

OSKAR BÄTSCHMANN

LOGOS IN DER GESCHICHTE ERWIN PANOFSKYS IKONOLOGIE

Im folgenden Beitrag diskutiere ich einige Probleme von Panofskys Modell der Inhaltsanalyse von Werken der bildenden Kunst. Zunächst lege ich einige neuere Aussagen über die Ikonologie vor und frage im Anschluß daran nach dem methodologischen Status von Panofskys Modell und nach seinem Ertrag für die Geschichte der Kunst. Das verlangt eine Untersuchung des Interpretationsbegriffs und der Konzeption der kunstgeschichtlichen Arbeit. Ich versuche, die Verschiebung des Interesses von den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen und den künstlerischen Grundproblemen zur Entzifferung des Sinns im Inhalt zu analysieren und zu fragen, was damit aufgegeben wurde und mit welchen Gründen und Folgen.

I. Fünf Texte zur Ikonologie

Der erste Text stammt aus Panofskys dritter Version seiner theoretischen Behandlung des Problems der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken bildender Kunst, publiziert 1955, d.h. 23 Jahre nach der ersten und 16 Jahre nach der zweiten Fassung: *Solange wir uns auf die Aussage beschränken, Leonardo da Vincis berühmtes Fresko zeige eine Gruppe von 13 Männern rings um eine Speisetafel und diese Gruppe von Männern stelle das letzte Abendmahl dar, befassen wir uns mit dem Kunstwerk als solchem, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als seine eigenen Eigenschaften oder Merkmale. Suchen wir jedoch das Fresko als ein Dokument der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der italienischen Hochrenaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als einem Symptom von etwas anderem, das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses ‚andere‘. Die Entdeckung und die Interpretation dieser ‚symbolischen‘ Werte (die dem Künstler selbst häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) ist der Gegen-*

stand dessen, was wir, im Gegensatz zur ‚Iconographie‘, ‚Iconologie‘ nennen können¹.

Der zweite und der dritte Text erschienen im gleichen Jahr, 1962. Der eine steht unter dem Stichwort der *iconological diminutions* in George Kublers Versuch, der Kunstgeschichte in der Geschichte der Dinge eine neue Theorie der Historiographie zu geben: *In der Iconologie hat das Wort Vorrang vor dem Bild. Ein Bild, das nicht durch einen Text erläutert wird, ist dem Ikonologen schwerer zugänglich als ein Text ohne Bild. Die heutige Iconologie ähnelt einem Verzeichnis von literarischen Themen, die nach Bildtiteln geordnet sind. Es ist noch nicht allgemein bekannt, daß die ikonologische Analyse darauf beruht, ausgewählte Texte mit visuellen Hilfsmitteln zu erforschen und zu erläutern. (...) Wenn der Ikonologe jedoch über Texte verfügt, so streift er die Vielschichtigkeit von den Dingen ab, bis nur noch jene Schemata übrigbleiben, die der Textapparat zuläßt. Häufige Wiederholung und Variation ist ein Maßstab für die Bedeutung eines Themas, besonders dann, wenn es die Barrieren des Mittelalters überwunden hat. Diese Themen und ihre Illustrationen laufen in einigen wenigen verbalen Formen zusammen, die von der Beschaffenheit der Texte abhängig sind. Ihre Substanz vermindert sich entsprechend immer weiter, bis nur noch die Bedeutungen der vorher so reichhaltigen Dinge übrigbleiben².* Spricht Kubler hier von Iconologie oder von Iconographie? Es ist offensichtlich, daß er die von Panofsky vorgelegte Unterscheidung vernachlässigt, im Gegensatz zu einer andern Stelle seines Buches, wo vermerkt ist: *Iconologie ist eine Variante der Kulturgeschichte, in der das Studium der Kunstwerke dazu bestimmt ist, aus ihnen Schlüsse über die Kultur zu ziehen. Aufgrund ihrer Abhängigkeit von langlebigen literarischen Traditionen war die Iconologie bisher beschränkt auf das Studium der graeco-romanischen Tradition und ihrer Auswirkungen. Thematische Kontinuität ist ihr wichtigster Forschungsgegenstand: Brüche und Rupturen der Tradition liegen außerhalb des Blickfeldes*

1 Erwin Panofsky, ‚Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art‘, in: *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City N.Y. 1955, ed. 1970, S. 56; dt.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975 und 1978, S. 41. Panofsky publizierte eine erste theoretische Arbeit über Probleme der Deutung 1932: ‚Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst‘, *Logos*, 21, 1932, S. 103–119, wiederabgedruckt in: E.P., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von H. Oberer und E. Verheyen, Berlin 1964, 2. erw. Auflage Berlin 1974, S. 85–97; und bei E. Kaemmerling (Hg.), *Iconographie und Iconologie. Theorien, Entwicklung, Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln 1979, S. 185–206, darin auch S. 207–225 Panofskys Aufsatz von 1955. Panofskys zweite Version bildete die Einleitung zu: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1939, dt. *Studien zur Iconologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, Köln 1980.

2 George Kubler, *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*, New Haven und London 1962, S. 127; dt. *Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge* Mit einer Einleitung von Gottfried Boehm, Frankfurt/M. 1982, S. 198.

der Ikonologen, wie auch alle Äußerungsformen von Zivilisationen, die nicht über ausreichende literarische Dokumentationen verfügen³.

Der andere 1962 erschienene Text stammt von Jan Białostocki und bildet den Schluß eines Enzyklopädie-Artikels über die Ikonographie und -logie. Ich zitiere aus der englischen Ausgabe von 1963: *Needless to say, in practice iconology may stress one or the other idea. But in its ideal, postulated form it is both the most unified and the most general and all-embracing method for the historical interpretation of art; it aims at as complete an understanding as possible of the artistic achievement of mankind*⁴. Was alles in dieser Behauptung der Ikonologie als all-umfassender Methode vergessen wurde, liegt nach der Lektüre von Kublers Text auf der Hand.

Im folgenden vierten Text wird die Unterschiedslosigkeit von Ikonographie und Ikonologie behauptet. Er stammt von Ernst H. Gombrich und erschien 1972: *Nun ist die Unterscheidung zwischen diesen beiden Disziplinen Ikonographie und Ikonologie nicht ganz eindeutig, und es ist auch nicht wesentlich, die Trennungslinie gerade so verlaufen zu lassen. Im großen und ganzen verstehen wir unter Ikonologie, nach den bahnbrechenden Arbeiten Panofskys, eher die Rekonstruktion eines Programms als die Identifikation eines bestimmten Textes*⁵. Wenigstens auf Panofskys theoretische Arbeiten beruft sich Gombrich zu Unrecht. Er vernachlässigt vielmehr Panofskys Versuche der Unterscheidung, auch dessen letzte, die 1967 publiziert wurde: *Der Unterschied zwischen Ikonographie und Ikonologie ist meiner Meinung nach nicht so sehr ein Unterschied von Objekten als vielmehr der Vorgehensweise – die, wie es Vorgehensweisen ipso facto tun, eine Art von Objekten erzeugt*⁶. Das Problem der Unterscheidung der Verfahren und ihrer Gegenstände ist damit noch einmal auf ähnliche Art gestellt, wie in den Aufsätzen Panofskys von 1932, 1939 und 1955. Verlangt man einen genauen Sprachgebrauch, läßt sich Gombrichs Auffassung nicht halten. Warum soll das gleiche Verfahren einmal *Ikonographie* heißen, wenn es um die Identifikation eines kürzeren Textes geht, ein andermal aber *Ikonologie*, wenn der Text die Länge eines Programms hat?

3 Kubler, *The Shape of Time* (wie Anm. 2), S. 26 f.; dt. S. 64.

4 Jan Białostocki, Art. 'Iconography and Iconology', *Encyclopedia of World Art*, New York u.a. 1963, Bd. VII, Sp. 781 (zuerst erschienen in der italienischen Ausgabe *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Bd. VII, Rom 1962, Sp. 163–175).

5 Ernst H. Gombrich, 'Aims and Limits of Iconology', in: Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the art of the Renaissance*, London 1972, S. 6; dt.: 'Ziele und Grenzen der Ikonologie', in: Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 1), S. 377–433.

6 Panofsky in einem Brief an Heckscher, vgl. William S. Heckscher, 'The Genesis of Iconology', in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964), Berlin 1967, Bd. III, S. 261, Anm. 52; dt.: 'Die Genesis der Ikonologie', in: Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 1), S. 112–164.

Der fünfte Text, publiziert 1983, behauptet zugleich die Beschränktheit der Ikonologie, die Trivialität ihres Verfahrens und ihre Nutzlosigkeit für die Konstruktion einer Geschichte der Kunst. Er stammt von Hans Belting: *Sie (die Ikonologie) ruft Bedeutungsgehalte ab und untersucht im Kunstwerk den Stoff und sein kulturelles Verständnis oder nobilitiert sein inhaltliches Konzept zum großen Argument, das zu neuer Kontemplation seiner selbst freigelegt wird, ohne noch an seinem geschichtlichen Gebrauch Schaden zu leiden. Hier feiert sich das Entziffern des Konzepts selber als ein hermeneutischer Akt, der zur historischen Verschlüsselung die Symmetrie der heutigen Entschlüsselung vorstellt. Im Grunde handelt es sich um die Fortsetzung eines Gesellschaftsspiels der Humanisten, dessen Anwendung nur für Gegenstände von Renaissance und Barock Erfolg verspricht, zumal es an dafür hergestellte literarische Texte und Programme gebunden war. (. . .) In ihrer rigorosen Spielart ist die Ikonologie noch weniger als die Stilkritik in der Lage, eine synthetische Kunstgeschichte aufzubauen, weil sie dafür keinen eigentlichen Gegenstand vorweisen kann*⁷.

Panofskys Darlegung ist in diesem Text kaum berücksichtigt, wohl aber die Auffassungen von Kubler und Gombrich. Wenn man Ikonographie und Ikonologie als identisch betrachtet, muß man, wenn die Faszination verschwunden ist, sie als tautologisches Spiel sehen. Dieses Urteil bleibt fraglich, weil die Ikonologie von Panofsky anders konzipiert wurde. Eine andere Frage ist, was ein Wort wie „Bedeutungsgehalt“ meinen könnte. Panofsky hat in seinem ersten Aufsatz über die Auslegung Worte wie „Bedeutungssinn“ und „Gehalt“ gebraucht⁸. „Gehalt“ kann etwas meinen, „Bedeutungssinn“ ist ein heute nicht mehr gebrauchter Unsinn, „Bedeutungsgehalt“ ist ein alter, von Belting wieder neu aufgelegter Unsinn. Daß die Ikonologie eine Konstruktion der Geschichte der Kunst nicht leisten könne, folgt aus ihrer Bewertung als einer partikulären Fragestellung. Daraus ist nicht abzuleiten, daß die Ikonologie nichts beitragen könne für die Geschichte der Kunst und für das Fach Kunstgeschichte.

II. Panofskys Schema methodologisch: ein Verstehen-Erklären-Modell

Die zitierten Texte zeigen divergierende Auffassungen von Panofskys Verfahren und seiner Brauchbarkeit und Geltung. Übereinstimmung mit Panofsky dürfte darin bestehen, daß dessen Verfahren *Interpretation* sei und eine *Methode* der Interpretation sei. Wenn hier Einigkeit besteht, verdeckt sie, daß über den methodologischen Status von Panofskys Schema keine Klarheit besteht. Ich halte es für wichtig, zunächst dieses Problem zu diskutieren und damit auch die

⁷ Hans Belting, ‚Das Ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung‘, in: *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1983, S. 25.

⁸ Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974), S. 93 ff.

von mir verwendeten Begriffe zu umschreiben. Ich behaupte, daß Panofsky in den drei Ansätzen von 1932, 1939 und 1955 nicht eine Methode der Interpretation vorgelegt hat, sondern ein Modell entworfen hat, in dem Verstehen von Zeichen und Erklären der Werke als einander ergänzende und begrenzende Tätigkeit aufeinander bezogen sind. Ich begründe in aller Kürze⁹.

