine entwicklungsgeschichtliche, von der Antike ausgehende Linie eingeordnet, und zwar derart, daß die Vorgeschichte der Werke auch methodisch ihrer Analyse vorgeordnet wird, so daß sie zur Prämisse dieser Betrachtung wird, die darum auch nicht dazu führt, die Einsträngigkeit der für die Werke als relevant erachteten Tradition aufzubrechen . . .“ (S. 223).

Jedoch nicht in diesen — sorgfältig abgesicherten, aber nicht eben überraschenden — Ergebnissen liegt der hauptsächliche Wert der Arbeit, sondern in der Genauigkeit, mit der sie die Wandlungen und inneren Spannungen der Panofskyschen Theorie vermerkt. Hier geht die Autorin beträchtlich über das in früheren Studien zur Theorie Panofskys Erfasste hinaus. Diese müssen in einzelnen Aspekten daraufhin korrigiert werden.

So beschreibt sie z. B. die 1955, mit der Einfügung eines neuen Abschnittes in den Einleitungsaufsatz der „Studies in Iconology“ von 1939, vollzogene Ausweitung der Ikonologie (S. 256), erkennt, daß der Symbolbegriff für Panofsky stets zwei Bedeutungen hat, eine, die sich auf die Stufe II seines Schemas der Inhaltsinterpretation bezieht, eine zweite, die der Stufe III zugehört (S. 253). Sie arbeitet heraus, daß Panofsky den Begriff „Sinn“ bzw. „meaning“ in seinen ikonologiemethodischen Aufsätzen „in einer eingeschränkten Bedeutung verwendet“, nämlich der Bedeutung von „idea“ als

unterschieden von „form“ und „content“, d. h., „daß der Begriff sich nur auf die semantisch-gegenständlichen Bedeutungsgeschichten bezieht“ (S. 245), und merkt zu dieser Begriffsverengung zutreffend an, Panofsky verwende „für den eigentlich gegenständlichen Bereich Begriffe, die ihrer ursprünglichen Bedeutung nach die gesamte Spannweite der Sinndeutung umfassen, und durch die wahrscheinlich unreflektierte Wahl der Begriffe erhält die rein ikonographische Untersuchung den Anschein einer umfassenden Interpretation. Darum darf man die Ausweitung des Ikonologie- und Gehaltsbegriffes wohl als ein Indiz für die ‚autonom gewordene Ikonographie‘ bewerten“ (S. 259 f.).

Die Verfasserin legt ferner dar, daß Panofsky „in seine englische Version der Gegenstandsdeutung weder den Entwicklungsbegriff noch den Begriff des geschichtlich Möglichen“ aufgenommen habe, wobei nun „die Überlieferungsgeschichte Einblick in die Art (gewähre), in der ‚unter verschiedenen historischen Bedingungen‘ Sinnhaftes ausgedrückt wird. Diese neue Formulierung enthält gegenüber der früheren zwei Änderungen: Die unterschiedlichen Ausdrucksweisen werden nicht als entwicklungsgeschichtliche Wandlungen angesprochen, und die Überlieferungsgeschichte besagt nicht, was geschichtlich an Neuem möglich ist, sondern was faktisch vorliegt“ (S. 275). Das ist eine wichtige Feststellung; aber die Frage bleibt unbeantwortet, was denn nun als „objektives Korrektiv“, als „controlling principle“ der Interpretation des Dokumentsinnes dienen könne, worum es Panofsky in diesem Zusammenhang —: das Faktische selbst kann es ja nicht sein.

Die sorgfältigen, ins Einzelne gehenden Differenzierungen ermöglichen der Autorin, trotz ihres kritischen Standpunktes, eine abgewogene Darstellung der Panofskyschen Theorie. An vielen Stellen ihrer Untersuchung verteidigt sie Panofsky gegen seine Kritiker und betont nachdrücklich, es sei Panofsky um „historische Gerechtigkeit“ gegangen (S. 281 ff.). So ist ihre Abhandlung eine wertvolle Ergänzung und stellenweise auch berechtigte Korrektur vorangegangener kritischer Studien zu Panofskys theoretischem Werk. Sie ist eigenständig im Urteil und bemüht sich um Eigenständigkeit auch im kritischen Ansatz.

