

Horst Bredekamp

Claude Lévi-Strauss und Erwin Panofsky

Wort-, Bild- und Ellipsenfragen*

I Panofsky zwischen Lévi-Strauss und Barthes

»Einige Leute wollen das Studieren der Künste lächerlich machen indem sie sagen man schreibe Bücher über Bildchen. Was sind aber unsere Gespräche und unsere Schriften anders als Beschreibungen von Bildchen auf unserer retina oder falschen Bildchen in unserem Kopf?.«¹ Mit diesen Worten hat Georg Christoph Lichtenberg den Konflikt zwischen den sprachlichen und visuellen Medien unübertroffen ironisch kommentiert. Bei dieser Kontroverse, deren Extrempositionen heute von Vertretern der These von der »Welt als Text« und des radikalen Konstruktivismus markiert wird, geht es nicht mehr um den Paragone zwischen Dichtkunst und Bildender Kunst, sondern um das erkenntnistheoretische Problem, ob die Sprache das Bild oder das Bild die Sprache dominiert. Obwohl zu Recht immer wieder vorgeschlagen wird, derartige Hegemonieansprüche zu beenden, wird der Zwist vermutlich Bestand haben, solange Menschen zu sehen und zu sprechen vermögen.

Kurz nach dem Panofsky-Symposium von Princeton (1993) erschien Lévi-Strauss' »Regarder Écouter Lire« als eine Art Vermächtnis der literatur-, musik- und kunstgeschichtlichen Bemühungen des Anthropologen. Das Buch ist in überraschten Reaktionen als Rückkehr in den Horizont alteuropäischer Ansprüche gewertet worden.² Lévi-Strauss' Hommage an die Kunst und ihre Deutung erstaunt jedoch nicht nur in ihrem beredten Brückenschlag von der indianischen zur alteuropäischen Kultur, sondern auch in ihrer offen vorgetragenen oder zwischen den Zeilen spürbaren Polemik, die dem Zwist zwischen dem Ikonischen und dem Lingualen eine scharfe Kontur verleiht.

Anlässlich seiner Bemerkungen über die drei Grazien in Botticellis »Primavera« betont Lévi-Strauss die »kapitale Bedeutung der ikonographischen und ikonologischen Analysen Panofskys«, um im selben Atemzug die rein formalanalytische Kunstbetrachtung abzulehnen.³ Seine Hochschätzung der Ikonologie ist nicht neu. In einem ähnlich polemischen Zusammenhang hatte er Panofskys Forschungen schon in der im Jahre 1973 publizierten »Anthropologie Structurale Deux« als Kronzeugen einer Bändigung der interpretatorischen Beliebigkeit aufgeführt. Als Vertreter einer historisch überprüfbaren Hermeneutik sei Panofsky ein »großer Strukturalist«, weil er ein »großer Historiker« sei, dem die Geschichte den Maßstab der Interpretation vermittelt habe.⁴ Dem Anthropologen wird der Kunsthistoriker zum Garanten der Verteidigung des Objektes und seiner objektiven Interpretierbarkeit.

Wie in »Regarder Écouter Lire«, in dem die zeitgenössischen Philosophen des Strukturalismus, Poststrukturalismus und der Postmoderne auf beredte Weise ausgeblendet werden, hat Lévi-Strauss seinen Gegner auch bereits in »Anthropologie Structurale Deux« souverän verschwiegen: jene Semiologie, der Roland Barthes in den sechziger Jahren zu unerhörtem und bis heute anhaltendem Erfolg verhalf. Lévi-Strauss, so ist zu Recht nahegelegt worden, führt Panofskys Ikonologie gegen Barthes' Annahme ins Feld, daß keine Aussage über den Gehalt, sondern nur über die

