

Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik*

Originalveröffentlichung in: Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie: Theorien - Entwicklung - Probleme*, Köln 1979, S. 460-484

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2023),

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00008328>

I

Wenn die Kunst des *hermeneúein* die des Aussagens, des Auslegens und Übersetzens ist und auch die Lehre dieser Tätigkeiten¹, so ist die Ikonologie in der Form, die sie vor allem von Erwin Panofsky erhalten hat, bereits kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die unablässige Reflexion über die Ikonologie und deren Praktizierung seit fünfundsiebzig Jahren weisen sie als die bedeutendste fachspezifische Auslegung aus. Daß trotzdem von der Ikonologie gesprochen wird, als wäre kunstgeschichtliche Hermeneutik etwas anderes als sie, etwas, in das erst überzugehen wäre, ist zum einen in der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung und zum andern in der Unvollständigkeit der Erklärung des Namens begründet. Nachdem sie noch vor zehn und zwanzig Jahren als eine allumfassende bezeichnet werden konnte, scheint heute die ikonologische Fragestellung in die begrenzte und schematische Ikonographie zurückzufallen, aus der sie sich in ihren besten Momenten entwunden hatte, und weiter scheint das Interesse an der Ikonologie durch die Verstärkung des Neopositivismus auch in der Kunstgeschichte beeinträchtigt zu sein.² Außerhalb steht dem die Universalisierung des hermeneutischen Problems gegenüber. So berechtigt es wäre, es geht dennoch hier nicht einfach um die Wiederentdeckung der hermeneutischen Dimension der Ikonologie. Kunstgeschichtliche

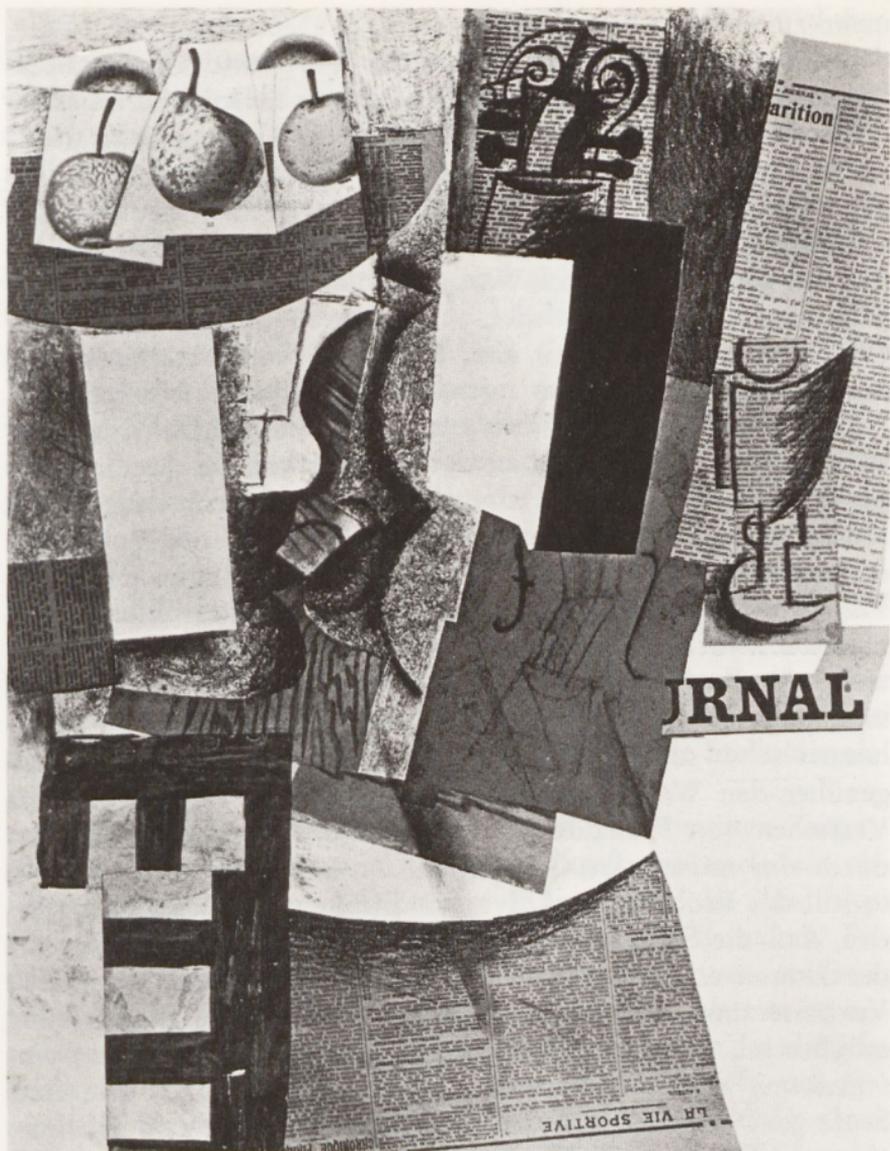
* Oskar Bätschmann: »Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik«. Originalbeitrag. Manuskriptabschluß 1978.

Hermeneutik meint hier nicht primär fachspezifische Auslegung und ihre Lehre, sondern zuerst Hermeneutik des Kunstwerks und erst als solche gegenstandsspezifische Auslegung auch diejenige des Faches. Diese vervollständigte Erklärung des Namens umreißt die zentrale Problematik einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik und die Fragen, die von ihr aus der Ikonologie zu stellen sind. Die Fragen dienen einer Erarbeitung des Übergangs durch Kritik. Kritik meint hier sowohl die Klärung der Vorentscheidungen, die schon vor der Auslegung eines Werkes getroffen sind, als auch Widerlegung durch das Aufzeigen eines immanenten Mangels. Darin gehen historisches wie systematisches Interesse ineinander. Das Vorgehen entspringt nicht einer freien Wahl. Wenn kunstgeschichtliche Hermeneutik als eine der Kunstwerke nicht *ex nihilo* zu bilden ist und nicht aus einem intuitiven Wissen, so steht als Weg für ihre Bildung nur eine Kritik im bezeichneten Sinn offen. Übergang aus anderem durch dessen Kritik ist notwendig für die Bildung einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik. Das gilt auch gegenüber der allgemeinen und philosophischen Hermeneutik, von denen sich eine kunstgeschichtliche durch ihre zentrale Problematik und ihre eigene Methode zu unterscheiden haben wird und eben deshalb die Universalisierung des hermeneutischen Problems nicht wird ignorieren können.³ Die bezeichneten Ansatzpunkte – Ikonologie im Sinn von Panofsky und allgemeine Hermeneutik – sind gewiß nicht die einzigen für die Bildung einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik, wenn sie auch zu den wichtigsten zählen. Mit der Auffassung der Ikonologie als einer Wissenschaft von Bildern wird ein Problem ausgeklammert, das die spätere Ausdehnung der Ikonologie auf die Architektur mit sich bringt.⁴ In dieser Hinsicht muß hier die Vermutung genügen, daß eine kunstgeschichtliche Hermeneutik gerade aus der Einsicht in die zentrale Problematik die Auslegungslehre nicht wird unter Absehung der Spezifität der Gegenstände generalisieren dürfen, sondern verschiedene Auslegungslehren bilden müssen.

