

Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen  
Symboltheorie\*<sup>1</sup>

Zwei Hauptrichtungen der neueren kunstwissenschaftlichen Symboltheorie sind zu unterscheiden.<sup>2</sup> Aby Warburg greift auf die Bestimmungen Friedrich Theodor Vischers zurück, Erwin Panofsky bezieht sich auf Ernst Cassirers »Philosophie der symbolischen Formen«.

Vischer orientiert sich an Hegels Symbol-Definition der *Unangemessenheit* von Bild und Sinn. »Symbolisch« ist für Hegel die Kunstform, in der es »statt zu einer vollkommenen Identifikation nur zu einem Anklang und selbst noch abstrakten Zusammenstimmen von Bedeutung und Gestalt (kommt), welche in dieser weder vollbrachten noch zu vollbringenden Ineinanderbildung neben ihrer Verwandtschaft ebensowohl ihre wechselseitige Äußerlichkeit, Fremdheit und Unangemessenheit hervorkehren.«<sup>3</sup>

Vischer unterscheidet drei Arten der Verbindung von Bild und Bedeutung. Die dunkle, unfreie Verbindung gehört nach ihm dem religiösen Bewußtsein, den Naturreligionen und dem Christentum, an. Hierbei werden Bild und Bedeutung verwechselt. Das Bild erhält magische Gewalt. [Auf einer anderen Stufe, der der logisch-sondernden Beziehung, verweist das Bild nur noch auf die Bedeutung. Dazwischen steht die Verbindung des Mythos,

---

\* Lorenz Dittmann: »Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie« [von Autor und Herausgeber gewählter Titel]. Auszüge aus den Seiten 84 bis 108 und leicht überarbeiteter Wiederabdruck der Seiten 125-139, vermehrt um einige neue Anmerkungen, von L. Dittmann: *Stil - Symbol - Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967. Copyright: Wilhelm Fink Verlag, München.

den Vischer in seiner »Ästhetik« der »griechischen Phantasie« vorbehalten. Hier decken sich Bild und Sinn, der Dualismus ist aufgehoben, »Symbolisches« deshalb nicht mehr zu finden. Aber in einer anderen Hinsicht zeigt sich doch wieder »Unangemessenheit«, nämlich in der Differenz des Mythosgläubigen vom modernen, aufgeklärten Bewußtsein. Ein »einst geglaubtes Mythisches, ohne sächlichen Glauben, doch mit lebendiger Rückversetzung in diesen Glauben, an- und aufgenommen als freies ästhetisches, doch nicht leeres, sondern sinnvolles Scheinbild ist symbolisch zu nennen . . . Symbolisch ist das Mythische für das gebildet freie Bewußtsein.«<sup>4</sup>

Eine zweite Bedeutung des Symbolbegriffs gewinnt Vischer auf psychologischer Grundlage. »Symbolisch« nennt er die »Einfühlung«, in der »der Betrachtende aus den Erscheinungen, Bewegungen der Natur Stimmungen, Leidenschaften seines Gemüts sich entgegenblicken läßt«. Diese »Seelenstimmung« ist die ästhetische Stimmung. Hier tut sich eine ähnliche Diskrepanz auf zum »hellen, freien Bewußtsein« wie im Verhältnis zum Mythos. Zwar weiß das Bewußtsein um die Unwirklichkeit solcher Be-seelung, gleichwohl geschieht Einfühlung mit Notwendigkeit: »Wir können mit unserer Symbolik irren, wo wir sie zu formulieren suchen, aber dies kann uns nicht hindern, symbolisch aufzufassen, denn wir *müssen*.«<sup>5</sup> »Der Akt der Seelenleihung bleibt als naturnotwendiger Zug der Menschheit eigen, auch wenn sie längst dem Mythos entwachsen ist.«<sup>6</sup>

Innerhalb dieses Horizontes bestimmt die Kunst- und Kulturwissenschaft *Aby Warburgs*<sup>7</sup> als »historische Psychologie des menschlichen Ausdrucks« den Ort der Kunst: Kunst hält den Spannungszustand zwischen dem Dunklen, Unbewußten, Naturhaften und dem hellen, freien Bewußtsein fest und schafft zwischen beiden Polen einen, wenn auch vorübergehenden, Ausgleich.<sup>8</sup> In dieser Polarität verbleibt nach Warburg auch das ganze menschliche Leben, ja die gesamte menschliche Geschichte. Sein Aufsatz »Orientalisierende Astrologie« von 1926 schließt mit der Überzeugung, daß »in steigender Unanfechtbarkeit die europäische Kultur als Auseinandersetzungserzeugnis heraustritt, ein Prozeß, bei dem wir, soweit die astrologischen Orientierungsversuche in Betracht kommen, weder nach Freund noch Feind zu suchen haben, sondern vielmehr nach Symptomen einer zwischen weitgespannten Gegenpolen pendelnden, aber in sich einheitlichen Seelenschwingung: von kultischer Praktik zur mathemati-

schen Kontemplation – und zurück.«<sup>9</sup> »Die Auffahrt mit Helios zur Sonne und mit der Proserpina in die Tiefe ist symbolisch für zwei Stationen, die untrennbar im Kreislauf des Lebens zusammengehören wie Einatmung und Ausatmung . . .«<sup>10</sup>

Auf diese »Polaritätstheorie des Symbols«<sup>11</sup> soll hier nicht weiter eingegangen werden. Es war aber auf sie hinzuweisen, einmal, um die Spannweite der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie zumindest anzudeuten, zum anderen, um eine Folie zu geben für die andersartige Fassung des Symbolbegriffs bei Cassirer.

*Ernst Cassirer*<sup>12</sup> ist der Begründer einer »Philosophie der symbolischen Formen«. Trotz seiner Nähe zu Aby Warburg unterscheidet sich sein Symbolbegriff von dem Warburgs in wichtigen Zügen.

Cassirers Symbolbegriff hat einen ungleich weiteren Umfang. »Unter einer ›symbolischen Form‹ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen. Denn in ihnen allen prägt sich das Grundphänomen aus, daß unser Bewußtsein sich nicht damit begnügt, den Eindruck des Äußeren zu empfangen, sondern daß es jeden Eindruck mit einer freien Tätigkeit des Ausdrucks verknüpft und durchdringt. Eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder tritt dem, was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenüber und behauptet sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft.« »Nicht also was das Symbol in irgendeiner *besonderen* Sphäre, was es in der Kunst, im Mythos, in der Sprache bedeutet und leistet, soll hier gefragt werden; sondern vielmehr wie weit die Sprache als *Ganzes*, der Mythos als *Ganzes*, die Kunst als *Ganzes* den allgemeinen Charakter symbolischer Gestaltung in sich tragen.«<sup>13</sup>

Wie lassen sich, bei einer derart weiten Fassung des Symbolbegriffs, die einzelnen Formen voneinander abgrenzen? Im Verhältnis von Mythos, Sprache und Kunst stellt sich nach Cassirer, »so sehr ihre Gestaltungen in den konkreten geschichtlichen Erscheinungen unmittelbar ineinandergreifen, doch ein bestimmter systematischer Stufengang, ein ideeller Fortschritt dar, als dessen Ziel es sich bezeichnen läßt, daß der Geist in seinen eigenen Bil-

dungen, in seinen selbstgeschaffenen Symbolen nicht nur ist und lebt, sondern daß er sie als das, was sie sind, begreift.«<sup>14</sup>

Cassirer versteht Geschichte, anders als Warburg, als »Prozeß der Selbstbefreiung des Menschen«. <sup>15</sup> Innerhalb dieses Prozesses erscheint jedoch nur die Ablösung von Religion und Mythos durch Kunst eindeutig als Fortschritt. In der Kunst tritt uns gegenüber Religion und Mythos eine »neue Freiheit der Auffassung« entgegen. Zu den Wesensbedingungen der Religion gehört nämlich das Ineinander und Gegeneinander von »Sinn« und »Bild«. »Könnte an die Stelle dieses In- und Gegeneinanders jemals das reine und völlige Gleichgewicht treten, so wäre damit auch die innere Spannung der Religion aufgehoben, auf der ihre Bedeutung als ›symbolische Form‹ beruht. Die Forderung dieses Gleichgewichts weist somit in eine andere Sphäre. Erst wenn wir von der mythischen Bildwelt und von der Welt des religiösen Sinnes auf die Sphäre der Kunst und des künstlerischen Ausdrucks herüberblicken, zeigt sich der Gegensatz, der die Entwicklung des religiösen Bewußtseins beherrscht, wenn nicht aufgehoben, so doch gewissermaßen beruhigt und beschwichtigt. Denn eben dies bezeichnet die Grundrichtung des Ästhetischen, daß hier das Bild rein *als solches* anerkannt bleibt, daß es, um seine Funktion zu erfüllen, nichts von sich selbst und seinem Gehalt aufzugeben braucht.«<sup>16</sup>