Zum Begriff der Interpretation: Im Aufsatz von 1932 zog Panofsky den strengen Begriff der Interpretation von Heidegger heran. Danach sollte die einfache Wiedergabe der Textmeinung nicht als Interpretation gelten. Nach Heidegger muß die Auslegung vielmehr sichtbar machen, was ein Autor über die ausdrückliche Formulierung hinaus mit seinem Text ans Licht gebracht hat. Panofsky behauptet, nach dieser Auffassung müßten schon jede einfache Beschreibung und Benennung des Inhalts eines Bildes als Interpretation gelten, da sie immer Ungesagtes vor Augen bringen würden¹⁰. Für bloße Aussagen über bildlich dargestellte Gegenstände und Inhalte kann dies nicht gelten. Indem Panofsky die ganze sprachlich-rezeptive Beschäftigung mit Bildern dem Interpretationsbegriff Heideggers unterstellte, vertauschte er dessen ‚kurzen‘ Begriff mit einem ‚langen‘, dem Aristotelischen, nach dem interpretieren heißt: *etwas von etwas aussagen*¹¹. Der Austausch hat Konsequenzen. Mit dem ‚langen‘ Interpretationsbegriff wird ein hermeneutisches Problem verdeckt: *interpretieren* läßt sich nicht mehr von *verstehen* (von Zeichen) unterscheiden und die Aufgabe der Interpretation kann nicht mehr von der des Verstehens (von Zeichen) abgehoben werden.

Die ersten beiden Operationen in Panofskys Schema (1932: Erfassen von Phänomensinn und Bedeutungssinn; 1939/55: vorikonographische Beschreibung und ikonographische Analyse) sind zwei Akte des Verstehens, die sich auf Zeichen beziehen. Die Bestimmung des Phänomensinns (des primären Sujets) folgt der strukturalen Dualität der Zeichen, d.h. der Beziehung zwischen dem sinnlichen Träger der Zeichen und dem, was er an Sache und Ausdruck bezeichnet. Die Bestimmung des sekundären Sujets folgt der intentionalen Dualität der Zeichen, d.h. sie fragt nach dem, was die bezeichnete Sache ihrerseits wieder benennt, indem sie für einen Text (ein Thema, einen Begriff) steht. Die

9 Zur ausführlicheren Begründung vgl. meinen Aufsatz ‚Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik‘, in: Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie* (wie Anm. 1), S. 460–484; und ferner mein Buch: *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, § 24, S. 68–72. Pierre Bourdieu hat erstmals Panofskys dritte Stufe in aller Klarheit als Erklärung dargestellt: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/M. 1974, S. 125–158; vgl. auch Hans Fiebig, ‚Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historistische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte‘, in: R. Simon Schaefer, W. Ch. Zimmerli (Hg.), *Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften*, Hamburg 1975, S. 141–161.

10 Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn 1929, S. 192 ff.; Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974), S. 92.

11 Paul Ricoeur, *De l'interprétation. Essai sur Freud*, Paris 1965, dt.: *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt/M. 1974, S. 33 ff.

Bemerkung Panofskys über die Voraussetzung der Deskription und damit der Inhaltsanalyse stellt klar die Unterordnung der Werke unter die strukturelle Dualität der Zeichen heraus. Die Deskription verlange, daß die Darstellungsfaktoren (die Linie, die Farben) zu „Symbolen“ von etwas Dargestelltem *umgedeutet* werden müssen¹². Mit den ersten beiden Operationen ist das Verstehen von Zeichen abgeschlossen. Ihnen folgt keine Interpretation. Dies ist die Folge der fehlenden Unterscheidung. Die Aufgabe der Interpretation nach dem ‚kurzen‘ Begriff wäre: nach dem zu fragen, was ein Werk als es selbst hervorbringt, und in dieser Fragestellung das Verstehen der Zeichen aufzuheben (im mehrfachen Sinn).

Der dritte Schritt in Panofskys Schema ist nicht Interpretation, sondern Erklärung. Die Aufgabe, die hier gestellt wird, ist die logische Ableitung des Explanandums (der formalen und inhaltlichen Momente eines Werks, d.h. der Zeichen) aus einem Explanans (z.B. 1932: dem *grundsätzlichen Verhalten* des Künstlers zur Welt). Ich gebe dazu ein Beispiel (Abb. 1) aus Panofskys Arbeit von 1932, das den dritten Schritt als Erklärung bestimmt: *So zeigen z.B. uns Kunsthistorikern die geistesgeschichtlichen Zeugnisse der Renaissance (darunter selbstverständlich auch die Schriften Dürers selbst), auf Grund welcher weltanschaulicher Voraussetzungen es ihm möglich war, in seiner „Melancholie“ einen „Typus Acediae“ mit einem „Typus Geometriae“ zur Einheit zu bringen und damit ein kreatürliches Leiden zum ersten Male zu vergeistigen und umgekehrt ein schicksalloses geistiges Wirken zum ersten Male zu pathetisieren*¹³. In späteren Arbeiten (z.B. in ‚The Neoplatonic Movement and Michelangelo‘ von 1939) bilden die Regeln eines geschichtlichen Verhaltens und die Motive eines bestimmten persönlichen Verhaltens zusammen das Explanans, aus dem die Explananda (der Stil, die Steinbehandlung, die Themen) abgeleitet werden. Allerdings besteht die Ableitung im wesentlichen aus Analogieannahmen¹⁴. Der dritte Schritt ist aber weder bei Panofsky noch bei seiner Quelle, Karl Mannheims Schrift von 1923 über die Weltanschauungsinterpretation, als Erklärung bezeichnet. Nach Mannheim geht es darum, ein bereits verstandenes Sinngebilde auf die Weltanschauung als Totalität „zu beziehen“, nicht aber um die Ableitung eines Kunstwerks aus andern Manifestationen der Weltanschauung oder um eine historisch-genetische Kausalerklärung. Mannheim

12 Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974), S. 85 ff.; für eine Diskussion von Panofskys Modell aus einer semiotischen Sicht vgl. Christine Hasenmueller, ‚Panofsky, Iconography, and Semiotics‘, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 36, 1977/78, S. 289–301.

13 Karl Mannheim, ‚Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation‘, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV) 1921/1922, Wien 1923, S. 37 ff.; zur neueren Bestimmung der Erklärung vgl. Carl G. Hempel, Paul Oppenheim, ‚Studies in the Logic of Explanation‘ (1948), in: C. G. Hempel, *Aspects of Scientific Explanation and other Essays in the Philosophy of Science*, New York – London 1965, S. 245–295; Kurt Hübner, *Kritik der wissenschaftlichen Vernunft*, Freiburg 1978, S. 304 ff.; Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974), S. 94 f.

14 Panofsky, *Studies in Iconology* (wie Anm. 1), S. 171–230, dt. S. 251–304.

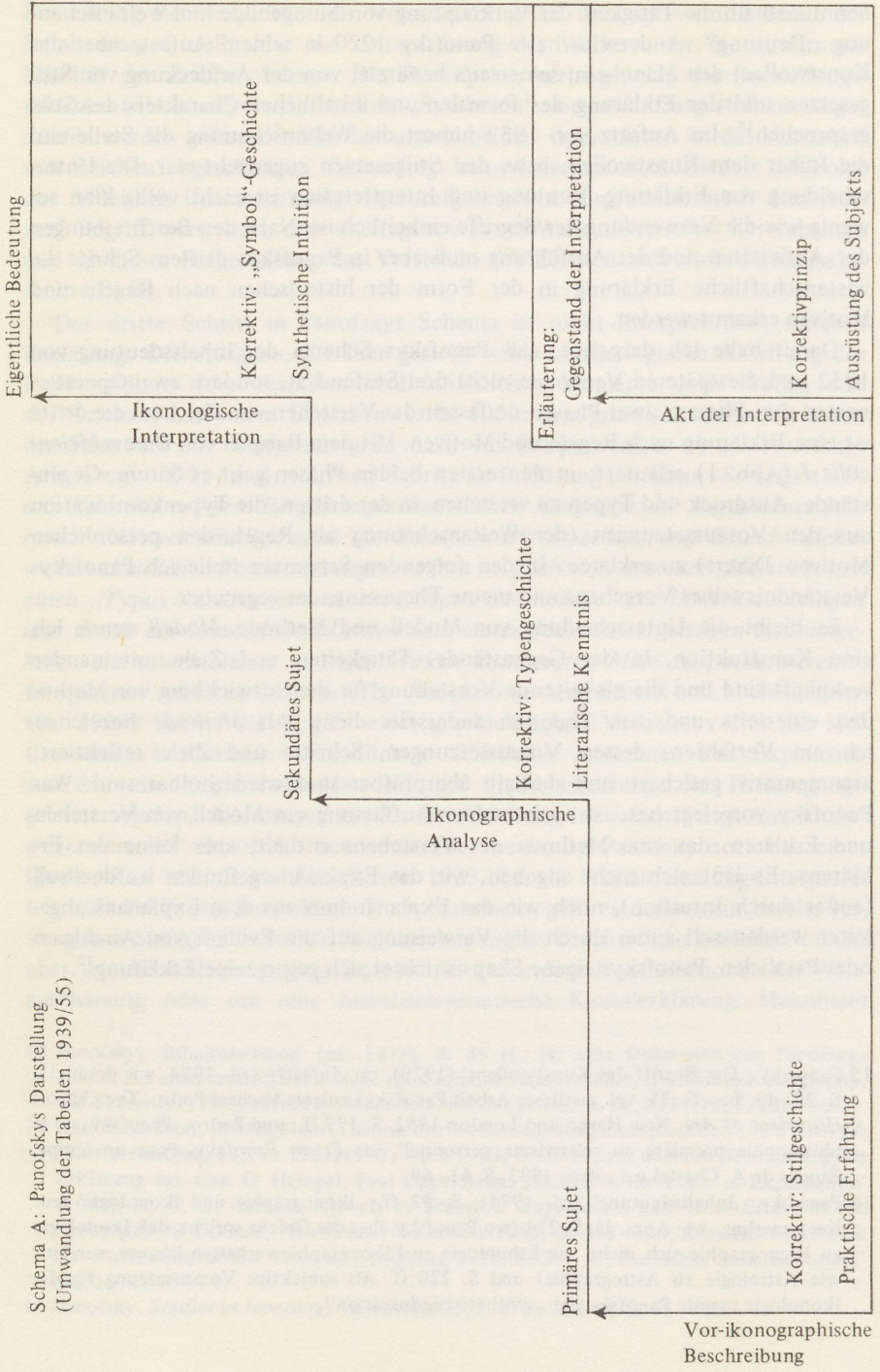
nennt deshalb die Tätigkeit der Verknüpfung von Sinngebilde und Weltanschauung „Deutung“. Andererseits hatte Panofsky 1920 in seinem Aufsatz über das Kunstwollen, den Mannheim seinerseits benützte, von der Aufdeckung von Stilgesetzen und der Erklärung des formalen und inhaltlichen Charakters des Stils gesprochen¹⁵. Im Aufsatz von 1932 nimmt die Weltanschauung die Stelle ein, die früher dem Kunstwollen, bzw. den Stilgesetzen zudedacht war. Die Unterscheidung von Erklärung, Deutung und Interpretation ist nicht völlig klar, so wenig wie die Verwendung der Begriffe einheitlich ist. Nach den Beschreibungen der Aktivitäten und der Ausführung muß aber in Panofskys drittem Schritt die wissenschaftliche Erklärung in der Form der historischen nach Regeln und Motiven erkannt werden.

Damit habe ich dargelegt, daß Panofskys Schema der Inhaltsdeutung von 1932 und die späteren Versionen nicht drei Stufen hat, sondern zwei Operationen in drei Phasen: zwei Phasen umfassen das Verstehen von Zeichen, die dritte ist eine Erklärung nach Regeln und Motiven. Mit dem Beispiel von Dürers *Melencolia I* (Abb. 1) erläutert: in den ersten beiden Phasen geht es darum, Gegenstände, Ausdruck und Typen zu verstehen, in der dritten, die Typenkombination aus den Voraussetzungen (der Weltanschauung als Regel, den persönlichen Motiven Dürers) zu erklären. In den folgenden Schemata stelle ich Panofskys Verständnis seines Vorgehens und meine These einander gegenüber.

