

The volume concludes with excerpts from the round-table discussion (by Francesca Dell’Aqua and David Whitehouse, pp. 281–287). Among the topics touched upon were: the possible relationship between late antique opus sectile work and historiated windows; the geographical locations for the appearance of geometric and curved leading patterns; the relationship between mural painting and window glass. It was pointed out that most blue glass of the middle ages is potassic in nature with the exception of York, Dover, Charters (sic: Chartres?), and Jerichow (Brandenburg, p. 285). Freestone remarked that the presence of cobalt blue in the medieval period must be attributed to the use of ancient Roman mosaic tesserae because of the difficulty of finding natural cobalt. Warnings were made against regarding Theophilus’ treatise on glass technology too seriously because his treatment of cloisonné and gilding on glass do not correspond with actual practise.

Altogether, these essays answer many questions and raise many further issues for future study. What more can one ask for in the way of stimulation and information from a single volume? The only missing features are an index, a glossary and a list explaining who the contributors are. The organizers and editors of this occasion are to be heartily congratulated for gathering together so many distinguished scholars and bringing so much new material to our attention.

EVE BORSOOK

*Harvard University/Villa I Tatti
Florence*

Erwin Panofsky: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen; übersetzt und hrsg. von Jochen Sander und Stephan Kemperdick; Köln: DuMont 2001; Band 1: 566 S. mit 48 Farbtaf., Band 2: 319 S. mit 509 SW-Abb.; ISBN 3-7701-3875-0; € 178,-

Vor einem halben Jahrhundert, im Jahre 1953, erschien Erwin Panofskys „Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character“. Es ist sein umfangreichstes Werk und sicherlich auch sein bedeutendstes; er selbst bezeichnete es als sein „opus majus“. In der Kritik wurde es sofort als eine überragende wissenschaftliche Leistung gewürdigt, ja sogar mit einer mittelalterlichen *Summa* verglichen. Die Untersuchung spannt einen weiten Bogen über nahezu 200 Jahre künstlerischer Entwicklung von Jean Pucelle im frühen 14. Jahrhundert über die franko-flämische Buchmalerei bis zu den ‚Heroen‘ des 15. Jahrhunderts, dem Meister von Flemalle, Hubert und Jan van Eyck sowie Rogier van der Weyden; in einem Epilog unter dem Titel das „Erbe der Gründerväter“ werden schließlich Hans Memling, Hugo van der Goes und andere Meister bis hin zu Hieronymus Bosch behandelt. Etwa ein Drittel des Textes ist allein der Frage nach den Voraussetzungen des völlig neuartigen niederländischen „Realismus“ gewidmet.

Panofskys großes Werk war ein Ereignis ersten Ranges in der Kunstgeschichtsschreibung. Es hat nicht nur ein neues, kohärentes Bild der altniederländischen Ma-

lerei entworfen, sondern den Fortgang aller weiteren Forschungen auf diesem Gebiet bestimmt. Nicht wenige von Panofskys Thesen sind auf Widerspruch gestoßen, aber das ändert nichts an der Feststellung, daß das Buch von der Forschung in einer Breite rezipiert worden ist, wie das nicht sehr oft vorkommt¹. 1971 erschien schließlich eine im Format etwas verkleinerte Paperback-Ausgabe bei Harper & Row, die dem großen Interesse an dem Werk Rechnung trug.

Der enorme Erfolg von Panofskys Buch gehört aber mittlerweile selbst der Geschichte an; umso größer ist daher sicherlich die Verwunderung, daß erst jetzt, nach beinahe einem halben Jahrhundert, eine deutsche Übersetzung vorgelegt wurde. Die Übersetzung ins Deutsche ist hervorragend, dennoch fragt man sich, wem mit dieser immensen Arbeitsleistung und Anstrengung gedient sein könnte. Der Forschung wohl kaum; denn nach einem halben Jahrhundert haben die Panofskyschen Thesen doch das meiste von ihrer einstigen Aktualität verloren, außerdem wird in der Forschungsliteratur sicher nur der englische Originalwortlaut zitiert werden können. Als 1980 Erwin Panofskys „Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance“ auf deutsch erschienen, schrieb Jan Bialostocki in der ‚Einführung‘: „Nach dem Zweiten Weltkrieg war die englische Sprache in den deutschsprachigen Ländern so geläufig, daß Panofsky von den Kunsthistorikern seiner früheren Heimat in Englisch gelesen werden konnte“. Heute dürfte Englisch als Sprache der Kunstgeschichte zweifellos eine noch größere Rolle als damals spielen, so daß von daher kaum die Notwendigkeit einer Übersetzung bestanden haben wird. Bei der Frage, an wen sich die deutsche Ausgabe richtet, muß man natürlich auch den Preis berücksichtigen, der den Käuferkreis deutlich einschränkt und mit dem Erwerb durch angehende Forscher – sprich Studenten – ganz sicher nicht rechnet.

