

## LESBARKEIT DES BILDES?

Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Hrsg. von Bruno Reudenbach. Berlin: Akademie-Verlag 1994

Von Gabriele Sprigath

In den letzten Jahren haben Kunsthistoriker aus unterschiedlichen Blickwinkeln Aspekte der Krise beschrieben, in der sie ihr Fach seit etwa einem Jahrzehnt sehen.<sup>1</sup> Auch in anderen, in der philosophischen Fakultät der Universität angesiedelten Wissenschaftszweigen – z. B. in der Klassischen Philologie oder in den Literaturwissenschaften – stehen Krisendebatten und allgemeines Krisenbewußtsein seit geraumer Zeit auf der Tagesordnung. Der Klassische Philologe Albrecht Henrichs stellt 1995 fest: „Gerade jetzt stehen die Geisteswissenschaften und insbesondere unsere Disziplin an einem neuen Wendepunkt. Wie schon vor 25 Jahren und in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg herrscht wieder Krisenstimmung im Fach, und zwar diesmal nicht nur in Deutschland, sondern auf beiden Seiten des Atlantik, in England ebenso wie in den Vereinigten Staaten.“<sup>2</sup>

Zwei Ebenen der Krise sind zu unterscheiden: die fächerübergreifende, in der Regel auf grundsätzliche Sinn- und Wertfragen zielende und insofern interdisziplinär geltende Ebene und die jeweils fachspezifische Ebene. Auf der fachspezifischen Ebene sehe ich in der in Deutschland betriebenen Kunstgeschichte derzeit zwei nebeneinander bestehende Krisenmodelle: Im einen beschwören prominente Fachvertreter in Schwanengesängen verschiedenste Erscheinungsformen eines von Hans Belting ins Gespräch gebrachten „Endes“ der Kunstgeschichte, das sie, ohne den beschwerlichen Umweg über die Frage nach den Ursachen, kurzerhand in einen „Anfang“ wenden.<sup>3</sup> Im zweiten wird – wenn auch

<sup>1</sup> Z. B. Hans *Belting*: *Das Ende der Kunstgeschichte?* München 1983; Willibald *Sauerländer*: *Der Kunsthistoriker angesichts des entlaufenen Kunstbegriffs. Zerfällt das Paradigma einer Disziplin?* In: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1 (1985). S. 375–399; Robert *Suckale*: *Die Unbrauchbarkeit der gängigen Stilbegriffe und Entwicklungsvorstellungen. In: Stil und Epoche. Periodisierungsfragen.* Hrsg. von Friedrich Möbius und Helga Scieurie. Dresden 1989. S. 231–250.

<sup>2</sup> Albert *Henrichs*: *Philologie und Wissenschaftsgeschichte: zur Krise eines Selbstverständnisses.* In: *Altertumswissenschaften in den 20er Jahren.* Hrsg. von Hellmut Flashar. Stuttgart 1995. S. 423–457. Zitat S. 426.

<sup>3</sup> *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte.* Hrsg. von Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt. München 1995; mit Beiträgen u. a. von Georges Didi-Hubermann, Werner Hofmann, Heinrich Klotz, Martin Warnke; als einziger Autor formuliert der Literaturwissenschaftler Peter Bürger in dieser Publikation S. 69 vorsichtig einen Reflexionsanspruch, wenn er feststellt, daß „Erzählungen“ gebraucht werden, „... vor allem solche, die den Bezug des Interpreten zum interpretierten Werk mit zum Gegenstand der Darstellung

noch zögerlich im Vergleich zu anderen Wissenschaftszweigen – der weniger spektakuläre Weg der Wissenschaftsgeschichte eingeschlagen.<sup>4</sup> Zwischen beiden Modellen besteht weder Dialog noch Austausch.

Der Schwerpunkt des in der Kunstgeschichte bisher entfalteten wissenschaftsgeschichtlichen Ansatzes liegt in der Biographie. Am Anfang steht Wilhelm Waetzoldts zuerst 1921–1924, 1986 in der 3. Auflage erschienenes Werk „Deutsche Kunsthistoriker“. 1979 kamen Alphons Silbermanns „Klassiker der Kunstsoziologie“ und Martin Warnkes „Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte“ dazu. 1990 hat Heinrich Dilly „Altmeister moderner Kunstgeschichte“ vorgestellt. 1991 hat Gabriele Hofner-Kulenkamp diese biographische Tradition mit ihrer Untersuchung „Kunsthistorikerinnen im Exil“ um die Themen „Frauen in der Kunstgeschichte“ und „Emigration“ ergänzt.

Es ist kein Zufall, daß in der Kunstgeschichte die Biographie als wissenschaftsgeschichtlicher Leitfaden dient: Die im Zusammenhang des zyklisch-biologischen Geschichtsmodells von Vasari geschaffene Gattung der Künstlerbiographie lebt in der Form der Kunsthistorikerbiographie weiter. Diesem Muster ist auch die Verwandtschaftsmetaphorik zuzurechnen, nach der Vasari zum „Vater der Kunstgeschichte“ erklärt – jüngst emphatisch sogar zum „Urvater“ verklärt – wird.<sup>5</sup> In der Tat avancierte das dreistufige Entwicklungsmodell, das

machen und so den Schein der Objektivität der eigenen Deutung zerreißen. Daß gerade der zuletzt genannte Typus der Interpretation immer noch selten ist, dürfte vor allem daran liegen, daß er dem Interpreten abverlangt, die Resultate seines Tuns bereits historisch zu sehen, und das heißt, sich deren Vergänglichkeit einzugestehen“.

<sup>4</sup> Udo *Kultermann*: Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft. Frankfurt 1966 (2. Aufl. 1981), und Heinrich *Dilly*: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt 1979.