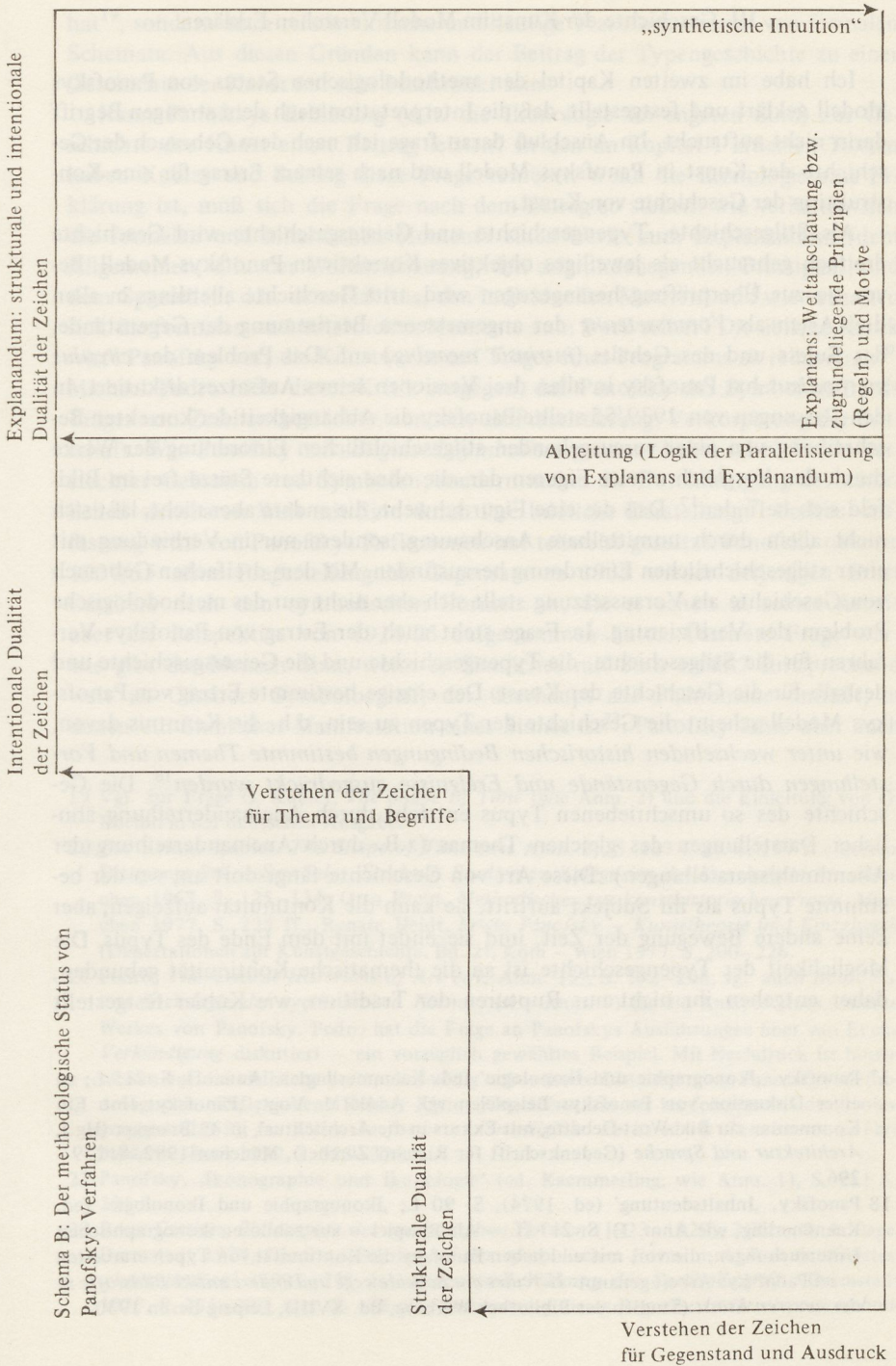
Es bleibt die Unterscheidung von Modell und Methode. *Modell* nenne ich eine Konstruktion, in der Gegenstände, Tätigkeiten und Ziele miteinander verknüpft sind und die als leitende Vorstellung für die Entwicklung von Methoden einerseits und von Theorien andererseits dient. Als *Methode* bezeichne ich ein Verfahren, dessen Voraussetzungen, Schritte und Ziele reflektiert, argumentativ gesichert und deshalb überprüfbar und wiederholbar sind. Was Panofsky vorgelegt hat, ist nach meiner Auffassung ein Modell von Verstehen und Erklären, das eine Methode des Verstehens enthält, aber keine des Erklärens. Es läßt sich nicht angeben, wie das Explanans gefunden werden soll (außer durch Intuition), noch wie das Explanandum aus dem Explanans abgeleitet werden soll außer durch die Verweisung auf die Evidenz von Analogien oder Parallelen. Panofskys eigene Skepsis richtet sich gegen seine Erklärung¹⁶.

15 Panofsky, ‚Der Begriff des Kunstwollens‘ (1920), in: *Aufsätze* (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 29–43, bes. S. 34; vgl. zu dieser Arbeit Panofskys zuletzt Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven und London 1982, S. 179 ff.; und Podro, ‚Panofsky: de la philosophie première au relativisme personnel‘, in: *Erwin Panofsky. Pour un temps*. Etudes de A. Chastel u.a., Paris 1983, S. 61–69.

16 Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974), S. 92 ff.; ‚Ikonographie und Ikonologie‘ (ed. Kaemmerling, wie Anm. 1), S. 214 (wo Panofsky über die Gefahr spricht, daß Ikonologie zu Ikonographie sich nicht wie Ethnologie zu Ethnographie verhalten könnte, sondern wie Astrologie zu Astrographie) und S. 220 ff. Als subjektive Voraussetzung für die Ikonologie nannte Panofsky die „synthetische Intuition“.



Schema A: Panofskys Darstellung (Umwandlung der Tabellen 1939/55)



III. Geschichte der Kunst im Modell Verstehen-Erklären

Ich habe im zweiten Kapitel den methodologischen Status von Panofskys Modell geklärt und festgestellt, daß die Interpretation nach dem strengen Begriff darin nicht auftaucht. Im Anschluß daran frage ich nach dem Gebrauch der Geschichte der Kunst in Panofskys Modell und nach seinem Ertrag für eine Konstruktion der Geschichte von Kunst.

Als Stilgeschichte, Typengeschichte und Geistesgeschichte wird Geschichte dreifach gebraucht als jeweiliges objektives Korrektiv in Panofskys Modell. Bevor sie zur Überprüfung herangezogen wird, tritt Geschichte allerdings in allen drei Arten als *Voraussetzung* der angemessenen Bestimmung der Gegenstände, des Sujets und des Gehalts (*intrinsic meaning*) auf. Das Problem des *circulus methodicus* hat Panofsky in allen drei Versionen seines Aufsatzes diskutiert. In den Fassungen von 1939/55 stellte Panofsky die Abhängigkeit der korrekten Beschreibung von einer vorausgehenden stilgeschichtlichen Einordnung der Werke durch den Vergleich zweier Figuren dar, die ohne sichtbare Stütze frei im Bildfeld sich befinden¹⁷. Daß die eine Figur schwebt, die andere aber nicht, läßt sich nicht allein durch unmittelbare Anschauung, sondern nur in Verbindung mit einer stilgeschichtlichen Einordnung herausfinden. Mit dem dreifachen Gebrauch von Geschichte als Voraussetzung stellt sich aber nicht nur das methodologische Problem der Verifizierung. In Frage steht auch der Ertrag von Panofskys Verfahren für die Stilgeschichte, die Typengeschichte und die Geistesgeschichte und deshalb für die Geschichte der Kunst. Der einzige bestimmte Ertrag von Panofskys Modell scheint die Geschichte der Typen zu sein, d.h. die Kenntnis davon, wie *unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen und Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden*¹⁸. Die Geschichte des so umschriebenen Typus entsteht durch Aneinanderreihung ähnlicher Darstellungen des gleichen Themas (z.B. durch Aneinanderreihung der Abendmahlsdarstellungen). Diese Art von Geschichte fängt dort an, wo der bestimmte Typus als ihr Subjekt auftritt, sie kann die Kontinuität aufzeigen, aber keine andere Bewegung der Zeit, und sie endet mit dem Ende des Typus. Die Möglichkeit der Typengeschichte ist an die thematische Kontinuität gebunden, daher entgehen ihr nicht nur Rupturen der Tradition, wie Kubler festgestellt

17 Panofsky, ‚Ikongraphie und Ikonologie‘ (ed. Kaemmerling, s. Anm. 1), S. 215 f.; zu einer Diskussion von Panofskys Beispielen vgl. Adolf M. Vogt, ‚Panofskys Hut. Ein Kommentar zur Bild-Wort-Debatte, mit Exkurs in die Architektur‘, in: C. Braegger (Hg.), *Architektur und Sprache* (Gedenkschrift für Richard Zürcher), München 1982, S. 279–296.

18 Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974), S. 90 f.; ‚Ikongraphie und Ikonologie‘ (ed. Kaemmerling, wie Anm. 1), S. 217 ff. – Als Beispiel – aus zahllosen ikonographischen Untersuchungen, die vor, mit und neben Panofsky die Kontinuität von Typen erarbeiten – sei Panofskys Arbeit genannt: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. XVIII), Leipzig-Berlin 1930.

hat¹⁹, sondern auch relativ einfache und häufige Transformationen von formalen Schemata. Aus diesen Gründen kann der Beitrag der Typengeschichte zu einer Geschichte der Kunst nur sehr beschränkt sein.

Kann Panofskys Erklärung (d.h. die Ikonologie im engeren Sinn) zur Geschichte der Kunst einen Beitrag leisten? In den im Kapitel 1 zitierten Texten haben Kubler und Belting diese Frage verneint. Wenn die Ikonologie eine Erklärung ist, muß sich die Frage nach dem Ertrag so stellen: wie verhalten sich die formalen und inhaltlichen Momente eines Werks zum Explanandum (dem Allgemeinen, d.h. der Weltanschauung, den zugrundeliegenden Prinzipien, und dem Speziellen, d.h. dem Habitus, den individuellen Motiven) und wie verhalten sich die formalen und inhaltlichen Momente zum Werk selber? Die übliche Kritik wirft Panofsky vor, die Kunstwerke auf Träger eines Programms zu reduzieren²⁰. Michael Podro hielt dieser Kritik entgegen, daß Panofsky das Symbol nicht als Träger von Zeichen betrachte, sondern als Präsentation, Verkörperung der Botschaft. Was Panofsky z.B. *disguised symbolism* genannt habe, sei nicht ein versteckter Gebrauch von Symbolen, sondern meine die Durchdringung der natürlichen sichtbaren Welt mit Sinn durch ihre bildliche Darstellung²¹. Podros Auffassung wird von Panofskys Reflexionen nur teilweise gestützt. Panofsky näherte 1939/55 seine Fragestellung im Gegensatz zu 1932 wieder derjenigen Ernst Cassirers nach den symbolischen Formen an, die er schon in seiner Arbeit über die Perspektive von 1924/25 aufgenommen hatte. Cassirers Frage war: wie gibt der Mensch Sinn, wenn er Sinnliches mit Sinn erfüllt? Entsprechend weit ist Cassirers Symbolbegriff, der überhaupt alle Phänomene umfaßt, in denen ein Sinnliches Manifestation eines Sinnes ist²³. Panofsky faßte aber auch

19 Vgl. zur Frage G. Kubler, *The Shape of Time* (wie Anm. 2) und die Einleitung von G. Boehm in der deutschen Ausgabe.

20 Zur Kritik: Kubler, *The Shape of Time* (wie Anm. 2), S. 127 f. dt. S. 197 ff.; Lorenz Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, S. 125–134; Otto Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, S. 235 ff.; Renate Heidt, *Erwin Panofsky – Kunsttheorie und Einzelwerk* (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Bd. 2), Köln – Wien 1977, S. 200–226.