Es unterscheiden sich jedoch ihre kritischen Ausführungen von früheren Kritiken mitunter nur in Nuancen. So weist Frau Heidt etwa meine These, Panofsky gleiche Kunst und theoretische Erkenntnis einander an, zurück (S. 325) und kommt selbst zu folgenden Aussagen: „Indem Panofsky die Kunst als Ausdruck einer Vorstellung von der Beschaffenheit des Wirklichen versteht, rückt er den künstlerischen Gegenstand in die Nähe des Erkenntnisgegenstandes“ (S. 152). „Für Panofsky sind der Erkenntnisgegenstand

und der ästhetische Gegenstand, sofern beide sich auf denselben gegebenen Sachverhalt beziehen, der Art nach analoge Gegenstände. Dabei berücksichtigt er nicht den prinzipiellen Unterschied in der Leistung von Theorie und Kunst" (S. 153).

Ebenso wendet sich Heidt gegen meine Kritik der Auffassung Panofskys, wonach Kunstwerke, in ihrer Unbedingtheit begriffen, als Lösungen zeit- und ortsloser Probleme verstanden werden müßten (S. 14). Ihre Analyse des Panofskyschen Plastik-Buches führt sie selbst zu nachfolgenden Ergebnissen (S. 86 f): „Panofsky leitet alle Formprobleme aus einem Urproblem ab. Er systematisiert aber nicht nur die Probleme, sondern stellt auch die Problemlösungen in einen gesetzmäßigen Zusammenhang. In einem Werk, in dem das Problem von Fläche und Tiefe zugunsten der Fläche gelöst ist, muß nach Panofskys System das Problem von Ruhe und Bewegung ‚notwendigerweise‘ zugunsten der Ruhe gelöst sein. Wenn der Zusammenhang von Fläche und Ruhe auch häufig auftritt, notwendig ist er nicht. Bewegung kann sich auch in der Fläche entfalten . . . ” „Die Untersuchung des Plastikbuches hat gezeigt, daß die Formulierung künstlerischer Problemstellungen für eine über die reine Formbeschreibung hinausgehende Stilcharakteristik durchaus nützlich sein kann . . . Indem (Panofsky) aber der Einbindung der künstlerischen Probleme in ein einheitliches System eine kausale Verknüpfung der Problemlösungen gegenüberstellt und alle Stilcharakteristika als bloß querschnittshafte Ausfächerung eines einzigen Stilprinzips bewertet, gerät er in Systematisierungszwänge und wird dogmatisch. Daher wirkt das Ergebnis seiner Stilcharakteristik, die inhaltliche Bestimmung eines obersten Stilprinzips, erzwungen und wenig überzeugend . . . ”

Frau Heidt akzeptiert also Panofskys Systematik der künstlerischen Probleme, kritisiert nur seine Systematik der Problemlösungen. Damit aber bleibt Heidt hinter der Logik Panofskys zurück. Denn gilt Panofskys These, wonach in der Antithetik „a priori gültiger kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe . . . die a priori gesetzten ‚Grundprobleme‘ des künstlerischen Schaffens ihren begrifflichen Ausdruck finden“ (Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Berlin 1964. S. 49), die Heidt anzunehmen scheint (vgl. etwa S. 11 und 251), wobei sich nach Panofsky „die künstlerischen Einzelprobleme nach einem beinahe Hegelschen Schema dadurch herausbilden, daß die Lösungen der allgemein gültigen künstlerischen Grundprobleme im Verlauf der historischen Entwicklung ihrerseits zu Polen eines speziellen künstlerischen Einzelproblems werden“ (Aufsätze, S. 56), — auch dagegen bringt Heidt keine Einwendung vor —, dann bestimmt Systematik nicht nur die Problemaufstellung, sondern