<sup>5</sup> „Urvater“: Heinrich *Klotz*: Anfang der Kunstgeschichte? Ein Fach noch immer auf der Suche nach sich selbst. In: Kunst ohne Geschichte? (wie Anm. 3). S. 44: „Hier stellt sich ganz von selbst die Gestalt des Urvaters des Fachs ein, Giorgio Vasari ... Kunstgeschichte neu zu begründen heißt aber, Giorgio Vasari erneut beim Wort zu nehmen, ihn erneut als den Vater herbeizurufen“; ähnlich hat bereits Julius von *Schlösser*: „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung I (1935). S. 13, Vasari den „eigentlichen Vater der europäischen Kunstgeschichte“ genannt; vgl. auch Martin *Warnke*: Der Vater der Kunstgeschichte: Giorgio Vasari. In: Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte. Luzern/Frankfurt 1979. S. 16–21; Gottfried *Boehm*: Die Krise der Repräsentation. In: Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930. Hrsg. von Lorenz *Dittmann*. Stuttgart 1985. S. 113–128, spricht S. 114 davon, daß Vasari in der Tradition der Kunstakademien und der Künstlertraktatistik im Anschluß an die antike Kunstliteratur „zu einem Vater der Kunstgeschichte“ wird; Julian *Kliemann* schreibt in: Giorgio Vasari. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahr 1567. Übersetzt von Ludwig *Schorn* und Ernst *Förster*. Neu herausgegeben und eingeleitet von Julian

Vasari seinen „Viten“ zugrundegelegt hatte, im 19. Jahrhundert zum wissenschaftstheoretischen Modell der Kunstgeschichte mit seinen bis heute gängigen Epochen- und Stilperiodisierungen sowie den mit ihnen einhergehenden Kunsturteilen. Dieses Modell hat Robert Suckale 1989 grundsätzlich in Frage gestellt.<sup>6</sup> Doch wissenschaftstheoretische Probleme werden nicht nur im Zusammenhang mit Vasari, sondern auch mit Aby Warburg und Erwin Panofsky, als Vaterschaftsfragen verkleidet, diskutiert: „Man findet da etwa die Ansicht, Erwin Panofsky sei der eigentliche Vater der Ikonologie, Warburg höchstens der Großvater, der mit verwandten Ideen im Hintergrund stand“.<sup>7</sup>

Auch die mittlerweile zahlreich vorhandenen Einzeluntersuchungen zu Methodenaspekten im Werk einzelner Kunsthistoriker sind im Hinblick auf eine Wissenschaftsgeschichte des Fachs bisher nicht gebündelt und systematisch ausgewertet worden. In der Kunstgeschichte wird, im Unterschied etwa zu Literaturwissenschaft, Klassischer Philologie und Alter Geschichte, Wissenschaftsgeschichte als Möglichkeit der Methodenreflexion bisher nur punktuell und beiläufig thematisiert.<sup>8</sup> Dies mag daran liegen, daß die Kunstgeschichte, anders als andere Fächer, an ungeklärter Gegenstandsbestimmung, an fehlender Reflexion des Kunstbegriffs, krankt. Heinrich Klotz z. B. bescheinigt ihr „fortschreitende Auflösung des Gegenstandsbereichs“.<sup>9</sup> Zwar hat Lorenz Dittmann 1985 in seiner Untersuchung zum Begriff des Kunstwerks in der Kunstgeschichte zwischen 1900 und 1930 den einzuschlagenden Reflexionsweg aufgezeigt, der das Fach aus dieser Sackgasse herausführen könnte, doch ist dieser methodische Ansatz bisher nicht aufgegriffen worden.<sup>10</sup>

*Kliemann.* Worms 1988. Bd. 1 S. 13: „Zu recht wird Vasari (1511–1574) mit einem griffigen Schlagwort als Vater der Kunstgeschichte bezeichnet“.

<sup>6</sup> Vgl. Anm. 1.

<sup>7</sup> Peter Schmidt: Aby M. Warburg und die Ikonologie. Bamberg 1989, zählt auf S. 10 Anm. 3 die einschlägigen Belege auf; auf S. 11 bezeichnet auch er selbst Panofsky als „Vater der Ikonologie“.

<sup>8</sup> Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Jürgen Fohrmann und Wilhelm Voßkamp. Stuttgart 1994; Karl Christ: Römische Geschichte und Wissenschaftsgeschichte I–III. Darmstadt 1982–1983; Karl Christ: Geschichte des Altertums, Wissenschaftsgeschichte, Ideologiekritik. In: Studien zur alten Geschichte. Siegfried Lauffer zum 70. Geburtstag am 4. 8. 1981. Hrsg. von H. Kalczyk, B. Gullath und A. Graeber. Rom 1986. S. 107–128; für die Kunstgeschichte: Im Vorwort zu „Kunst und Kunsttheorie 1400–1900“. Wolfenbüttel 1991 (Vorträge gehalten anlässlich des 22. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte von Vasari bis Winckelmann“ [1. –5. 12. 1987] und des 24. Wolfenbütteler Symposions „Kunstgeschichte seit Winckelmann“ [27. 11. –1. 12. 1988]) schreibt Peter Ganz: „Das Thema unseres Symposions ist nicht die Geschichte der Kunst, sondern die Entwicklung der Kunstgeschichte, ein Rückblick also auf die Geschichte der Disziplin selbst.“

<sup>9</sup> H. Klotz: a. a. O. (Anm. 5). S. 41.

<sup>10</sup> In: L. Dittmann: a. a. O. (Anm. 5). S. 51–88.

Diese allgemeine Situation spiegelt sich auch in dem von Bruno Reudenbach 1994 im Akademie-Verlag/Berlin herausgegebenen Band „Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992“ wider.<sup>11</sup> Anlaß für das vom 30. März–1. April 1992 in Hamburg vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität und dem ihm zugeordneten Forschungsprojekt „Emigration deutschsprachiger Kunstwissenschaftler“ durchgeführten Symposion war Erwin Panofskys am 30. März 1992 zu würdiger 100. Geburtstag. Der Herausgeber weist im Vorwort darauf hin, daß „die Wiederauflage der Ikonologie-Debatte ... nicht das Anliegen dieser Tagung“ gewesen sei, „eher, auch unter Beteiligung von Nachbardisziplinen, die Korrektur und Ergänzung dieser verkürzenden Festlegung“. Die Tagung und der nun vorliegende Band sollten vielmehr „wissenschaftsgeschichtlich orientierte Zugänge zu Panofskys Werk“ erproben und „Beiträge zu einer intellektuellen Biographie Panofskys“ liefern.