II

An den Beginn seines Aufsatzes ›Zur Beschreibung und Inhaltsdeutung‹ von 1932 stellt Panofsky die Aufklärung eines Mißverstehens: Lukian liest im 2. Jahrhundert n. Chr. ein Basrelief

von Zeuxis falsch, aber erst Lessing erkennt das Mißverstehen und seine Gründe im fehlenden Bewußtsein von verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung.⁵ Damit ist ein Zweifaches gesagt. An den Anfang gestellt, erinnert das verstandene Mißverstehen an den Grundsatz, der die strengere Praxis der Auslegungskunst bei Schleiermacher charakterisiert, daß nämlich *sich das Mißverstehen von selbst ergibt und das Verstehen auf jedem Punkt gewollt und gesucht werden muß*⁶. Woraus sich aber das Mißverstehen nach der Ansicht Panofskys ergibt, das ist nicht einfach der historische Abstand, der den Betrachter vom Werk trennt, sondern das fehlende Bewußtsein des Rezipierenden von der Zugehörigkeit eines Werks zu einer vergangenen Zeit oder einem fremden kulturellen Bereich.⁷ Das Verstehen, das gewollt und gesucht werden muß, besteht also in diesem ersten Punkt zunächst in einer Bewußtmachung des historischen Abstandes und in einer darauffolgenden Anstrengung zu seiner Überwindung, indem man einen Standpunkt einnimmt, welcher der historischen Stufe des Werkes entspricht.⁸ Gadamers Kritik an der »naiven« Voraussetzung des Historismus, sich in den Geist der Zeit zu versetzen und in deren Begriffen und Vorstellungen zu denken, statt den Zeitenabstand als eine produktive Möglichkeit des Verstehens zu erkennen, ist bekannt und bedürfte selbst wieder der Überprüfung.⁹ Denn Gadamers Argument, der Zeitenabstand sei selbst ausgefüllt durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition, widerlegt nicht die Voraussetzung des Historismus, sondern es behauptet lediglich Kontinuität gegen die Erfahrung des Bruchs der Tradition. Diese Erfahrung ist in der Kunst an der Unverständlichkeit der neueren Werke zu machen. Dem Mißverstehen des Lukian ordnet Panofsky als modernen Fall das Nichtverstehen des *Mandrill* von Franz Marc zu.¹⁰ Die Unverständlichkeit dieses Werkes zeigte sich nach Panofsky darin, daß die Betrachter ihre eigene Vorstellung, ihr Wissen, wie ein Mandrill aussieht, im Bild von Franz Marc nicht wiedererkennen und ihre Sprache auf ihn deshalb nicht im Sinn von *dies ist das* anwenden konnten. Eben dieses Wiedererkennen und Benennen der Gegenstände und Sachverhalte bildet nun aber den Inhalt der ersten Stufe in Panofskys Interpretationschema und die Grundlage der weiteren Schritte. Das heißt, daß durch die Unverständlichkeit der neueren Werke das Problem des Verstehens der älteren wenn nicht gestellt, so doch seiner Lösung die Richtung gewiesen wird. Ähnliches scheint schon in



1 Pablo Picasso, Geige und Obstschale. 1912–13. Philadelphia Museum of Art

der ersten ikonologischen Analyse, Aby Warburgs Deutung der Fresken im Palazzo Schifanoia von Ferrara vorzuliegen.¹¹ Hecksher hat Warburgs Deutung von 1912 mit einer Reihe von zeitgenössischen Phänomenen in Verbindung gebracht und unter anderem eine Analogie zwischen Warburgs Interpretation der Bilder durch Texte und der *Collage* gesehen.¹² Dieser Hinweis ist

mehr zu schätzen als seine Auswertung. Denn mit der *Collage*, dem Zusammensetzen des Bildes aus Wort- und Gegenstandsfetzen, beginnt – wie aus jedem beliebigen Beispiel zu sehen ist (Abb. 1) – die Kunst *den Prozeß gegen das Kunstwerk als Sinnzusammenhang*.¹³ Dem unmittelbaren Bewußtsein des Sinnes präsentiert es sich in seiner Sinnlosigkeit. Wenn irgendein Zusammenhang mit Warburgs Verfahren gesehen werden soll, so kann es nur der sein, daß Warburg, indem er den Sinn des vergangenen Sinnlosen entdeckt, einen Gegensatz zum Prozeß der *Collage* schafft und damit aber auch ihrer Forderung entspricht durch die Schaffung einer mittelbaren Wissenschaft des Sinnes.

Demgegenüber ist Panofskys erste Stufe ein Rückschritt. Zwar antwortet er, indem er schon das Problem der Beschreibung als ein Problem der Interpretation bestimmt, auf die in der neueren Kunst radikal vollzogene Trennung von Bild und Wort, aber er macht den Aufbau eines Sinnes davon abhängig, daß diese Trennung aufgehoben wird. Das Erlernen der Darstellungsprinzipien sowohl der älteren wie der neueren Werke dient gleicherweise der Entzifferung der Gegenstände und der Sachverhalte und verschafft der alltäglichen Erfahrung und ihren Vorstellungsinhalten und dem zugehörigen Sprachgebrauch Geltung gegenüber den Werken, indem sie assimiliert werden. Wenn das Verstehen von Franz Marcs *Mandrill* nach Panofskys Worten durch *eine unbewußte Gewöhnung an das Neue* geschehen soll, so soll das Problem der Unverständlichkeit dadurch gelöst werden, daß die Struktur der neueren Werke für dieselbe wie die der älteren erklärt wird.¹⁴ Das bestätigt sich in der generellen Voraussetzung, man müsse, damit überhaupt eine Beschreibung möglich sei, die formalen Darstellungsfaktoren *bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet* haben.¹⁵ Die erste Stufe geht demnach von der doppelten Annahme aus, daß zum einen die Struktur der Werke, die Relation von Darstellung und Dargestelltem, überall die gleiche sei und zum andern das Verstehen jederzeit das gleiche sei. Die Überwindung des Zeitenabstandes besteht darin, die Werke so umzudeuten, daß deren ungeschichtliche Struktur sich mit dem ungeschichtlichen Verstehen trifft. Daß der Akt des Verstehens überall derselbe und deshalb etwas völlig Zeitloses sei, ist auch die Behauptung von Georg Simmel, und entsprechend wird nach ihm nicht eine geschichtliche Realität verstanden, sondern nur *die ideell von ihr ablösbaren Inhalte*.¹⁶

Was Panofskys Überwindung des Zeitenabstands von dieser Problemlösung unterscheidet, die auf die Annahme einer idealen Gleichzeitigkeit des Geistes durch die romantische Hermeneutik zurückgeht¹⁷, ist die Bestimmung, daß diese Inhalte die Vorstellungen der alltäglichen Erfahrung sind und das Verstehen im Gebrauch der gewöhnlichen Sprache besteht. Panofsky verwendet hier den umgangssprachlichen und aristotelischen Begriff der Erfahrung als einer erworbenen und geübten Fähigkeit sicherer Orientierung, als Vertrautsein mit alltäglichen Handlungs- und Sachzusammenhängen.¹⁸ Das Haben dieser Erfahrung ist für Panofsky das lebensweltliche Apriori des Verstehens der Werke und damit der wissenschaftlichen Interpretation. Das ist durchaus im Sinne Husserls, der wenig später sagen wird: *Der Rückgang auf die Welt der Erfahrung ist Rückgang auf die »Lebenswelt«, d. i. die Welt, in der wir immer schon leben, und die den Boden für alle Erkenntnisleistung abgibt und für alle wissenschaftliche Bestimmung.*¹⁹ Das Verhältnis zwischen dem lebensweltlichen Apriori und dem objektiven Apriori, der Theoriebildung der exakten Wissenschaften, ist für Husserl das einer »Geltungsfundierung«²⁰; bei Panofsky vertritt die Geschichte der Darstellungsprinzipien, d. h. die Stilgeschichte, die Stelle des objektiven Apriori.

In diesem systematischen und nicht bloß historischen Zusammenhang der elementaren Unterscheidungspraxis und dem objektiven Apriori in der Form der Stilgeschichte ist Panofskys erste Stufe der Interpretation, die Prädikation, fundiert. Panofsky sagt zwar nicht, daß die Interpretation entweder dieses aristotelische Fundament besitze oder gar keines, aber es ist un schwer zu sehen, daß daneben nur die Möglichkeiten eines Rückgriffs auf unmittelbare Intuition oder des Rückgriffs auf atavistische Urworte und Urflecken bleiben.²¹ Wie wichtig dieses Fundament für Panofsky ist, zeigt sich darin, daß er in den späteren Fassungen seiner Schrift zur Interpretation sie nicht erst zur Überwindung des Zeitenabstandes erarbeitet, sondern gleich mit der Welt der alltäglichen Erfahrung einsetzt.²² Damit verschwindet die Erwähnung des Problems, das in der Fassung von 1932 flüchtig gestreift wird: damit das aristotelische Fundament zum Tragen kommen kann, müssen die Objekte *umgedeutet* werden. Diese Umdeutung vornehmen heißt, alle Werke als Zeichen betrachten. Es ist die Annahme, daß alle Werke unter die strukturelle Dualität des Zeichens fallen, die Dualität von

sinnlichem Träger und Bezeichnetem. Diese Umdeutung ist das Gegenstück zum systematischen Zusammenhang des lebensweltlichen und des objektiven Aprioris, und erst sie erlaubt die Einbeziehung der ästhetischen Objekte in den Bereich der alltäglichen Erfahrung und des zugehörigen Sprachgebrauchs oder die Ausdehnung ihrer Geltung auf die ästhetischen Objekte.