ebenso die Problemlösungen, und so können Kunstwerke als Lösungen zeit- und ortloser Probleme gelten. Panofsky gibt in seiner Unterscheidung der Aufgaben der Kunsttheorie, der „Kunstgeschichte als reiner Dingwissenschaft“ und der „Kunstgeschichte als Interpretationswissenschaft“ (Aufsätze. S. 67 f.) eine genaue Beschreibung des Ineinandergreifens dieser Dimensionen. Es ist inkonsequent, diesem Ansatz Panofskys zuzustimmen, das Ergebnis seiner Methode jedoch zu kritisieren.

Da auch Frau Heidt wie selbstverständlich von Kunstwerken als von Problemlösungen spricht, und da diese Rede in der Kunstgeschichtswissenschaft über Panofsky hinaus verbreitet ist, scheint es nötig, hierzu einige Bemerkungen anzufügen.

Nur in einem uneigentlichen, ungenauen Sinne kann von „künstlerischen Problemen“ gesprochen werden. Gemeint ist dann etwa: bildnerische Aufgabe. Im genaueren Sinne meint der Begriff „Problem“ einen Erkenntnissachverhalt, nach Aristoteles „eine theoretische sowie auch eine praktische Frage, über die diskutiert wird und keine einhellige Meinung besteht, eine Streitfrage, die als solche untersucht, d. h. in ihrem Dafür und Dawider erörtert wird und die außerdem in einem Argumentationszusammenhang mit anderen Sätzen bzw. Problemen steht . . .“ „Das Unbekannte, Fragliche in Problemen ist der Zusammenhang von Erkenntnissen, sei es in Wissenschaften der theoretische Zusammenhang von Erkenntnissen, sei es in praktischen Problemen der Zusammenhang zwischen Maximen unter sich oder zwischen Maximen einerseits und der theoretisch erkannten Wirklichkeit andererseits. Probleme entstehen dort, wo der theoretische oder praktische Zusammenhang von Erkanntem oder Anerkanntem fraglich wird . . .“ (nach Christoph Wild: Problem; in: Handbuch philosophischer Grundbegriffe, Bd. 4. München 1973. S. 1139 ff.). Die Merkmale rationaler Erörterung, Einbindung in einen Erkenntnis- und Argumentationszusammenhang, rationaler Entscheidbarkeit, rationaler Abweisung von falsch gestellten Problemen oder Scheinproblemen, fehlen den „künstlerischen Problemen“. Nur in einem uneigentlichen Sinne spricht denn auch Panofsky von „künstlerischen Problemen“, wenn er feststellt, daß sie sich „stets in der Form eines Gegensatzes darstellen, zwischen dessen Polen das Kunstwerk in irgendeiner Form einen Ausgleich schafft; und eben die besondere Art und Weise dieses Ausgleichs ist es, worin die künstlerische Eigenart eines bestimmten Kunstwerks oder einer bestimmten Gruppe von Kunstwerken besteht . . .“ (Aufsätze. S. 50). Entsprechend müßte es in philosophischen und wissenschaftlichen Problemlösungen immer nur darum gehen, einen Ausgleich zwischen antithetischen Begriffen zu finden . . . ! Das Problem im eigentlichen Sinne, das Fragliche, das Unbekannte innerhalb eines Erkenntniszusammen-

hanges wäre damit überhaupt verschwunden. (Daß die Panofskyschen Grundprobleme dabei zeit- und ortlos sind, scheint durch seine Nähe zum Neukantianismus bedingt. Glaubte der Neukantianismus doch, einen Bereich überzeitlicher, aus ihren konkreten Zusammenhängen herausgelöster philosophischer Probleme fixieren zu können, wogegen u. a. Gadamer Stellung nahm; vgl.: Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1965. S. 357.)