Damit soll aber nicht gesagt sein, daß die gut gedruckte und mit Schwarzweißabbildungen und Farbtafeln sehr gut ausgestattete Ausgabe nicht ihren Preis wert wäre. Und natürlich wird man sich freuen, daß dieses Hauptwerk des aus Deutschland vertriebenen, bedeutenden Kunsthistorikers, der sich trotz allem sehr stark der deutschen Kunstgeschichte verpflichtet fühlte, nun auf deutsch vorliegt. Das Werk ist im DuMont-Verlag erschienen, der sich bereits seit mehreren Jahrzehnten um deutsche Übersetzungen von englischen Publikationen Erwin Panofskys verdient gemacht hat. Den Anfang machte 1975 „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“, die deutsche Version der berühmten Aufsatzsammlung, die 1957 unter dem Titel „Meaning in the Visual Arts“ erschienen war². Es folgten 1980 die schon erwähnten „Studien zur Ikonologie“ und 1989 der Essay „Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter“ (Erstpublikation 1951 unter dem Titel „Gothic architecture and scholasticism“). Es gab aber noch andere bedeutende Anstrengungen, die Schriften Panofskys im deutschen Sprachraum verfügbar zu machen. Zwei Jahre nach „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“,

1 Im Anhang, S. 562–566, wird – thematisch geordnet – „Ausgewählte weiterführende Literatur“ aufgeführt, darunter einige der wichtigsten Rezensionen.

2 Die jüngste Auflage erschien im Jahr 2000.

1977, erschien auf deutsch „Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers“³, das zuerst 1943 publizierte Hauptwerk Panofskys während der Kriegszeit und vielleicht so etwas wie seine Antwort auf die nationalsozialistische Barbarei. „Renaissances and Resuscitations in Western Art“ (1965) erschien 1979 unter dem Titel „Die Renaissancen der europäischen Kunst“ im Suhrkamp-Verlag⁴. 1997 besorgte Dieter Wuttke eine Neuauflage von „Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst“⁵; Karen Michels und Martin Warnke gaben 1998 die „Deutschsprachigen Aufsätze 1915–1932“ heraus⁶. Auch der Briefwechsel Panofskys wird publiziert: 2001 legte Dieter Wuttke den ersten, von ihm auch kommentierten Band vor, der die Jahre 1910 – 1936 umfaßt⁷. In gewisser Weise kann daher die deutsche Ausgabe von „Early Netherlandish Painting“ als der monumentale Schlußstein im Gewölbe gegenwärtiger Präsenz des Denkgebäudes von Panofsky gelten.

Ohne Zweifel: Panofsky hat Konjunktur; hinter all diesen Bemühungen steht die Absicht, die Verbindlichkeit der unter dem Begriff der „Ikonologie“ bekannt und berühmt gewordenen Methode Panofskys für die Kunstgeschichte sicherzustellen. Das damit verbundene, sich aufklärerisch verstehende Programm wird besonders in den Worten deutlich, mit denen Martin Warnke die erwähnte deutsche Ausgabe der „Studien zur Ikonologie“ begrüßte: „Es hat sich wohl ein neues Verhältnis zwischen Intellektualität und Visualität ergeben. Lange war der literarischen Intelligenz die Bildkunst eine vorbegriffliche, getrübe Erkenntnisform gewesen“⁸. – Jochen Sander und Stephan Kemperdick, die beiden Übersetzer und Herausgeber des vorliegenden Werkes, wehren sich allerdings in ihrem Nachwort nachdrücklich dagegen, Panofskys Buch allein oder vorwiegend unter dem Gesichtspunkt der Ikonologie zu betrachten: „Tatsächlich ist diese geläufige Einengung der meta-kunsthistorischen Wahrnehmung unangemessen“ (S. 555). Schuld daran sei die Konzentration auf das Kapitel V, in dem die Theorie der „verkleideten Symbolik“ („disguised symbolism“) auseinandergesetzt werde, welches jedoch eines der kürzesten im ganzen Buch sei (es umfaßt in der Tat nur 19 von ca. 470 Seiten). Auf weite Strecken spiele die Ikonologie nur „eine untergeordnete oder gar keine Rolle“ (ebda.). „Daß Panofsky schließlich auch alle Register kennerschaftlicher Beurteilung zu ziehen vermag, wird gern übersehen. [...] Die Sensibilität seines Auges erweist sich dabei der eines Max J. Friedländer oder Otto Pächt ebenbürtig“ (S. 557). Das ist zweifellos richtig, und darauf beruht nicht zum geringsten die bleibende Qualität dieses und anderer Werke Panofskys.