Damit liegt aber die Fragwürdigkeit dieses Einbezugs der ästhetischen Objekte in den Bereich des aristotelischen Fundaments der wissenschaftlichen Interpretation offen zutage. Denn wenn irgend die neuere Kunst bis zu Panofsky etwas mit größter Intensität bestritten hat, so ist es die Geltung der alltäglichen Erfahrung und des zugehörigen Sprachgebrauchs.²³ Es ist nicht zu übersehen, daß die neueren Werke zu einer Erfahrung gezwungen haben, die als die bestimmte Negation des aristotelischen Habens von Erfahrung erschien. Panofsky erwähnt eine dieser Erfahrungen der Unverständlichkeit, aber er beschäftigt sich vom Standpunkt des erbrachten Verstehens aus – d. h. dem Standpunkt der Anpassung des Wissens an den neuen Fall und der vollendeten kulturellen Assimilation des Werkes – mit dem Bild, das eben in diesem Prozeß seine Schärfe eingebüßt hat. Panofskys Umdeutung der Werke in Zeichen – eine Umdeutung, die letztlich mit der Konzeption der Kunst als *imitatio naturae* insofern zusammenhängt, als das Bezeichnete mit den geläufigen Vorstellungen unserer Erfahrung identisch sein soll – erscheint von hier aus als eine Reaktion gegen die unablässige Negation der »Lebenswelt« durch die Kunst. Der Rückgang auf die »Lebenswelt« als einer unmittelbaren Basis der Deutung und die Konsequenz einer Umdeutung schränken aber die Geltung des Fundaments nicht nur gegenüber neueren Werken, sondern auch gegenüber den vergangenen ein.²⁴ Denn wenn Gegenstände und Sachverhalte dargestellt sind, ist es nicht gestattet, das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem als ungeschichtlich immer gleiches anzunehmen, vielmehr ist die Analyse ihrer Beziehung erst noch zu leisten, und sie bildet eine Aufgabe der Hermeneutik des Bildes.

III

Diese erste Stufe der prä-ikonographischen Beschreibung ist in Panofskys dreistufigem Interpretationsschema insofern von Be-

deutung, als schon hier die auch weiterhin bestimmenden Begriffe des Werkes und der Interpretation und deren Verfahren geprägt werden. Ikonographie beschäftigt sich mit der Zuordnung von Texten und Begriffen zu erzählenden und allegorischen Darstellungen. Statt eines lebensweltlichen hat sie ein kulturelles Apriori – die Kenntnis von Literatur im allgemeinsten Sinn –, und sie hat in der Typengeschichte, dem Inventar der Verbindungen von Begriffen, Texten und Bildern, ihr objektives Apriori.²⁵ Ikonographie ist die Ergänzung der Zeichenanalyse, die in der Beschreibung begonnen ist. Fragt diese nämlich nach der strukturalen Dualität der Zeichen, so fragt jene nach der intentionalen Dualität, nach dem, was das vom sinnlichen Träger Bezeichnete seinerseits benennt, indem es für ein anderes, den Begriff oder den Text, steht. Panofsky faßt diese beiden Analysen zusammen und nennt den von ihnen bestimmten Sinn »*phenomenal*«. Im Gegensatz dazu ist die letzte und höchste Stufe, die ikonologische Deutung, eine Synthese und geht auf die Bestimmung des *letzten wesensmäßigen Gehalts*, des »*intrinsic meaning or content*«²⁶. Ein Gegensatz von Sinn und Gehalt besteht auch in bezug auf den Autor des Werkes: während der Sinn stets der intendierte Sinn ist, liegt der Gehalt jenseits der bewußten Absicht des Schöpfers des Werkes, er ist nach Panofskys Umschreibung *die ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist*.²⁷

In der Fassung von 1932 leitet Panofsky die Diskussion dieser letzten Art der Deutung mit Sätzen aus Heideggers Kant-Interpretation von 1929 ein, die als Aufgabe der Interpretation bestimmen, es sei nicht das wiederzugeben, was ausdrücklich gesagt worden ist, sondern das, was über die ausdrückliche Formulierung hinaus ans Licht gebracht wird, was *als noch Ungesagtes durch das Gesagte vor Augen* gelegt wird.²⁸ Das erinnert an den hermeneutischen Topos, man solle einen Autor besser verstehen als er sich selbst verstanden hat. Kant hat an dieser Formel nichts Ungewöhnliches gefunden, da dem Späteren Möglichkeiten des Vergleichens und Einsichten in Widersprüche des Autors offenstehen, Schleiermacher sieht als ihren Sinn *ein erhöhtes Verständnis von dem inneren Verfahren der Dichter und anderer Künstler der Rede*, d. h. von der Genese des Werkes, und Dilthey sieht

in dieser Formel das letzte Ziel des hermeneutischen Verfahrens und *die notwendige Konsequenz der Lehre von dem unbewußten Schaffen*.²⁹

Panofsky läßt aber die Einschränkung Heideggers, nach der nur die ikonologische Synthese als Interpretation bezeichnet werden könnte, nicht gelten, indem er behauptet, daß bereits die Beschreibung und die Ikonographie im Sinne Heideggers Ungesagtes vor Augen legen würden.³⁰ Daß Panofsky hier das Gemeinsame betont, statt den Gegensatz herauszuarbeiten, der darin besteht, daß die beiden ersten Verfahren nur das nennen, was die Zeichen sagen, und erst das dritte ein Ungesagtes bestimmt, das nicht mehr auf eine bloße Verschiedenheit der Medien zurückgeht, weist darauf hin, daß auch die letzte Stufe sich nicht der Konzeption des Werkes als Zeichen und dem Begriff der Interpretation als Verstehen von Zeichen entwindet.

Es geht hier nicht um einen Wortstreit, sondern um die Frage, ob ein hermeneutisches Problem verdeckt werde, wenn man schon das Verstehen dessen, was die Zeichen sagen, als Interpretation bezeichnet. Die Frage, welches hermeneutische Problem entgehe, wenn man das Verstehen von Sinn und das Verstehen von Gehalt gleicherweise als Interpretation bezeichnet, ist an Panofskys Interpretationslehre auf dem Wege über jene zwei Autoren zu erörtern, auf die er sich hauptsächlich bezieht: Karl Mannheim und Ernst Cassirer. Die Dreistufigkeit des Verstehens in Panofskys Interpretationsschema deckt sich mit dem dreifachen Verstehen in Karl Mannheims ›Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation‹ von 1923; auch stammt die Analogie des Verstehens eines alltäglichen Verhaltens und eines Kunstwerks, die Panofsky in der Fassung von 1932 erwähnt, und in der englischen an den Anfang stellt, aus dieser Arbeit.³¹ Auf der letzten Stufe der Deutung geht es bei Mannheim darum, die schon verstandene, nämlich hinsichtlich ihres objektiven und ihres Ausdruckssinns verstandene Totalität eines Sinngebildes, auf die hinter ihm liegende »Weltanschauungstotalität« zu beziehen. Unter dem Aspekt dieser letzten Totalität sind die einzelnen Sinngebilde, als welche alle Kulturobjektivierungen zu gelten haben, nur Bruchstücke, Dokumente, die nach einer Ergänzung durch einen verborgenen letzten »Wesenssinn« verlangen.³² Mannheim sieht in dieser Forschungsrichtung eine Synthese, die methodisch als Erfassen des »Homologen« in verschiedensten Sinngebilden durchzuführen ist, und eine Deutung, inso-

fern sie das Sinngebilde von einer andern Seite beleuchtet, nicht aber eine Erklärung im Sinne einer Kausalerklärung.³³ Diese Bestimmungen nimmt Panofsky auf, wie es insbesondere deutlich wird in seiner Umschreibung des letzten Ziels der Interpretation als der Erfassung und Aufweisung aller inhaltlichen und formalen Wirkungsmomente des Werkes als »Dokumente« eines einheitlichen Weltanschauungssinns, also der Erfassung des »Homologen«.³⁴