21 Podro, *The Critical Historians of Art* (wie Anm. 15), S. 192–208; vgl. auch Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (wie Anm. 9) für die Analyse eines anderen Werkes von Panofsky. Podro hat die Frage an Panofskys Ausführungen über van Eycks *Verkündigung* diskutiert – ein vorzüglich gewähltes Beispiel. Mit Nachdruck ist hinzuweisen auf die vielleicht beste, aber völlig unbeachtete Diskussion von Panofskys methodologischen Reflexionen: Robert Klein, ‚Considérations sur les fondements de l’iconographie‘ (1963), in: Klein, *La forme et l’intelligible. Ecrits sur la Renaissance et l’art moderne*, Paris 1970, S. 353–374.

22 Panofsky, ‚Ikonographie und Ikonologie‘ (ed. Kaemmerling, wie Anm. 1), S. 211 f., 221 f.

23 Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929), 3 Bde., 7. Auflage, Darmstadt 1977; Cassirer, ‚Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften‘ (1921–22), in: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*, Darmstadt 1977, S. 171–200, hier, S. 175, die Bestimmung dieses Begriffs: *Unter einer „symboli-*

1939/55 die Untersuchung von Symptomen und zugrundeliegenden Prinzipien als Fragestellung auf, die derjenigen Cassirers entspreche; d.h. er betrachtete Cassirers Problem als analog dem Problem der „Weltanschauungsinterpretation“, die von den sinnlichen Äußerungen nach einem „eigentlich Zugrundeliegenden“ zurückfragte. Panofskys Identifizierung der *intrinsic meaning* mit den sogenannten „zugrundeliegenden Prinzipien“ belegt dies ausreichend. Cassirer lehnte aber im Gegensatz zu Panofsky die Weltanschauungsinterpretation insbesondere im Gebiet der Kunst entschieden und mit guten Gründen ab²⁴. Panofsky versuchte schon in seinem Aufsatz von 1932 die Auffassung der Werke als Dokumente für etwas anderes als sie selbst (nach Mannheim) zu verbinden mit der Frage nach der Energie an Weltanschauung, die als Sinn in die Werke hineingeleitet und dort präsent sei. Dieser Versuch, Mannheim und Cassirer zu verknüpfen, erfolgte ohne Reflexion der Unvereinbarkeit der Standpunkte: man kann die Werke nicht zugleich als Dokumente für etwas anderes als sie selbst und als Realisation ihres spezifischen Sinns betrachten²⁵. Was hier fehlt, ist die Interpretation.

Die Frage nach dem Ertrag der Ikonologie für eine Geschichte der Kunst muß dieser Unentschiedenheit wegen so beantwortet werden: wenn Panofskys dritter Schritt sein Ziel in der Erkenntnis zugrundeliegender Prinzipien hat und die Kunstwerke als Dokumente für dieses andere als sie selbst nimmt, kann dieses Ziel weder Geschichte der Kunst sein noch ein unmittelbarer Beitrag dazu. Wenn umgekehrt das Ziel die Erkenntnis der Präsentierung von Sinn im Kunstwerk ist, kann die Erklärung deshalb für die Geschichte der Kunst nicht unmittelbar fruchtbar sein, weil die Frage der Interpretation als Frage nach dem, was durch diese spezifischen inhaltlichen und formalen Momente hervorgebracht wird, in Panofskys Verfahren ausfällt. Von einem Ausfallen der Interpretation zu sprechen, ist doppelt berechtigt: erstens fehlt diese Aufgabe seit Panofskys Aufsatz von 1932, und zweitens war sie vorher, in den Arbeiten um 1925, gestellt und ging mit der ausschließlichen Zuwendung zur Inhaltsanalyse verloren. Ich werde mich im folgenden Kapitel diesen verpaßten Möglichkeiten zuwenden und im letzten eine Erklärung zu geben versuchen.

IV. Grundbegriffe – Interpretation. Oder: verpaßte Chancen

Heinrich Wölfflin sprach 1940 in einem Rückblick gegen Ende seines Lebens von dem unausgeführten Plan, sich mit der Sache der Kunst selbst zu beschäfti-

„sches 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. Zur Fragestellung Cassirers vgl. Ricoeur, Interpretation (wie Anm. 11), S. 21 ff.

24 Cassirer, ‚Begriff der symbolischen Form‘ (s. Anm. 23), S. 198 ff. und ferner dessen Besprechung von Heideggers Kant-Buch, in: *Kant-Studien*, 36, 1931, S. 1–26.

25 Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 93 f.

gen statt mit vielerlei Wissenskram und allgemeinen ästhetischen Urteilen. Der Plan beruhte auf einer vielfach gemachten Erfahrung: *Wer aber in Künstlerwerkstätten verkehrte, mußte die Erfahrung machen, daß überhaupt zwischen den hier tätigen eigentlichen „Fachleuten“ der Kunst und den Historikern der Kunst eine tiefgehende Trennung bestand, begreiflich, da in den zwei Lagern in ganz verschiedener Sprache über die gemeinsame Angelegenheit gesprochen wurde. Hier also, meinte ich, müßte eingesetzt und der Versuch gemacht werden, das Spezifische der künstlerischen Leistung ins Licht zu rücken*²⁶. Allerdings fühlte Wölfflin den Mangel nicht erst gegen das Ende seines Lebens. Zum Ausdruck kam er in der immer wiederkehrenden Skepsis gegen die akademische kunstgeschichtliche Tätigkeit und in den Anstrengungen zu einer künstlerischen Analyse der Kunst. Im Vorwort zur ersten Auflage des Buches *Die Klassische Kunst* von 1898 stimmte Wölfflin mit der Kritik an der historischen Betrachtung der Kunstwerke durch Adolf Hildebrands *Problem der Form in der bildenden Kunst* von 1893 überein und wandte sich mit Hilfe eines Künstlers gegen die akademische, rein historische Kunstgeschichte zur „Hauptsache“ der Kunst, ihrem *künstlerisch-sachlichen Inhalt*. Trotz dieser Orientierung, die für Wölfflin leitend blieb, hat sich auch für ihn der Graben zwischen der Sprache der Künstler und jener der Kunsthistoriker weiter vertieft. Hildebrands *Problem der Form* war von einem an der Universität lehrenden Kunsthistoriker noch aufzunehmen, aber Kandinskys Aufsatz von 1912 ‚Über die Formfrage‘ offenbar nicht mehr, ebenso stand es mit Hildebrands *Plastik und Kandinskys Malerei*²⁷. *Der Blaue Reiter* von Kandinsky und Marc ist keinem an der Universität tätigen Kunsthistoriker gewidmet, sondern einem bedeutenden Museumsmann, Hugo von Tschudi, der selbst gegen die *Axiome der Studirstubenästhetik* aufgetreten war²⁸. Am Graben zwischen Kunstgeschichte und Kunst arbeiteten aber auch die neuen Künstler mit ihrem Mißtrauen nicht nur gegen die übelwollende Kritik, sondern auch gegen wohlmeinende Versuche der Vermittlung und Erläuterung ihrer Werke. Das reichte von Kandinskys Invektiven gegen die Lob und Tadel

26 Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes*, Basel 1940, S. 1.

27 Heinrich Wölfflin, *Die klassische Kunst*, München 1898. Vorwort zur ersten Auflage; Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893; Wölfflin ist verschiedentlich auf Hildebrand und seine Schrift zurückgekommen, er hat – nach Zeugnissen von Zeitgenossen – sich aber auch für Kandinsky interessiert, nur scheint es nicht, daß dieses Interesse sich noch in der wissenschaftlichen Tätigkeit ebenso hätte aufnehmen lassen wie das Interesse an Hildebrand. Vgl. zur Frage Joseph Gantner, ‚Heinrich Wölfflin und die moderne Kunst‘, *Mercur*, 13, 1959, S. 937–945; zur Rezeption von Hildebrands Schrift durch Wölfflin: Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie* (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen. N.F. Bd. 14). Worms 1981. S. 156 ff.

28 Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hg.), *Der Blaue Reiter*, München 1912, gewidmet dem Andenken des 1911 verstorbenen Hugo von Tschudi, seit 1907 Direktor der staatlichen Galerie in München; Hugo von Tschudi, ‚Kunst und Publikum‘ (1899), in: *Gesammelte Schriften zur neueren Kunst*, München 1912, S. 66.

austeilende Kritik bis zu Doesburgs Ausschluß jeder verbalen Vermittlungstätigkeit außer durch den Künstler selbst. Gegenüber der zur Norm gewordenen Ignorierung der Werke und Schriften zeitgenössischer Künstler durch die akademischen Kunsthistoriker war diese Ablehnung jedenfalls unnötig²⁹.

Die zunehmende Ignorierung der zeitgenössischen Künstler, ihrer Werke und Schriften, das Unterlassen von Erfahrungen wie derjenigen, die Wölfflin noch zu machen bereit war, und das Vermeiden von kritischen Auseinandersetzungen hatte mit Sicherheit Folgen für die Kunstgeschichte, aber welche? Die Erfindung der Unvereinbarkeit von alter und moderner Kunst, die Erfindung des „Kampfes“ der Moderne gegen die Tradition — also die Bildung von historiographischen Legenden? Die Ablehnung der Erfahrung und die Bildung von Phantomen wie das einer subjektlosen Wissenschaft? Die Sehnsucht nach zeit- und ortlosen Gesetzen der Kunst und Grundlagen der Kunstgeschichte als Wissenschaft? Die Anklammerung an einen positiven, erbaulichen Sinn der Kunst, den diese als ihren vorgegebenen Inhalt verkünde?

1925 erschien Panofskys dritte Schrift über das Problem kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe. Unter Berufung auf Edgar Wind postulierte Panofsky, die kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe müßten der Ausdruck der *a priori* gesetzten, d.h. vor oder über aller Erfahrung gültigen, künstlerischen Grundprobleme sein³⁰. Damit sollten Wölfflins Grundbegriffe als bloß empirisch aufgegriffte

29 Wassily Kandinsky, 'Über die Formfrage', in: *Der Blaue Reiter* (wie Anm. 28), S. 90; Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst* (Bauhausbücher, Bd. 6) München o.J. (1925). Der Erstdruck von Doesburgs Schrift erfolgte in *Het Tijdschrift voor Wijsbegeerte*, 1919, Bd. I und II. In der deutschen Ausgabe steht S. 9: *Der moderne Künstler will keinen Vermittler. Er will sich unmittelbar mit seinem Werk an das Publikum wenden. Versteht das Publikum ihn nicht, ist es seine Angelegenheit, Erklärungen zu geben.* — Zur Stellung der Kunsthistoriker gegenüber der modernen Kunst sei auf den Beitrag von Gottfried Boehm in diesem Band verwiesen. Als einer von wenigen hat Hans Tietze den Kunsthistoriker als Vermittler zwischen der Tradition und der Moderne gesehen, vgl. 'Moderne Kunst und Alte Kunst', in: Tietze, *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstgeschichte*, Wien 1925, S. 7–17. Max Dvořák, der immerhin auch ein Vorwort zu einer Kokoschka-Mappe verfaßte, hatte 1911 geschrieben: *Es war die Entwicklung der modernen Kunst, der es die Kunstgeschichte zu verdanken hat, daß ihr schließlich doch die Augen für die Wahrnehmung von künstlerischen Qualitäten an Kunstwerken der Vergangenheit geöffnet werden*; vgl. Dagobert Frey, 'Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte', *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (XV), 1921/22, S. 18 f. — Implizit bezeugt jede der zahlreichen Künstlerschriften der Moderne den Anspruch auf das Recht eigener und vielfach ausschließender Erläuterung sowohl der Kunst wie der eigenen Werke.

30 Erwin Panofsky, 'Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zur Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“' (1925), in: *Aufsätze* (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 49–75; Edgar Wind, 'Zur Systematik der künstlerischen Probleme', *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 18, 1925, S. 438–486. Zur Kritik vgl. Walter Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* (1930), Nachdruck mit einem Nachwort von E.W. Huber, München 1981, S. 16–36; S. 113 f. ist die einschlägige neuere Literatur verzeichnet. Vgl. auch Dittmann, *Stil* (wie Anm. 20), S. 115 ff.