Polyvalenz der Zeichen getroffen werden könne⁵, da alle substantiellen Bedeutungen durch sprachliche Denk- und Kommunikationsformen überlagert würden. In Zuspitzung von Ferdinand de Saussures Diktum, daß die Sprachwissenschaft »Musterbeispiel und Hauptvertreter der ganzen Semeologie« werden könne⁶, sieht Barthes nicht etwa die Linguistik als einen Teil der Semiologie, sondern umgekehrt die Semiologie als Unterabschnitt der Linguistik.⁷

Ironischerweise war es diese Expansion, die dazu führte, daß Barthes aus dem Tempel der strengen Linguistik ausgetrieben wurde, wobei ihn, doppelte Ironie, der Bannstrahl gemeinsam mit seinen Kontrahenten Lévi-Strauss und Panofsky traf. Georges Mounins, der den Angriff im Jahre 1970 vortrug, vollzog den Reinigungsakt jedoch in einer bezeichnenden Abstufung. Seine Kritik an Lévi-Strauss war auch als Hommage zu lesen, während er Panofsky eher beiläufig abtat.⁸ Barthes aber traf die ganze Wucht eines exorzistischen Aktes. Er wurde aus dem Kreis der traditionellen Linguisten ausgeschlossen, weil er die Grenze zwischen der linearen, in der Zeit ablaufenden Sprache und der simultan zu erfassenden, sich im Raum bewegenden Körpersprache zu überspielen versucht hatte.⁹ In diesem Sinne hatte Barthes schon 1967 die Unanwendbarkeit der Methode Saussures auf die Bildkünste als ein Faktum anerkannt, das es zu überwinden gelte.¹⁰

Zu Barthes Ruhm haben bekanntlich gerade diese unter dem Vorzeichen des »plaisir de l'image« stehenden Versuche einer Grenzüberschreitung beigetragen.¹¹ Möglicherweise als Reaktion auf diesen Ausschluß, aber auch unter dem Eindruck der japanischen und chinesischen Zeichenschrift verstärkte er in den siebziger Jahren seine Bemühungen, die linguistischen Kategorien auch im Bereich des Visuellen zu nutzen. Kurz nachdem er der Sprache in seinem berühmt gewordenen Diktum attestierte, sie sei »faschistisch«, weil sie den Menschen unentrinnbar zu Entscheidungen zwingt¹², krönte er seine Verehrung von Cy Twomblys kalligraphischer Kunst mit der Bemerkung, daß sie ihr Gegenüber nicht zu bezwingen suche.¹³

So stark Barthes' Wille zu spüren ist, die linguistischen Analysemittel dem visuellen Gegenstand zu öffnen, so bleiben seine Formanalysen auf sprachtheoretische Fragen fixiert. In Giuseppe Arcimboldos »Vertumnus«, diesem Glanzstück einer malerisch-haptischen Kombinatorik, liest Barthes die durchweg poetische Imagination eines »ouvrier de la langue« »Spracharbeiters«.¹⁴ Seine Annahme, daß dem Herbstgesicht eine Pflaume als Auge eingesetzt wurde, weil das französische »prunelle« sowohl Pflaume wie Augapfel bedeuten kann, verkennt jedoch, daß weder das Italienische noch das Lateinische diesen Doppelsinn aufweisen. Indem Barthes der motivischen Raffinesse eines italienischen Malers eine Besonderheit der französischen Sprache unterschiebt, demonstriert er eine linguistisch eingefärbte Beliebigkeit, die Lévi-Strauss, ohne auf Barthes an dieser Stelle explizit einzugehen¹⁵, als »bauchrednerische« Verkürzungsstrategie charakterisiert hat, die das Kunstwerk in die beliebige Offenheit einer rein als Sprachakt aufgefaßten Hermeneutik überführt.¹⁶ Mit der Übertragung aller Zeichenformen auf die Ebene der Sprache war das historisch und materiell Substantielle des Kunstwerkes für Lévi-Strauss preisgegeben.