Aber auch Jochen Sander und Stephan Kemperdick sind sich völlig im klaren darüber, daß bei dem verengten Blick nicht Unaufmerksamkeit, sondern pure Folgerichtigkeit am Werke ist: „Die einseitige Wahrnehmung der ‚Altniederländischen Ma-

3 München: Rogner und Bernhard 1977; Übersetzung von Lise Lotte Möller.

4 1990 erschien im selben Verlag eine Taschenbuchausgabe.

5 Berlin: Gebr. Mann Verlag 1997.

6 In 2 Teilbänden; Berlin: Akademie-Verlag.

7 ERWIN PANOFSKY: Briefwechsel, Bd. 1 1910–1936; Hrsg. und komm. von Dieter Wuttke; Wiesbaden: Harrassowitz 2001; DM 298,-; s. dazu auch die Besprechung von DONAT DE CHAPEAUROUGE in diesem *Journal* 6, 2002, 195–198.

8 MARTIN WARNKE, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 25. April 1981.

lerei' als eines primär mit Fragen der ‚verkleideten Symbolik‘ beschäftigten Werks dürfte damit zusammenhängen, daß Fragen der Inhaltsdeutung in Panofskys Arbeiten generell eine herausragende Rolle spielen“ (S. 556). Jan Bialostocki hat Panofskys ikonologische Methode und die von ihr ausgehende Faszination treffend charakterisiert: „Das von Panofsky erarbeitete und durch sein eigenes kunstgeschichtliches Werk beispielhaft veranschaulichte System war das erste konsistente System einer integralen Interpretation eines Werks der bildenden Kunst, die auf einer Analyse des Inhalts beruht“⁹. Bialostocki fährt fort: „Doch ist es klar, daß seinen Hauptbereich nicht die Interpretation der Form als eines Bedeutungsträgers bildet, sondern das Verständnis und die Interpretation von konventionellen Allegorien, literarischen Themen und von Symbolen als Symptomen der Geistesgeschichte. Bei ihr handelte es sich um eben jene Methode der Kunstgeschichte, die programmatisch eine Zusammenarbeit mit allen anderen historischen Forschungsdisziplinen beförderte. Aus diesem Grunde stellte sie nicht nur unter Kunsthistorikern, sondern auch unter Vertretern der anderen Zweige des Geisteswissenschaften eine der einflußreichsten Methoden dar“.

Was Bialostocki als „Symptome der Geistesgeschichte“ bezeichnete, in denen das Ziel ikonologischer Interpretation bestehe, nannte Panofsky selbst den „Dokumentsinn“ eines Kunstwerkes, dem die interpretatorische Bemühung zu gelten habe¹⁰. In seinem Aufsatz „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“ umriß Panofsky das methodologische Ziel folgendermaßen: „Suchen wir jedoch das Fresko (Leonardos „Abendmahl“) als ein Dokument der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der italienischen Hochrenaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als einem *Symptom von etwas anderem* [kursiv vom Rez.], das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses ‚andere‘“¹¹. Das Kunstwerk als „Symptom von etwas anderem“ – damit dürfte Panofsky den zentralen Punkt seiner Methode mit größtmöglicher Deutlichkeit benannt haben. Damit spricht er zugleich aus, daß für ihn das Kunstwerk selbst nicht der zentrale Gegenstand seiner methodologischen Anstrengungen ist. Panofsky steht damit freilich in einer langen Tradition; wie Bialostocki aufgezeigt hat, sah schon Lessing in seiner Studie „Wie die Alten den Tod gebildet“ das Kunstwerk als „ein Symptom von etwas anderem“ an¹². Übertroffene Bedeutung kommt dabei aber natürlich Aby Warburg und dem Forscherkreis um die Bibliothek Warburg zu.

Um das Kunstwerk als „Symptom von etwas anderem“ verstehen zu können,

9 JAN BIALOSTOCKI: Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie, in: EKKEHARD KÄMMERLING (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1; 6. Aufl. Köln 1994 (1. Aufl. 1979), S. 15–63; S. 50.

10 ERWIN PANOFSKY: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: DERS.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft; hrsg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen; 2., erw. und verb. Auflage Berlin 1974, S. 85–97; S. 93 ff.

11 in: ERWIN PANOFSKY: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst; Köln 1975, S. 36–67; S. 41.