Die fünfzehn Aufsätze decken ein breites Themenfeld ab. Den Anfang machen Heinrich Dilly und Ulrike Wendland mit Untersuchungen zu den Studienbedingungen im Kunsthistorischen Seminar in Hamburg zu Panofskys Zeit. Heinrich Dilly entwirft eine „wissenschaftshistorische Topographie der Einrichtung ‚kunsthistorisches Seminar‘“, dessen Genese im 19. Jahrhundert er ebenso aufzeigt wie dessen bis in die 1960er Jahre anhaltende sozialisierende Funktion als „Familie“. „Lebhafter als das Seminar in der Kunsthalle“ sei allerdings die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg bei den Studierenden in Erinnerung gewesen, die ihnen einen „sachlichen Zusammenhang“ geboten hätte.<sup>12</sup> Panofsky stand vor der im Votum für seine Berufung nach Hamburg formulierten Aufgabe, „das bildhafte Material der Kunstgeschichte zu einer Dokumentensammlung für vergleichende Kulturwissenschaft umzugestalten“.<sup>13</sup> Mit dem letzten Satz aus diesem Votum endet Dillys Beitrag: „... Erst wenn das Bildelement durch das dazugehörige Wort bereichert ist, verkündet das Kunstgebilde Aussagen über den Sinn des Phänomens bildhafter Orientierung in Zeit und Raum“.<sup>14</sup> Heinrich Dilly kommentiert diesen Satz nicht – er überläßt es dem Leser, sich seinen Teil zu denken. Will eine derartige Affirmation des Vorrangs vom Wort gegenüber dem Bild als verdecktes Plädoyer für Panofskys Ikonographie/Ikonologie gelesen sein?

Die nächsten drei Beiträge behandeln Panofskys Habilitation (Horst Bredekamp), seine Hamburger Vorlesungen (Martin Warnke) und Panofskys Sprache

<sup>11</sup> Nachfolgend als „Symposion-Band 1994“ zitiert.

<sup>12</sup> Symposion-Band 1994. S. 13–14.

<sup>13</sup> Ebd. S. 14; im Text heißt es „Kunstgesichte“, was offensichtlich ein Druckfehler ist.

<sup>14</sup> Ebd.

(Karen Michels). Anschließend wird Panofsky in seinen Aufsätzen über Nicolas Poussins Bilder „Et in Arcadia Ego“, „Geburt des Bacchus“ und „Apollo und Daphne“ von Oskar Bätschmann als Philologe präsentiert. Ausdrücklich stellt Bätschmann fest: „Der kritische Punkt, auf den ich hier aufmerksam machen möchte, ist nicht das Eruiere von literarischen und visuellen Referenzen von Bildern. Wir sind, mehr durch lange Übung als durch Reflexion von der Rechtmäßigkeit dieses Vorgehens überzeugt. Die eine Frage ist, wie diese Referenzen in der Interpretation von Bildern zu verwenden sind, die andere und wichtigere ist allerdings, wie die Zusammenstellung von Disparatem zu interpretieren wäre“.<sup>15</sup> Was Bätschmann als „Disparates“ bezeichnet, hat Panofsky als Gegensätze wie Leben und Tod in den Themen von Spätwerken bei Dichtern und Malern beschrieben. Demgegenüber verschließt der von Bätschmann verwendete, wertende Terminus „Disparates“ eher das Verständnis dieser Dimension als daß er sie erschließt. Doch davon abgesehen läuft Bätschmanns Gedankengang darauf hinaus, die philologische Seite der Panofsky'schen Kunstinterpretation aus dessen Suche nach dem „Logos“, nach dem verborgenen Sinn abzuleiten und zu legitimieren. Auch er bezieht damit Stellung in der Ikonographie/Ikonologie-Debatte – allerdings ohne ihr weiterführende Aspekte abzugewinnen.

Wissenschaftsgeschichtlich angelegt ist Volker Breideckers Beitrag. Ihm geht es um den „krisenhaften Zusammenhang“, „der das seit Beginn dieses Jahrhunderts betriebene Projekt einer universalen, integrativen und nach keiner Seite hin abgrenzbaren *Kulturwissenschaft* mit den in demselben Jahrhundert gemachten traumatischen und existentiellen Fragen verbindet“.<sup>16</sup> Edgar Wind habe, Warburgs „Problem der historischen Gedächtnisfunktion“ aufgreifend und weitertreibend, 1934 dieses Projekt programmatisch umrissen. Ins Zentrum seines Rekonstruktionsversuchs stellt Breidecker den Wiener Schriftsteller Hermann Broch (1886–1951): „Dahinter steht die Absicht, Broch die Züge eines ‚Aby Warburg der nachfolgenden Generation‘ zu verleihen“, um das genannte Thema an dieser Gestalt aufzurollen.<sup>17</sup> Der 1951 in New Haven/Connecticut verstorbene Hermann Broch stand in Beziehung zum Kreis der Emigranten in Princeton, in dem auch Panofsky heimisch geworden war. In einem weitgespannten Zusammenhang führt Breidecker viele Einzelheiten und Personen um Weiterleben und Wandel des Projektes *Kulturwissenschaft* in Princeton einander zu. Zwar geht sein kulturhistorisches Puzzle nicht so weit auf, daß er eine direkte Beziehung zwischen Broch und Panofsky belegen kann. Doch trotz

<sup>15</sup> Ebd. S. 79.

<sup>16</sup> Ebd. S. 87.

<sup>17</sup> Ebd. S. 88.

oder wegen dieser „Lücke“ erweist sich das übergreifende Projekt hier als noch lebendig, so daß dessen weitere Erforschung ertragreich sein könnte.