Im Gegensatz zu Barthes, der die Welt auf luzide Weise in die Sprache verflüchtigte, sucht Lévi-Strauss nach den Spuren der Sprache in der Welt. Offenbar im Bewußtsein dessen, daß die strukturalistischen Linguisten die geistesgeschichtlichen Wurzeln Saussures gekappt haben¹⁷, verweist Lévi-Strauss auf den »double paradoxe«, daß dessen zentrale Begriffspaare bereits im 18. Jahrhundert entwickelt

wurden: nicht mit Blick auf die Sprache, sondern auf die Musik.¹⁸ Da er im Kunstwerk eine fast bildmagisch konkrete Verkörperung von Bedeutung sieht¹⁹, wird ihm Panofsky zum historisch fundierten Gewährsmann von »meaning«.

Lévi-Strauss' Position hat in Martin Jays Abrechnung mit der Blick- und Bildtheorie der französischen Philosophie dieses Jahrhunderts ihr theoretisches Pendant.²⁰ Jays Fazit bekräftigt den Eindruck, daß bis heute kein noch so anspruchsvolles semiologisches Theoriemodell den Verdacht widerlegen konnte, daß auch die entwickelten kunsthistorischen Methoden zum selben Ergebnis hätten führen können, da jeweils nicht etwa eine neue Methode entwickelt, sondern nur ein neues Vokabular angewandt wurde.²¹

All dies kann zur Bestätigung von Lévi-Strauss' »Regarder Écouter Lire« ins Feld geführt werden. Dennoch wird sich auch bei Kunsthistorikern, die in der Semiologie jenes beharrliche Ordnungsdenken wiederfinden, das die historische Komplexität der Bildformen zu zeichentheoretischen Abstrakta verkümmern läßt, wird sich kaum eine ungetrübte Bestätigung einstellen können. Selbst wenn die Übertragung der linguistischen Semiologie auf Bereiche der Kunstgeschichte methodologisch auf dem falschen Fuß begonnen wurde, so hat sie doch zumindest hinsichtlich der Erfassung massenmedialer Entwicklungen seismographische Ergebnisse erzielt.²² Vor allem aber ist es der Wille zu einer theoretischen Fundierung des eigenen Tuns, der dazu führt, nicht etwa »business as usual« zu betreiben²³, sondern nach Möglichkeiten einer dem Visuellen angemessenen Fundierung zu suchen, die dem Anspruch einer offenen Zeichentheorie genügt, ohne in deren Verkürzungen zu verfallen.

II Frühe Alternativen

Immer wieder wird vorgeschlagen, Hegemonieansprüche ikonoduler oder schriftfixierter Positionen aufzugeben, um zu einer gleichberechtigten Wechselwirkung zu gelangen.²⁴ So verständlich derartige Vorstöße auch sein mögen, so können sie jedoch schon allein auf Grund der neuronalen Unterschiede zwischen Bild- und Sprachvermögen nicht durch einen puren Willensakt eingelöst werden.²⁵

Ein Ausweg aus dem Dilemma könnte darin liegen, zu jenem Ausgangspunkt zurückzugehen, von dem das linguistische Paradigma den Aufstieg genommen hat.²⁶ Die Renaissance der Begriffe Heinrich Wöfflins mag hierfür ein Indiz sein. Sie steht zwar in der Gefahr, überwundene Kurzschlüsse der Stilgeschichte wieder aufzuführen, aber als Versuch, visuelle Kategorien aus jener Zeit zu nutzen, in der sich das linguistische Paradigma aufbaute, bedeutet sie mehr als nur die Wiederkehr eines puren Formalismus.²⁷

Für eine solche Rekonstruktion jener frühen Alternativen, von denen auch eine erfrischte Semiologie profitieren könnte, bietet das Hamburger Wirken der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg ein Modell, der Verabsolutierung des Linguistischen die Spezifik des Visuellen entgegenzusetzen, ohne die Bedeutung der Sprache zu unterschätzen. An diese Möglichkeit zu erinnern, ist nicht als Moment einer Heroenhistorie der Kunstgeschichte gemeint, sondern als Teil des Wunsches, das Problem nochmals von Grund auf, und das heißt in seiner historischen Entwicklung, zu durchdenken.