12 BIALOSTOCKI (wie Anm. 9), S. 45.

müsse der Kunsthistoriker, so Panofsky, über „eine geistige Fähigkeit“ verfügen, „die derjenigen eines Diagnostikers vergleichbar ist, eine Fähigkeit, die ich nicht besser beschreiben kann als durch den [...] Ausdruck ‚synthetische Intuition‘ und die in einem begabten Laien besser entwickelt sein kann als in einem belesenen Gelehrten“¹³. Panofskys Fazit lautet: „Ikonologie ist mithin eine Interpretationsmethode, die aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgeht“. Konkret verbirgt sich hinter dem Gegensatzpaar Synthese – Analyse die Frage, ob man dem Kunstwerk mit einer *a priori*-Optik oder einer empirischen Einstellung begegnet. In seinem Aufsatz über den „Begriff des Kunstwillens“ aus dem Jahre 1932, der seine ‚ikonologische‘ Wende einleitete, erklärte Panofsky, daß der Kunsthistoriker seinen Erkenntnisgegenstand „in Gestalt eines den Phänomenen innewohnenden Sinnes [...] nur von *a priori* deduzierten Grundbegriffen“ zu erfassen vermöge¹⁴. Die apriorischen Kategorien erst erlauben es nach Panofsky, die Kunstgeschichte als eine geisteswissenschaftliche Disziplin zu bezeichnen.

Auf die altniederländische Malerei, und insbesondere auf Jan van Eyck bezogen, fand diese *a priori*-Optik ihren Niederschlag in dem kategorisch formulierten Postulat: „Es mußte ein Weg gefunden werden, um den neuen Naturalismus mit der tausendjährigen christlichen Tradition zu versöhnen, und aus diesem Streben erwuchs ein Konzept, das man als verborgene oder verkleidete Symbolik – im Gegensatz zu offener oder klar erkennbarer Symbolik – bezeichnen könnte“ (S. 147 im bespr. Buch). Insbesondere für Jan van Eyck, der am konsequentesten dieses Konzept befolgt habe, bedeutete das: „Aus dem ‚heimlichen Schatz seines Herzens‘ schöpfend, vermochte er [Jan van Eyck] dem, was in Wirklichkeit doch vollkommen erfunden war, den Anschein äußerster Wirklichkeitstreue zu verleihen. Und diese erdachte Realität war bis in die kleinste Einzelheit an einem zuvor festgelegten symbolischen Programm orientiert“ (S. 144)¹⁵.

Panofsky exemplifiziert seine These am ausführlichsten an dem Werk, das er als den Höhepunkt dieser Art einer Gestaltung nach einem „zuvor festgelegten symbolischen Programm“ betrachtet: an der „Kirchenmadonna“ Jan van Eycks (S. 150–153). Maria *in* der Kirche symbolisiere Maria *als* die Kirche, was einem traditionellen exegetischen Topos entspreche; schon die anscheinende Mißproportion von Kirchenbau und Maria bezeuge den Symbolcharakter der Darstellung. Da der Chor nach Osten weise, falle das Licht von Norden ein; Jan van Eyck habe die Naturgesetze umgekehrt; es handele sich also um ein übernatürliches, göttliches, unwandelbares Licht. Panofsky erklärt nicht, warum es nicht schon in früheren Jahrhunderten zu

13 PANOFSKY: Zum Problem (wie Anm. 10), S. 48.

14 ERWIN PANOFSKY: Der Begriff des Kunstwillens, in: DERS.: Aufsätze zu Grundfragen (wie Anm. 10), S. 29–43; S. 40. – S. auch: WENDY WEGENER: Panofsky on Art and Art History, in: Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburtstag; Hrsg. Renate L. Colella; Wiesbaden 1997, S. 340–362; S. 349.

15 Zum ersten Mal hat Panofsky die These des „disguised symbolism“ 1934 in einem Aufsatz über das Arnolfini-Doppelbildnis vorgeführt: ERWIN PANOFSKY: Jan van Eyck's „Arnolfini“ Portrait, in: *The Burlington Magazine* 64, 1934, S. 117–127.

einer derartigen Darstellung gekommen ist, wenn die Gleichsetzung von Maria und Kirche tatsächlich so geläufig war. Hier zeigt sich, daß die apriorische Einstellung in die Irre führt; denn nur unter der Voraussetzung, daß ein Künstler Interesse an dem geheimnisvollen Spiel von Licht und Schatten im Innenraum einer gotischen Kirche gefunden hat, daß er das Bedürfnis empfand, seine Entdeckung einer nie zuvor so gesehenen Wirklichkeit im Medium der Malerei zu dokumentieren, konnte eine Darstellung wie die „Madonna in der Kirche“ von Jan van Eyck entstehen. Die „Totenmesse“ des Turin-Mailänder Stundenbuches bezeugt aufschlußreich genug Jan van Eycks Interesse an der Darstellung eines gotischen Kircheninterieurs, aber es war ihm im 15. Jahrhundert unmöglich, ein *reines* Kircheninterieur zu malen; das wurde erst im 17. Jahrhundert eine etablierte Aufgabe für die Malerei. Wollte Jan van Eyck das Innere einer gotischen Kirche malen, so mußte er sich dazu einen Vorwand schaffen, und dieser „Vorwand“ war hier die Darstellung der Madonna. Selbstverständlich kann „Maria in der Kirche“ als „Maria als Kirche“ verstanden werden, aber das ist sozusagen nur eine mögliche und naheliegende Deutung *ex post*; um das symbolische Programm, das diese Darstellung verursacht hätte, handelt es sich keinesfalls¹⁶.