In Cassirers Philosophie hat Kunst die dunkle Leidenschaft verloren, die ihr nach dem Verständnis Warburgs zu eigen war.<sup>17</sup> Zwar heißt es einmal auch bei Cassirer: »So hoch sich Mythos und Kunst in ihren Gestaltungen auch erheben mögen, so bleiben sie doch dauernd in dem Erdreich der primären, der ganz ›primitiven‹ Ausdruckserlebnisse verwurzelt.«<sup>18</sup> Nach der Grundtendenz seiner Philosophie aber ist in der Kunst die Spannung von »Bild« und »Bedeutung« beruhigt, ja in ein »reines Gleichgewicht«<sup>19</sup> aufgehoben und damit gegenüber Religion und Mythos eine höhere Stufe der Freiheit und der geistigen Selbstfindung gewonnen.

Anders jedoch als bei Hegel und Vischer wird für Cassirer das Verhältnis der Kunst zur theoretischen Erkenntnis ambivalent, schwebend. Für das absolute Bewußtsein ist Kunst eine überwundene und aufgehobene Vergangenheit, bei Vischer wird Kunst zum fortdauernden Reich der »dunklen Symbolik des Gemüts«, und so unaufhebbar in den Begriff.

Bei Cassirer zeigt sich Kunst einerseits »als die Erfüllung dessen, was in anderen Gebieten des Geistes, in anderen Richtungen symbolischer Formung als Forderung enthalten ist ... Eben darin besteht das Geheimnis des wahrhaft vollendeten dichterischen Ausdrucks, daß in ihm Sinnliches und Geistiges nicht mehr einander gegenüberstehen. Alles Starre des bloßen Zeichens löst sich ...«<sup>20</sup>

Andererseits wird für die »symbolische Form« der Sprache die allgemeine und allgemeingültige Funktion der »Bedeutung« folgendermaßen beschrieben: »In ihr tritt die Sprache gleichsam aus den sinnlichen Hüllen, in denen sie sich bisher darstellte, heraus: Der mimische oder analogische Ausdruck weicht dem rein symbolischen, der gerade in seiner Andersheit und kraft derselben zum Träger eines neuen und tieferen geistigen Gehalts wird.«<sup>21</sup>

Der Widerspruch ist jedoch nicht gravierend. Denn auch die reine Bedeutungssphäre ist für Cassirer nicht die »eigentliche« Wahrheit. »Auch die Wissenschaft scheidet sich von den anderen Stufen geistigen Lebens nicht dadurch, daß sie, statt irgendwelcher Vermittlungen durch Zeichen und Symbole zu bedürfen, nun der hüllenlosen Wahrheit, der Wahrheit der ›Dinge an sich‹ gegenübersteht – sondern dadurch, daß sie die Symbole, die sie gebraucht, anders und tiefer als jene es vermögen, als solche weiß und begreift.«<sup>22</sup>

Wissen um die symbolische Formung ist somit das Höchste, was der Geist erlangen kann. Mit diesem Grundsatz will die »Philosophie der symbolischen Formen« an die Stelle der Metaphysik treten, die sie als »dogmatisch« für überwunden erklärt. »Dogmatisch« nämlich ist ihr jede Intention auf inhaltliche, sachhaltige Wahrheit. »Es ist eine falsche, freilich immer wiederkehrende Tendenz, den Gehalt und die ›Wahrheit‹, die sie (Mythos und Religion, Sprache und Kunst) in sich bergen, nach dem zu bemessen, was sie an *Dasein* – sei es nun inneres oder äußeres, physisches oder psychisches Dasein – in sich schließen, statt nach der Kraft und Geschlossenheit des Ausdrucks selbst.«<sup>23</sup>

Sieht man von allem Inhalt der religiösen, künstlerischen und theoretischen Wahrheit ab, blickt man nur auf die Form, dann ist es möglich, »einen Standpunkt zu finden, der *über* all diesen Formen und der doch andererseits nicht schlechthin jenseits von ihnen liegt: – einen Standpunkt, der es ermöglichte, das Ganze derselben mit einem Blicke zu umfassen und der in diesem Blicke doch nichts anderes sichtbar zu machen versuchte, als das rein

immanente Verhältnis, das alle diese Formen zueinander, nicht das Verhältnis, das sie zu einem äußeren, ›transzendenten‹ Sein oder Prinzip haben.«<sup>24</sup>

Dieser versuchte Blick auf das Ganze, dies Bemühen um einen Standpunkt über allen einzelnen Formen und Gehalten, die Relativierung aller sachhaltigen Wahrheitsformulierungen verbinden Cassirers »Philosophie der symbolischen Formen« mit *Erwin Panofskys* kunstwissenschaftlicher Symboltheorie.<sup>25</sup>

Ihr methodisches Fundament legt Panofsky in seinem Aufsatz ›Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst‹ von 1932.<sup>26</sup> Er folgt auf die Aufstellung eines apriorischen Systems von Grundbegriffen in dem Aufsatz ›Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit 'kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe'‹ von 1925 und wendet sich der inhaltlichen Interpretation von Kunstwerken zu. Der Aufsatz diente in leicht veränderter Form als Einleitungskapitel zu Panofskys *Studies in Iconology* von 1939, und dieses wurde unter dem Titel ›Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art‹ nochmals abgedruckt in Panofskys Aufsatzsammlung *Meaning in the Visual Arts* von 1957. Es kann somit als die maßgebende Darstellung des theoretischen Fundaments für die Ikonologie Panofskys gelten.

Panofsky unterscheidet drei »*Sinnschichten*« der Interpretation.

Die erste erfaßt den Bereich des Kunstwerks, der dem Subjekt aufgrund seiner »vitalen Daseinserfahrung« zugänglich ist, die zweite erweitert diese Sphäre durch »bildungsmäßig Hinzugewusstes«.

Panofsky erläutert das Gemeinte an der Aufgabe, die *Auf-erstehung Christi* von Grünewald zu beschreiben. Er geht davon aus, daß eine rein »formale« Beschreibung »praktisch ein Ding der Unmöglichkeit« sei: »Eine wirklich rein formale Beschreibung dürfte nicht einmal Ausdrücke wie ›Stein‹, ›Mensch‹ oder ›Felsen‹ gebrauchen, sondern müßte sich grundsätzlich darauf beschränken, die Farben, die sich in mannigfacher Nuancierung gegeneinander absetzen, miteinander verbinden und sich höchstens zu quasi ornamentalen oder quasi tektonischen Formkomplexen zusammen beziehen lassen, als völlig sinnleere und sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren.«

Jede sinnvolle Beschreibung wird also »– gewissermaßen noch ehe sie überhaupt anfängt – die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; und damit wächst sie bereits, sie mag es machen wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf«. Innerhalb dieser Sinnregion gibt es nun eine »primäre« und eine »sekundäre« Schicht: »Wenn ich jenen hellen Farbkomplex da in der Mitte als einen ›schwebenden Menschen mit durchlöchernten Händen und Füßen‹ bezeichne, so überschreite ich zwar damit ... die Grenzen einer bloßen Formbeschreibung, aber ich verbleibe noch in einer Region von Sinnvorstellungen, die dem Betrachter auf Grund seiner optischen Anschauung, seiner Tast- oder Bewegungswahrnehmung, kurz auf Grund seiner unmittelbaren Daseinserfahrung zugänglich und vertraut sind. Bezeichne ich dagegen jenen hellen Farbkomplex als einen ›aufschwebenden Christus‹, so setze ich damit noch etwas bildungsmäßig Hinzugewußtes voraus, wie denn z. B. ein Mensch, der nie etwas vom Inhalt der Evangelien gehört hätte, das Abendmahl Lionardos wahrscheinlich als die Darstellung einer erregten Tischgesellschaft auffassen würde, die sich – dem Beutel nach zu schließen – wegen einer Geldangelegenheit veruneinigt hätte. – Wir wollen jene ›primäre‹ Sinnschicht, in die wir auf Grund unserer vitalen Daseinserfahrung eindringen können, als die Region des Phänomensinnes bezeichnen ...