Charakterisierungen einer Entwicklung überwunden werden, d.h. in ein dreiteiliges System kunstwissenschaftlicher Tätigkeit einbezogen werden³¹. Panofsky sah das folgende System vor: 1. eine Kunsttheorie, die systematische Grundbegriffe und Spezialbegriffe entwickelt, welche die künstlerischen Probleme formulieren; 2. eine Kunstgeschichte als eine morphologisch verfahrenende, an den künstlerischen Grundproblemen orientierte Stilcharakteristik; 3. eine Interpretationswissenschaft (deren Ziel die Erfassung des Kunstwollens ist) als Aufriß der Beziehung zwischen den sinnlichen Eigenschaften der Kunstwerke und den künstlerischen Problemen, die mit Parallelisierung der Beziehungen das jeweilige Kunstwollen erfaßt³².

Obwohl Wind und Panofsky postulierten, die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe müßten Ausdruck der künstlerischen Grundprobleme sein, haben sie keine einzige neuere schriftliche Arbeit von Künstlern zu diesem Thema herangezogen oder den Anschluß an die aktuelle Diskussion der Künstler um Grundelemente und Grundbegriffe gesucht. Theo van Doesburg veröffentlichte seine Arbeit über die Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst zuerst 1919, auf deutsch 1925, Paul Klee publizierte sein *Pädagogisches Skizzenbuch* ebenfalls 1925, und ein Jahr nach Panofskys und Winds Publikationen erschien die wichtigste Schrift des Jahrzehnts über die Elemente der Malerei, Kandinskys *Punkt und Linie zu Fläche*³³. Eine Wirkung dieser Schriften auf die Frage der Kunsthistoriker nach Grundbegriffen der Kunst oder der Kunstgeschichte blieb ebenso aus wie eine Wirkung der neuen Künstlerschriften über andere Probleme. Dies ist aus drei Gründen erstaunlich. Erstens sind die genannten Traktate keineswegs ohne historische Verbindung mit den älteren Künstlerschriften, wenn sie diesen Zusammenhang auch nicht darlegen. Die Gegenüberstellung einer Seite aus Dürers *Underweysung der Messung* von 1525 (bzw. 1538) und einer Seite aus Paul Klees *Pädagogischem Skizzenbuch* (Abb. 2, 3) kann dies in aller Kürze aufweisen. Dürers und Klees Analyse der Linien sind jedenfalls weniger voneinander

31 Panofskys theoretische Arbeit begann mit einer Kritik von Wölfflins Vortrag von 1911 in Berlin über das Problem des Stils: ‚Das Problem des Stils in der bildenden Kunst‘. (1915), in: *Aufsätze* (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 19–27. Zu Wölfflins Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, vgl. an neuester Literatur: Meinhold Lurz, *Heinrich Wölfflin. Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981; Joan G. Hart, *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography* (Diss. Berkeley 1981) und Hart, ‚Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics‘, *Art Journal*, 42, 1982, S. 292–300; ferner den demnächst im *Münchener Jahrbuch* erscheinenden Aufsatz von Andreas Hauser.

32 Panofsky, ‚Kunsttheorie‘ (wie Anm. 30), S. 67 f.; Panofsky hat die Arbeit nicht weitergeführt und diese Aufgabe der Kunsttheorie nur noch einmal erwähnt in: ‚The History of Art as a Humanistic Discipline‘ (1940), in: *Meaning* (wie Anm. 1), S. 43 ff., dt. S. 23 ff.

33 Doesburg, *Grundbegriffe* (wie Anm. 29); Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher, Bd. 2), München 1925; Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Bauhausbücher, Bd. 9) München 1926.

verschieden als – sagen wir – Engel der beiden Künstler. Zweitens ist es erstaunlich, weil Panofsky in seinen historischen Schriften durchaus gewohnt war, die Theorien der Künstler zu untersuchen und in seine Argumentation einzubeziehen. Drittens ist erstaunlich, daß die Ignorierung der andern Seite nur von den Kunsthistorikern aus geschah, nicht aber beispielsweise durch Kandinsky. Er bezog nicht nur die Geschichte der Kunst und einige ausgewählte Arbeiten von Kunsthistorikern ein, sondern er entwarf eine neue Aufgabe der Kunstgeschichte in der Analyse der Elemente der Kunst, der Konstruktion und der Komposition und ihrer Wandlungen, ihrem Wachstum und ihrer „Entwicklung“. Kandinsky verlangte eine Historisierung seiner systematischen Analyse der Elemente – und dies heißt wiederum, daß er zwar Systematik beanspruchte (zu Recht), daraus aber keineswegs eine überzeitliche oder überhistorische Geltung seiner Analyse ableitete.

Genau dies aber tat Panofsky. Mit Edgar Wind betrachtete er es als selbstverständlich, daß die begriffliche Grundlage der Kunstwissenschaft und die gleichzeitige Darstellung der künstlerischen Grundprobleme vor oder über aller Erfahrung gültig sein sollen. Warum? Um einem rein formalen Begriff von Wissenschaft zu genügen, der sowohl Geschichtlichkeit wie auch Erfahrung (und mit ihr das Subjekt) ausschloß. Der formale Wissenschaftsbegriff hat die Aufstellung eines Systems begünstigt und seine Überprüfung durch Erfahrung und durch Auseinandersetzung mit andern verhindert. Weshalb sollten die von Panofsky aufgestellten Probleme Grundprobleme des künstlerischen Schaffens sein? Weshalb soll das künstlerische Schaffen zu verschiedenen Zeiten nicht verschiedene Grundprobleme haben können? Weshalb sollen die Grundbegriffe eines Faches wie der Kunstgeschichte vor oder über aller Erfahrung und Geschichte gelten müssen?

Im Gegensatz zu Wind und Panofsky legte Kandinsky nicht eine Aufstellung der künstlerischen Probleme vor, sondern eine Analyse des Baumaterials der Bilder, ihrer Grundelemente und ihres materiellen Trägers, der Fläche. Kandinskys mikroskopische Analyse geht auf die kleinsten Veränderungen im Wesen, in den Wirkungen und Eigenschaften der Grundelemente ein und untersucht diese zunächst isoliert, dann auf der materiellen Fläche. Die Analyse ist ausdrücklich nicht als eine Anleitung zur Verfertigung von Werken bezeichnet, sondern als ein Versuch, eine *normale Methode in den kunstwissenschaftlichen Forschungen zu finden*³⁴.

Weder Wind noch Panofsky haben trotz der mehrfachen Berührungspunkte ihrer Fragestellung mit Kandinskys Untersuchung der Grundelemente das Problem der Grundbegriffe der Kunstgeschichte nicht noch einmal auf der Basis einer kritischen Auseinandersetzung mit diesen und anderen Künstlerschriften

³⁴ Panofsky, ‚Kunsttheorie‘ (wie Anm. 30); vgl. auch ‚Kunstwollen‘ (wie Anm. 15) mit der ausdrücklichen Stellungnahme gegen die *Theoretiker des „künstlerischen Schaffensprozesses“* (S. 29). – Kandinsky, *Punkt und Linie* (wie Anm. 33), S. 14 ff., 123.

aufgenommen. Von seiten der Kunstgeschichte ist nach den Publikationen von Wind und Panofsky von 1925 kein wesentlicher Beitrag zu den Grundbegriffen-Grundproblemen erschienen; Passarges *Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart* von 1930 enthielt eine Zusammenfassung und zugleich eine Verabschiedung der Fragestellung, die wieder mit keinem Wort auf die entsprechenden Untersuchungen von Künstlern einging. Mit dem *Hercules am Scheideweg* von 1930 und dem Aufsatz von 1932 konzentrierte sich Panofsky auf die Inhaltsanalyse und sein Modell des Verstehens und Erklärens³⁵.

Sind durch die verpaßte Auseinandersetzung Chancen vertan worden? Hätte das Unternehmen „Grundbegriffe“ eine Fortsetzung finden können, wenn es und sein Wissenschaftsbegriff kritisch diskutiert worden wäre in der Auseinandersetzung mit der Analyse der Elemente von seiten der Künstler? Hätte die Aufgabe der Interpretation erfaßt werden können, wenn sie auf die Elemente der künstlerischen Arbeit und auf diese selbst bezogen worden wäre? Panofsky hatte 1927 mit der Arbeit ‚Die Perspektive als symbolische Form‘ die Aufgabe der Interpretation insofern erfaßt, als eine Bestimmung dessen erfolgte, was die Werke durch die Lösung eines künstlerischen Problems hervorbringen. Die Auslegung der Perspektive als Erschließung des Bereichs des Visionären gegenüber dem Magischen der Figur in der Fläche ist eine Interpretation im strengen Sinn. Sie gibt eine Antwort darauf, was durch diese bildliche Darstellungsart hervorgebracht wird. Sie ist nicht die Antwort auf die Frage, welcher vorgeprägte Sinn oder welche bestehende Weltanschauung in die bildliche Darstellung übersetzt wird. Insofern besteht auch die Anlehnung an Cassirer zu Recht³⁶. Wie würde die Abhandlung von 1932 aussehen, wenn sie diesen Begriff der Interpretation von 1927 aus der künstlerischen Arbeit aufgenommen und versucht hätte, die Arbeit des Künstlers und die Interpretation in eine Beziehung zu bringen? Welche Behauptungen hätte Panofsky nicht machen können, wenn er statt des Beispiels der *Auferstehung* von Grünewald (Abb. 4) die Tafel 3 aus Kandinskys Buch genommen hätte: *9 Punkte im Aufstieg (Betonung der Diagonale d-a durch Gewicht)* (Abb. 5) oder wenn er beide Beispiele genommen hätte? Hätte Panofsky noch behaupten können, wir müßten, um auf den sogenannten Phänomensinn zu kommen, uns das Bild bloß gut ansehen und es auf Vorstellungen beziehen, die uns aus der Erfahrung geläufig sind? Wer weiß schon aus Erfahrung, was z.B. ein schwebender Mensch mit durchlöcherten Händen und Füßen

35 Walter Passarge, *Die Philosophie der Kunstgeschichte* (wie Anm. 30). Weder Passarge noch das Nachwort von 1981 weisen auf die einschlägigen Künstlerschriften zu diesem Thema hin. – Panofsky, *Hercules* (wie Anm. 18).

36 Panofsky, ‚Die Perspektive als „symbolische Form“‘, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924/25, Leipzig und Berlin 1927, S. 258–330, und in: *Aufsätze* (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 99–167. Zur Stellung der Arbeit über Perspektive bei Panofsky vgl. Podro, *The Critical Historians of Art* (wie Anm. 15), S. 186 ff.; zur jüngsten Fortsetzung: André Chastel, ‚Les apories de la perspective au quattrocento‘, in: Marisa Dalai Emiliani (Hg.), *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, Florenz 1980, S. 45–62.

ist – Panofsky glaubte, sich darauf als eine allgemeine Vorstellung berufen zu können³⁷? Eine Beschäftigung mit Kandinsky hätte vermutlich diesen einfachen Rückzug auf die allgemeine Erfahrung ausgeschlossen und zu einer Untersuchung des bildlichen Prozesses führen müssen. Wäre es dann noch möglich gewesen, die Aufgabe der Interpretation zu verwechseln mit dem Verstehen und Erklären der repräsentierten Inhalte, wäre es noch möglich gewesen, den Sinn der Werke nur mit ihrer inhaltlichen Seite zu identifizieren?

V. Alltägliche Erfahrung – Verlangen nach Logos

Um die Mitte der zwanziger Jahre hatte Panofsky sich sowohl mit den künstlerischen Grundproblemen wie mit der Aufgabe der Interpretation im strengen Sinn beschäftigt – im Aufsatz von 1932 tauchen die künstlerischen Probleme nur am Rand, nicht mehr aber als Grundlage der Auslegung auf und die Aufgabe der Interpretation ist eingeschrumpft auf die Entzifferung eines vorgeprägten Inhalts und seine Erklärung aus einer zugrundeliegenden Weltanschauung. An die Stelle der Begriffe a priori tritt die alltägliche Erfahrung als intersubjektive Grundlage der Inhaltsdeutung, während die Kenntnis der Stile die objektive Voraussetzung bildet. Ich versuche, eine Erklärung dieses Wandels zu geben. Dazu gehe ich zunächst auf den Zusammenhang zwischen der neuen Grundlage und dem Ziel des Verstehens-Erklärens-Modells ein.