Es wird also ein apriorisches Konzept erstellt, dem sich die empirischen Fakten zu fügen haben. Die apriorische Einstellung begünstigt notwendigerweise die Spekulation. Panofsky war sich dessen vollkommen bewußt, was ihn zu der vielzitierten Bemerkung veranlaßte: „Ich fürchte, für dieses Problem gibt es keine andere Lösung, als von den historischen Methoden möglichst sinnvollen, vom gesunden Menschenverstand kontrollierten Gebrauch zu machen“ (S. 148; Originalausgabe: „There is, I am afraid, no other answer to this problem than the use of historical methods tempered, if possible, by common sense“; S. 142). – Für eine so anspruchsvolle Methode kann diese Äußerung nur als ein Versuch bezeichnet werden, gewissermaßen mit einem Handfeuerlöscher einen vorauszusehenden, beinahe unvermeidlichen GAU zu beherrschen. Dieser GAU ist dann ja tatsächlich oft genug eingetreten, worüber Panofsky selbst das stärkste Unbehagen empfunden haben soll, so daß es ihn schließlich veranlaßt hat, den Begriff „Ikonologie“ in seinen späten Studien zu vermeiden¹⁷. Wie Willibald Sauerländer berichtet, hat Panofsky 1962 im Hinblick auf die Theorie des *disguised symbolism* – sicher nicht ohne kokette Selbstironie – sogar deutliche

16 S. dazu VOLKER HERZNER: Jan van Eyck und der Genter Altar; Worms 1995, S. 227 ff. – Grundlegend in diesem Sinne schon MEYER SCHAPIRO: „Muscipula Diaboli“, the Symbolism of the Mérode Altarpiece, in: *The Art Bulletin* 27, 1945, S. 182–187; wiederabgedruckt in und zitiert nach: ders.: Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art. Selected Papers; New York 1979, S. 1–19; S. 8, im Hinblick auf die altniederländische Malerei und hier speziell auf das Merode-Triptychon: „The introduction of nature and, with it, of the domestic human surroundings into painting can hardly be credited to a religious purpose. The mousetrap, like the other household objects, had first to be interesting as a part of the extended visible world, before its theological significance could justify its presence in a religious picture“. Das gilt fraglos auch für das Kircheninterieur der „Madonna in der Kirche“, zumal Jan van Eyck sich ja auch sonst für die Phänomene der „visible world“ interessiert hat.

17 JAN BIALOSTOCKI: Erwin Panofsky. Thinker, Historian, Human Being, in: *Simiolus* 4, 1970, S. 68–89; S. 70.

Selbstkritik geäußert: „Wenn ich für das bestraft werde, was ich mit der Kunstgeschichte angerichtet habe, komme ich in die siebte Stufe der Hölle“¹⁸.

Die Ikonologie ist schon früh auf Kritik gestoßen. In seiner Besprechung von Edgar Winds Einleitung zur „Kulturwissenschaftlichen Bibliographie zum Nachleben der Antike“ hat Robert Oertel bereits 1935 darauf hingewiesen, daß die Ikonologie der Warburg-Schule Gefahr liefe, den Kunstcharakter der Kunstwerke zu verfehlen: „Sicher ist es so gemeint, daß der künstlerische Charakter des Gegenstandes von Anfang an mit im Blickfeld liegen soll; es wäre zu fragen, ob er überhaupt erkannt werden kann, wenn er nicht *ausdrücklich* und zwar *primär* zum Forschungsgegenstand erhoben wird. Es könnte sich ereignen, daß dieser Methode gerade das verborgen bliebe, was das Kunstwerk erst zum Kunstwerk macht“¹⁹.