Jene andere, sekundäre Sinnschicht dagegen, die sich uns erst auf Grund eines literarisch übermittelten Wissens erschließt, mögen wir die Region des Bedeutungssinnes nennen. Wobei die Bemerkung gestattet sei, daß der Kunsthistoriker kein Recht hat, innerhalb dieses Bedeutungssinns zwischen solchen Vorstellungen zu unterscheiden, die er für ›künstlerisch wesentlich‹ hält (wie etwa die Inhalte der Bibel) und solchen, die er als ›verzwickte Allegorie‹ oder ›abstruse Symbolik‹ glaubt beiseite lassen zu dürfen. Es handelt sich nämlich bei dieser so gern gemachten Unterscheidung im Grunde gar nicht um einen Unterschied zwischen dem, was künstlerisch wesentlich oder unwesentlich ist, sondern um einen Unterschied zwischen dem, was zufällig (und wer weiß wie lange noch?) dem heutigen Bewußtsein einigermaßen geläufig ist, und dem, was wir uns erst durch das Freilegen heute verschütteter Quellen wieder aneignen müssen: Es ist durchaus nicht undenkbar, daß den Menschen im Jahre 2500 die Geschichte von Adam und Eva genauso fremd geworden ist, wie uns die-

jenigen Vorstellungen, aus denen etwa die religiösen Allegorien der Gegenreformation oder die humanistischen Allegorien des Dürerkreises hervorgegangen sind; und doch wird niemand leugnen, daß es für das Verständnis der sixtinischen Decke sehr wesentlich ist, daß Michelangelo den Sündenfall dargestellt hat, und nicht ein »déjeuner sur l'herbe«.« (A. G. 86, 87)

Aber, so wendet Panofsky die Betrachtung zum Ausgangspunkt zurück, schon der Phänomensinn des Kunstwerks könne aus der vitalen Daseinserfahrung allein nicht gewonnen werden, sondern müsse gesichert werden – nicht etwa durch ein vorwissenschaftliches Wissen um den Inhalt, denn das sei ja »zufällig« – sondern durch die Kenntnis der geschichtlichen Darstellungsmöglichkeiten. Nur aus solcher Kenntnis heraus sei Christus als »schwebend« anzusprechen. »Es ist tatsächlich so: Um ein Kunstwerk, und sei es auch rein phänomenal, zutreffend beschreiben zu können, müssen wir es – wenn auch ganz unbewußt und in dem Bruchteil einer Sekunde – bereits stillkritisch eingeordnet haben, da wir ja sonst auf keine Weise wissen können, ob wir an jene »Suspension im Leeren« den Maßstab des modernen Naturalismus oder den Maßstab des mittelalterlichen Spiritualismus anzulegen haben. Und wir sehen mit einiger Überraschung, daß wir mit dem scheinbar so einfachen Satz: »Ein Mensch entschwebt einem Grabe« bereits so schwierige und allgemeine Fragen entschieden haben, wie die nach dem Verhältnis zwischen Fläche und Tiefe, Körper und Raum, Statik und Dynamik – kurz: daß wir das Kunstwerk bereits sub specie jener »künstlerischen Grundprobleme« betrachtet haben, deren besondere Lösungsmodalitäten wir als den »Stil« desselben bezeichnen.« (A. G. 89)

Das Wissen um das Ganze der Geschichte und das darin je Darstellungsmögliche, das System der künstlerischen Grundprobleme und ihm entsprechend das System der kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe sind die Fixpunkte auch schon für die Beschreibung des anschaulich Gegebenen.

Panofskys Abtrennung einer Schicht vitaler Daseinserfahrung von einer Sphäre, die durch Kulturüberlieferung geformt sei, ist unreal. Kultur ist des Menschen »zweite Natur«. Das hat die moderne anthropologische Forschung umfassend aufgewiesen und braucht hier nicht wiederholt zu werden.<sup>27</sup> Die »unmittelbare Daseinserfahrung«, die »optische Anschauung«, die »Tast-

und Bewegungswahrnehmung« sind entscheidend von der kulturellen Überlieferung geprägt, sind keineswegs ein naturhaftes, ungeschichtliches Substrat, auf das Kultur nur »aufgestockt« ist.

Panofskys Kultur- und Bildungsbegriff ist intellektualistische Konstruktion. Für ihn ist die Kenntnis von Bedeutungen nur etwas zur unmittelbaren, vitalen Daseinserfahrung »bildungsmäßig Hinzugewußtes«, übermittelt durch »literarisches Wissen«. Aber selbst menschliche Bewegung, Wahrnehmung und Ernährung sind ja geformt von Kulturbedeutungen.

Kulturbedeutungen kommen nicht durch »literarisches Wissen« »hinzu«, sondern prägen den Menschen durch das vorbildgebende Leben der Älteren von früh an bis in seine Physis. Eine nur literarisch hinzugewußte Kultur, die nicht die Wirklichkeit des Lebens gestalten könnte, wäre ganz ohnmächtig, ja eigentlich sinnlos, da Kultur gerade die Formung dessen, was nicht sie selbst ist, sein muß: nämlich Formung, Ausbildung der Natur.

Bezogen auf den Bereich religiöser Bedeutungen ist es freilich möglich, daß das Thema des Abendmahles nicht mehr erkannt wird. Sieht man darin jedoch eine »erregte Tischgesellschaft, die sich wegen einer Geldangelegenheit veruneinigt hat«, so ist ein solches Urteil keineswegs auf Grund einer »vitalen Daseinserfahrung« möglich, sondern nur innerhalb einer (bürgerlichen) Gesellschaft, für die »Geld«, »Tischgeselligkeit« Kulturbedeutung haben.

Die Trennung der vitalen Daseinserfahrung von den Bedeutungen, die Reduktion der Bildung auf literarisches Wissen geht zusammen mit Panofskys Nivellierung der Inhalte.

Panofsky hält es für »unhistorische Eigenmächtigkeit, wenn man, von den Voraussetzungen der eigenen Gegenwart aus, zwischen »wesentlichen« und »unwesentlichen« (weil uns »gesucht« oder gar »absurd« erscheinenden) Inhalten zu unterscheiden sich anmaßt. Die biblischen Gegenstände erscheinen auch dem modernen Betrachter als »ungesucht« und sozusagen zur Sache gehörig, weil sie auch ihm (aber wie lange noch?) bis zu einem gewissen Grade vertraut sind; die Mythologeme des klassischen Altertums sind ihm bereits in viel geringerem Maße geläufig, und die Vorstellungen der Spätantike, des Mittelalters und der Renaissance nur in den seltensten Fällen. Dadurch entsteht innerhalb der Inhalte der »sekundären« Bestandsschicht naturgemäß eine Graduierung der Verständlichkeit; aber es wäre ein Irrtum,

diese subjektive Graduierung der Verständlichkeit zum objektiven Maßstab der Bedeutsamkeit zu erheben. Was wir als Unterschied zwischen ›wesentlichen‹ und ›unwesentlichen‹ Inhalten empfinden, ist meistens nur der Unterschied zwischen solchen Darstellungsmotiven, die uns zufälligerweise noch ›allgemeinverständlich‹ erscheinen, und solchen, die – dem Gegenwartsbewußtsein ferngerückt – erst mit Hilfe von ›Texten‹ erfassbar sind – zwischen noch fließenden und von der Zeit verschütteten Quellen.«<sup>28</sup>

So wichtig die Aufgabe ist, das Bewußtsein der Gegenwart durch die Erschließung des uns Fremdgewordenen zu erweitern, so ist es doch mitnichten zulässig, die noch verbindlichen und die verlorengegangenen Inhalte in dieser Weise gleichzuschalten; wie es auch unzulässig ist, die biblischen Inhalte mit esoterischen Allegorien auf eine Stufe zu stellen.