Auch die Beiträge von Bruno Reudenbach zu Panofskys Suger-Buch und von Konrad Hoffmann zu Panofskys Renaissance-Begriff bearbeiten wissenschaftsgeschichtlich aufschlußreiche Aspekte: In beiden geht es um Panofskys Geschichtsbild als Grundlage seiner hermeneutischen Methode. Bruno Reudenbach sichtet das von Panofsky gezeichnete Suger-Bild systematisch und deckt dabei auf, in welcher Weise es letztlich in Panofskys Geschichtsbild begründet ist: „Das Einfangen der mittelalterlichen Persönlichkeit in eine aus der Antike herrührende, aber letztlich die Zeiten übergreifende und bis in die Gegenwart wirksame geistige Tradition läßt sich lesen als Abwehrhaltung gegenüber den Gefährdungen, denen eben diese Tradition ausgesetzt war. Panofskys Suger-Porträt erweist sich als ein dem abendländischen Humanismus verpflichteter Gegenentwurf zur Barbarei, mit der Hitler und die Deutschen Europa und die Welt überzogen hatten . . . Mit Suger ruft Panofsky eine Art humanistischen Gegen-Führer aus, den er gegen die faschistische Barbarei mobilisiert“.<sup>18</sup> Zugleich diene die idealisierende Vergegenwärtigung dieser fernen Gestalt Panofsky als Identifikationsfigur: „Züge eines Selbstporträts durchsetzen mithin das idealisierte Sugerbild. Wie einst die mittelalterlichen Hagiographen sich ihren Dionysius aus drei Gestalten montierten, so verband Panofsky den mittelalterlichen Abt mit einem zeithistorischen Entwurf und einem Selbstporträt zu einem Idealbild“.<sup>19</sup>

Das gleiche Verhältnis zur Geschichte sieht Konrad Hoffmann in Panofskys Renaissance-Studien am Wirken: „Die mit der Renaissance erreichte Balance soll durch den weitergehenden Prozeß nicht als Wert in Frage gestellt werden können, sondern unverlierbar bleiben als Grundlage und Ausgangspunkt der modernen Kultur in Gegenwart und Zukunft“.<sup>20</sup> Hoffmann beobachtet bei Panofsky einen Mangel an Distanz zur Geschichte, insbesondere zur Antike und damit einen grundlegenden Widerspruch: „Das Distanzbewußtsein des Subjekts in Raum (Bild) wie Zeit“ sei ja die leitende Erkenntnis von Panofskys Studie zur Zentralperspektive gewesen. Um seine Analyse der Panofsky'schen Funktionalisierung von Geschichte dann zuzuspitzen: „Panofsky selber geht es um Distanz nicht von der Vergangenheit, sondern von seiner Gegenwart“.<sup>21</sup> Um sich diese Funktionalisierung von Geschichte zu erhalten und sie nicht re-

<sup>18</sup> Ebd. S. 118–119.

<sup>19</sup> Ebd. S. 120.

<sup>20</sup> Ebd. S. 140.

<sup>21</sup> Ebd. S. 143.

flektieren zu müssen, habe Panofsky jegliche Kritik abgewehrt: „Die historische Distanz gegenüber der Renaissance hätte von Panofsky Selbstdistanzierung gegenüber seiner neuhumanistischen Erziehung und die Einsicht in die Renaissance als Mortifikation der Antike verlangt: statt der verfeinerten Affirmation Burckhardts die Auseinandersetzung mit Alfred von Martin und Walter Benjamin“.<sup>22</sup>

Diese beiden Beiträge rahmen Willibald Sauerländers Überlegungen zur Panofsky-Rezeption im Westdeutschland der 1950er Jahre ein. Sauerländers Position zwischen Reudenbach und Hoffmann – das ist ein erhellendes Kontrastprogramm: Dessen Einschätzung der Panofsky'schen Renaissance-Studien neben der von Konrad Hoffmann zu lesen, veranschaulicht in diesem Band derzeit auseinandergelungene Methoden in der Kunstgeschichte und die deshalb auf der Tagesordnung stehende Notwendigkeit einer offenen Methodendiskussion. Den Schwerpunkt seiner Gedankenführung legt Sauerländer auf die Rezeption des 1953 erschienenen Werkes „Early Netherlandish Painting“, in dem Panofsky seine Theorie des „disguised symbolism“ entwickelt hat. Er sieht wegen der „gestanzteren Begrifflichkeit“ dieses Werks Panofsky eher zu Ernst Cassirer als zum „wildem Denken“ von Aby Warburg sich hinneigen.<sup>23</sup> Zur Rezeption von „Early Netherlandish Painting“ schätzt Sauerländer rückblickend ein: „Es war nicht die humanistische Spielart der Ikonologie, wie sie Panofsky 1939 in den ‚Studies in Iconology‘ entfaltet hatte, sondern die christlich eingefärbte Krypto-Ikonologie des ‚disguised symbolism‘, die zum methodischen Modell der Panofsky-Renaissance in den fünfziger Jahren wurde. ‚Disguised symbolism‘ breitete sich nun wie eine Geheimlehre aus, die das Mysterium der Entschlüsselung der sinnlich versiegelten Kunstwerke versprach, ihre Spiritualisierung. So wurde die Rezeption der Ikonologie in den fünfziger Jahren weniger zu einem Vorgang der Aufklärung als des restaurativen Irrationalismus“.<sup>24</sup>

Damit ist Sauerländer bei der damals einsetzenden Ikonographie/Ikonologie-Debatte angekommen: „Der heftigste Einwand gegen die Panofsky'sche Ikonologie, der in den fünfziger Jahren erhoben wurde, nährte sich aus einem tiefen Affekt gegen die Annahme von der Lesbarkeit des Bildes. Dieser Einwand denunziert die Panofsky'sche Ikonologie als eine Art intellektualistischen Ikonoklasmus, der sich am eigentlichen Wesen von Kunst vergehe“. In dem „tiefen Affekt gegen die Annahme von der Lesbarkeit des Bildes“ sieht Sauerländer „Einstellungen fortleben, die mindestens bis in die Präromantik des 18. Jahr-

<sup>22</sup> Ebd. S. 144.

<sup>23</sup> Ebd. S. 128.