Die von Panofsky am prominentesten vertretene ikonologische Methode ist in den letzten Jahrzehnten vielfach kritisiert worden. Der früheste, entschiedenste und fruchtbarste Kritiker war jedoch Otto Pächt, der schon in seiner umfangreichen Besprechung der Originalausgabe grundsätzliche Einwände vorgebracht hat²⁰. Pächt stimmt mit Panofsky vollkommen darin überein, daß es ein außerordentlich wichtiger Aspekt des Kunstwerkes ist, Bedeutungsträger zu sein. Anders als Panofsky vertritt er jedoch die Ansicht, daß in der kunsthistorischen Analyse dem Kunstwerk als einem stilgeschichtlichen Faktum der methodische Vorrang vor der ikonographischen Fragestellung eingeräumt werden müsse. Bei Pächt geht es nicht etwa um ein Entweder-Oder von Ikonografie oder Form, sondern um eine Hierarchie: die Inhaltsfrage ist der Formfrage unterzuordnen, nur so könne der Kunsthistoriker es vermeiden, den Kunstcharakter des Kunstwerkes zu verfehlen. Pächt hält es gewissermaßen für notwendig, die Ikonographie wieder zu der – unentbehrlichen – „Hilfswissenschaft“ zu machen, die die Bedingung dafür war, daß sich die Kunstgeschichte als eine autonome Wissenschaft etablieren konnte²¹. Das beliebte Totschlagargument, daß die Alternative zur Ikonologie der „reine Formalismus“ sei, geht also vollkommen ins Leere. Dagegen ist, dem eigenen Anspruch nach, die Ikonologie nur insofern eine geistesgeschichtliche Disziplin, als sie sich mit Inhalten und Bedeutungen beschäftigt. Das Kunstwerk als solches spielt dabei nur eine nachgeordnete Rolle; die

18 WILLIBALD SAUERLÄNDER: „Barbari ad portas“. Panofsky in den fünfziger Jahren, in: Bruno Reudenbach (Hrsg.): Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992; Berlin 1994, S. 123–137; S. 131. – Sauerländer beurteilt die Vorstellung vom „disguised symbolism“ ebenfalls kritisch, möchte ihr jedoch keine zu große Bedeutung beimessen; er sieht in ihr „Züge einer Exculpation des Sinnlichen durch das Geistige, einer Domestikation des Modernen durch das Traditionelle [...], die im Rückblick von heute zeitgebunden erscheinen“ (S. 130).

19 ROBERT OERTEL: Besprechung von Edgar Wind. Einleitung zu: Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, Bd. I; Leipzig-Berlin 1934, in: *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur* 5, 1932/33 (erschienen 1935), S. 33–41; S. 37 (Hervorhebungen im Original). – Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch der grundlegende methodenkritische Aufsatz von KURT BAUCH: Kunst als Form (1952), in: DERS.: Studien zur Kunstgeschichte; Berlin 1967, S. 21–39.

20 OTTO PÄCHT, Panofsky's ‚Early Netherlandish Painting‘, in: *The Burlington Magazine* 98, 1956, S. 110–116 und 267–279. – S. aber auch: OTTO PÄCHT: Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften; München 1977, bes. S. 237 ff.

21 PÄCHT: Review (wie Anm. 20), S. 276. – S. dazu auch WEGENER (wie Anm. 14), S. 351.

„reine“ Form gilt „als bloß physiologischer, noch leerer Augeneindruck“²², sie ist nur ein tumbes Vehikel von Bedeutungen. Es ist allerdings bemerkenswert, daß selbst Irving Lavin in einem Sammelband mit dem programmatischen Untertitel „Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie“ mahnte, auch die Form als eine geistige Leistung zu betrachten²³.

Die ikonologische Methode habe sich, so Pächt, von der Vorstellung verabschiedet, „that the stylistic data were more reliable guides to the inner meaning, to the true character of a work of art than the most perfect knowledge of its author's intentions could provide“. Er fragt, ob sich diese Vorstellung etwa als falsch erwiesen habe. „At any rate, the ascendancy of the new type of iconography to which we owe a wealth of information on the thematic background of art, calls urgently for reassessment of the mutual relationship of iconographic and stylistic approach and for a synchronization of their methods. I fail to see how they can be co-ordinated if each is based on a different notion of the nature of artistic creation (the one implying a rational, the other an irrational structure) and each claims it can seize the very essence of the artistic phenomenon and grasp it in its totality“²⁴. Stelle man die irrationale Struktur der künstlerischen Schöpfung in Abrede, so resultiere daraus die Vorstellung, „daß die bildende Kunst niemals etwas selbst erfindet, daß sie letzten Endes bloß illustriert, was in anderen geistigen Sphären vorher ersonnen worden ist. Ob gewollt oder nicht, resultiert daraus das Bild einer Kunst, die konstant nachhinkt“²⁵. Pächt beharrt – das ist der entscheidende Punkt seiner Argumentation für den Vorrang der Formgeschichte vor der Ikonographie – nachdrücklich auf der „irrationalen Struktur“ der künstlerischen Schöpfung und beruft sich dabei auf Erkenntnisse der „cultural history according to which even Weltanschauungen ‚are not produced by thinking‘ (Wilhelm Dilthey)“.