Denn daß uns gewisse Inhalte »zufälligerweise« noch *vor* aller historisch-literarischen Erforschung verständlich sind, ist das Kriterium einer Kontinuität der Kulturüberlieferung, die eine sinnvolle Aneignung der verlorenen Inhalte allererst ermöglicht. Die noch lebendigen Inhalte sind die, von denen wir geprägt sind, sind die für uns »kulturbedeutsamen«. Sie sind der einzig sinnvolle Ansatz unseres Erkenntnisinteresses an geschichtlicher Überlieferung überhaupt.

Diese Aussage schließt in sich die Einsicht, daß wir selbst *in* der Geschichte stehen und in den überlieferten Inhalten die *Wahrheit für uns* finden müssen.<sup>29</sup>

Panofsky sucht den archimedischen Punkt außerhalb der Geschichte. Von diesem Standpunkt aus ist es ganz zufällig, welche Inhalte noch lebendig und verbindlich sind, welche abgestorben oder verschüttet. Das heißt aber: er sucht einen Standort *jenseits der Verbindlichkeit aller Inhalte*. Von diesem Standort aus werden alle Inhalte in derselben Weise gleichgültig.

Die Ikonologie nimmt somit gleichsam den Zeitpunkt vorweg, den die Frage des »wie-lange-noch?« anvisiert, den Zeitpunkt der völligen Entfremdung von allen überlieferten Inhalten. Und so ist es kein Zufall, daß Panofskys Kunsttheorie vom radikalen Formalismus ausging. Dieser wird durch die neue Inhaltsinterpretation nicht widerlegt. Denn Verbindlichkeit liegt hier nicht im überlieferten konkreten Inhalt, sondern im *historischen Prozeß*, aus dem er zu verstehen ist, in der »Typengeschichte«, dem »Inbegriff des Vorstellungsmöglichen«.

Es gehört zur Besonderheit der ikonographischen Forschung, daß ihr gerade solche Inhalte wichtig werden, deren unmittelbare Verständlichkeit verloren gegangen ist (oder wegen ihrer Esoterik nie gegeben war): Die *Aufgabe* des Verstehens stellt sich ja nur vor dem Unverständlichgewordenen. Von da aus werden dann auch die »zufällig« noch verständlichen Inhalte problematisiert. Panofskys Ausführungen zur *Auferstehung Christi* von Grünewald sind ein aufschlußreiches Beispiel, wie auch hier der Ausgang genommen wird von einer angeblich »natürlichen« Sinnblindheit, um die noch bestehende Verständlichkeit zum bloßen historischen Zufall zu machen, dem kein tieferer Sinn zugrunde liegt.

So kommt der ikonographischen Forschung der Terminus »symbolisch« im Sinne der *Entzifferung eines Rätselhaften* zu und ihren Gegenständen in der Bedeutung der *Nicht(mehr)-Übereinstimmung von Bild und Sinn*.

Der ikonographisch zu entschlüsselnde Bildinhalt ist unverständlich *vor* der Interpretation, aber er kann auch *danach* seinem Sachgehalt nach unbegreiflich bleiben. Panofsky schreibt: »Fast immer . . . wird sich herausstellen, daß gerade diejenigen Deutungen, die man nach bestem Gewissen als »sicher« bezeichnen kann, für das an eine »voraussetzungslose« oder »intuitive« Betrachtung des Kunstwerks gewöhnte Gemüt etwas besonders Befremdliches haben und jedenfalls von der Art sind, daß man nicht ohne weiteres auf sie verfallen wäre: Die gebildeten Menschen früherer Zeiten . . . haben eben nicht nur anders gedacht, sondern auch anderes gewußt und gelesen als die der Gegenwart, und man darf beinahe behaupten, daß die Deutung eines schwer erklärbaren, weil »allegoriebelasteten« Kunstwerks gerade dann am wenigsten Aussicht auf Richtigkeit hat, wenn sie dem »unverbildeten Menschenverstand« besonders »natürlich«, »zwanglos« und »psychologisch verständlich« erscheint.«<sup>30</sup>

Panofsky bringt hier mehrere Gesichtspunkte zusammen. Beschränken wir uns auf die Diskrepanz vergangener und gegenwärtiger Bildung. Panofskys ikonographischer Forschung kommt es nicht vornehmlich darauf an, die »anderen« Denkinhalte, das »andere« Wissen dem gegenwärtigen Bewußtsein seinem Sachinhalt, seiner *Wahrheit* nach wieder nahezubringen. Es geht ihr nicht um »denkende Vermittlung«<sup>31</sup> der Inhalte aus der Vergangenheit in die Gegenwart. Eine alles erfassende

Ikongraphie kann gar nicht anders, als die Inhalte nicht mehr in dem Ernst zu nehmen, der ihnen einst zugekommen ist.

Hier spielt eine dritte Bedeutung von »Symbolik« mit herein, die sich für Friedrich Theodor Vischer, wie erwähnt, ergeben hatte aus der Diskrepanz des Mythos mit dem hellen, aufgeklärten Bewußtsein. Dabei ist es nötig, »genau zu unterscheiden zwischen dem Mythusgläubigen und dem, der diesem in sein Vorstellen, sein Bewußtsein sieht, dabei den Wert des Mythos kennt . . . Für *jenen* sind Götter (nebst Genien, Geistern, Sagenhelden) wirkliche Wesen, ihre Handlungen, Erlebnisse sind Geschichte, für *diesen* nicht, faktische Wahrheit legt ihnen dieser nicht bei, aber er versetzt sich gern in den Mythusgläubigen, er weiß ganz, daß nur durch solchen Glauben so lebensvolles Phantasiegebilde entstehen konnte . . .«<sup>32</sup>

Deshalb kann sich für Panofsky die Interpretation nicht mit der Sphäre des Bedeutungssinnes begnügen. Sie muß sich erheben in eine *dritte Sinnschicht*. Aus *Ikongraphie* muß *Ikologie* werden.

Wenn sich die Interpretation so »noch über die Schicht des Bedeutungssinnes heraus, in jene letzte und höchste Region erhebt«, die Panofsky mit einem Ausdruck Karl Mannheims als die Region des »Dokumentsinnes« oder auch als die Region des »Wesenssinnes« bezeichnet, erfaßt sie einen »letzten wesensmäßigen Gehalt«, der den Hervorbringungen der Kunst »über ihren Phänomensinn und über ihren Bedeutungssinn hinaus« zugrunde liegt: »die ungewollte und ungewußte Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt«. (A.G. 93)

Ein wichtiges Kennzeichen dieser Sphäre des »Wesenssinnes« (»intrinsic meaning«) ist, daß er den zu erforschenden Dokumenten *unbewußt* zugrunde liegt. Deshalb versagen für seine Erkenntnis auch die literarischen Quellen. »Wir können wohl Texte finden, die uns unmittelbar darüber belehren, was Dürers *Melancholie* sub specie des Bedeutungssinns vorstellt, nicht aber Texte, die uns unmittelbar darüber belehren, was sie sub specie des Dokumentsinns bekundet. Ja, hätte Dürer selbst sich über die letzte Absicht seines Werkes expressis verbis geäußert . . ., so würde sich alsbald herausstellen, daß diese Äußerung am wahren Wesenssinn des Blattes weit vorüberginge und, anstatt uns die Interpretation desselben ohne weiteres an die Hand zu geben, ihrerseits der Interpretation in höchstem Maße bedürftig

wäre. « Auch der Künstler nämlich weiß nur »what he parades«, nicht aber »what he betrays« (A.G. 94)

Interpretation des *Dokumentsinnes*, das höchste und letzte Ziel aller ikonologischen Interpretation, meint also Enthüllung eines vordem Unbewußten, eines Grundlegenden, das der Vergangenheit verschlossen gewesen ist.