<sup>24</sup> Ebd. S. 135.

hundreds zurückreichen und die Heftigkeit des Widerspruchs macht deutlich, daß es sich hier um einen Fall verletzter Innerlichkeit handelt“.<sup>25</sup>

Der folgende Satz beginnt mit dem Namen Otto Pächt, „der diesen Widerspruch am entschiedensten und brilliantesten formuliert hat“ – gemeint ist dessen 1956 erschienene Rezension von Panofskys „Early Netherlandish Painting“.<sup>26</sup> Ein Zitat aus dieser Rezension rückt Sauerländer in die Nähe Diltheys, um Pächt so des „Irrationalismus“ zu überführen: dieser hätte demnach von einer „irrationalistischen“ Position aus Panofsky „irrtümlich“ eines „unangemessenen Rationalismus“ bezichtigt. Eindeutig ist Sauerländers Behauptung, aus „verletzter Innerlichkeit“ zu widersprechen, auf Otto Pächt gemünzt. Was aber bringt es, nach 40 Jahren als Ursache methodologischer Differenzen noch einmal auf der Ebene von „verletzter Innerlichkeit“ zu argumentieren? Zumal der inkriminierte Autor in seiner 1977 veröffentlichten Kritik an Panofskys Auffassung von Ikonographie/Ikonologie gezeigt hat, daß es nicht um einen „irrationalen“ Kunstbegriff, sondern um den Kunstbegriff überhaupt geht;<sup>27</sup> und zumal Sauerländer mittlerweile selbst auch die Frage nach dem Kunstbegriff als Existenzfrage der Kunstgeschichte in einem Aufsatz thematisiert hat.<sup>28</sup>

Die folgenden drei Aufsätze berühren „wunde Punkte“ der Kunstgeschichte: das Verhältnis von Kunstgeschichte und Psychologie bei Panofsky (Klaus Herding), Panofskys Beurteilung des Films als künstlerisches Medium (Regine Prange) und Panofskys Haltung moderner Kunst gegenüber am Beispiel seines 1961 um ein philologisches Problem geführten Disputs mit Barnett Newman (Beat Wyss).

Von der Frage, ob und wie weit sich Vertreter einer „Psycho-Ikonologie“ in der amerikanischen Kunstgeschichte zu Recht auf Panofsky berufen können, geht Klaus Herding aus. In einer an Panofskys Schriften entlangführenden Argumentation zeigt er, daß dieser zwar über differenziertes psychologisches Wissen verfügte, aber gegenüber der Anwendung psychoanalytischen Gedankenguts auf die Kunst Vorbehalte hatte. Etliche der von Herding ausgewählten Panofsky-Zitate veranschaulichen, in welcher Weise dessen Kenntnisse der Psychologie in seine Interpretationen eingegangen sind.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Otto Pächt: Kritik der Ikonologie (1977). In: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem. Band 1. Hrsg. von Ekkehard Kaemmerling. Köln 5. Aufl. 1991. S. 353–376.

<sup>28</sup> Vgl. Anm. 1.



Verallgemeinernd stellt Herding zum unbestreitbaren Mangel in der Kunstgeschichte – der fehlenden Auseinandersetzung mit der Psychologie – fest: „Inzwischen ist es überfällig, den Aspekt ‚Psychische Dimensionen bildender Kunst‘ – dieses seit der Emigration von Ernst Kris brachliegende Gebiet, das weltweit nur von wenigen Autoren wie Meyer Schapiro, Michel Thévoz oder Régis Michel, innerhalb des deutschen Sprachraums allenfalls von Peter Gorsen oder Sigrid Schade-Tholen fast ohne Beachtung seitens der Kunstgeschichte aufgegriffen wurde – neu zu bearbeiten und dafür Bausteine zu nutzen, die Panofsky bereits geliefert hat“.<sup>29</sup> Herding sieht drei Aufgabengebiete: (1) „Ausdrucksgebiete bildender Kunst“, (2) „Psychoanalytische Deutungen bildender Kunst“ und (3) „Überlegungen zur Geschichte des therapeutischen Anspruchs von Kunst“.

So weit so gut. Doch wie kann ein Fach, das, wie die Kunstgeschichte, die Gefühlswirkung des Kunstwerks im Namen eines Wissenschaftsanspruchs اسپالتet, Zugang zur „psychischen Dimension bildender Kunst“ finden?<sup>30</sup> Der seit einigen Jahren eingeschlagene Weg, Kunstwerke psychologisch zu deuten und diese Deutung mit der seelischen Befindlichkeit ihrer Erschaffer kurzzuschließen, erweist sich als eine der zahlreichen Funktionalisierungen von Kunst und insofern als Irrweg. Leonardos lapidare Feststellung „Jeder Maler malt sich selbst“ ist deutungsbedürftig. Um die „psychische Dimension von bildender Kunst“ zu erschließen, müßten systematisch einige grundlegende Schritte getan werden. Als erstes wäre das Wirkungsverhältnis von Bild und Betrachter in den Blick zu nehmen, denn in ihm ist die „psychische Dimension von bildender Kunst“, von Kunst überhaupt, vermittelt. Bild- und wahrnehmungsspezifische Aspekte der Bildwirkung wären im Sinne des Unterschieds von Produktions- und Wirkungsästhetik sachlich voneinander abzugrenzen und zu bestimmen.

Schon 1915 hatte Heinrich Wölfflin geschrieben: „Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser ‚optischen Schichten‘ muß als elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden“.<sup>31</sup> 1932 hat Bernhard Schweitzer in der frühhellenistischen Kunstliteratur in diesem Sinn „Gestaltungsbegriffe“ und „Wirkungsbegriffe“ unterschieden, doch blieb sein Ansatz in Archäologie und Kunstgeschichte ohne Resonanz.<sup>32</sup> 1977 ist bei Otto Pächt

<sup>29</sup> Symposion-Band 1994. S. 166–167.

<sup>30</sup> Gabriele Sprigath: Die Gefühlswirkung der Kunst. Ein Menetekel für die Kunstgeschichte. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 40 (1995). S. 39–59.

<sup>31</sup> Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 4. Aufl. 1920. S. 11–12.

<sup>32</sup> Bernhard Schweitzer: Xenokrates von Athen. Beiträge zur Geschichte der antiken Kunstforschung und Kunstanschauung (1932). Wiederabgedruckt in: *Ders.: Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften.* Tübingen 1963. Bd. 1 S. 105–164.

zu lesen, ihm habe vorgeschwebt, „erste Ansätze zu einer Methode zu finden, die nicht spekulativ ausgedacht ist, sondern durch das Sichbewußtmachen der Wahrnehmungsprozesse gewonnen wird, welche sich bei unserem Sicheinsehen in die Kunstwerke abspielen“.<sup>33</sup>