Willibald Sauerländer hat diese Kritik Pächts an der Panofskyschen Ikonologie mit großer Schärfe zurückgewiesen: „Dieser Einwand denunziert die Panofsky'sche Ikonologie als eine Art intellektualistischen Ikonoklasmus, der sich am eigentlichen Wesen von Kunst vergehe. Es ist zu vermuten, daß in diesem Affekt gegen die Lesbarkeit des Bildes Einstellungen fortleben, die mindestens bis in die Prärömantik des 18. Jahrhunderts zurückreichen und die Heftigkeit des Widerspruchs macht deutlich, daß es sich hier um einen Fall von verletzter Innerlichkeit handelt“. Es sei „symptomatisch“, daß sich Pächt auf Wilhelm Dilthey, den „Gründungsvater der Geisteswis-

22 Mit diesen Worten umschreibt Bauch Panofskys Auffassung der „reinen“ Form (so die Formulierung Panofskys); Bauch (wie Anm. 19), S. 36.

23 IRVING LAVIN: Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie, hrsg. von Andreas Beyer; Berlin 1992, S. 11–22. Der Haupttitel, der die Wahrnehmung der Kunst auf den „lesbaren“ Inhalt einschränkt, ist natürlich auch programmatisch gemeint. – Lavins Beitrag erschien auf Englisch in dem Symposiumsband „Iconography at the Crossroads“; hrsg. von Brendan Cassidy (*Index of Christian Art Occasional Papers*); Princeton 1993, S. 33–42.

24 PÄCHT: Review (wie Anm. 20), S. 276.

25 PÄCHT: Methodisches (wie Anm. 20), S. 248.

senschaften und den Verfasser von ‚Das Erlebnis und die Dichtung‘ berufe²⁶. Sauerländer vertritt einen sehr aufgeklärten Standpunkt, ganz auf der Höhe der Zeit; aber es steht außer Zweifel, daß Pächt die tiefere Einsicht in das Wesen des künstlerischen Schöpfungsprozesses besaß²⁷. Man braucht ja nur an die Musik zu denken. Schon den alten Griechen war bewußt, daß das Kunstwerk etwas ist, das als Leistung des intellektuellen Bewußtseins allein nicht befriedigend erklärt werden kann; sie führten das Werk des Musikers und des Dichters deshalb auf göttliche Inspiration zurück und meinten damit doch nichts anderes als die irrationale Struktur des schöpferischen Prozesses. Der bildende Künstler wurde damals zwar noch nicht zu den göttlich inspirierten gezählt, er galt als „Banause“ (Handwerker); es wäre aber banausisch, wollten wir heute dem bildenden Künstler nicht den gleichen Rang zugestehen wie den Musikern und Dichtern, einen Rang, der ihm seit der Renaissance nicht mehr streitig gemacht werden kann. Pächt hat also völlig Recht, wenn er die Integration der Ikonographie in die Analyse des Kunstwerks damit begründet, daß letzteres die unmittelbarere Gestaltungsleistung darstellt. Diese Gegebenheiten liegen auch dem bürgerlichen Kunstbegriff zu Grunde, ohne den es keine Kunstgeschichte gäbe (und gibt); er wird nicht der Romantik oder Präromantik verdankt, sondern der Aufklärung, nämlich Baumgarten und Kant.

Goethe sah das letztlich nicht anders: „Die Form will so gut verdauet sein als der Stoff; ja sie verdaut sich viel schwerer“ (Maximen und Reflexionen, 1083); oder: „Den Stoff sieht Jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der der etwas dazu zu tun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten“ (ebda., 289). In das „Geheimnis der Form“ einzudringen, das ist die eigentliche Aufgabe des Kunsthistorikers – mit den Worten Pächts: „Sollten wir Kunsthistoriker, deren Gegenstände direkt im visuellen Bereich liegen, uns es nicht um so mehr angelegen sein lassen, nach der Bedeutung zu fahnden, die nicht hinter, sondern im Bild liegt, kurz nach dem Bildgehalt der Bilder zu fragen?“²⁸ Pächt nimmt das Kunstwerk ernst; für ihn ist es nicht „Symptom von etwas anderem“.

Aus Alois Riegls fundamentalem Begriff des „Kunstwollens“ haben Erwin Panofsky und Otto Pächt einander diametral entgegengesetzte Konsequenzen gezogen; Panofsky leitete daraus seine apriorische Haltung ab²⁹, Pächt verstand den Begriff als

26 SAUERLÄNDER (wie Anm. 18), S. 135 f.

27 Pächt verwies in einer Anmerkung auf den „fundamental essay“ von KARL MANNHEIM: Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* (Wien) 15, 1921–22 (1923), S. 236–274; darin heißt es zum Beispiel (S. 238): „Es liegt also auch im Interesse der kulturwissenschaftlichen Einzelwissenschaft, auf die vorwissenschaftliche Totalität ihres Gegenstandes zurückzugreifen, da sie eine vollständige Erkenntnis auch ihres eigenen beschränkten Gebietes ohne diesen Rekurs auf das Ganze nicht erlangen kann“.