Im Aufsatz über die Grundbegriffe betrachtete Panofsky das System der Begriffe a priori als Grundlage der kunstgeschichtlichen Tätigkeit und folgte damit einer neukantianisch-rationalistischen Wissenschaftsvorstellung. Im Aufsatz von 1932 über die Inhaltsdeutung ist diese gegen eine aristotelisch-phänomenologische ausgewechselt. Die Erfassung des Phänomensinns hat zwei Grundlagen: 1. Die Erfahrung im aristotelischen Sinn wie auch in umgangssprachlicher Verwendung (das Vertrautsein mit alltäglichen Handlungs- und Sachzusammenhängen und die Fähigkeit sicherer Orientierung) und die Prädikation (d.h. die sprachlichen Unterscheidungs- und Orientierungshandlungen). 2. die Kenntnis der kunstgeschichtlichen Unterscheidungs- und Orientierungspraxis (d.h. die Kenntnis der unterschiedlichen Lösungsmodalitäten der künstlerischen Probleme – die Kenntnis der Stile). Mit Husserls *Erfahrung und Urteil* läßt sich in einen das „lebensweltliche Apriori“ im anderen das „objektive Apriori“ der Theoriebildung der Wissenschaft erkennen. Für Husserl ist das Verhältnis zwischen dem lebensweltlichen und dem objektiven Apriori das einer Geltungsfundierung: *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*³⁸. Das bedeutet nicht

37 Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 89.

38 Panofsky, ‚Kunsttheorie‘ (wie Anm. 30), S. 66 ff.; ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 85 ff.; Edmund Husserl, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie*

nur, daß die Erfahrungswissenschaften entweder ein aristotelisches Fundament besitzen oder gar keines, sondern auch, daß ihre Geschichtlichkeit und Nichtobjektivität schon in die Grundlage einbezogen sind.

Während Panofsky 1925 die Geschichtlichkeit der wissenschaftlichen Tätigkeit von der Grundlage ausgeschlossen hatte, bezog er sie 1932 mit der Erfahrung in die Grundlage der Inhaltsdeutung ein. Er reflektierte sie als historischen Abstand zwischen Subjekt und Objekt und versuchte zugleich, sie teilweise zu neutralisieren, indem er das Verhältnis zwischen Darstellung und Dargestelltem als überall und jederzeit gleich und das Verstehen als jederzeit das gleiche erklärte. Das geht aus Panofskys Behauptung über die allgemeine Voraussetzung der Erfahrung und des Sprachgebrauchs hervor: *jede Deskription wird – gewissermaßen noch ehe sie anfängt – die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen*. Diese Operation der Umdeutung, die nach Panofsky der Erfahrung vorausgehen muß, hat keine andere Funktion als die, den Sinn der bildlichen Darstellung in ihren Gegenständen und Inhalten gegen den geschichtlichen Sinnverlust sowohl durch den historischen Abstand als auch durch die moderne Kunst zu sichern. Würden wir diese Umdeutung nicht machen, bliebe uns nach Panofsky nichts anderes übrig, als die Farben und Formkomplexe *als völlig sinnleere und sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren*³⁹.

Die Sicherung des Sinnes als Voraussetzung und die alltägliche Erfahrung und Prädikation als Grundlage der Inhaltsdeutung richten sich zweifach gegen die Moderne. Ob die alltägliche Erfahrung eine geeignete Grundlage für die Erkenntnis von Kunstwerken sei, war seit Ruskin, Nietzsche, Fiedler und Valéry eine Streitfrage. Künstler wie Whistler, Cézanne, Maurice Denis und andere haben ihre Werke gegen die alltäglichen Wahrnehmungsgewohnheiten abgedichtet; Kandinsky schrieb 1912, Verstehen von Werken verlange die Heranbildung des Publikums auf den Standpunkt des Künstlers und meinte damit die Überwindung des gewöhnlichen und gewohnten Verhaltens vor den Werken und die Einsicht in die prophetische Kraft der Kunst; Doesburg wiederholte dies 1924⁴⁰. Kandinsky verlangte vom Betrachter diesen anderen Standpunkt auch gegenüber den älteren

der Logik (1938), hg. von L. Landgrebe, 5. Aufl. Hamburg 1976, S. 38; vgl. im weiteren meinen Aufsatz ‚Beiträge‘ (wie Anm. 9), S. 460–484, und meine *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (wie Anm. 9), S. 114–117.

39 Panofsky, ‚Inhaltsdeutung‘ (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 86.

40 John Ruskin, *The Elements of Drawing* (1857), dt.: *Grundlage des Zeichnens. Drei Briefe an Anfänger*, Straßburg 1901; Friedrich Nietzsche, ‚Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn‘ (1873), in: *Werke*, hg. von K. Schlechta, Bd. III, München² 1960, S. 309–322; vgl. auch *Götzen-Dämmerung, oder: Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1889), in: *Werke*, Bd. II, S. 987 f., ein Text über das Sehenlernen, dem derjenige von Paul Valéry ähnlich sein wird: Paul Valéry, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), in: *Oeuvres*, hg. von J. Hytier, Paris 1960, Bd. I, S. 1153–99; Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, München 1912, S. 6–9; Doesburg, *Grundbegriffe* (wie Anm. 29), S. 5–9.

Werken, während Panofsky in der einzigen Erörterung eines modernen Bildes im Aufsatz von 1932 so sprach, als ginge es darum, einen neuen Stil (wie den Expressionismus) so zu erlernen, daß die Gegenstände und Inhalte ebenso leicht mit der alltäglichen Erfahrung zu verknüpfen sind wie diejenigen der bereits verstandenen und kulturell assimilierten Werke⁴¹. Vielleicht hätte dieses Problem innerhalb des alten Zuständigkeitsstreites zum Kunsturteil bleiben können, wenn nicht die Verweigerung der Erfahrbarkeit durch die Entfernung der gegenständlichen, literarischen und allegorischen Inhalte in der bildlichen Darstellung als Verweigerung der Sinnkonstituierung konzipiert und auch verstanden worden wäre. Das Verständnis blieb zwar häufig etwas rudimentär, aber sein Ausdruck war sehr oft von handgreiflicher Deutlichkeit. Der Ikonoklasmus der neueren Zeit ist eine Aggression gegen die Werke, die selbst als Angriff verstanden wurden. Ich glaube nicht, daß Angriff und Bekämpfung sich nur auf der Ebene der formalen Erwartungen und Verweigerungen abspielte, wie Kasimir Malewitsch 1927 erklärte: *Die neuesten Kunstrichtungen, die keine gegenständliche Darstellung (Abbildung) des Vorhandenen erstreben, werden bis heute von der Gesellschaft auf das entschiedenste bekämpft. Dies ist dadurch zu erklären, daß die an sich der Gesellschaft mitunter bereits geläufige Farbenharmonie, die bislang ausschließlich in dem Gegenständlichen der Darstellung auftrat, plötzlich gegenstandslos dasteht und die Reaktion der Gewohnheit in Bewegung setzt, so daß auch die Harmonie als solche dem empörten, aus seiner Ruhe gestörten Bürger unharmonisch erscheint*⁴². Diese Erklärung scheint allzu harmlos zu sein. Doch hatte beispielsweise auch Gustav Pauli in einer Schrift von 1921, die Verständnis fördern und ikonoklastische Akte verhindern wollte, dem Leser versichert, daß der Künstler weder verrückt war, noch ihn verhöhnen wollte und das Werk formale Qualitäten habe⁴³. Das konnte nicht nur nach der oben angeführten Auffassung von Panofsky zu keinem Aufbau von Sinn führen. Solange Sinn der bildlichen Darstellung und bezeichnete Gegenstände und Inhalte als identisch betrachtet wurden, mußte jede Verweigerung der Erfahrbarkeit über die Dechiffrierung als eine Dekonstruktion oder Destruktion des Sinnes betrachtet werden. Mit Grund. Giorgio de Chirico schrieb 1911–15: *Was vor allem not tut: die Kunst von allem zu säubern, was bisher ihr Inhalt war. Jeden Gegenstand, jede Idee, jedes Denken und Symbol beiseite schieben*⁴⁴. Chirico berief sich

41 Panofsky, 'Inhaltsdeutung' (ed. 1974, wie Anm. 1), S. 87 f.

42 Kasimir Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbücher, Bd. 11), München 1927, S. 36.

43 Gustav Pauli, *Franz Marc: Der Mandrill* (Kunsthalle Hamburg, Kleine Führer, Nr. 20), Hamburg 1921; zu einer frühen Erklärung des modernen Ikonoklasmus vgl. José Ortega y Gasset, 'La deshumanización del arte' (1925); dt. in: *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst. Auswahl aus dem Werk*, München 1964, S. 7–39; zum Ikonoklasmus des 20. Jahrhunderts vgl. jetzt Dario Gamboni, *Un iconoclasme moderne. Théorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique* (Jahrbuch 1982–83 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft), Zürich-Lausanne 1983.

44 Giorgio de Chirico, 'Auf dem Weg in die Zukunft' (1911–1915), in: *Wir Metaphysiker. Gesammelte Schriften*, hg. von Wieland Schmid, Berlin 1973, S. 20–22.

auf Nietzsche; ich muß annehmen, daß er unter anderem dessen Abhandlung von 1873 ‚Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn‘ gelesen hat, wenn er seine *pittura metafisica* als Absage an den logischen Sinn in der Kunst bezeichnet⁴⁵. Nietzsche hatte in seiner kleinen Schrift von 1873 eben die sprachlichen Unterscheidungs- und Orientierungshandlungen als ein notwendiges Begriffssystem und Sprachgefängnis beschrieben. In ihm ist der menschliche Fundamentaltrieb der Metaphernbildung erstarrt, in Kunst und Mythos hat er seine Ersatzgebiete, in denen er die begrifflichen Unterscheidungen durch Metaphern auflösen kann und die vorhandene Welt *so bunt unregelmäßig, folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes ist*⁴⁶. Chirico begriff seine Malerei und die der Zukunft überhaupt im Anschluß an Nietzsche als Dekonstruktion jenes Sinnes, der als „logischer Sinn“ auf den sprachlichen Unterscheidungs- und Orientierungshandlungen aufbaut. Von daher hat die Absage an den aristotelischen Begriff der Erfahrung als Grundlage der künstlerischen Tätigkeit und der Rezeption von Kunst ihre Schärfe: von der Absage an den Sinn, oder vom Aufzeigen, daß der gewohnte Sinn eine Konstruktion ist, oder – mit andern Worten – daß das unmittelbare Bewußtsein von Sinn eine Täuschung ist.

Was die Kunst in den modernen Produkten zeigte, schien eine Wiederholung der umfassenden Zerstörung der Kultur im Krieg zu sein und konnte deshalb auch nicht als andere Konstruktion von anderem Sinn begriffen werden. Mehr noch: die Sinnlosigkeit erreichte auch die Beschäftigung mit der älteren Kunst. Ihren Sinn wieder zu entdecken, konnte die kunsthistorische Arbeit als kulturellen Wiederaufbau rechtfertigen. So schrieb Dagobert Frey 1921/22, mehr das Erbauliche betonend, im Nachruf von Max Dvořák von dessen Schriften, sie würden *wie Osterglocken dem an sich irren, verzweifelten Menschen nach Krieg und Zusammenbruch die frohe Botschaft einer geistigen Wiedergeburt verkünden*⁴⁷. Der geschichtliche Sinn der Werke wird von der Kunstgeschichte der verzweifelten Gegenwart zum Trost gereicht. Welcher Gegenwart und aus welcher Vorstellung von „Realität“? Malewitsch hatte 1927 eine Gegenüberstellung dreier „Realitäten“ publiziert: die inspirierende Umgebung des Akademikers (Abb. 6), bestehend aus ländlichen Bildern mit Familie und Tieren, die inspirierende Umgebung des Futuristen (Abb. 7), aus Großstädten, technischen Großprodukten und Flakfeuer, dann die inspirierende Umgebung des Suprematisten (Abb. 8), bezeichnet mit Flugaufnahmen von industriellen Anlagen oder mit Aufnahmen von Flugzeuggeschwadern (Abb. 9). Die Folge stellt nicht nur drei Realitäten einander gegenüber, sondern sie impliziert auch ihre Verbindung

45 Nietzsche, ‚Wahrheit und Lüge‘ (wie Anm. 40); vgl. auch Chirico, ‚Noi metafisici‘ (1919), in: *Wir Metaphysiker* (wie Anm. 44), S. 37–41.