Dies gilt – um das oftmals bemühte Beispiel zu nennen – auch für Aby Warburgs »Mnemosyne«-Bilderatlas, der als eine psychomotorische Bildgeschichte von Prägungen der Antike bis zu Briefmarken oder Werbesignets der Moderne eine neue Aktualität erhalten hat.²⁸ Er ist auch in Anlehnung an linguistische Theorien wie Hermann Ostoffs Auffassung, daß der Ausdruck von Verben und Adjektiven außerordentlich gesteigert wird, wenn ihnen formal fremde Zutaten beigegeben werden, entstanden. Dieser Sachverhalt, der dem Verfahren, antikische Formen in nichtantike Bildmotive zu implantieren, zu entsprechen schien, war für Warburg aber nicht etwa Grundlage seiner Theorie der »Pathosformel«, sondern eine willkommene Bestätigung seiner genuinen Überlegungen zur emotiven Steigerung künstlerischer Formen. Jenseits aller Sprachforschung leiteten ihn jene psychohistorischen Prozesse, die durch »das Wunderwerk des normalen Menschauges« bewirkt werden.²⁹

All dies ist oftmals gesagt worden: Warburgs Versuch bündelt Überlegungen, die auch jenseits des Hamburger Rahmens und außerhalb des der Wissenschaften virulent waren³⁰; seine »Bildersprache der Gebärde«³¹ ist den Forschungen Marc Blochs, den eine vergleichbar intensive Empfänglichkeit für die Bedeutung von Bildern und Gesten anfeuerte, verwandt³², und auch die Nähe zu Collage- und Synthesetechniken der zeitgenössischen Künstleravantgarde ist so evident, daß Marcel Duchamp als Warburgs geistiger Verwandter angesehen werden konnte.³³ Ein vergleichbares Unterfangen stellt schließlich auch Walter Benjamins »Passagen-Werk« dar, das ebenfalls die Bilder des urbanen Lebens für sich hätte sprechen lassen sollen.³⁴ Die Rekonstruktion dieser Beziehungen ist in ihrem bisweilen anekdotischen Charakter bislang kaum an den systematischen Kern des Problems gelangt.

Wäre die authentische Kenntnis des Werkes von Warburg in der englisch- und französischsprachigen Philosophie und Kunstgeschichte nicht auf Insider beschränkt geblieben – in der angelsächsischen Welt, und so auch auf dem Panofsky-Symposium in Princeton, ist er weiterhin der »große Unbekannte«³⁵ –, hätte die Semiologie möglicherweise einen anderen Verlauf genommen. Auch Panofskys Ikonologie wäre kaum als sprachfixiert erachtet worden.³⁶ So übersieht die Wertung Panofskys als »Saussure der Kunstgeschichte«³⁷, daß die Ikonologie nicht etwa eine Anwendung von Saussures Methode mit anderen Mitteln darstellt, sondern daß sie vielmehr unter die gleichzeitig konzipierten Alternativen zu rechnen ist. Im Sinne der zweiten Stufe von Panofskys Modell, der Ikonographie, sollten alle nur irgend mit den jeweiligen Werken in Beziehung zu setzenden Texte herangezogen werden. Dieser Schritt bedeutet aber nicht, was notorisch mißverstanden wird, eine Ersetzung der Bild- durch die Sprachform, sondern eine Vorbereitung jener dritten, ikonologischen Stufe, auf der sich die unbewußte Historizität des Visuellen klären und zugleich in ihrer Eigenständigkeit erfüllen sollte. Die dritte Ebene von »Meaning in the Visual Arts« nutzt die Sprache als einen Konterpart der visuellen Bedeutungsnetze und nicht etwa als deren besseres Selbst, wie es die »Bild als Text«-Theorie im Gefolge der »Welt als Text«-Metaphorik vorgibt.³⁸ Auf dieser Stufe vertraut sie nicht etwa der Sicherheit sprachlich vermittelter Topoi, sondern einer assoziativen Leistung, die den unbewußten, formgebenden Akten nachspürt: »which give meaning even to formal arrangements and technical procedures«.³⁹ Sensibilität sowohl für die Bilder wie für die Sprache, befähigte Panofsky, für die Bildwelt ein offeneres Deutungsmuster zu formulieren, als es Kritiker und falsche Apologeten der Ikonologie annehmen wollen.