Mag aber immerhin die Wahl zwischen mehreren bildnerischen Möglichkeiten, gegebenenfalls, aber durchaus nicht immer, auch der Ausgleich polar entgegengesetzter Möglichkeiten, als bildnerische „Problemlösung“ bezeichnet werden, — so zeigt der Vergleich mit den echten, nämlich den Erkenntnisproblemen, eine über Panofskys Theorie hinausgehende Aufgabe der Interpretation von Problemen im kunstwissenschaftlichen Sinne. „Das kontinuierliche Problematisieren in den Wissenschaften wird von der Philosophie und ihrer kritischen Selbstreflexion der wissenschaftlichen Problemstellungen noch einmal hinterfragt und selbst in den problematischen Zusammenhang einer wie auch immer ausgewiesenen Deutung des Sinns menschlichen Daseins gebracht“ (Wild: a.a.O. S. 1145). Erst dann sind bildnerische Probleme angemessen interpretiert, wenn an sie die Sinnfrage gestellt wird; erst dann werden sie überhaupt als „künstlerische Probleme“ begriffen. Dazu wäre allerdings ein erweiterter, auf Lebens-, Existenzproblematik geöffneter Begriff von „Problem“ erforderlich, der sich nicht mehr in eine geschlossene rationale Systematik und in antithetische Begriffspaare einspannen läßt.

Panofsky aber begnügt sich mit der Feststellung, welchen Ausgleich zwischen den Gegensätzen des „Optischen“ und „Haptischen“, der „Tiefenwerte“ und der „Flächenwerte“ usf. ein Kunstwerk schafft, und bezeichnet dies als die Lösung „künstlerischer Probleme“. Eine ähnliche Verkürzung der Bedeutung „künstlerisch“ findet sich auch bei Heidt — und wohl deshalb ist es ihr möglich, Panofskys Auffassung von „künstlerischen Problemen“ anzunehmen.

Hinweis darauf ist ihre eigentümliche Verdoppelung des künstlerischen Gehaltes. Sie kommt zum Ausdruck etwa in folgenden Formulierungen: „Setzt Panofsky das Kunstwollen als Sinn eines Kunstwerkes in einer ersten Stufe gleich mit dem Wesen, d. h. mit der gesetzmäßigen Organisation des Objektes, dann spricht er damit noch nicht die Bedeutsamkeit der Gestaltung für das schaffende Subjekt an, die dem Interpreten die Möglichkeit bietet, das Kunstwerk als Dokument einer geistigen Lebenswirklichkeit zu verstehen. Erst dann aber wird das Kunstwerk eindeutig als ein geschaffenes Werk angesprochen, dessen Gestalt durch ein schaffendes, intentional gerichtetes Sub-

jekt bestimmt ist" (S. 124). In diesen Sätzen ist eine zutreffende Kritik an Panofskys Ausführungen enthalten; aber sie scheinen selbst noch davon auszugehen, daß es richtig sei, eine gesetzmäßige künstlerische Ordnung abgehoben von einer künstlerischen Intentionalität, d. h. abgehoben von einer Sinn-Mitteilung, zu fixieren. Eine Formulierung an anderer Stelle stützt diese Vermutung. Hier verteidigt Heidt Panofskys Interpretation des Dokumentsinnes und schreibt (S. 279): „Es ist keine prinzipielle Voraussetzung der Dokumentinterpretation, die im einzelnen Werk sich bekundende Subjektivität grundsätzlich als ein Allgemeines, nicht ein Einmaliges zu bewerten. Als das subjektive geistige Korrelat des objektiven inneren Wesenssinnes des Kunstwerks ist die sich bekundende geistige Wesensart genauso einmalig wie das Kunstwerk selbst.“ Die Abtrennung einer „subjektiven geistigen Wesensart“ von einem „objektiven inneren Wesenssinn des Kunstwerks“ ist jedoch illusionär. Denn die „sich bekundende geistige Wesensart“ ist nichts anderes als das Kunstwerk selbst, angemessen, d. h. als Sinn-Mitteilung interpretiert, und nicht bloß bezogen auf angeblich objektive oder apriorische sog. „künstlerische Probleme“, die sich in dieser Beschränktheit tatsächlich als Scheinprobleme erweisen: Nur getragen von einer künstlerischen Intention, die sich in immer umfassendere Sinndimensionen muß eingliedern lassen, existieren überhaupt künstlerische Probleme!