Auf der anderen Seite wäre der zu verwendende Kunstbegriff zu klären. Insbesondere ist das Gemeinsame und das jeweils Spezifische von Bildkünsten und Sprachkünsten voneinander abzugrenzen.<sup>34</sup> Am Beispiel von Panofsky Werk verdient hier ein Methodenproblem Aufmerksamkeit: Panofsky hat sich, wie viele Kunsthistoriker vor und nach ihm, der „Ekphrasis“ (Beschreibung) als grundlegendem hermeneutischen Instrument bedient.<sup>35</sup> Die „Ekphrasis“ ist eine literarische Form, in der ihr Verfasser den „Ausdruck“ eines Kunstwerks als seinen „Eindruck“ darstellt; insofern sie auf Einfühlung beruht, ist sie das Produkt primärer Wahrnehmung. Nun mögen Panofskys „Ekphrasen“ auf Grund der profunden Bildung ihres Autors geistreicher und tiefgründiger ausfallen als die mancher anderer Fachvertreter – doch ändert das nichts am Grundsätzlichen: Auch sie entsprechen einem einführend-projektiven, d. h. einem unreflektierten Wahrnehmungsmuster. Als hermeneutisches Instrument oder gar als Modell für die Deutung von Kunstwerken ist die „Ekphrasis“ unzureichend und daher ungeeignet.<sup>36</sup>

Schließlich müßten Kunsthistoriker, die sich auf Herdings Frage nach der „psychischen Dimension bildender Kunst“ einlassen wollen, gründlich mit den mittlerweile in Frankreich wie in den USA bestehenden Schulen der „Psychohistorie“ oder der „Historischen Psychologie“ auseinandersetzen. Im interdisziplinären Dialog müßten sie nach sachlichen Anknüpfungspunkten suchen, um die Frage zu beantworten, was ihrerseits die Kunstgeschichte im Unterschied zu den Literaturwissenschaften zu einer „Psychohistorie“ oder einer „historischen Psychologie“ beisteuern könnte.

Mit dem 1936 in New York gehaltenen Vortrag „On Movies“, der 1937 und 1947 als in englischer Sprache geschriebener Aufsatz und erst 1967 in deutscher

<sup>33</sup> Otto Pächt: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*. München 1977. Vorwort.

<sup>34</sup> Zur Aktualität dieser Frage vgl. den Briefwechsel zwischen Hans Fiebig und Dieter Wuttke 1978–1979. In: Dieter Wuttke: *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis. Wiesbaden 1990. S. 103–110.

<sup>35</sup> Dazu z. B. Georg Kauffmann: „Fortschritt“ in der Kunstgeschichte. In: *Wege zur Kunst und zum Menschen*. Festschrift für Heinrich Lützel zum 85. Geburtstag. Hrsg. von Frank-Lothar Kroll. Bonn 1987. S. 193–200. Bes. S. 198–199.

<sup>36</sup> Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte*. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995. S. 32–33: „Der Kunstkommentar als Problem der Kunstgeschichte“; Belting sieht die Ebene der Wahrnehmung nicht.

Übersetzung erschienen ist, setzt sich Regine Prange auseinander. Dieser „frühe Versuch einer kunsthistorischen Annäherung an das neue Medium“ werde in „stillschweigender Übereinkunft“ als „feuilletonistische Gelegenheitsarbeit Panofskys“ abgetan.<sup>37</sup> Weitere Versuche hat es seitdem kaum gegeben. Heinrich Klotz bestätigt, daß die von den Medienkünstlern an die Kunstgeschichte herangetragene Herausforderung „die am wenigsten beachtete und scheinbar straflos ignorierbare“ sei.<sup>38</sup>

Regine Prange stellt Panofskys Argumente vor, mit denen dieser seine hohe Wertschätzung des neuen Mediums begründet: Die Breitenwirkung des Erzählkinos wie dessen kommerziellen Erfolg erkläre er damit, daß es die „wahren Bedürfnisse des Volkes“ spiegele. Er sei überzeugt, „Hollywood solle und könne durch qualitätvolle Produktion den Geschmack des Publikums bilden“.<sup>39</sup> Die spezifischen Möglichkeiten des Films habe Panofsky auf die „griffige Formel“ von der „Verzeitlichung des Raums“ und der „Verräumlichung der Zeit“ gebracht.<sup>40</sup> Seine Idealisierung des Films, die Regine Prange mit den Auffassungen von Benjamin und Kracauer vergleicht, gipfeln in seiner Einschätzung des neuen Mediums als „lebendige Kunst“ schlechthin; lediglich die Architektur, 1947 auch „cartooning and commercial design“ habe er daneben gelten lassen. Mit derartigen Aufwertung des Films gehe bei ihm die Abwertung der modernen Kunst Hand in Hand.<sup>41</sup>

Wegen dieser polarisierenden Bewertung von Film und „moderner Kunst“ – seine Äußerungen zum Film als Medium sind mehr oder weniger persönliche Geschmacksurteile – ist Panofskys Film-Aufsatz noch heute von Interesse: Er bezeugt als ein Beispiel von vielen – „die Verweigerung und das Versagen“ der Kunstgeschichte gegenüber der modernen Kunst.<sup>42</sup> Mit dieser polarisierenden Wertung steht Panofsky in einer Tradition: Im 19. Jahrhundert hatten in Frankreich die Anhänger der Photographie dieses damals „neue“ Medium gegen das „alte“ Medium Malerei ausgespielt – und vor rund 20 Jahren traten die Anhänger des Fernsehens als dem „neuesten“ Medium, die Verfechter der Kommunikationstheorie, mit der gleichen polarisierenden Wertung auf den Plan. Schließlich sei noch angemerkt, daß der redundante Gebrauch der Analogie zwischen Film und Kunst anderer Zeiten wie z. B. der gotischen Kathedrale, der Höhlen-

<sup>37</sup> Symposium-Band 1994. S. 171.

<sup>38</sup> H. Klotz: a. a. O. (Anm. 5). S. 43–44.

<sup>39</sup> Symposium-Band 1994. S. 174.

<sup>40</sup> Ebd. S. 175.

<sup>41</sup> Ebd. S. 172.

<sup>42</sup> Gottfried Boehm: Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst. In: L. Dittmann: a. a. O. (Anm. 5). S. 113–128; Zitat S. 113.

kunst etc. Panofskys ahistorische Haltung belegt, die Bruno Reudenbach und Konrad Hoffmann in ihren Beiträgen herausarbeiten.