28 PÄCHT: Methodisches (wie Anm. 20), S. 249.

29 Die apriorische Struktur von Panofskys ikonologischer Methode hat auf verschiedenen Gebieten zu – auch über die Fachgrenzen hinaus – vielbeachteten Resultaten geführt, die jedoch, wie die These des „disguised symbolism“, den empirischen Forschungen häufig nicht standgehalten haben. Es seien, eher zufällig, einige Arbeiten genannt, die sich kritisch mit wichtigen Thesen Panofskys auseinandersetzen: WOLFGANG HÜBENER: *Idea extra artificem*. Zur Revisionsbedürftigkeit von Erwin Panofskys Deutung der mittelalterlichen Kunsttheorie, in: *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlin 1977, S. 27–52. – HORST BREDEKAMP: *Götterdämmerung des Neoplato-*

Aufforderung, streng empirisch die stilgeschichtliche Entwicklung zu verfolgen³⁰: „In the picture that Riegl draws of the development, the changes of style are meaningful in a specific way; continuity is not merely carrying on; every stylistic phase creates its own problems which are solved in the succeeding one, only to create new conflicts for which new answers have to be found. Thus the styles change of necessity, or to put it differently: in a kind of ‚retrospective prophecy‘ the art historian shows that the artistic development was compelled to move in the direction in which infact it did“³¹.

Die „rückwärtsgewandte Prophetie“ zeigt die innere Notwendigkeit von historischen Entwicklungsvorgängen auf, die auf der Bedingtheit einer Entscheidungssituation durch die jeweils aktuellen Voraussetzungen beruht; sie ist sich aufgrund der Offenheit der jeweiligen historischen Situation der Unmöglichkeit bewußt, künftige Abläufe vorhersagen zu können. Das Resultat ist ein vertieftes Verständnis von kunstgeschichtlichen Prozessen als sinnvollen und notwendigen Ereignisabfolgen, das jedoch ohne Hegel, ohne Weltgeist und ohne jede Art von Teleologie auskommt. Mehr wird man an Einsicht von einer historischen Disziplin kaum erwarten können. Selbst die Entwicklungsbiologie hat, wie Hubert Markl, darlegte, kein anderes Erkenntnisziel: „Als in vielen wesentlichen Aspekten stark von Zufallsereignissen bestimmter Prozeß ist die Evolution auch eine einmalige zusammenhängende historische Entwicklung, die sich zwar unter günstigen Bedingungen bis in alle Einzelheiten faktisch und kausal rekonstruieren, also, „hinterhersagen“ läßt, die man jedoch für die Zukunft grundsätzlich nicht deterministisch vorhersagen kann, da sie keinem vorherbestimmten Plan folgt“³². Auch hier ist also die „rückwärtsgewandte Prophetie“ die entscheidende Perspektive, die es erlaubt, einen historischen Prozeß als sinnvoll und notwendig zu verstehen.

VOLKER HERZNER

Institut für Kunstwissenschaft
Universität Landau

-
- nismus, in: *Kritische Berichte* 14, 1986, Heft 4, S. 39–48. Erweiterte und teils veränderte Fassung in: Die Lesbarkeit der Kunst (wie Anm. 23), S. 75–83. – JAN BAPTIST BEDAUX: The reality of symbols: the question of disguised symbolism in Jan van Eyck's „Arnolfini portrait“, in: *Simiolus* 16, 1986, S. 5–28. – THOMAS FRANGENBERG: Nachwort zur deutschen Übersetzung von Erwin Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik*, Köln: DuMont 1989, S. 115–130. – MARTIN BÜCHSEL: Die von Abt Suger verfaßten Inschriften. Gibt es eine ästhetische Theorie der Skulptur des Mittelalters? in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt/Main, 1994, S. 57–73. – CHRISTOPH MARKSCHIES: Gibt es eine „Theologie der gotischen Kathedrale“? Nochmals: Suger von Saint-Denis und Sankt Dionys vom Areopag; Heidelberg: Heidelberger Akademie der Wissenschaften 1995. – FRANK BÜTTNER: Rationalisierung der Mimesis: Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti, in: *Mimesis und Simulation*, Hrsg. Andreas Kahlitz (*Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae*, 52); Freiburg i. Br. 1998, S. 55–87.
- 30 OTTO PÄCHT: Alois Riegl, in: *The Burlington Magazine* 105, 1963, S. 188–193; wiederabgedruckt in: *DERS.: Methodisches* (wie Anm. 20), S. 141–152.
- 31 Für den Begriff der „retrospective prophecy“ beruft sich Pächt auf EDGAR WIND: Zur Systematik der künstlerischen Probleme, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19, 1925, S. 440.
- 32 HUBERT MARKL: Eine Raupe ist noch lange kein Schmetterling, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. November 2001, S. 49.