Mehrfach, so auch vom Verf. dieses Beitrages, ist der Ikonologie vorgeworfen worden, daß sie die vitalen und subversiven Formen des Kunstwerkes zu zähmen und zu intellektualisieren suchte.⁴⁰ Andererseits bezeugt die »synthetic intuition«, in der sich der ikonologische Sinn zu erschließen vermag, eine reflektierte und auch spielerische Instabilität, die einem vorschnellen Ordnungsdenken zuwiderläuft.⁴¹ Ihre kritische Perspektive hat die Ikonologie darin, daß sie die Bildform nicht nur als Träger, sondern auch und vor allem als Störfaktor von sprachlich vermitteltem Sinn erkennt. Eine Ikonologie, die ihren Namen verdient, erreicht auch Felder der Ironie und der Inversion, die das Bild als Gegenstand schöpferischer Phantasie erst brisant machen und die auf die Notwendigkeit einer Ikonologie nicht allein des Motivs, sondern der Form verweisen.⁴² Im Sinne dieser Tradition, an die das Hamburger Projekt der »Politischen Ikonographie« anknüpft⁴³, wäre die Ikonologie für Fächer wie die Anthropologie, Neurologie und Kognitionswissenschaft, in denen die »imago« in eigenartiger Simultaneität zu einem Leitthema geworden ist, noch zu entdecken.⁴⁴

III Ellipsen

Die Forschungen der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg standen unter der Form der Ellipse. Ihre Erfindung wäre für sich vielleicht nur eine Fußnote wert, aber ihre Geschichte verdeutlicht das Prinzip, das sie zur Anschauung bringen sollte, auf exemplarische Weise. Es berührt die Grenzen des rationalen, und das heißt auch sprachlichen, Umganges mit dem Visuellen.

In Keplers Überführung der kreisförmigen Umlaufbahnen des Mars in Ellipsen sah Warburg einen Markstein des aus bildhafter Magie sich emanzipierenden Denkens, und in der Durchdringung von Keplers Ellipsenproblem erkannte er auch das Symbol der Überwindung seiner eigenen, Jahre währenden geistigen Krise. Als Zeichen des zwischen den elliptischen Polen der Magie und der Aufklärung eingeschlossenen Kreises wurde die Ellipse zur Form und zum anspornenden Signet der Kuppel des Lesesaales der Bibliothek Warburg: »per monstra ad sphaeram«.⁴⁵

Wie sehr Warburg die Ellipse beschäftigte, bezeugt auch sein Besuch bei Albert Einstein im Strandbad Scharbeutz, September 1928, während dessen er ihm an Hand des »Bilderatlas« einen Blick in den Urboden seiner kosmologischen Mathematik zu gewähren« versuchte. In einem Brief an Fritz Saxl berichtet Warburg, daß Einstein »gespannt wie ein Schuljunge im Kino meinen Bildern folgte und unter steten unerbittlichen Nachfragen die Stichhaltigkeit meiner Schlüsse prüfte. Nur bei Kepler und der Ellipse habe ich, glaube ich, nicht gut bestanden; sonst war er mit mir zufrieden«.⁴⁶ Zu vermuten ist, daß Einstein nicht nur nicht geheuer war, wie sehr sich Warburg mit Kepler identifizierte, sondern auch, daß dieser als ein mit Astrologie und Magie Ringender vorgeführt wurde. In seinem Dankesschreiben an Warburg kam Einstein auf Kepler zurück, um diesen, der »sich wohl geschämt hätte, sich sein Futter durch ein so plummes Spiel zu verdienen« von astrologischen Praktiken freizusprechen.⁴⁷