Die Beiträge des Literaturwissenschaftlers Hartmut Kugler und des Soziologen Heinz Abels beschließen den Symposions-Band. Hartmut Kugler trägt die These vor, daß die „wahrnehmungs- und zeichentheoretischen Probleme“, die Panofsky in seinem Perspektive-Aufsatz (1924/1927) erörtert hat, der „im Gang befindlichen Neuorientierung mediävistischer Literaturforschung“ zugute kommen könnten. Dies sei deshalb möglich, weil im Sinne von Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“ bei Panofsky „alle ‚Formungen des menschlichen Geistes‘, Dichtkunst ebenso wie Bildkunst und mathematische und physikalische Zeichen ... mit der ihnen allen gemeinsamen Grundqualität ... gedankliche Setzungen, Produkte des Denkens“ zu sein, gleichartig nebeneinanderstünden.<sup>43</sup> Was für die Kunstgeschichte ein Problem ist, die mangelnde Abgrenzung zwischen Bild- und Sprachkünsten, nimmt Kugler über die Charakterisierung von Kunstwerken beider Medien als „Produkte des Denkens“ als Vorteil wahr.

Dann referiert Kugler die Arbeitsergebnisse von Thomas Cramer zum Thema „Über Perspektive in Texten des 13. Jahrhunderts – oder wann beginnt die Neuzeit?“, in der dieser sich ausdrücklich auf Panofskys Perspektive-Aufsatz beruft. Cramer mache das von Panofsky der Renaissance-Perspektive zugewiesene Subjekt-Objekt-Verhältnis bereits für Kunstwerke um 1200 geltend. Dieser Ausweitung stimmt Kugler zu, „weil der Zeitraum des 12. –15. Jahrhunderts unter perspektivgeschichtlichem Aspekt ein Kontinuum darstellt und die Erfindung der Zentralperspektive-Konstruktion nicht Bruch und Überwindung der mittelalterlichen Anschauung bedeutet, sondern ihre extreme Weiterentwicklung“.<sup>44</sup> Denn Panofsky habe bereits in seinem Buch „Deutsche Plastik des 11. –13. Jahrhunderts“ „eine wahrnehmungsgeschichtliche Kontinuität vom Hochmittelalter zur Neuzeit festgestellt“.<sup>45</sup> In einem zweiten Gedankengang greift Kugler die in Panofskys Perspektive-Aufsatz verwendeten Termini „Aggregat“ und „System“ auf, mit denen dieser sich parallel zum Mittelalter-Neuzeit-Schritt verändernde Raumstrukturen beschreibt. Für Kugler treffen sie „etwas Wesentliches einer mittelalterlichen ‚Denkform‘“, weshalb er meint, sie auf die Literaturinterpretation übertragen zu können. Er stellt die These auf, daß in den Artusromanen von Chrétien de Troyes und Hartmann von Aue einige

<sup>43</sup> Symposion-Band 1994. S. 205.

<sup>44</sup> Ebd. S. 207–208.

<sup>45</sup> Ebd. S. 208.

Episoden „den Charakter von Raumzellen“ haben, „denen ein bestimmtes Personal zugeordnet ist“.<sup>46</sup>

Der Soziologe Heinz Abels sieht Panofsky „im Zentrum eines Paradigmadiskurses“, an dem „Riesen der Soziologie wie Max Weber, Georg Simmel oder Karl Mannheim beteiligt waren“.<sup>47</sup> Das gemeinte Paradigma nennt er „Strukturverstehen“. In der ikonologischen Methode sieht er „eine besonders entwickelte Form des Strukturverstehens“. „Wie nahe sich Soziologen und Panofsky in methodologischer Hinsicht waren“, meint er in Max Webers Begriff des „Idealtypus“ (1904), an Georg Simmels Ringen „nach Formeln, die den eigentümlichen Gehalt der betreffenden Phänomene in sich zu bergen fähig sind“ und in Karl Mannheims Vorstellung von der aus „Sinnfragmenten bestehenden Ganzheit“ erkennen zu können.<sup>48</sup> Dann schlägt Abels einen Bogen zu Pierre Bourdieu, der nach eigener Aussage den Begriff des „Habitus“ bei Panofsky entliehen hat, der ihn wiederum aus der Scholastik habe.<sup>49</sup> Als letzten stellt Abels in seine „Riesen“-Reihe den Soziologen Ulrich Oevermann, „der sich vor allem mit sprachlichen Äußerungen befaßt“, und dessen „strukturelle Hermeneutik“ Abels für die „zweifelloos interessanteste Methode des Strukturverstehens“ hält, „zumal sie neben anderem eine reflektierte dialektische Theorie mit der hermeneutischen Tradition der deutschen Geisteswissenschaften verbindet“.<sup>50</sup>

Was Abels dann allerdings unter dem Zwischentitel „Die Kunst der Interpretation“ von Oevermanns „struktureller Hermeneutik“ vermittelt, kann mit dieser vorausgeschickten Wertschätzung nicht in Einklang gebracht werden. Wieder zieht er eine Parallele, nun zwischen Panofsky und Oevermann: Wie Panofsky „vitale Daseinserfahrung, literarisches Wissen und weltanschauliches Urverhalten“ als zur Interpretation befähigende Voraussetzungen gefordert habe, so verlange auch die Theorie der strukturellen Hermeneutik: „Subjekte, deren Sozialisationsprozeß noch nicht abgeschlossen ist, sollten nicht interpretieren, die Interpreten sollten mit der Lebenswelt des Datenmaterials und mit der

<sup>46</sup> Ebd. S. 209.

<sup>47</sup> Ebd. S. 215.

<sup>48</sup> Ebd. S. 220–221.

<sup>49</sup> Ebd. S. 221 Anm. 42. Dazu auch Pierre Bourdieu: „Es ist wohl dieselbe positivistische Haltung, die einige Historiker dazu verleitet, in gutem Glauben Elias die Vaterschaft für den Habitusbegriff zuzuschreiben, ein Begriff, der so alt wie die philosophische Welt ist (man findet ihn bei Aristoteles – hexis – Thomas von Aquin und gelegentlich bei tausend anderen).“ In: Pierre Bourdieu im Gespräch mit Lutz Raphael: Über die Beziehungen zwischen Geschichte und Soziologie in Frankreich und Deutschland. In: *Geschichte und Gesellschaft* 21 (1996). S. 62–89; Zitat S. 68.

<sup>50</sup> Ebd. S. 222.