Inwiefern ist »Deutung« im Sinn von Mannheim und Panofsky eine Interpretation, die Ungesagtes vor Augen stellt? Die Abgrenzung gegenüber der »Erklärung« von Panofsky und Mannheim ist nicht sehr bestimmt.³⁵ Tatsächlich geht die Deutung des Wesenssinns wie die Erklärung vom Faktum, von dem, was der Fall ist, aus. Die Deutung des Wesenssinns ist die Ergänzung des Verstehens des Sinnes, das hier das Faktum bildet; und man würde sie heute als eine Quasi-Erklärung bezeichnen, die im Unterschied zur Erklärung nicht nach den allgemeinen Gesetzen und den Antecedensbedingungen fragt, sondern nach den Motiven und dem ungewußten Befolgen der Regeln eines geschichtlichen Verhaltens.³⁶ Man wird die Bedeutung dieses Entwurfs von Verstehen und Quasi-Erklären als komplementäres Erkenntnisverfahren für die Kunstwissenschaft nicht unterschätzen dürfen; um so weniger als sich Panofskys Theorie unter anderem auch durch die Einsicht in diese Notwendigkeit von zeitgenössischen wie neueren theoretischen Entwürfen in der Kunstgeschichte unterscheidet.³⁷ Wenn nun aber das Verhältnis von Verstehen und Erklären als komplementär betrachtet wird, so heißt dies, daß sie einander nicht nur ergänzen, sondern auch ausschließen. Erklärung wie Quasi-Erklärung brechen den Verstehens-Prozeß ab. Die entscheidende Frage ist hier, wie weit das Verstehen gekommen ist, wie das »Faktum« beschaffen ist, das es als sein Produkt der Erklärung als Objekt übergibt. Bei Panofsky wie Mannheim setzt die Bewegung der Quasi-Erklärung ein, noch bevor das Verstehen über die Entzifferung der Zeichen hinaus zu einer Interpretation gekommen ist und die Frage nach einem über den Sinn hinausgehenden Gehalt sich als hermeneutisches Problem hat stellen können.³⁸

In der englischen Fassung der Interpretationstheorie versteht Panofsky die Werke, wenn sie als Manifestationen von zugrundeliegenden Prinzipien des Verhaltens von geschichtlichen und kulturellen Einheiten betrachtet werden, als »symbolische Formen«

im Sinne von Cassirer.³⁹ Cassirer definiert die symbolische Form als Vermittlung des Geistes mit einem sinnlichen Träger zu einem Zeichen: *Unter einer ›symbolischen Form‹ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird.*⁴⁰ Beispiele sind Sprache, mythisch-religiöse Welt und Kunst. Im Schaffen von symbolischen Formen zeigt sich die eigentümliche Antinomie des Bewußtseins, das kein anderes Sein hat als das des Prozesses, in dem nie identische Bestandteile wiederkehren, und doch aus diesem reinen Werden ein Gehalt erstehen soll, der nicht wieder in die Zeit zurückfällt.⁴¹ Die Entäußerungen des Bewußtseins an das Sinnliche sind die universellen und notwendigen Vermittlungen des Geistes zwischen uns und dem Realen.⁴² In dieser Stellung sind sie auch Schranke. Cassirer wendet sich entschieden gegen die Versuche, die Schranke zu durchbrechen, um zur unverfälschten Wirklichkeit des Subjekts wie des Objekts zu gelangen. Gelänge es, die Mittelbarkeit der Wirklichkeitserkenntnis zu beseitigen, würde uns nach Cassirer nicht *die Fülle des Seins* entgegentreten, sondern wir würden uns in der *Enge und Dumpfheit des sinnlichen Bewußtseins* fangen.⁴³ Cassirer wendet sich hier gegen die Weltanschauungsinterpretation – ohne sie ausdrücklich zu nennen –, die glaubt, von den einzelnen symbolischen Formen absehen zu können, und er bekräftigt die Ablehnung mit der Erinnerung an einen Satz aus Hegels *Phänomenologie des Geistes*, nach dem die Kraft des Geistes nur so groß ist als seine Äußerung.⁴⁴

Man kann sich fragen, ob Panofsky sich zu Recht auf Cassirers symbolische Form berufe, insbesondere wenn man sich dessen Satz über die Betrachtung der Kunst als symbolische Form vor Augen hält: *Die künstlerische Anschauung blickt nicht durch das Bild hindurch auf ein anderes, das in ihm ausgedrückt und dargestellt wird, sondern sie versenkt sich in die reine Form des Bildes selbst und beharrt in ihr.*⁴⁵ Panofskys Problem scheint nicht dasjenige von Cassirer zu sein, das darin besteht, die notwendigen Entäußerungen des Bewußtseins, die Erfüllung von Sinnlichem mit Sinn und ihre Geschichte zu begreifen. Panofskys Problem ist vielmehr, die Gebilde auf den verborgenen Logos zu entziffern, der sich in ihnen äußerst oder – nach seinem Ausdruck – verrät.⁴⁶ Was die Ikonologie damit leistet, wird noch zu fragen sein; es ist offensichtlich etwas anderes als die Interpretation der

Werke. Sie bleibt auch in dieser Anlehnung an Cassirer ein Verstehen der Zeichen. Trotz der Verschiedenheit der Auffassungen – das Bild verweist als symbolische Form auf nichts anderes, (*vs*) es verweist auf den zugrundeliegenden Logos – wird hier das gleiche hermeneutische Problem verdeckt: das der Produktion eines zweiten Sinnes, des Gehalts, durch einen ersten, quasi »wörtlichen« und manifesten Sinn.⁴⁷ Aber die Beantwortung dieser Frage nach der semantischen Struktur des Doppelsinns des Bildes setzt selbst die keineswegs einfache Interpretation des ersten Sinnes voraus. Dieser kann nicht durch ein Entziffern der Zeichen beigebracht werden, sondern nur durch eine Erforschung der spezifischen Relation von Darstellung und Dargestelltem und von Darstellung und Thematik. Das heißt nicht, daß auf die Entzifferung durch Beschreibung und Ikonographie zu verzichten sei. Sie liefern einen abstrakten Sinn, der durch die Frage nach den Relationen ins Bild zurückzutragen ist. Insofern läßt sich sagen, daß der Gegenstand der ersten hermeneutischen Frage das Bild selbst ist, sein Begriff wie seine spezifische Reflexionsleistung. Erst auf dieser Basis ist die Frage nach dem Gehalt zu stellen.

IV

Wenn eine kunstgeschichtliche Hermeneutik sich von der Ikonologie wird dadurch unterscheiden müssen, daß sie – formelhaft gesagt – zum Gegenstand der Interpretation nicht den Sinn, sondern das Bild selbst hat und damit die Fragen nach dessen Negativität gegenüber dem aristotelischen Fundament, nach der Reflexionsleistung und der Produktivität des Bildes impliziert, so hat dieses Programm einer Verschiebung des Interesses selbst schon einiges von dem anzuzeigen, was mit dem Verlassen der unmittelbaren Geltung des aristotelischen Fundaments und des unmittelbaren Bewußtseins des Sinnes aufgegeben werden soll. Dies ist hier über die Frage nach dem Problem, auf das die Ikonologie antwortet, vorzulegen.

Der Gegensatz von Beschreibung, Ikonographie einerseits und Ikonologie andererseits wurde methodologisch als Gegensatz von Verstehen und Quasi-Erklären erkannt, historisch ist er vorgezeichnet im Gegensatz von grammatischer und allegorischer Interpretationsweise in der Texthermeneutik. Wie Panofskys

Verstehen der Zeichen entzündet sich die grammatische Interpretation der Homer- und Bibellektüre am Problem des Alterns, des Unverständlichwerdens der Texte, und sie überwindet den historischen Abstand, indem sie an die Stelle des nicht mehr verstandenen Wortes ein anderes setzt, das der Sprachstufe des Lesers angehört.⁴⁸ Selbst die normative Intention der grammatischen Interpretation, den Text nicht nur verständlich zu machen, sondern ihn als unverändert gültigen aus der historischen Entrücktheit in die Gegenwart hereinzuholen⁴⁹, findet sich wieder auf den ersten beiden Stufen von Panofskys Interpretationschema. Denn diese führen nicht nur aus, daß Verstehen primär heißt: sich in der Sache verstehen, sondern sie enthalten implizit die Forderung, daß die Darstellung von einer Sache zu handeln habe. So soll sich die Tradition durch das Festhalten an einer ungeschichtlichen Struktur erhalten und dem Verstehenden die Zugehörigkeit, die Übereinkunft ermöglichen, wie es in Gadammers Darlegung dieser Maxime des Verstehens deutlich wird.⁵⁰ Allegorische Interpretation fragt dagegen nach dem, worauf die Wörter als Zeichen verweisen, nach dem *sensus spiritualis*. Sie hebt den historischen Abstand von der anderen Richtung her auf, indem sie dem Zeichen eine Bedeutung unterlegt, die der Vorstellungswelt des Lesers, nicht derjenigen des Textes entstammt, aber sie erscheint – wenigstens in der Wendung, die ihr Origenes gegeben hat – nicht als willkürliche Umdeutung, *sondern als am Wesen der Sache selbst orientiert, um die es eigentlich geht*.⁵¹