Daß es um 1600 nicht immer mit rationalen Dingen zugegangen war, war jedoch auch Einstein schmerzlich bewußt. Objekt seiner Irritation aber war nicht Kepler, sondern Galilei. Einstein war und blieb es ein Rätsel, warum Galilei Keplers Berechnungen der Ellipse abgelehnt hatte. Sein im Jahre 1953 publiziertes Vorwort zur

englischen Übersetzung von Galileis »Dialog« geht explizit auf dieses Problem ein: »Dass in Galileos Lebenswerk dieser entscheidende Fortschritt keine Spuren hinterlassen hat, ist ein groteskes Beispiel dafür, daß schöpferische Menschen oft nicht rezeptiv orientiert sind.«⁴⁸

Einsteins Bemerkung gab Panofsky im folgenden Jahr den Anstoß, nach Galileis Gründen für die Ablehnung von Keplers »Nova Astronomia« zu fragen und zugleich eine Brücke zwischen Physik- und Kunstgeschichte zu schlagen.⁴⁹ Galileis Fehlleistung war, so Panofsky, nicht etwa durch physikalische Überlegungen, sondern durch übermächtige, im Unterbewußtsein wirkende, visuelle Prägungen motiviert. Der Auslöser lag darin, daß die von Kepler errechneten Planetenbahnen in Ellipsen und nicht in Kreisen verliefen. Für Galilei, dessen Harmonievorstellung auf Kreisbewegungen eingeschworen war, waren die Keplerschen Ergebnisse ebenso monströs und unappetitlich wie auch die Dichtungen Torquato Tassos oder die Sammlungen der Kunstkammern. Es waren ästhetische Gründe, die ihn sowohl hinsichtlich der Dichtkunst und der Kunstkammern wie auch in Bezug auf die Himmelsmechanik in eine Denkhemmung trieb. Galileis visuell gesteuertes Vorbewußtsein läuft nicht etwa nur Bildformen und Texten zuwider, sondern es manipuliert das Verständnis von Formeln.

Für Panofsky muß enttäuschend gewesen sein, daß seine Arbeit zwar von einem führenden Wissenschaftshistoriker, Alexandre Koyré, schon im folgenden Jahr begrüßt und ausgebaut, von Einstein aber möglicherweise aus ähnlichen Gründen wie jenen, die Galilei zur Ablehnung von Kepler brachte, ignoriert wurde. In seinem letzten Interview, ebenfalls 1955, kam Einstein erneut auf das Problem zurück, ohne Panofskys Deutung einzuflechten.⁵⁰ Aus der zweiten, 1956 erschienenen Fassung von »Galilei as a Critic of the Arts« ließ Panofsky im Gegenzug seine Anknüpfung an Einstein fort.⁵¹ Auch ihm war mißlungen, woran schon Warburg gut fünfundzwanzig Jahre zuvor gescheitert war: Einstein die ästhetisch-kosmologische Prägung von Galilei und Kepler zu vermitteln. Einsteins Weigerung stellt ein Indiz dafür dar, daß jener Anspruch, mit dem Warburg die Ellipse als Metapher aufklärerischer Forschung eingeführt hatte, nicht etwa als historisch erreichtes Faktum, sondern als permanent umkämpfter Prozeß begriffen werden muß.

Er hat immer neu zu gegenwärtigen, daß in Formen Bedeutungen zu erfahren sind, die sprachlich beschrieben werden müssen, die in Sprache aber keinesfalls aufgehen. In seiner im Dezember 1945 anlässlich der Verleihung des Nobelpreises an seinen Freund schon aus Hamburger Zeiten, Wolfgang Pauli, gehaltenen Laudatio erinnerte Panofsky nicht ohne Wehmut an Zeiten, in denen Kosmosmodelle wie die von Kepler noch »meaning« besessen hatten.⁵² Er meinte die Zeit um 1600, aber er wird auch an den Lesesaal in der Heilwigstraße gedacht haben.