46 Nietzsche, ‚Wahrheit und Lüge‘ (wie Anm. 40), S. 319.

47 Dagobert Frey, ‚Max Dvořáks Stellung in der Kunstgeschichte‘, *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I (15), 1921/22, S. 21. Eine ähnliche Funktion der Erbauung und des Trostes haben sich Kunsthistoriker in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg zugeschrieben.

mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, mit Rückschrittlich-Ländlichem, Fortschrittlich-Technischem⁴⁸. Es ist keine Frage, wohin nach dieser Einteilung die Absicht gehört, der Welt die Osterglocken der Kunst läuten zu lassen. Aber heute erscheint die Naivität dieser Absicht vielleicht nicht mehr größer als die tragische Naivität dieser Folge der drei „Realitäten“, die gleicherweise weder vom Akademiker noch vom Futuristen noch vom Suprematisten kritisch befragt werden.

1940 publizierte Panofsky seine Standortbestimmung der Kunstgeschichte ‚The History of Art as a Humanistic Discipline‘. In diesem Aufsatz, der im wesentlichen die Humanität des Geisteswissenschaftlers und seine Respektierung der Tradition diskutiert, behauptet Panofsky auch, daß der Kunsthistoriker die Gegenstände seiner Disziplin durch einen Prozeß der *nachschaffenden ästhetischen Synthese* ins Dasein treten lassen müsse⁴⁹. Die These vom Nachschaffen der Werke im Geist des Betrachters geht auf Winckelmann zurück. Er hat allerdings auch die komplementäre Behauptung geäußert, daß die Werke tot seien, und ihren Tod im historischen Abstand und in ihrer Verstümmelung festgestellt⁵⁰. Damit wiederholte er die barocke Vorstellung vom Hinabstürzen der Werke durch die zerstörerische Zeit und ihrer Wiederbelebung und Erhöhung durch archäologische Forschung und künstlerische Tätigkeit. Rubens stellte diese Bewegung in seinem Frontispiz zum ersten Band von *De Re Numaria* des Hubert Goltzius von 1632 dar (Abb. 10). Joachim von Sandrart griff die Erfindung des Rubens auf in seinem Titelkupfer zur *Iconologia Deorum* von 1680. Auf der einen Seite stürzen Zeit und Tod die Statuen der Götter in die finstere Gruft des Vergessens, auf der andern Seite eilen auf den Ruf Merkurs die Künste zur Ausgrabung herbei und bereiten den Göttern eine Auferstehung, Erhebung und Einsetzung in die alte Bedeutung in einem andern Land zu dessen Ruhm, Deutschland (Abb. 11)⁵¹.

48 Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt* (wie Anm. 52), S. 9–29.

49 Panofsky, ‚The History of Art‘ (wie Anm. 32), S. 37 ff., dt. S. 19 ff.

50 Johann Joachim Winckelmann, ‚Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom‘ (1759), in: *Kleine Schriften. Vorreden, Entwürfe*, hg. von W. Rehm, Berlin 1968, S. 169–173, vgl. auch die Entwürfe dazu S. 280–285; für weitere Nachweise vgl. meinen Aufsatz ‚Pygmalion als Betrachter. Hans Heinrich Füssli, die Niobiden und die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts‘, *Jahrbuch 1974–77 des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, Zürich 1978, S. 179–198. Die romantische Hermeneutik greift die These von der Belebung oder Rekonstruktion der Werke als Bedingung des Verstehens auf (Friedrich Ast, Schleiermacher).

51 Zum Frontispiz von Rubens für Goltzius vgl. *Gods & Heroes. Baroque Images of Antiquity*, Katalog der Ausstellung in New York 1969, Nr. 49; Joachim von Sandrart, *Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter*, Nürnberg 1680, vgl. die ausführliche *Erklärung des Kupfertitels*. – Die Ikonologie des 20. Jahrhunderts beschäftigt sich von Anfang an wie diejenige des 17. Jahrhunderts mit der Zeit und ihrer Relation zum Sinn. Darin ist sie nicht allein. Vgl. die entsprechenden Arbeiten von Warburg, Panofsky, Saxl, Wittkower, Sez nec, Gombrich, aber auch die Dialektik von Sinn und Zeit bei Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle a.d.Saale 1927, und Walter Benjamin, *Ursprung des*

Panofskys Konzeption der Tätigkeit des Kunsthistorikers als intuitives ästhetisches Nachschaffen und archäologisches Forschen scheint in diesen Titelkupfern von Rubens und Sandrart vorgezeichnet zu sein; die Tätigkeit des Ikonologen stimmt wesentlich mit dem Geschehen des Frontispizes der *Iconologia Deorum* überein. Die Entzifferung der Werke ist eine Archäologie des Sinnes, eine Ausgrabung des einst gemeinten, im historischen Abstand von der Zeit versenkten Sinnes. Die Erklärung selbst ist ein Versuch, vom peripheren Geschehen des Hinabstürzens und Ausgrabens in ein verborgenes unbewegtes Zentrum zu gelangen, vom offenbaren ersten Sinn zu einem verdeckten „eigentlichen“. Sandrart setzte wie Rubens in die Mitte die unbewegte Büste des Dichters, und damit das unzerstörbare Wort, den Logos⁵². Panofskys Erklärung sucht den Logos in der Geschichte zu erraten, der allen Kulturobjektivationen zugrunde liegen und von ihnen bezeugt sein soll. Er wird als der verborgene und „eigentliche“ Sinn angesprochen, von dem der offenbare Sinn sich herleiten soll.

In Panofskys Ikonologie manifestiert sich die doppelte berechtigte Sorge, die der Kultur und uns gilt. Der unmittelbare Sinn der Werke ist vergangen. Wir können ihn zwar entziffern, aber nicht mehr als eine Botschaft für uns lebendig machen. Das an uns gerichtete Kerygma der Werke kann nur deren verborgener und mittelbarer Sinn sein, von dem angenommen wird, daß er den Werken ebenso zugrundeliegt wie der alltäglichen Erfahrung, mit deren Hilfe wir die Werke entziffern. Vom bezeugten Logos in der Geschichte leitet sich die Hoffnung ab, daß unsere Tätigkeit wider allen Anschein Sinn habe. Bei Panofsky erhält sie dadurch Sinn, daß sie selbst den doppelten Akt der Hoffnung auf den Logos in der Geschichte und seine Bezeugung durch die Werke setzt. Die Hoffnung ist ein Postulat. Deshalb kann ihr keine Methode entsprechen.

deutschen Trauerspiels, Berlin 1928, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 1, Frankfurt/M. 1974, S. 203–409.

52 Zur geläufigen Vorstellung über die Zeit als Widersacherin der Kunst und die Schrift als Siegerin über die Zeit im 17. Jahrhundert vgl. Karl Arndt, ‚Chronos als Feind der Kunst. William Hogarth und die barocke Allegorie‘, *Nederlands kunsthistorisch Jaarboek*, 23, 1972, S. 329–342.

Verzeichnis der Abbildungen

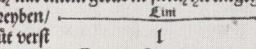
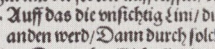
- 1 Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514, Basel, Kupferstichkabinett.
- 2 Albrecht Dürer, *Uderweysung der Messung / mit dem Zirkel und richtscheyt . . .* [1525], Nürnberg 1538, Seite A 2.
- 3 Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher, Bd. 2), München 1925, S. 6/7.
- 4 Grünewald, *Die Auferstehung Christi*, um 1512–15, Isenheimer Altar, Colmar, Museum Unterlinden.
- 5 Wassily Kandinsky, *9 Punkte im Aufstieg (Betonung der Diagonale d—a durch Gewicht)*, in: *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Bauhausbücher, Bd. 9), München 1926, Taf. 3.
- 6 Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung („Realität“) des Akademikers*, in: *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbücher, Bd. 11), München 1927, S. 20.
- 7 Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung („Realität“) des Futuristen*, in: *Die gegenstandslose Welt*, S. 21.
- 8 Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung („Realität“) des Suprematisten*, in: *Die gegenstandslose Welt*, S. 22.
- 9 Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung („Realität“) des Suprematisten*, in: *Die gegenstandslose Welt*, S. 23.
- 10 Peter Paul Rubens, *Frontispiz* von Hubert Goltzius, *De Re Numaria*, Bd. I, Antwerpen 1632.
- 11 Joachim von Sandrart, *Frontispiz zu Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter*, Nürnberg 1680.



Abb. 1. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, Kupferstich, 1514, Basel, Kupferstichkabinett.

Der aller scharff sinnigst Euclides / hat den grunde

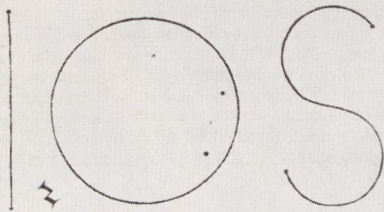
der Geometria zusammen gefest wer den selben wol verseyt / der darff diser
hernach geschriben ding gar nit / dann sie sind alleyn den
jungen vnd denen so sonst niemandt haben
der sie trewlich vnderweyßt geschriben.

Fur anfang thut not / so man die jungen / messen will le-
ren das sie wissen / was der grundt sey darauff man misst / vnd wie da gemessen wüder
Es sey eyn newerdacht / oder forgemachts ding / Denerley ding sind zu messen / Erstlich
ein leng / die weder breyt noch dick ist / Darnach eyn lenge die ein breyten hat / Zum drit-
ten eyn lenge / die eyn breyten vnd dicken hat / Diser aller ding anfang vñ end sind puncten / Aber
ein punct ist ein solch ding / das weder Grös / Leng / Breyt oder dicken hat / Vñ ist doch eyn anfang
vñ end / aller leblichen ding / die man machen mag / oder die wir in vnsern synnen erdencken
mögen / Wie daß das die hochuerstendigen / diser kunst wol wissen / vñ darumb erkält kein punct
kein statt / dann er ist vnzerreulich / vñ er mag doch aus vnsern synnen oder gedanken / an alle end
oder ort gefest werden / Dañ ich mag mit dem synn eyn punct hoch in lufft werffen / oder in die tief
fen fell / dahin ich doch mit dem leyb nit reychen kan / Aber damit die jungen verständig in gebruchs-
licher arbeyt werden / So will ich jnen den puncten als ein gemel mit eyn tuuff / eynr federn für-
setzen / Vnd das wort punct darbey schreiben / damit der punct bedewt wüder / punct / . Wenn
nün diser punct / von seinem ersten anfang / an eyn ander ende gezogen wüder / so heyst es eyn Lini /
vnd dise Lini ist eyn lenge / an alle dicken vnd breyten / vnd mag gezogen werden so lang man will.
Dise lini will ich mit einem geraden strich hie entgegen mit der federn auffreissen / vñ den namen
Lini darauff schreiben /  Auff das die vnrichtig Lini / durch den gera-
den riß im gemä verß  anden werd / Dann durch solche weyß muß
der innerlich verstand im euffern werck angezeygt werden / Darumb will ich alle ding / die ich in die-
sem büchlin beschreyb / auch darneben auffreissen / auff das mein darthon / die jungen zu eynrer ein-
bildung vor augen sehen / vnd dest basi begreuffen. Num ist zu mercken / das die Linien mancherley
weyß gezogen mögen werden / vnd sonderlich sind dreyerley Linien / daraus vil zumachen ist / Zum
Ersten ist eyn gerade Lini / Zum Andern die Zirckellini / darnach ist noch eyn krume Lini / die anges-
ferdt mit der hand / oder von punct zu punct gezogen mag werden / wie dann das etlich kunst ans-
zeygen / dar durch mancherley verandung fomen / Aber dise krume Lini / weyß ich nit bas zu nen-
nen dann ein Schlangen lini / darumb das sie hin vnd her gezogen mag werden / wie man will /
Des zu klarem verstand / hab ich sie hie vnden auffgerissen / vñ ire namen auff gylliche geschriben.