Aber diese künstlerische Intention betrifft nicht nur Subjektivität. Das ist ein zweiter Mangel der Heidtschen Kunsttheorie, soweit sie sich fassen läßt: Nach ihr ist Kunst von der Wissenschaft dadurch unterschieden, daß sie subjektiver ist. „Die Theorie versucht die Welt zu erfassen als Welt. Der Erkenntnisgegenstand ist zwar ein intentionaler Gegenstand und gehört insofern zur Sphäre des Subjektes, aber die Intention ist darauf gerichtet, die Welt zu erfassen, wie sie ist . . . Die Kunst dagegen setzt zwar auch den Bezug zur Welt voraus, aber der gestaltete Gegenstand ist kein einfacher Spiegel der Welt, sondern ein neuer Gegenstand, der vorher noch nicht existiert hat. Wo die Kunst darstellend ist, verweist sie zwar auf Gegenstände der Außenwelt, aber die Gestalt des Gegenstandes ist vom Subjekt abhängig, sie ist dem Subjekt angemessen“ (Heidt: S. 153). „Kunstwerke gewinnen ihren Sinn dadurch, daß das Subjekt die vorgefundene Welt nicht einfach hinnimmt, sondern sie subjektiviert, ihr Gestalt hinzufügt und sie dadurch für den Menschen neu erschafft“ (S. 132). Diese Auffassung ist zwar weit verbreitet, aber dennoch unzulänglich, weil einseitig. Gewiß ist Subjektivität konstitutiv für Kunst, und trotzdem bezieht sich Kunst nicht rein auf Subjektivität zurück, sondern erschließt darin zugleich Weltbestände, und zwar mitunter „objektiver“ als die Theorie. Ja, es kann geradezu als ein Kriterium der

Ranghöhe von Werken gelten, ob sie über den Ausdruck bloßer Subjektivität hinaus Welthaftes zur Darstellung bringen. Diese These ließe sich durch eine bedeutende Reihe kunsttheoretischer Erkenntnisse stützen. Hier weise ich nur darauf hin, daß Robert Kudielka in seiner wichtigen, bei Dieter Jähmig entstandenen Dissertation: Urteil und Eros, Erörterungen zu Kants Kritik der Urteilskraft, Tübingen 1977, die Meinung einer angeblichen „Subjektivierung der Ästhetik“ durch Kant zurückgewiesen hat (vgl. a.a.O. S. 53: „Wie nämlich, wenn die Interessellosigkeit des Wohlgefallens . . . gerade auf eine Zuwendung zu den Dingen hindeutet, die sich nichts anderes als deren ständig übervorteiltes *Dasein* angelegen sein läßt?“).

Gewiß hatte Panofsky, von seinem neukantianischen Ausgangspunkt aus, diese Dimension nicht im Blick. Gleichwohl drängt die Lektüre der Heidtschen Darlegungen, vor allem über das Plastik-Buch Panofskys, die Frage auf, ob es nicht möglich wäre, die Panofskyschen Begriffe aus der Starrheit ihres apriorischen Systems zu befreien und sie fruchtbar zu machen für eine Interpretation, die die ontologische Aufschließungskraft der Kunst mitberücksichtigt. Heidt kann, von ihrem Blickpunkt her, diese Frage nicht formulieren. Mir erschiene sie des Nachdenkens wert.

Lorenz Dittmann