Karl Mannheim, auf den Panofsky sich bezieht, formuliert: »Die dokumentarische Sinnschicht ist . . . nur vom Rezeptiven aus erfaßbar; aus dem Schöpfer strömt dasjenige, was vom Kunstwerk als dokumentarische Sinnschicht sich abheben läßt, »triebartig«, d. h. in keiner Weise »gemeint«, in das Werk ein.« Deshalb kommt es gar nicht auf den Inhalt des zu Interpretierenden an, sondern allein auf die Form und das Faktum. »In einem Bilde ist das »Sujet« . . . für den Dokumentsinn nur insofern bedeutsam, als man gerade dies gewählt hat.« Die Interpretation des Dokumentsinnes stellt sich *quer* zum dargestellten Inhalt, zur mitgeteilten Aussage, »nichts wird im eigentlich vermeinten Sinne belassen«. Der Verstehende steht somit auf einer anderen, höheren Ebene als das Objekt seines Verstehens, er ist über dessen gemeinten Sinn hinaus, er kann hinter ihn zurückgreifen. »Die Weltanschauungseinheit und Totalität meint etwas, das uns . . . *hinter* sämtliche Kulturobjektivierungen zu greifen auffordert.«<sup>33</sup> Das Unbewußte, Zugrundeliegende ist eine Einheit, die erst dem Blick »von oben« sich als solche zeigt und damit zugleich die mit ihr gesetzten Grenzen.

In den amerikanischen Fassungen seines Aufsatzes identifiziert Panofsky den Dokument- oder Wesenssinn mit »intrinsic meaning or content, constituting the world of »symbolical« values»: »In thus conceiving of pure forms, motifs, images, stories and allegories as manifestations of underlying principles, we interpret all these elements as what Ernst Cassirer has called »symbolical« values. As long as we limit ourselves to stating that Leonardo da Vinci's famous fresco shows a group of thirteen men around a dinner table, and that this group of men represents the Last Supper, we deal with the work of art as such, and we interpret its compositional and iconographical features as its own properties or qualifications. But when we try to understand it as a document of Leonardo's personality, or of the civilization of the Italian High Renaissance, or of a peculiar religious attitude, we deal with the work of art as a symptom of some-

thing else which expresses itself in a countless variety of other symptoms, and we interpret its compositional and iconographical features as more particularized evidence of this ›something else‹. The discovery and interpretation of these ›symbolical‹ values (which are often unknown to the artist himself and may even emphatically differ from what he consciously intended to express) is the object of what we may call ›iconology‹ as opposed to ›iconography‹.«<sup>34</sup>

Aus dem vieldeutigen Symbolbegriff Cassirers übernimmt Panofsky in die Kunstwissenschaft gerade jene Bedeutung, in der das Wort »Symbol« seines ästhetischen Wertcharakters beraubt ist. Nicht die Bedeutung also greift er auf, womit »Symbol« die Entsprechung und Übereinstimmung von Bild und Sinn meint, die in der Kunst zu ihrer Erfüllung gelangt, sondern jene, die die Nicht-Übereinstimmung, die Unangemessenheit von Bild und Sinn anzeigt.

Ein Kunstwerk ist dann ein »*symbolischer Wert*«, wenn es Symptom von »*etwas anderem*« ist. Dieses »Andere« kann sich an vielen weiteren Symptomen bekunden und entzieht sich als es selbst aller Erscheinung.

Der letztere, von Panofsky übernommene Symbolbegriff ist, im ganzen gesehen, auch für Cassirer der entscheidende. Cassirer sieht die Geschichte des menschlichen Bewußtseins als Prozeß der Selbstbefreiung: Das Höchste, wohin der Geist gelangen kann, ist die Einsicht in seine symbolisierende Tätigkeit. Seine Aufgabe ist, sich die symbolischen Formen, die er ständig schafft, *bewußt zu machen*.

Dann ist er über jede inhaltliche Wahrheit hinaus, denn er durchschaut sie ja als »symbolische Form«. Ähnlich erkennt die »Ikonologie« Panofskys ihr Ziel darin, die vormals unbewußten »symbolischen« Werte der Vergangenheit bewußt zu machen und sie *als* symbolische Werte zu erfassen, das heißt: *hinter* den ausgesprochenen, gemeinten Sinn der Inhalte zurückzugreifen, denn dieser hat für sie keine Verbindlichkeit mehr.

Welches »objektive Korrektiv« gibt es für dies anspruchsvolle Tun? »Es ist die allgemeine Geistesgeschichte, die uns darüber aufklärt, was einer bestimmten Epoche und einem bestimmten Kulturkreis weltanschauungsmäßig möglich war – nicht anders, als uns die Gestaltungsgeschichte den Umkreis des Darstellungsmöglichen und die Typengeschichte den Umkreis des Vorstellungsmöglichen abzustecken schien.« (A.G. 94)

Der Interpret sieht das Ganze der Geschichte, hat einen »Inbegriff des weltanschaulich Möglichen«. (A.G. 95) Von da aus vermag er den einzelnen Epochen der Vergangenheit ihre jeweiligen Möglichkeiten zuzumessen.<sup>35</sup>

Der archimedische Punkt außerhalb der Geschichte ist die angestrebte Position Cassirers wie Panofskys. Er entbindet sie von der Frage nach der *Wahrheit* des geschichtlich Überlieferten.

»Der Text, der historisch verstanden wird, wird aus dem Anspruch, Wahres zu sagen, förmlich herausgedrängt. Indem man die Überlieferung vom historischen Standpunkt aus sieht, d. h. sich in die historische Situation versetzt und den historischen Horizont zu rekonstruieren sucht, meint man zu verstehen. In Wahrheit hat man den Anspruch grundsätzlich aufgegeben, in der Überlieferung für einen selber gültige und verständliche Wahrheit zu finden. Solche Anerkennung der Andersheit des anderen, die dieselbe zum Gegenstande objektiver Erkenntnis macht, ist . . . eine grundsätzliche Suspension seines Anspruchs.« (Gadamer)<sup>36</sup>

Die ikonographische Interpretation findet ihr »objektives Korrektiv« in der »Typengeschichte«, dem »Inbegriff des Vorstellungsmöglichen«, die ikonologische in der »allgemeinen Geistesgeschichte«, die einen »Inbegriff des weltanschaulich Möglichen« gibt. Den Maßstab bildet beide Male die Geschichte, die überdies zu einem Ganzen, zu einem Inbegriff zusammengefaßt werden kann.

Es ist klar, daß auf diese Weise verstanden, das Einzelwerk, der einzelne Künstler nur als Beispiel, als Illustration, als Glied in der Kette des allgemeinen geschichtlichen Prozesses fungieren kann. Ikonographie und Ikonologie sind letztlich »Kunstgeschichte ohne Namen« wie die Stilgeschichte.

Eine Abhandlung Panofskys soll diesen Sachverhalt verdeutlichen. In seinem Aufsatz »Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition«<sup>37</sup> verfolgt Panofsky die Geschichte dieses Themas. Es seien zwei Interpretationen möglich: eine »moralische«, die die Bewohner Arkadiens vor ihrem gewissen Tode warne, und eine »elegische«, die sie in eine gefühlsschwere Erinnerung an einen Toten versetze. Poussin stehe am Wendepunkt der Entwicklung von der einen zur anderen. »This general change in content . . . can be explained by a variety of reasons. It is consistent with the more relaxed and less fearful spirit of a period that had

triumphantly emerged from the spasms of the Counter-Reformation. It is in harmony with the principles of Classicist art theory, which rejected ›les objets bizarres‹, especially such gruesome objects as a death's-head. And it was facilitated, if not caused, by Poussin's familiarity with Arcadian literature...« Die Entwicklung führe über Poussin hinaus, zu Richard Wilson, Diderot etc. »What had been a menace has become a remembrance. From then on the development proceeded to its logical conclusion.« Bei Fragonard vollende sie sich. »Here the development has run full cycle. To Guercino's ›Even in Arcady, there is death‹ Fragonard's drawing replies: ›Even in death, there may be Arcady‹«.

Der »Inbegriff der Vorstellungsmöglichkeiten« hat sich geschichtlich entfaltet, die Einzelwerke sind Etappen des Entfaltungsprozesses. Auch wenn diese so logische Entwicklung mehr wäre als eine bloße rationalistische Konstruktion, vermag sie doch niemals das Eigentümliche des Kunstwerks verständlich zu machen.