Dies scheint auch das Problem vorzuzeichnen, auf das die Ikonologie antwortet. Seine nähere Bestimmung geschieht nicht ohne die Berührung mit Dilthey und – über ihn – mit Schleiermacher. Diltheys Satz: *Will ich etwa Leonardo verstehen, so wirkt hierbei die Interpretation von Handlungen, Gemälden, Bildern und Schriftwerken zusammen, und zwar in einem homogenen, einheitlichen Vorgang*⁵², scheint die theoretische Formulierung von Panofskys Ziel der Interpretation wie auch etwa seine Michelangelo-Interpretation zu umschreiben.⁵³ Die Fragestellung von Dilthey ist aber letztlich psychologisch, insofern die Interpretation nicht die Ermittlung dessen, was ein Text sagt, sondern was derjenige sagt, der sich darin ausdrückt, zum Ziel hat.⁵⁴ Panofsky lehnt die psychologische Einfühlung ab, nicht aber die Bedeutung der Divination, die von der lebensphilosophischen Schleiermacher-Rezeption, inauguriert von Dilthey, betont wurde.⁵⁵ Die ikonologische Synthese beruht auf der sub-

jektiven Fähigkeit zur *synthetic intuition*, die allerdings mit einem übereilten Intuitionismus nichts zu tun hat.⁵⁶ Panofsky hat immerhin die Möglichkeit angezeigt, daß die Ikonologie sich zur Ikonographie nicht wie etwa Geologie zu Geographie verhalten könnte, sondern wie Astrologie zu Astrographie.⁵⁷ Damit ist die Willkür angedeutet, in welche die Projektion einer Bedeutung aus der Vorstellungswelt des Interpreten in die Sache übergehen kann. Auf den andern Seiten grenzt sie aber an die echte allegorische Interpretation und an die symbolischen Formen im Sinn Cassirers. Forscht sie – methodologisch gesehen – mittels einer Quasi-Erklärung nach dem zugrundeliegenden Logos des Werkes, soll doch das Werk als ein Sinnliches sich mit diesem Sinn füllen. Insofern als sie aus dem Subjekt symbolische Formen schafft, insofern der Sinn der Werke aus der Ikonologie entstehen soll, antwortet sie auf das Problem Cassirers und auf die Antinomie des Bewußtseins. Wie sehr die Entäußerung des Bewußtseins des Ikonologen zugleich ein zeitgenössisches Bedürfnis ist, geht aus den sentimental, aber bezeichnenden Worten eines kunsthistorischen Autors von 1923 hervor, der von den Werken Max Dvořáks meint, sie würden *wie Osterglocken dem an sich irren, verzweifelten Menschen nach Krieg und Zusammenbruch die frohe Botschaft einer geistigen Wiedergeburt verkünden*.⁵⁸

Der Gegensatz von Zeit und Sinn erfährt insofern eine Erweiterung und nähere Bestimmung in Panofskys Entwurf, als vom Sinn gefordert ist, daß er mit dem Logos, der dem Werk zugrundeliege, identisch sei. Wenn es richtig ist, daß Panofsky im Gegensatz zu Cassirer den Sinn nicht in den geschichtlichen Äußerungen sieht, sondern als verborgenen, so erweitert sich der Gegensatz von Zeit und Sinn zu dem von Geschichte und Sinn. Wie sehr die Ikonologie von der Relation von Zeit, Geschichte und Sinn gebannt ist, zeigt sich darin, daß diese bereits in der ersten Arbeit thematisiert wird und die Beschäftigung mit dem Sinn der mannigfachen Darstellungen der Zeit und ihres Gottes Saturn nie abreißt.⁵⁹ Der Gegensatz von Zeit und Sinn ist es auch, der die neuere Ikonologie mit der barocken verbindet. Der Titelkupfer der französischen Ausgabe der *Iconologia* Cesare Ripas von 1643 zeigt zwischen Sonne und Mond den kreisenden Zodiak und unterhalb dieser Figuren der Zeit, von Wolken verborgen, das steinerne Epitaph des Sinns (Abb. 2).⁶⁰ Im Titelkupfer von Sandrarts *Iconologia Deorum* von 1680 sind Zerstörung durch Zeit und Tod und ihre Aufhebung durch eine Archäologie



2 Jacques de Bie, Frontispiz des zweiten Teils von: Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures . . . tirées . . . de Cesar Ripa, moralisées par I. Baudoin



3 Frontispiz von J. v. Sandrart, *Iconologia Deorum*, Oder Abbildung der Götter, Nürnberg 1680

des Sinnes, die zugleich dessen Erneuerung ist, gegeneinandergeführt (Abb. 3). In der ausführlichen *Erklärung des Kupfertituls* heißt es unter anderem: *Die Bilder sind zerstückt, der Tod hat obgesiegt! / Dort, in der finstren Gruft, wurd' ihrer gantz vergessen; / sie waren von der Welt, die sonst die Welt besessen: / . . . / Bis dass Mercurius sich solcher angenommen / und ihnen unverhofft, daselbst zu hülf gekommen: / Pittura säumte nicht, auf dessen Kunst-geheiss: / Scultura eilte auch, und that all ihren Fleiss.*⁶¹ Um die Beschreibung auf die neuere Ikonologie passend zu machen, ist nichts weiter nötig, als Merkur in Hermes, den Gott der Interpreten, zurückzuführen.

Was Panofsky in der Ikonologie entwirft, ist Interpretation als Sammlung des Sinns und zugleich als Anamnese des Logos – es ist vielleicht erlaubt, hier auf die Anrufung des Gottes Logos, des Gottes mit der leisen aber unermüdlichen Stimme, zu verweisen, mit der Freud seinen Essay *Die Zukunft einer Illusion* von 1927 beschließt.⁶² In den letzten Werken Panofskys⁶³ allerdings zeigt sich, daß der Sinn die Auseinandersetzung mit der Zeit verloren hat. Das ist daran ablesbar, daß er in die Zeit, in den allgegenwärtigen Begriff *Einfluß* zurückfällt, in den Begriff, der in seinem ursprünglich astrologischen Gebrauch die Macht der Gestirne über die Menschen meinte und jetzt – in der Kunstgeschichte – die Macht der Zeit und der Geschichte bezeichnet. Damit gehört eine bedeutende Lösung des Problems der Vermittlung von Sinnggebung mit Wissenschaft selbst zum Vergangenen. Ein hermeneutischer Ansatz muß die Lösung dort belassen. Das Problem stellt sich ihm wieder in der Form etwa der ruinösen Alternative Wahrheit oder Methode. Die Zurückweisung dieser Alternative kann nicht oder nicht mehr auf der Basis eines unmittelbaren Bewußtseins des Sinnes geschehen. Dies kann nur geleistet werden durch die Vermittlung der methodischen Analysen der Relationen von Darstellung und Dargestelltem und Thematik mit dem Gehalt, der Dichte des Objekts, d. h. durch Hermeneutik als eine mittelbare Wissenschaft des Sinns.

V

Diese wenigen Punkte des Übergangs sind keine systematische Eröffnung der Problematik einer kunstgeschichtlichen Hermeneutik. Was von ihnen aus zu leisten war, ist ein Vorgriff auf

das zentrale Problem einer Hermeneutik des Bildes, sind Ansätze zu seiner Behandlung in einzelnen Untersuchungen und sind Andeutungen über das, was zurückgelassen werden muß. Zu diesem zählt der Glaube an die Möglichkeit, eine Deutung auf einem letzten Fundament basieren zu können und stufenweise bis zur Richtigkeit führen zu können, ohne zuletzt nur die zu kurze Lösung einer verkürzten Problematik in der Hand zu halten. Von den mannigfachen Reduktionen, den Opferdiensten an verschiedenen Göttern – der aristotelischen Erfahrung, der Benennung, einem bloß formalen Wissenschaftsbegriff, dem sozio-historischen Kontext –, wird eine Hermeneutik absehen müssen, indem sie deren Aufhebung im doppelten Sinn leistet. Sie sollen nicht selbst wieder geopfert werden, sondern fruchtbar gemacht für eine nicht mehr verkürzte Fragestellung. Das heißt im einzelnen, daß die aristotelische Erfahrung konfrontiert werden muß mit der Erfahrung von Werken, und daß daraus der Begriff der ästhetischen Erfahrung gebildet werden muß.⁶⁴ Das wird nicht zu leisten sein ohne einen Vorgriff auf den Begriff des Werks und ohne die gleichzeitige Reflexion über die Frage, was das Werk sei. Die Beantwortung dieser Frage selbst setzt wieder die Durchführung von Analysen der Relationen von Darstellung, Dargestelltem und Thematik voraus und ebenso die Einsicht in den Gehalt, d. h. die Erkenntnis der Reflexionsleistung und Produktivität des Bildes, die selbst wieder nicht nur allgemeine Begriffe von ästhetischer Erfahrung und Werk voraussetzen, sondern spezifische historische Kenntnis. Die Erforschung aber der Relation eines Werkes zu seiner historischen Situation erfordert ihrerseits – wenn endlich die bloße Abbildbeziehung oder das Ursache-Wirkungs-Verhältnis aufgegeben werden sollen – die Erkenntnis der Relationen der Bildelemente und ihrer Produktivität.⁶⁵ Diese Komplexität nicht nur im Blick zu behalten, sondern an ihrer Erkenntnis zu arbeiten, ist eine der wichtigsten Forderungen für die Arbeit an den einzelnen Problemen, seien diese theoretischer Natur oder die der Auslegung eines Werkes.