Au Lévi-Strauss' Rückblick sucht nach »meaning« in translingualen Formen. »Regarder Écouter Lire« endet mit einem sicher auch als Wappnung vor Michel Foucaults Schlußbild von »Les Mots et les Choses«⁵³ gemeinten Bekenntnis, daß allein die Werke, von der europäischen Renaissance bis zur Kunst der Indianer, ausweisen, daß sich zwischen den Menschen im Lauf der Zeit etwas Substantielles abgespielt habe.⁵⁴ Ungeachtet der Differenzen in der anthropologischen Zielsetzung erinnert diese Konsequenz von »Regarder Écouter Lire« an Warburgs Versuch, die Psychomotorik der europäischen Renaissance im Spiegel des Schlangenrituals der Pueblo-Indianer Neu-Mexikos zu erhellen.⁵⁵

Panofskys ironische Vision seines eigenen Grabspruches endet mit einem Bekenntnis seiner Liebe zu »a few adults, all dogs, and words«, aber diese »Wörter« erfüllen, was Georg Christoph Lichtenbergs eingangs zitiertes, sarkastischer Aphorismus über den Bildcharakter der Sprache besagte. Denn Panofsky sieht seinen Grabspruch im Traum, also in jener hieroglyphischen Sphäre eines Bilderatlas des Unbewußten, in dem Sigmund Freud zufolge alle Wörter als Bilder auftreten.⁵⁶

* Nachweis

Der 1993 verfaßte Text erschien zuerst auf Englisch unter dem Titel: *Words, Images, Ellipses*, in: *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)* (Hg.: Irving Lavin), Princeton 1995, S. 363-371 und wurde aus Anlaß des Panofsky-Symposiums in Princeton für ein englischsprachiges Publikum geschrieben und hier leicht verändert, nicht aber aktualisiert.

Anmerkungen

- 1 Georg Christoph Lichtenberg, *Aphorismen* (Hg.: Albert Leitzmann), 5 Bde., Berlin 1902-1908, hier: Heft 2, 1904, S. 168, Nr. 448.
- 2 Henning Ritter, *Das Exotische, ein vergeblicher Traum*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.11.93, *Bilder und Zeiten*.
- 3 »Loin de moi, donc, l'idée de sous-estimer, à la façon des formalistes, l'importance capitale des analyses iconographiques et iconologiques de Panofsky« (Lévi-Strauss, *Regarder Écouter Lire*, Paris 1993, S. 68).
- 4 »Pour s'en convaincre, il suffit de se référer, dans le domaine de la critique d'art, à une oeuvre aussi pleinement et totalement structuraliste que celle d'Erwin Panofsky. Car, si cet auteur est un grand structuraliste, c'est d'abord parce qu'il est un grand historien, et que l'histoire lui offre, tout à la fois, une source d'informations irremplaçables, et un champ combinatoire où la justesse des interprétations peut être mise à l'épreuve de mille façons« (Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973, S. 324f).
- 5 S. Radnóti, *Die wilde Rezeption. Eine kritische Würdigung Erwin Panofskys von ein*em kunstphilosophischen Standpunkt aus, in: *Acta Hist. Art. Hung.*, Bd. 29, 1983, S. 117-153, hier: 134, zu: »Elle n'interprétera pas les symboles, mais seulement leur polyvalence; en un mot, son objet ne sera plus les sens pleins de l'oeuvre, mais au contraire le sens vide qui les supporte tous« (Roland Barthes, *Critique et Vérité*, Paris 1966, S. 57f).
- 6 Ferdinand de Saussure, *Cours de Linguistique Générale*, Paris 1955 [5. Aufl.], S. 101; engl.: *Course in General Linguistics* (Hg.: C. Bally u. A.), New York, Toronto und London 1966, S. 68. Die wohl beste Analyse aus kunsthistorischer Sicht stammt von David Summers, *Conditions and conventions: on the disanalogy of art and language*, in: *The language of art history* (Hg.: Salim Kemal und Ivan Gaskell), Cambridge usw. 1991, S. 181-212, hier: 185ff.
- 7 »L'homme est condamné au langage articulé, et aucune entreprise sémiologique ne peut l'ignorer. Il faut donc peut-être renverser la formulation de Saussure et affirmer que c'est la sémiologie qui est une partie de la linguistique: la fonction essentielle de ce travail est de suggérer que, dans une société comme la notre, où mythes et rites ont pris la forme d'une *raison*, c'est-à-dire en définitive d'une parole, le langage humain n'est pas seulement le modèle du sens, mais aussi son fondement« (Roland Barthes, *Système de la Mode*, Paris 1967, S. 9).
- 8 Georges Mounin, *Lévi-Strauss et la linguistique*, in: *Introduction à la sémiologie*, Paris 1970. Zu Lévi-Strauss: S. 199-214; zu Panofsky: S. 9 (»Parce que le temps de l'encyclopédisme est sans aucun doute déjà passé pour une sémiologie responsable«).
- 9 Georges Mounin, *La sémiologie de Roland Barthes*, in: *ebda.*, S. 189-197, hier: 191.