»Ihrem Wesen nach beziehen sich Ikonographie und Ikonologie von Werken der bildenden Kunst, die Erklärung des Stofflichen, der Bildgegenstände, auf die Kultur- und nur mittelbar auf die Kunstgeschichte. Während diese Geschichte des schöpferischen Geistes ist, zeigen jene das Bildungsgut an, für das sich Auftraggeber, Publikum oder Künstler gewisser Zeiten interessierten, wie sie gewisse Bildungsprobleme auffaßten, und das auch nur, sofern die ikonographischen Tatbestände in die Gesamtheit der Geistesgeschichte hineingenommen sind... Die ›Gestaltungsgeschichte‹ hebt sich vom Ideengehalt und der Symbolbeladenheit eines Kunstwerkes gegen-sätzlich ab. – Erst einer exakten und vollständigen Formenanalyse unterworfen, wird der in einem Kunstwerk erkannte ikonographische Bestand für die Kunstgeschichte wertvoll, indem dadurch der jeweils vorliegende Stoff präzisiert wird, von dem als Anregung und Widerstand der künstlerische Gestaltungsprozeß seinen Ausgang nimmt.« (Badt)<sup>38</sup>

Einen Weg zur Erfassung dieses im wahren Sinne künstlerischen Gehaltes bietet Panofskys Kunstgeschichtstheorie nicht. Weder das System der »problemformulierenden« Grundbegriffe noch die Methoden zur Interpretation des »Phänomensinnes«, des »Bedeutungssinnes« und des »Dokumentsinnes« vermögen ihn zu erschließen.

Panofskys Kunstgeschichtsschreibung ist weithin unabhängig von seiner Kunstgeschichtstheorie. In seiner großen kulturhistorischen Darstellung *Renaissance und Renascenses in Western Art* (1960), seiner Dürer-Monographie (1943 und öfter), seiner Geschichte der frühen niederländischen Malerei (*Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, 1953) wird keine Bestimmung von der Warte eines apriorischen Systems von Grundbegriffen, von einem »archimedischen Punkt« außerhalb der Geschichte versucht, keine Interpretation »symbolischer Werte« im Sinne Cassirers angestrebt. Eine streng sachlich sein wollende Beschreibung des historisch Belegbaren ist an die Stelle der in den theoretischen Aufsätzen geforderten Deutung getreten.

Eine Folge dieser Wandlung analysiert Otto Pächt in seiner scharfsinnigen Besprechung des Werkes *Early Netherlandish Painting*.<sup>39</sup>

Nach Panofsky ist der Charakter des Realismus van Eycks »disguised symbolism«. »In Jan van Eyck . . . all meaning has assumed the shape of reality; or to put it in the other way, all reality is saturated with meaning.«<sup>40</sup> Jeder Gegenstand der Bildwelt hat eine symbolische, eine allegorische Bedeutung.

Pächt stellt zu Recht fest, daß in dieser Interpretation der Ausdruck »symbolisch« eine andere, von Panofskys früherem Gebrauch abweichende Bedeutung erhalten hat. »In one case Panofsky expressly says ›that this imaginary reality was controlled to the smallest detail by a preconceived symbolical program‹. This statement is of no small importance, for it stipulates – at least in the case of Jan van Eyck – a rational structure of artistic creation, a view which is the complete reversal of that formerly prevailing among students of cultural history according to which even Weltanschauungen ›are not produced by thinking‹ (Dilthey). Concurrently, since the creative act is placed on the level of consciousness and is imagined to be of non-intuitive nature, art-historical interpretation is orientated in a new direction; its ultimate aim . . . (is) to discover the theological or philosophical preconceptions that lie behind it.

What matters now seems to be something entirely different from the principal objective at the time Panofsky wrote the introduction to his *Studies in Iconology* (1939): ›The discovery and interpretation of these 'symbolical' values (which are generally unknown to the artist himself and may even emphati-

cally differ from what he consciously intends to express) is the object of what we may call iconography in a deeper sense . . . Not the 'documentary significance' of the phenomenon is shown, but a meaning is revealed that was consciously imparted to it by the artist. If, however, this intentional meaning is/ at the same time a deliberately concealed one, iconographic analysis inevitably develops into a kind of decoding.«<sup>41</sup>

Ist das Kunstwerk nichts anderes als der Träger eines verhüllten Bedeutungsprogramms, dann enthält dies Programm selbst schon die Interpretation des künstlerischen Phänomens. Pächt sieht hierin mit Recht ein Zeugnis für die neu gewonnene Autonomie der ikonographischen Forschung.

Autonomie der ikonographischen Forschung aber besagt, das muß zu Pächts Rezension hinzugefügt werden: die ikonographische Forschung dient nicht mehr der Erkenntnis von Kunstwerken, sondern schafft sich ihre eigenen ikonographischen Objekte, die mit den Kunstwerken nicht identisch sind.

Dieselbe Veränderung des Symbolbegriffs findet sich in Panofskys Werk *Saturn and Melancholy* (1964). Erneut wird dort Dürers Stich *Melencolia I* interpretiert. 1932 hat Panofsky, wie erwähnt, geschrieben: »Wir können wohl Texte finden, die uns unmittelbar darüber belehren, was Dürers *Melancholie* sub specie des Bedeutungssinns vorstellt, nicht aber Texte, die uns unmittelbar belehren, was sie sub specie des Dokumentsinns bekundet. Ja, hätte Dürer selbst sich über die letzte Absicht seines Werkes expressis verbis geäußert . . ., so würde sich alsbald herausstellen, daß diese Äußerung am wahren Wesenssinn des Blattes weit vorüberginge und, anstatt uns die Interpretation desselben ohne weiteres an die Hand zu geben, ihrerseits der Interpretation in höchstem Maße bedürftig wäre.« (A.G. 94)

Nun aber heißt es im Kapitel »The Significance of *Melencolia I*«, das die dritte Sinnschicht über »Expression« und »Notional Content«, die »Fundamental Significance«, die »basic attitude towards life underlying Dürer's engraving« behandelt, daß die »Occulta philosophia« des Agrippa von Nettesheim die letzte Quelle für Dürers Inspiration gewesen sei. »There is no work of art which corresponds more nearly to Agrippa's notion of melancholy than Dürer's engraving, and there is no text with which Dürer's engraving accords more nearly than Agrippa's chapters on melancholy.«

Was nach dem früheren Schema in die Sphäre des Bedeutungsinnes, also in die *zweite* Sinnschicht, gehört hat, wird nun unter dem Titel »Dokumentsinn« – und Panofsky verweist erneut auf Mannheims Aufsatz über Weltanschauungsinterpretation – abgehandelt, also der *dritten* Sinnschicht zugewiesen. Der aus Agrippas Text gewonnene Sinn des Dürerschen Stiches ist jetzt der tiefste. Über ihn wird nicht hinausgegangen.

Dieser letzte Sinn war auch Dürer sehr wohl bewußt. »Dürer, more than anyone, could identify himself with Agrippa's conception.« Dürer war selbst Melancholiker und sich dessen vollkommen bewußt: »It is no coincidence that, clearly understanding his own nature . . . he painted his own portrait, even in youth, in the attitude of the melancholy thinker and visionary . . .«<sup>42</sup>

Panofsky scheint diese Wandlung seines Symbolbegriffs entgangen zu sein oder er maß ihr keine Bedeutung bei; sonst hätte er nicht gleichzeitig auf Mannheims ganz abweichende Auffassung verweisen und sein eigenes früheres Interpretationsschema deutsch 1964 (zwar mit einem pauschalen »cautious«, das sich auf alle Aufsätze der Sammlung bezieht), amerikanisch 1957 und 1962 unverändert wieder veröffentlichen können.