Anmerkungen

- 1 Zur Etymologie und zur Definition von Hermeneutik vgl. G. Ebeling: ›Hermeneutik‹. In: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*, hrsg. von K. Galling, 3. Aufl. Tübingen 1957 ff., Bd. 3, Sp. 242 ff.; H.-G. Gadamer: ›Herme-
neutik‹. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter, Bd. 3, Darmstadt 1974, Sp. 1061 f.
- 2 Zur Ikonologie als einer *all-embracing* Methode vgl. J. Białostocki: ›Iconography and Iconology‹. In: *Encyclopaedia of World Art*, New York, u. a. 1963, Bd. VII, Sp. 769–785; E. Forssman: ›Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte‹. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1966), S. 132–169. – E. H. Gombrich: ›Aims and Limits of Iconology‹. In: ders.: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1972, S. 1–25, bestimmt als Aufgabe der Ikonologie die Erforschung von Programmen, was den Unterschied zur Ikonographie verschwinden läßt. Vgl. dazu D. Mannings: ›Panofsky and the Interpretation of Pictures‹. In: *The British Journal of Aesthetics* 13 (1973), S. 146–162. – Ein positivistisches soziologisches Interesse kann mit der ikonologischen Fragestellung kaum mehr etwas anfangen, vgl. dazu etwa: O. K. Werckmeister: ›Von der Ästhetik zur Ideologiekritik‹. In: ders.: *Ende der Ästhetik*, Frankfurt/M. 1971, S. 57–85; K. W. Forster: ›Critical History of Art, or Transfiguration of Values?‹. In: *New Literary History* 3 (1971), S. 459–470. Vgl. aber die gegenteilige Auffassung eines Soziologen wie P. Bourdieu: ›Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis‹. In: ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1970 und 1974, S. 125–158; und im weiteren Zusammenhang Janet Wolff: *Hermeneutic philosophy and the sociology of art. An approach to some of the epistemological problems of the sociology of knowledge and the sociology of art and literature*, London und Boston 1975.
- 3 Daß die Philosophie und die Geisteswissenschaften im 20. Jahrhundert entscheidend von Hermeneutik mitgeprägt sind, ist bekannt. 1900 erschien Wilhelm Diltheys Aufsatz ›Die Entstehung der Hermeneutik‹ (im folgenden zitiert nach der Ausgabe Dilthey: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, Leipzig und Berlin 1924, S. 317–338), der einen gesetzmäßigen Gang von der Bildung der Regeln des Auslegens bis zur allgemeingültigen Analyse des Verstehens vorschlug. Im Jahr 1927 erschien mit Martin Heideggers *Sein und Zeit* der Entwurf einer hermeneutischen Phänomenologie; 1955 erschien in Mailand die *Teoria generale della interpretazione* von Emilio Betti (dtsh.: *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*, Tübingen 1962) und 1960 in Tübingen von H.-G. Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (hier zitiert nach der 3. Auflage Tübingen 1972), eine Hermeneutik, die eine breite Wirkung entfaltet hat. Vgl. im übrigen N. Henrich: *Bibliographie der Hermeneutik und ihrer Anwendungsbereiche seit Schleiermacher*, Düsseldorf 1968, mit einem allerdings lückenhaften und zufälligen Verzeichnis von hermeneutischen Schriften in der Kunstgeschichte.
- 4 Vgl. hier E. Panofsky: *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951, und den wichtigen, als Nachwort zur französischen Ausgabe entworfenen Aufsatz von P. Bourdieu: ›Der Habitus‹ (s. Anm. 2); ferner Günter

- Bandmann: ›Ikonologie der Architektur‹. In: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1 (1951), S. 76–109; weitere Literatur verzeichnen Bialostocki: ›Iconography‹ (s. Anm. 2), Sp. 784, und Forssman: ›Ikonologie‹ (s. Anm. 2), S. 161 ff.
- 5 E. Panofsky: ›Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst‹ (1932). In: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1964, S. 85.
- 6 Fr. D. E. Schleiermacher: *Hermeneutik*. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von H. Kimmerle, Heidelberg 1959 (= Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Jg. 1959), S. 86; F. D. E. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik. Mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers*. Herausgegeben und eingeleitet von M. Frank, Frankfurt/M. 1977, S. 92. – Die laxere Praxis geht nach Schleiermacher davon aus, daß sich das Verstehen von selbst ergibt.
- 7 Es ist dieses Bewußtsein des historischen und kulturellen *écart*, durch das sich nach Panofsky der Historiker vom naiven Betrachter unterscheidet, vgl. Panofsky: ›The History of Art as a Humanistic Discipline‹ (1940). In: ders.: *Meaning in the Visual Arts*, Harmondsworth 1970, S. 40. Vgl. dazu B. Teyssède: ›Iconologie. Réflexions sur un concept d'Erwin Panofsky‹. In: *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 154 (1964), S. 326 ff.
- 8 Panofsky: ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 85 u. S. 88, hier wird die Möglichkeit einer zutreffenden Beschreibung von einem *Hineinwachsen in die historische Situation* des Werkes abhängig gemacht.
- 9 Gadamer: *Wahrheit und Methode* (s. Anm. 3), S. 281. Zur Kritik vgl. P. Ricoeur: ›La tâche de l'herméneutique‹ und ders.: ›La fonction herméneutique de la distanciation‹. Beide in: F. Bovon, G. Rouiller (ed.): *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture*, Neuchâtel-Paris 1975, S. 179–200 u. S. 201–215.
- 10 Panofsky: ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 87 f.: *Wir stehen hier gleichsam vor der Umkehrung des Falles ›Lukian‹, auf den wir nunmehr zurückkommen dürfen: die Hamburger konnten im Jahre 1919 den von Franz Marc gemalten Gegenstand nicht identifizieren, weil ihnen die darstellerischen Prinzipien des Expressionismus bisher noch nicht vorgekommen waren; Lukian konnte das von Zeuxis gemeinte Hintereinander der Figuren nicht auffassen, weil ihm die darstellerischen Prinzipien der frühgriechischen Kunst schon entschwunden waren.*
- 11 Aby Warburg: ›Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara‹ (1912). In: ders.: *Gesammelte Schriften*, Leipzig und Berlin 1932, Bd. 2, S. 459–482.
- 12 W. 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*, Berlin 1967, Bd. 3, S. 257.
- 13 Das Zitat nach Th. W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973, S. 233. Vgl. den Katalog der Ausstellung *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*, Abt. 3: *Dada in Europa – Werke und Dokumente*.
- 14 Panofsky: ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 88.
- 15 Panofsky: ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 86.
- 16 G. Simmel: *Das Problem der historischen Zeit*, Berlin 1916 (= Philosophi-