Theoriediskussion gut vertraut sein und sie sollten die ‚Befähigung zur intuitiv angemessenen Primärerfassung‘ mitbringen“.<sup>51</sup> Nach dieser Bereinigung darf sich die verbliebene Restgruppe interpretierend betätigen: „Dort werden Lesarten erfunden und geradezu streitsüchtig gegeneinander verteidigt, damit, wenn eine Lesart scheitert, der Informationsgewinn möglichst hoch ist“.<sup>52</sup> In der Kunstwissenschaft sieht Abels diesen wünschenswerten Zustand bereits erreicht: „Ich denke, daß dieses Gruppenkorrektiv in der Kunstwissenschaft durch den fortlaufend öffentlichen Diskurs der Lesarten zu einem Kunstwerk gewährleistet wird“.<sup>53</sup> Wer sich für die „strukturelle Hermeneutik“ interessiert, wird Ulrich Oevermanns Vorstellungen besser im Originaltext lesen.<sup>54</sup>

Die Lektüre dieses Symposion-Bandes zeigt, daß die Ikonographie/Ikonologie-Debatte keineswegs abgeschlossen ist. Ein bisher vernachlässigtes Arbeitsgebiet tritt deutlich zutage: es ist mit den Stichworten „Kulturwissenschaft – Psychohistorie/Historische Psychologie – Ikonographie/Ikonologie“ umrissen und in seinem Zentrum steht das Verhältnis von Aby Warburg und Erwin Panofsky. Mit Hilfe der Verwandtschaftsmetaphorik wird dieses allerdings nicht zu klären sein.<sup>55</sup> Volker Breidecker weist darauf hin, daß das Projekt *Kulturwissenschaft*, das seine wohl prominenteste Ausbildung in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg fand“, mit dem derzeitigen Forschungsstand „noch längst nicht hinreichend umrissen“ sei.<sup>56</sup>

Wie im Vorwort von Bruno Reudenbach angekündigt, enthält dieser Band zwar auch Bausteine für eine Wissenschaftsgeschichte des Fachs; doch sein Anspruch, im Hinblick auf die Ikonographie/Ikonologie-Debatte eine „Korrektur und Ergänzung zu dieser verkürzenden Festlegung“ anzubieten, wird nicht eingelöst. Im Gegenteil: an einseitigen Stellungnahmen für Panofskys Ikonographie/Ikonologie-Konzeption fehlt es nicht. Ihnen gemeinsam ist, bei durchaus

<sup>51</sup> Ebd. S. 226.

<sup>52</sup> Ebd. S. 227.

<sup>53</sup> Ebd.

<sup>54</sup> Ulrich Oevermann: Die objektive Hermeneutik als unverzichtbare methodologische Grundlage für die Analyse von Subjektivität. Zugleich eine Kritik der Tiefenhermeneutik. In: „Wirklichkeit“ im Deutungsprozeß. Verstehen und Methoden in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von Thomas Jung und Stefan Müller-Doohm. Frankfurt 1993. S. 106–189.

<sup>55</sup> P. Schmidt: a. a. O. (Anm. 7). S. 9–10 zu Aby Warburg: „Sein Name wird häufig im Zusammenhang mit dem Stichwort ‚Ikonologie‘ erwähnt. Doch darüber, wie Warburgs Bedeutung in der Geschichte der Ikonologie nun genau zu bewerten ist, herrscht nicht nur Einigkeit“; auf S. 11 schreibt Schmidt, daß „Aby Warburgs Rolle in der Geschichte der Ikonologie lange Zeit so wenig gewürdigt wurde“ und nennt als eine Begründung: „Es war auch das übermächtige Bild von Erwin Panofsky als Vater der Ikonologie, ein Bild allerdings, das gewisser Korrekturen bedarf“.

<sup>56</sup> Symposion-Band 1994. S. 87.

unterschiedlichen Blickwinkeln, die Vorstellung von der „Lesbarkeit des Bildes“ oder anders gesagt vom Vorrang des Wortes gegenüber dem Bild. Schon 1972 haben Svetlana und Paul Alpers beobachtet: „The methodology of the art historian . . . is based on a clear separation between style and iconography, form and content“ und diese Abspaltung Wölfflin und Panofsky zugeordnet.<sup>57</sup> 1994 stellt Gottfried Boehm erneut fest: „. . . die kunsthistorische Ikonologie, die das gesuchte Programm einer ‚bildlichen Logik‘ scheinbar im Namen führt, baut doch primär auf sprachliche Referenzen des Bildes und kaum auf seine visuelle Präsenz“.<sup>58</sup>

Diese Thematik stand bereits in der von Kaemmerling dokumentierten Etappe (bis 1979) im Zentrum der Ikonographie/Ikonologie-Debatte.<sup>59</sup> Daß Panofsky grundsätzlich ein „Mann der Sprache“ und nicht der „Bilder“ war und sich auch selbst so gesehen hat, bestätigt er beiläufig in seinem von ihm in einem Brief an Heckscher vom 2. Dezember 1950 entworfenen Epitaph: „He hated babies, gardening, and birds,/and loved some adults, all dogs, and words“.<sup>60</sup> Panofsky hat seine Vorliebe für das Wort in seinem Umgang mit Kunstwerken ganz im Sinn des traditionellen Vorrangs der Sprache gegenüber den Bildern gepflegt. Mit dieser Haltung aber steht er im Widerspruch zu der von ihm bevorzugten Epoche, zur „Renaissance“, die dem bis in die Antike zurückgehenden Vorrang des Wortes den Vorrang des Bildes entgegeng gehalten hat.

<sup>57</sup> Svetlana und Paul Alpers: *Ut pictura Noesis? Criticism in Literary Studies and Art History*. In: *New Literary History* 3 (1972). S. 437–458; Zitat S. 439.

<sup>58</sup> Gottfried Boehm: *Die Bilderfrage*. In: *Was ist ein Bild?* Hrsg. von Gottfried Boehm. München 1994. S. 326.

<sup>59</sup> Zur Auseinandersetzung mit Panofsky nach 1979 vgl. P. Schmidt: a. a. O. (Anm. 7). S. 9 Anm. 2 und S. 37–46.

<sup>60</sup> Zitiert von Klaus Herding im Symposium-Band 1994. S. 152 Anm. 38.