Das heißt: Der Anspruch ist der gleiche geblieben. Nur die Mittel, ihm gerecht zu werden, haben sich verändert.<sup>43</sup>

In den beiden späteren Fassungen seines Interpretationsschemas hat Panofsky den Ausdruck »Dokumentsinn« nach Mannheim ersetzt durch »Intrinsic meaning or content, constituting the world of ›symbolical‹ values« im Sinne Cassirers. Nun bezeichnen die beiden Ausdrücke nicht in jeder Hinsicht dasselbe. Nur für Mannheims »Dokumentsinn« ist die Unbewußtheit, das prinzipiell Atheoretische von ausschlaggebender Bedeutung. Für Cassirer ist jede symbolische Form eine Energie des Geistes, der geschichtliche Fortschritt besteht nicht in erster Hinsicht in der klareren Bewußtheit der späteren Formen als solcher, sondern in deren höherer Bewußtheit *als* symbolischer Formen. Der Geist weiß, zu sich selbst gekommen, um seine symbolisierende Tätigkeit, und ist so über jede inhaltliche Wahrheit hinaus. Dieser Formalisierung der Erkenntnis entspricht eine Theoretisierung der Kunst.

In einem ähnlichen Sinne gleicht auch Panofsky die Kunst der theoretischen Erkenntnis an. Nicht zufällig übernimmt er den Begriff der »symbolischen Form« zuerst für das Gebiet der Perspektive, in seinem berühmten Aufsatz »Die Perspektive als 'symbolische Form'« von 1924/25.

Hier ist die Grundüberzeugung, »daß der »ästhetische Raum« und der »theoretische Raum« den Wahrnehmungsraum jeweils sub specie einer und derselben Empfindung umgeformt zeigen, die in dem einen Falle anschaulich symbolisiert, in dem andern aber logifiziert erscheint«. (A.G. 111)

Schon vorher, 1921, wurde »Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung« dargestellt: »Wenn wir die unterschiedlichen Proportionsysteme, von denen wir Kenntnis haben, nicht der Erscheinung, sondern dem Sinne nach zu erkennen suchen, d. h. nicht sowohl die in ihnen gegebene Lösung, als vielmehr die in ihnen enthaltene Fragestellung betrachten, so werden sie sich uns als Ausdruck eben desselben »Kunstwollens« offenbaren müssen, das sich in den Bauten, Bildwerken und Gemälden der gleichen Zeit oder des gleichen Meisters verwirklicht hat: die Geschichte der Proportionslehre ist das Abbild der Stilgeschichte, und bei der Unzweideutigkeit, mit der wir uns auf mathematischem Gebiet miteinander verständigen können, darf sie sogar als ein Abbild gelten, das sein Urbild an Deutlichkeit oft übertrifft. Man könnte behaupten, daß die Proportionslehre das häufig nicht ganz leicht in Begriffe zu fassende »Kunstwollen« in klarerer oder mindestens in bestimmbarer Form zum Ausdruck bringt, als die Kunstwerke selbst.« (A.G. 169)

1925 werden sodann die Kunstwerke als Lösungen künstlerischer »Probleme« angesprochen und diese Probleme systematisiert.

In *Gothic Architecture and Scholasticism* (1951) konstruiert Panofsky Wesen und Entwicklung der gotischen Architektur nach dem Modell der scholastischen Philosophie.<sup>44</sup> »What distinguishes the development of French Gothic architecture from comparable phenomena is . . . the fact that the principle, videtur quod, sed contra, respondeo dicendum, seems to have been applied with perfect consciousness.« (S. 86/87)

Durch diese Angleichung von Theorie und Kunst kann Panofsky seinen Anspruch aufrechterhalten, auch wenn es »hinter« dem Bedeutungssinn nichts mehr zu suchen gibt.

Der Bedeutungssinn ist der tiefste, das heißt: das »Programm«, der gedankliche Inhalt, ist die eigentliche Aussage des Kunstwerks.

Um ihn richtig zu erfassen, muß die *ursprüngliche Kultursituation* möglichst getreu wiederhergestellt werden.<sup>45</sup>

Die Vergangenheit als solche soll rekonstruiert werden. Und im Vollzug derartiger Rekonstruktionen bewährt sich die Uneingeschränktheit des interpretierenden Geistes. Der archimedische Punkt außerhalb der Geschichte ist aufgegeben zugunsten einer Wiederholung der Vergangenheit.<sup>46</sup>

## Anmerkungen

- 1 Vorliegende Abhandlung ist, mit freundlicher Genehmigung des Wilhelm Fink Verlages, München, meinem 1967 dort erschienenen Buch *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte* entnommen. Sie bringt Auszüge aus den Seiten 84–108 und einen leicht überarbeiteten Wiederabdruck der Seiten 125–139, vermehrt um einige neue Anmerkungen.
- 2 Umfassend erörtert E. H. Gombrich den Bezug von Symboltheorien zur Kunst. (»Icones Symbolicae«. In: E. H. Gombrich: *Symbolic Images*. London 1972, paperback ed. 1975, S. 123–191.)
- 3 *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von Friedrich Bassenge. Berlin 1955, S. 310.
- 4 Friedrich Theodor Vischer: »Das Symbol« (1887). Zitiert nach: *Kritische Gänge*, 2. Aufl., hrsg. von Robert Vischer. München 1920 ff., Bd. 4, S. 420–456.
- 5 Vischer: »Kritik meiner Ästhetik«. In: *Kritische Gänge*, Bd. 4, S. 323.
- 6 Vischer: »Das Symbol«, a. a. O., S. 435.
- 7 Zu Warburg vgl. die umfassende Darstellung von E. H. Gombrich: *Aby Warburg. An intellectual Biography*. London 1970.
- 8 Vgl. hierzu: Edgar Wind: »Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), Beiheft (4. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 7.–9. Oktober 1931), S. 163–179.
- 9 Aby Warburg: *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*; unter Mitarbeit von Fritz Rougemont, hrsg. von Gertrud Bing, 2 Bde., Leipzig–Berlin 1932, S. 565.
- 10 Nach Fritz Saxls Rede, gehalten bei der Gedächtnisfeier für Prof. War-

burg am 5. Dezember 1929. Maschinenschriftliches Exemplar im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, S. 20.

- 11 Wind, a. a. O., S. 170.
- 12 Zu Cassirer vgl. den von Paul Arthur Schilpp herausgegebenen Sammelband: *Ernst Cassirer*, dt. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz o. J. (1966). Hervorzuheben sind hier insbesondere die Aufsätze von Helmut Kuhn und Fritz Kaufmann.
- 13 Cassirer: »Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften«. In: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1921-22*. Leipzig-Berlin 1923, S. 11-39. Wiederabgedruckt in: Cassirer: *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt 1956, S. 169-200; Zitate hier auf S. 174 und 175/176.
- 14 Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. 1923-1929, 3. Aufl., Darmstadt 1956-1958, Bd. 2, *Das mythische Denken*, S. 34.
- 15 Cassirer: *Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur* (deutsche Ausgabe von: *An Essay on Man*. New Haven 1944). Stuttgart 1960, S. 289.
- 16 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2, S. 311.
- 17 Vgl. Wind, a. a. O., S. 172: »Das Kunstschaffen . . . und das Kunstgenießen . . . nähren sich beide - so lehrt Warburg - aus den dunkelsten Energien des menschlichen Lebens und bleiben ihnen selbst dort verhaftet und durch sie bedroht, wo ein harmonischer Ausgleich - vorübergehend - geglückt ist.«
- 18 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 3, *Phänomenologie der Erkenntnis*, S. 526.
- 19 »Der Begriff der symbolischen Form . . .«, a. a. O., S. 190.
- 20 »Der Begriff der symbolischen Form . . .«, a. a. O., S. 191.
- 21 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, *Die Sprache*, S. 148.
- 22 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 2, S. 34.
- 23 »Der Begriff der symbolischen Form . . .«, a. a. O., S. 176.
- 24 *Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. 1, S. 14.
- 25 Nur ein Aspekt der theoretischen Grundlegung Panofskys wird hier untersucht. - Das wissenschaftliche Gesamtwerk Panofskys wird damit nicht berührt. Es ist nicht auf das wissenschaftstheoretische Fundament einzuengen.
- 26 Zuerst erschienen in: *Logos* 21 (1932), S. 103-119. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Erwin Panofsky: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, zusammengestellt und herausgegeben von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Berlin 1964 (im folgenden abgekürzt: *A.G.*), S. 85-97.
- 27 Ich gebe nur ein Zitat aus Michael Landmanns Referat der Forschungen Adolf Portmanns: »Daher nun die frühe Geburt des Menschen: Sobald es irgend angeht, solange er noch so plastisch wie möglich ist, soll er bereits in Kontakt mit seinen Sozialgenossen stehen, sollen die kulturellen Normen, die er übernehmen muß, auf ihn wirken. Selbst so Elementares wie die aufrechte Haltung und der Gang beruht ja nicht nur auf erblich angeborener Anlage, sondern ebenfalls bereits auf dem Einfluß des an das Kind herangetragenen Vorbildes der Erwachsenen und ist daher auch keineswegs von Anfang an vorhanden (während junge Säugtiere von Geburt oder fast von Geburt an die Haltung und Bewegungsweise ihrer Art aufweisen) . . . Und daher nun auch seine lange Jugend: Die Aneignung der Kultur ist etwas derart Schwieriges, daß er damit