- sche Vorträge, veröffentlicht von der Kantgesellschaft, Nr. 12), S. 5 f., 12. Panofsky nimmt auf diese Arbeit Simmels Bezug in seinem Aufsatz ›Zum Problem der historischen Zeit‹ von 1927. In: *Aufsätze* (s. Anm. 5), S. 77 bis 83.
- 17 Fr. Ast: *Grundlinien der Grammatik, Hermeneutik und Kritik*, Landshut 1808, S. 167 f.: *Alles Verstehen und Auffassen nicht nur einer fremden Welt, sondern überhaupt eines Anderen ist schlechthin unmöglich ohne die ursprüngliche Einheit und Gleichheit alles Geistigen und ohne die ursprüngliche Einheit aller Dinge im Geiste*. Vgl. dazu P. Szondi: *Einführung in die literarische Hermeneutik*, hrsg. von J. Bollack u. H. Stierlin, Frankfurt/M. 1975, S. 139 ff.
- 18 F. Kambartel: *Erfahrung und Struktur. Bausteine zu einer Kritik des Empirismus und Formalismus*, Frankfurt/M. 1968, S. 56 ff.; J. Mittelstraß: ›Erfahrung und Begründung‹. In: ders.: *Die Möglichkeit von Wissenschaft*, Frankfurt/M. 1974, S. 69 f.
- 19 E. Husserl: *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik* (1938), hrsg. von L. Landgrebe, 5. Aufl. Hamburg 1976, S. 38. Zum lebensweltlichen Apriori vgl. schon Husserl: *Die Krisis der europäischen und die transzendente Phänomenologie* (1935/36).
- 20 Mittelstraß: ›Erfahrung‹ (s. Anm. 18), S. 76 ff.; und ders.: ›Lebenswelt und wissenschaftliche Erfahrung. Aristotelische Unterscheidungen in der Wissenschaftstheorie‹. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 11./12. Februar 1978.
- 21 Zum letzteren vgl. als Beispiel H. Sedlmayr: ›Probleme der Interpretation‹ (1956). In: ders.: *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1968, S. 87–127.
- 22 E. Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (1939), New York 1967, S. 3–17; ders.: ›Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art‹. In: ders.: *Meaning* (s. Anm. 7), S. 51–67.
- 23 An die Stelle einer ausgreifenden Darlegung trete hier lediglich die Erinnerung an die Sprachbilder von René Magritte, die genau zu gleicher Zeit wie Panofskys Aufsatz entstehen und eine lange Tradition der Sprach- und Gegenstandskrise abbreviatorisch zusammenfassen, vgl. S. Gablik: *Magritte*, London 1970.
- 24 Dagegen würde man sich durch eine Erinnerung an die Zweiteilung der Kunst – etwa in gegenständliche und ungegenständliche – und die Folgerung, das Fundament könne zumindest bei der einen zum Tragen kommen, um die Einsicht bringen, daß wir uns von einer durchschnittlichen kulturellen Angepaßtheit und durchschnittlichen Ausgelegtheit mit den Werken beschäftigen, daher denn die Frage, die sein muß, ob die Infragestellung der ›Lebenswelt‹ als einer unmittelbaren Basis der Deutung durch die neueren Werke, die jeweils für kurze Zeit – nämlich bis zur erfolgten Assimilation – erfahrbar ist, nicht der kostbare Anstoß für die Entdeckung des verschütteten kritischen Antlitzes der vergangenen Werke sein könnte.
- 25 Panofsky: ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 89 ff.; ›Iconography and Iconology‹ (s. Anm. 22), S. 54 f.
- 26 Panofsky: ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 93; ›Iconography and Iconology‹ (s. Anm. 22), S. 53.
- 27 Panofsky: ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 93.
- 28 M. Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, S. 192 ff. Heidegger beruft sich hier auf Kants Schrift von 1790 ›Über eine

- Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reinen Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden soll. Ob Heideggers Absicht sich mit Kants Forderung verträgt, nicht am Wort zu kleben, sondern das zu sehen, was der Autor hat sagen wollen, oder sich an eine einst verbreitete Maxime hält, hinter dem Gesagten nach dem zu suchen, was der Autor »eigentlich« hat sagen wollen, sei dahingestellt. Panofskys Reserven nicht gegen Heideggers Umschreibung der Interpretation, sondern gegen ihre Durchführung stützen sich auf Ernst Cassirer: »Kant und das Problem der Metaphysik. Bemerkungen zu Martin Heideggers Kant-Interpretation«. In: *Kant-Studien* 36 (1931), S. 1–26.
- 29 I. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B. 370; Schleiermacher: »Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F. A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch« (1829). In: ders.: *Hermeneutik* (s. Anm. 6), Ausg. Kimmerle, S. 138, Ausg. Frank, S. 324 f.; W. Dilthey, »Die Entstehung der Hermeneutik« (s. Anm. 3), S. 331. Zur Geschichte der Formel vgl. O. Fr. Bollnow: »Was heißt, einen Schriftsteller besser verstehen, als er sich selber verstanden hat?«. In: ders.: *Das Verstehen. Drei Aufsätze zur Theorie der Geisteswissenschaften*, Mainz 1949, S. 7–33.
- 30 Panofsky: »Inhaltsdeutung« (s. Anm. 5), S. 92.
- 31 K. Mannheim: »Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation«. In: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1 (15), 1921/22 (d. 1923), S. 236–274.
- 32 Mannheim: »Weltanschauungsinterpretation« (s. Anm. 31), S. 242 f., 253 ff. Die Suche nach der Totalität der Weltanschauung als der jeweiligen Einheit der Kultur ist für Mannheim verbunden mit der Einsicht, daß die spezialisierte Forschung nicht genügt und daß sich ihr eine Synthese und ein neues geschichtsphilosophisches Interesse entgegensetzen haben.
- 33 Mannheim: »Weltanschauungsinterpretation« (s. Anm. 31), S. 272, grenzt sich hier zu Recht gegen die geistesgeschichtliche Erklärung ab.
- 34 Panofsky: »Inhaltsdeutung« (s. Anm. 5), S. 93 f.
- 35 E. Panofsky: »Der Begriff des Kunstwollens« (1920), in: *Aufsätze* (s. Anm. 5), S. 33–47, gebraucht »sinnesgeschichtliche Deutung« und »sinnesgeschichtliche Erklärung« gleichwertig, lehnt aber eine »genetische Erklärung« ab. Mannheim bezieht sich in seiner Arbeit auf diesen Aufsatz Panofskys als eines Beispiels für die Erfassung des »Dokumentsinns« (neben Riegls »Kunstwollen«, Diltheys »Weltanschauung«, Max Webers »Geist« usw.). Panofsky erwähnt die Arbeit Mannheims erstmals in seinem Aufsatz von 1925 »Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie«, in: *Aufsätze* (s. Anm. 5), S. 49–75, hält hier aber noch am Begriff des »Kunstwollens« fest und ersetzt ihn erst in der »Inhaltsdeutung« durch die Mannheimschen Begriffe des »Dokumentsinns« oder »Wesenssinns«.
- 36 Zur Quasi-Erklärung vgl. K.-O. Apel: »Transformation der Philosophie«. In: ders.: *Transformation der Philosophie*, Bd. I: *Sprachanalytik, Semiotik, Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1973, S. 52 ff.
- 37 Die Literatur über Verstehen und Erklären ist zahlreich, vgl. Henrich: *Bibliographie* (s. Anm. 3), Sp. 89–102; weniger zahlreich sind die Versuche, Diltheys nachwirkende Festlegung *Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir* zu überwinden, vgl. Dilthey: »Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie« (1894), in: *Gesammelte Schriften* (s. Anm. 3), Bd. 5, S. 144. Vgl. dagegen die Ausführungen von Paul Ricoeur: *Geschichte und Wahrheit*, München 1974, S. 39 ff., und die