Eyn gerade Lini /

Ey Zirckellini /

Eyn Schlangenlini /



A 2

Abb. 2. Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung* / mit dem Zirckel und richtscheyt . . . [1525], Nürnberg 1538, Seite A 2.

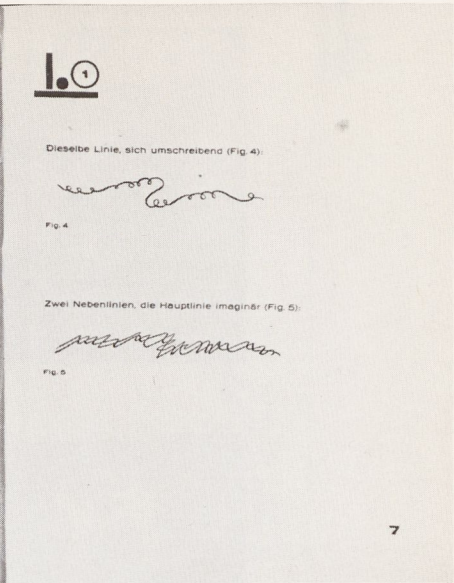
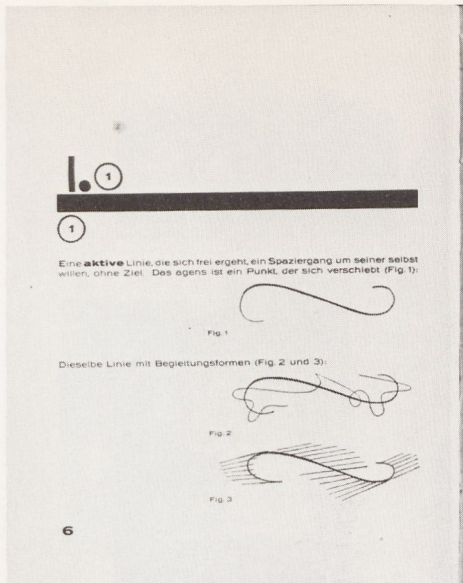


Abb. 3. Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* (Bauhausbücher, Bd. 2), München 1925, S. 6/7.



Abb. 4. Grünewald, *Die Auferstehung Christi*, um 1512–15, Isenheimer Altar, Colmar, Museum Unterlinden.

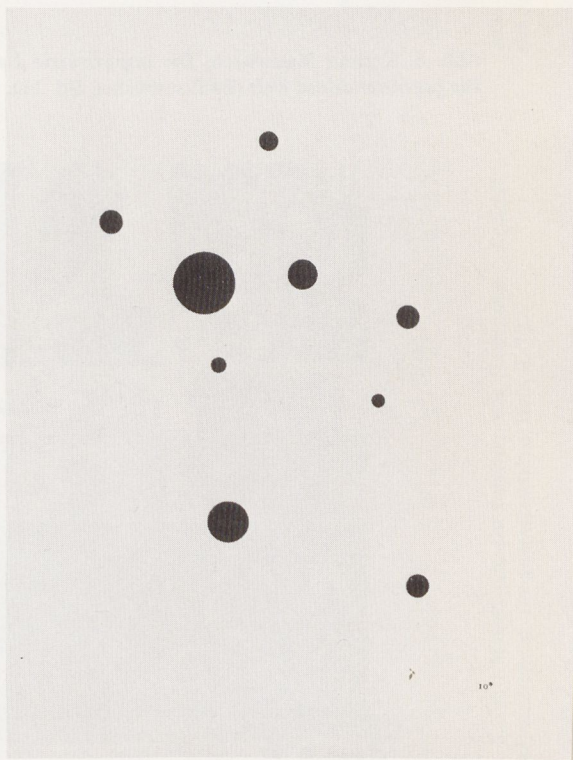


Abb. 5. Wassily Kandinsky, *9 Punkte im Aufstieg* (Betonung der Diagonale d-a durch Gewicht), in: *Punkt und Linie z Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Bauhausbücher, Bd. 9), München 1926, Taf. 3.

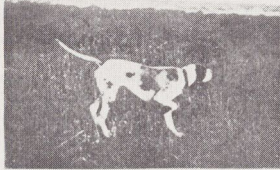


12



14

13



15

Abb. 12—15 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT“) DES AKADEMIKERS.

Abb. 6. Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung* („Realität“) des Akademikers, in: *Die gegenstandslose Welt* (Bauhausbücher, Bd. 11), München 1927, S. 20.

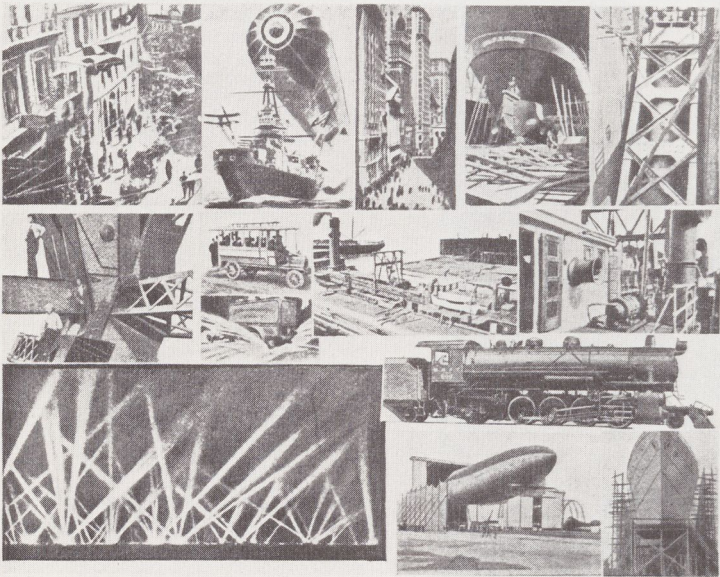
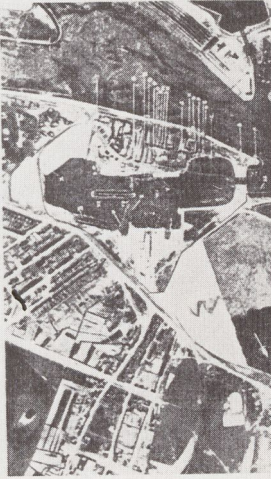


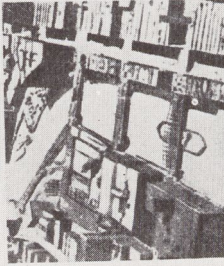
Abb. 16—27 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT“) DES FUTURISTEN

Abb. 7. Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung* („Realität“) des Futuristen, in: *Die gegenstandslose Welt*, S. 21.

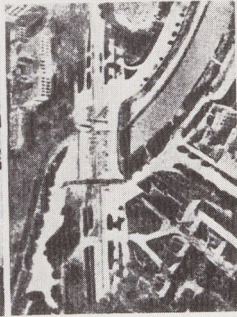
28



29



30



22

Abb. 8. Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung* („Realität“) *des Suprematisten*, in: *Die gegenstandslose Welt*, S. 22.

31



32



33



34



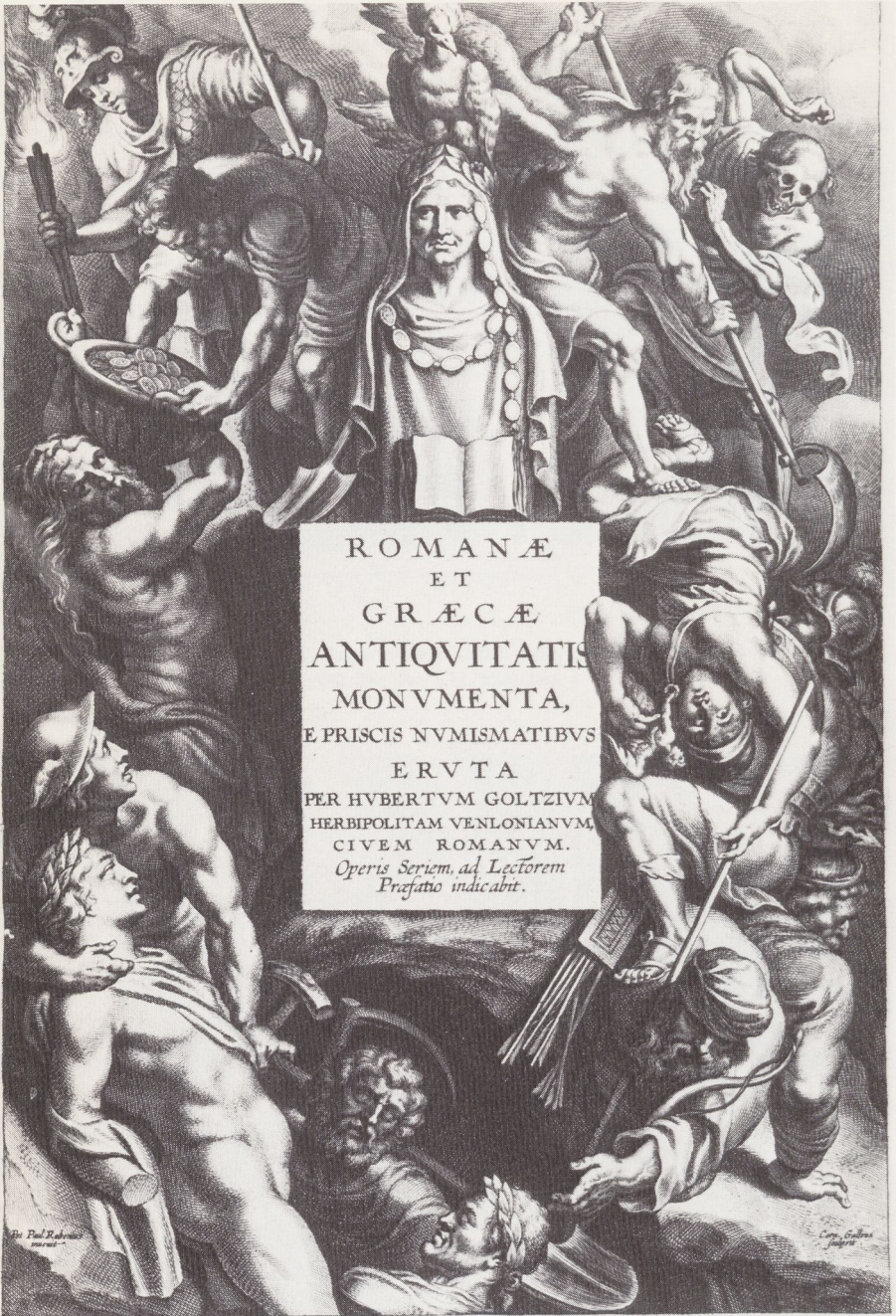
35



Abb. 28—35 DIE INSPIRIERENDE UMGEBUNG („REALITÄT“) DES SUPREMATISTEN.

23

Abb. 9. Kasimir Malewitsch, *Die inspirierende Umgebung* („Realität“) *des Suprematisten*, in: *Die gegenstandslose Welt*, S. 23.



ANTVERPIÆ, EX OFFICINA PLANTINIANA BALTHASARIS MORETI. M. DC. XLV.

Abb. 10. Peter Paul Rubens, Frontispiz von Hubert Goltzius, *De Re Numaria*, Bd. I, Antwerpen 1632.



Abb. 11. Joachim von Sandrart, *Frontispiz zu Iconologia Deorum, Oder Abbildung der Götter*, Nürnberg 1680.