- nicht nur früh beginnen muß, sondern trotz des frühen Beginns außerordentlich lange Zeit dazu benötigt . . .« (*Philosophische Anthropologie*. Berlin 1955 [= Sammlung Göschen 156/156a], S. 204, 205). Vgl. dazu auch: K. Wezler: »Menschliches Leben in der Sicht des Physiologen«. In: *Biologische Anthropologie*, zweiter Teil (= *Neue Anthropologie*, hrsg. von H.-G. Gadamer und P. Vogler, Bd. 2). Stuttgart 1972, S. 292–385.
- 28 Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Leipzig–Berlin 1930 (= Studien der Bibliothek Warburg. 18), S. IX, X.
- 29 »Es ist wie im Verhältnis zwischen Ich und Du. Wer sich aus der Wechselseitigkeit einer solchen Beziehung herausreflektiert, der verändert diese Beziehung und zerstört ihre sittliche Verbindlichkeit . . . Genau so zerstört, wer sich aus dem Lebensverhältnis zur Überlieferung herausreflektiert, den wahren Sinn dieser Überlieferung. Das historische Bewußtsein, das Überlieferung verstehen will, . . . muß in Wahrheit die eigene Geschichtlichkeit mitdenken. In Überlieferungen stehen . . . schränkt nicht die Freiheit des Erkennens ein, sondern macht sie möglich.« (Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 1960, S. 343; ferner zu der hier eingenommenen Haltung zur Hermeneutik im Ganzen Teil II dieses Buches: Wahrheit in den Geisteswissenschaften.) Vgl. dazu auch Gadamers Vorwort zur zweiten Auflage seines Buches, Tübingen 1965.
- Zur Präzisierung einiger Probleme der geisteswissenschaftlichen Methodik s. (u. a.): Wolfgang Stegmüller: »Der sogenannte Zirkel des Verstehens«. In: *Natur und Geschichte. X. Deutscher Kongreß für Philosophie*, Kiel 1972, hrsg. von K. Hübner und A. Menne. Hamburg 1973, S. 21–46. – Kurt Hübner: »Grundlagen einer Theorie der Geschichtswissenschaften«. In: Roland Simon-Schaefer, Walther Ch. Zimmerli (Hrsg.): *Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften, Konzeptionen, Vorschläge, Entwürfe*. Hamburg 1975, S. 101–131. – Im gleichen Band, S. 141–161, der Aufsatz von Hans Fiebig: »Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historistische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte«.
- 30 *Hercules am Scheidewege*, S. X.
- 31 Vgl. Gadamer: *Wahrheit und Methode*, S. 161.
- 32 Vischer: »Das Symbol«, a. a. O., S. 423.
- 33 Karl Mannheim: *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation. Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen 2*. Wien 1923, Zitate auf S. 22, 32, 16, 12.
- 34 Panofsky: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City (N. Y.) 1957, S. 31, vorher in: *Studies in Iconology*. New York 1939, Taschenbuch-Ausgabe New York 1962, S. 8. Statt »iconology« heißt es hier noch »iconography in a deeper sense«. Außerdem wird von den »symbolical values« ausgesagt: »which are generally unknown to the artist himself . . .« (anstatt »often«).
- 35 Renate Heidt arbeitet in ihrer Dissertation: *Erwin Panofsky – Kunsttheorie und Einzelwerk*. Köln–Wien 1977, sorgfältig die Veränderungen in der Theorie Panofskys heraus und weist darauf hin, daß Panofsky »in seine englische Version der Theorie der Gegenstandsdeutung . . . weder den Entwicklungsbegriff noch den Begriff des geschichtlich Möglichen (aufnimmt). Jetzt gewährt die Überlieferungsgeschichte Einblicke in die Art,

in der »unter verschiedenen historischen Bedingungen« Sinnhaftes ausgedrückt wird. Diese neue Formulierung enthält gegenüber der früheren zwei Änderungen: Die unterschiedlichen Ausdrucksweisen werden nicht als entwicklungsgeschichtliche Wandlungen angesprochen, und die Überlieferungsgeschichte besagt nicht, was geschichtlich an Neuem möglich ist, sondern was faktisch vorliegt.« (S. 275) Damit wäre die Erfassung eines »Inbegriffs des weltanschaulich Möglichen« aufgegeben. Es fragt sich dann aber, was als »objektives Korrektiv« einer Interpretation des »Dokument-sinnes« dienen könne – das Faktische selbst kann es ja nicht sein.

36 *Wahrheit und Methode*, S. 287.

37 Zuerst unter dem Titel »Et in Arcadia ego: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau«. In: *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*. Oxford 1936, S. 223–254. Wiederabgedruckt in: *Meaning in the Visual Arts*, S. 295–320. Zitate auf S. 313/314, 317, 320.

38 Kurt Badt, »Domenichinos *Caccia di Diana* in der Galleria Borghese«. In: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XIII, 1962, S. 216–237. Zitat auf S. 222.

39 *The Burlington Magazine* 98 (1956), S. 110–116, 267–279; vor allem S. 275–279.

40 *Early Netherlandish Painting*. Cambridge 1953, Bd. 1, S. 144.

41 A. a. O., S. 276.

42 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. London 1964. Zitate auf S. 345, 360, 363.

43 Eine weiter differenzierende, in einigen Hinsichten abweichende Darstellung gibt Heidt, a. a. O., S. 255 ff., S. 346, Anm. 549.

44 Vgl. die Besprechung von Ernst Gall in: *Kunstchronik* 6 (1953), S. 42–49.

45 Vgl. Panofsky: »The History of Art as a Humanistic Discipline«. In: *Meaning in the Visual Arts*, S. 1–25, vor allem S. 17.

46 Vgl. auch Heidt, a. a. O., S. 284 f.: »Die Bedeutung der Geisteswissenschaften, die für Panofsky ihrem Wesen nach auch Geschichtswissenschaften sind, umreißt er 1940 mit Worten Ficinos, der schreibt, daß die Geschichte dem Leben moralischen Sinn gebe, und daß die Lebensweisheit eines Menschen so groß sei wie die Spanne seines geschichtlichen Wissens. Als ideales Ziel der Geisteswissenschaften nennt Panofsky »Weisheit«, die aus der Beschäftigung mit der Wirklichkeit der menschlichen Welt erwachse. Da aber »nichts weniger wirklich als die Gegenwart« sei, die nur den Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft bedeute, müsse man sich der Vergangenheit zuwenden.« Sie bemerkt dazu richtig: »Unwirklich ist die Gegenwart nur, wenn man sie formal als Punkt einer Zeitlinie auffaßt. . . . Die »Weisheit«, die aus der Betrachtung der Vergangenheit erwächst, verdient diesen Namen nur, wenn sie den Menschen zu einem ausgewogenen Urteil auch gegenüber dem Gegenwärtigen befähigt. . . .« An anderer Stelle (S. 283) schreibt Heidt: »Panofsky nimmt die Zeitlosigkeit aller Werke ernst. Für ihn altern Werke nicht; denn als Symbole menschlichen Geistes verstanden, liegt ihre zeitlose Gültigkeit nicht in der Verbindlichkeit ihres ausgesprochenen Gedankens, sondern in ihrer Bedeutung als Ausdrucksform des Menschen.« – Die »Zeitlosigkeit« der Werke gründet also darin, daß sie »symbolische Formen überhaupt« sind. Ihrer konkreten Gehalte bedarf der Historiker, der Interpret, zur eigenen Wahrheitsfindung offenbar nicht mehr.