- Behandlung des Problems von Apel: ›Transformation der Philosophie‹ (s. Anm. 36), Bd. I u. II.
- 38 Für ein neueres Beispiel des Abbrechens an der Schwelle zu einer Frage nach dem Bild sei hingewiesen auf E. H. Gombrich: ›The Evidence of Images‹. In: Ch. S. Singleton (Hrsg.): *Interpretation, Theory and Practice*, Baltimore (Maryland) 1969, S. 35–104. Gombrich diskutiert hier am Beispiel von Dürers *Babylonischer Hure* die Mehrdeutigkeit bildlicher Relationen, dann weist er auf den wichtigen und seines Erachtens nicht genügend beachteten Unterschied zwischen Bild und sprachlicher Aussage hin, insbesondere auf die Unmöglichkeit, Relationen bildlich zu definieren. Wenn nun aber Gombrich daraus schließt, daß Bilder, um unzweideutig aufgefaßt werden zu können, wesentlich mehr und präzisere Kenntnis vom Kontext verlangen, kassiert er umstandslos die Einsicht, an deren Schwelle er mit der Erwähnung der Differenz kam. Es gibt eben nicht bloß die Alternative zwischen einer strengen Deutung – die meist sich mit der Intention und ihrer Quasi-Erklärung durch den Kontext begnügt – und einem vagen Glauben an die »grundsätzliche Unerschöpflichkeit des Kunstwerkes in der Sinndeutung«, wie es Gombrich hier glauben machen will.
- 39 Panofsky: ›Iconography and Iconology‹ (s. Anm. 22), S. 55 ff., 65; Ernst Cassirer: ›Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften‹ [zuerst in: *Vorträge der Bibliothek Warburg I (1921/22)*]. In: ders.: *Wesen und Wirken des Symbolbegriffs*, 5. Aufl. Darmstadt 1976, S. 171–200; E. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen (1923–29)*, 3 Bde., Oxford 1954.
- 40 Cassirer: ›Begriff‹ (s. Anm. 39), S. 175; vgl. ders.: *Philosophie* (s. Anm. 39), Bd. III, S. 109.
- 41 Cassirer: ›Begriff‹ (s. Anm. 39), S. 176 ff.
- 42 Cassirer: ›Begriff‹ (s. Anm. 39), S. 176, 198 ff., sagt von den symbolischen Formen: *Sie alle treten zwischen uns und die Gegenstände; aber sie bezeichnen damit nicht nur negativ die Entfernung, sondern sie schaffen die einzig mögliche, adäquate Vermittlung und das Medium, durch welches uns irgendwelches geistige Sein erst faßbar und verständlich wird* (S. 176). Vgl. dazu P. Ricoeur: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt/M. 1974, S. 21 ff.
- 43 Cassirer: ›Begriff‹ (s. Anm. 39), S. 198 f.
- 44 Cassirer: ›Begriff‹ (s. Anm. 39), S. 199 f. Als entschiedener Gegner der Weltanschauungsinterpretation zeigt sich Cassirer auch in der oben in Anm. 28 zitierten Kritik von Heidegger. – Cassirer entnimmt das Zitat aus Hegel: *Phänomenologie des Geistes* in der Ausgabe von J. Hoffmeister, Hamburg 1952, S. 15. Die Bedeutung von Hegels *Phänomenologie* sowohl für diese erste Konzeption der symbolischen Formen wie für die spätere *Philosophie* ist leicht erkennbar.
- 45 Cassirer: ›Begriff‹ (s. Anm. 39), S. 190.
- 46 Panofsky setzt symbolische Form im Sinn von Cassirer und *symptoms* gleich, vgl. ›Iconography and Iconology‹ (s. Anm. 22), S. 56 u. 65. Daß die Ikonologie nicht das interessiert, was ein Werk zeigt, sondern was es verrät, sagt Panofsky schon in ›Inhaltsdeutung‹ (s. Anm. 5), S. 94, dann wieder in ›History of Art‹ (s. Anm. 7), S. 34; dies in Anlehnung an Peirce. Vgl. dazu Ph. Junod: *Transparence et opacité. Essai sur les fondements de l'Art Moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, o. O. 1976, S. 320 ff.

- 47 Ricoeur: *Die Interpretation* (s. Anm. 42), S. 23 ff.
- 48 Ebeling: ›Hermeneutik‹ (s. Anm. 1), Sp. 242 ff.; Szondi: *Literarische Hermeneutik* (s. Anm. 17), S. 14 ff.
- 49 Szondi: *Literarische Hermeneutik* (s. Anm. 17), S. 15 f.
- 50 Gadamer: *Wahrheit und Methode* (s. Anm. 3), S. 278 f. Vgl. die Diskussion dieser These im Anschluß an Chladenius, der sie auch vertritt bei Szondi: *Literarische Hermeneutik* (s. Anm. 17), S. 72 ff., 142 f.
- 51 Ebeling: ›Hermeneutik‹ (s. Anm. 1), Sp. 247. Daß die Allegorese des Origenes nicht eine willkürliche Umdeutung ist, ergibt sich aus der Entsprechung der Lehre vom dreifachen Schriftsinn und der Trichotomie der Anthropologie und Ontologie.
- 52 Dilthey: ›Entstehung der Hermeneutik‹ (s. Anm. 3), S. 319.
- 53 Panofsky: ›The Neoplatonic Movement and Michelangelo‹. In: ders.: *Studies in Iconology* (s. Anm. 22), S. 171–233.
- 54 Vgl. Dilthey: ›Entstehung der Hermeneutik‹ (s. Anm. 3), ferner ›Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften‹. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Leipzig und Berlin 1927, S. 191 ff. – Zur zentralen Aporie dieses Verstehens vgl. Ricoeur: ›La tâche de l'herméneutique‹ (s. Anm. 9), S. 188 f.
- 55 Vgl. Schleiermacher: *Hermeneutik*, ed. Kimmerle (s. Anm. 6), S. 123 ff.; ed. Frank (s. Anm. 6), S. 309 ff.; zur Schleiermacher-Rezeption vgl. die Einleitungen in den genannten Ausgaben.
- 56 Panofsky: ›Iconography and Iconology‹ (s. Anm. 22), S. 64 ff. Vgl. dazu Bourdieu: ›Der Habitus‹ (s. Anm. 2), S. 133 ff.
- 57 Panofsky: ›Iconography and Iconology‹ (s. Anm. 22), S. 57 f. Panofsky nimmt hier die Unterscheidung von Hoogewerff auf, allerdings mit einer bemerkenswerten Ironisierung; vgl. G. J. Hoogewerff: ›L'Iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien‹. In: *Rivista di Archeologia Christiana* 8 (1931), S. 53–82.
- 58 D. Frey: ›Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte‹. In: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* I (15), 1921/22 (ed. 1923), S. 21. Bekanntlich hat die Kunstgeschichte sich nach dem Zweiten Weltkrieg – und vor allem in Deutschland – eine ähnliche Funktion zugeschrieben. Das sind gewiß Sackgassen, dennoch wäre das Problem, das sich hier stellt, zu erkennen und einmal jenseits des Erbaulichen zu behandeln, ob das Erbauliche nun die ewigen Werte oder die gesellschaftliche Relevanz sei. Vgl. zu einem vorläufigen Umriß des Problems mein: *Bild-Diskurs. Die Schwierigkeit des Parler Peinture*, Bern 1977, S. 11–32, 126 ff.
- 59 Vgl. die entsprechenden Arbeiten von Warburg, Panofsky, Saxl, Wittkower, Sez nec, Gombrich, um die wichtigsten zu nennen. Zu ergänzen ist diese Bemerkung über die Zeit bzw. die Dialektik von Sinn und Zeit als ein vordringliches Problem mit dem Hinweis auf Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, Halle a. d. Saale 1927, und auf Walter Benjamins Interpretation der barocken Allegorie in: Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlin 1928 [rev. Ausg. Frankfurt/Main 1963].
- 60 (Cesare Ripa): *Iconologie, ou explication nouvelle de plusieurs images, emblemes, et autres figures . . . tirées des Recherches & des Figures de Cesar Ripa, moralisées par I. Baudoin*, 2 Teile, Paris 1643 (od. 1644). Im Titelkupfer des ersten Teils, auch dieser von Jacques de Bie, steht unter Sonne und Regenbogen und Wolken ein Grabmal mit Obelisken und Hieroglyphen als *Memoriae Sacrum*.

- 61 J. v. Sandrart: *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter*, Nürnberg 1680.
- 62 S. Freud: ›Die Zunft einer Illusion‹ (1927). In: ders.: *Studienausgabe*, Bd. IX, Frankfurt/M. 1974, S. 186 ff.
- 63 E. Panofsky: *A mythological painting by Poussin in the Nationalmuseum Stockholm*, Stockholm 1960; ders.: *Problems in Titian, mostly iconographic*, London 1969.
- 64 Vgl. hier H. R. Jauss: ›Negativität und Identifikation. Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung‹. In: H. Weinrich (Hrsg.): *Positionen der Negativität (Poetik und Hermeneutik, Bd. 6)*, München 1975, S. 263 bis 339; H. R. Jauss: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik 1*, München 1977; und mein *Bild-Diskurs* (s. Anm. 58), S. 84–111.
- 65 Vgl. den Aufsatz und die darin genannten neuen Ansätze von Svetlana Alpers: ›Is Art History?‹. In: *Daedalus*, Summer 1977, S. 1–13; ferner D. Rosand: ›Art History and Criticism: The Past as Present‹. In: *New Literary History* 5 (1973), S. 435–445.

Ich kann noch auf eine Arbeit hinweisen, die nach der Niederschrift meines Aufsatzes erschienen ist: Gottfried Boehm: ›Zu einer Hermeneutik des Bildes‹. In: H.-G. Gadamer u. G. Boehm (Hrsg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt/Main 1978, S. 444–471.