- 10 Roland Barthes, La peinture est-elle un langage? in: L'obvie et l'obtus. Essai critiques III, Paris 1982, S. 139-141 [1969].
- 11 Roland Barthes, Interview mit Radio France-Culture, 23.2.1978; zit. nach: Louis-Jean Calvet, Roland Barthes. 1915-1980, Paris 1990, S. 263.
- 12 Roland Barthes, Leçon/Lektion, Frankfurt am Main 1980, S. 18.
- 13 Roland Barthes, The Wisdom of Art, in: Cy Tombly, Paintings and Drawings, Ausstellungskatalog, New York 1979, S. 9-22, hier: 22: »Tombly's art (...) does not grasp at anything«.
- 14 Roland Barthes, Arcimboldo ou Rhétorique et Magicien, in: L'obvie (s. Anm. 10), S. 122-138, hier: 123.
- 15 Seine Abneigung von Barthes Paradigma hat er in anderem Zusammenhang offen ausgesprochen (Claude Lévi-Strauss und Didier Eribon, De près et de loin, Paris 1988, S. 107).
- 16 »(...) un observateur fidèle ou l'animateur inconscient d'une pièce dont il se donne à lui-même le spectacle, et dont les auditeurs pourront toujours se demander si le texte est émis par des personnages de chair et de sang, ou s'il est prêté aux pantins qu'il a lui-même inventés par un habile ventriloque« (Lévi-Strauss, [s. Anm. 3], S. 325).
- 17 Luwig Jäger, Die Internationalisierung der Linguistik und der strukturalistische Purismus der Sprache: Ein Plädoyer für eine hermeneutisch-semiologische Erneuerung der Sprachwissenschaft, in: *Methoden- und Theoriediskussion in den Literaturwissenschaften als internationaler Prozeß* (1950-1990), (Hg.: Hartmut Böhme u.a.), Stuttgart 1996, S. 1-38.
- 18 Lévi-Strauss (s. Anm. 3), S. 95-101.
- 19 James A. Boon, Panofsky and Lévi-Strauss (and Iconographers and *Mythologiques*) ... Re-regarded in: *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)* (Hg.: Irving Lavin), Princeton 1995, S. 33-48.
- 20 Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Berkeley und Los Angeles 1993.
- 21 Als ein Beispiel sei genannt: Mike Bal und Norman Bryson, Semiotics and Art History, in: *The Art Bulletin*, Bd. LXXIII, 1991, Nr. 2, S. 174-208. Vgl. die Diskussion durch Francis Dowley und Reva Wolf (ebda., Bd. LXXIV, 1992, S. 522-528) und die scharfe Ablehnung durch Marie Czach (ebda., Bd. LXXV, 1993, S. 338-340). Als Beispiel einer frühen Kritik vgl. Werner Oechslin, Kunstgeschichte und der Anspruch des Strukturalismus, in: *Orbis scientiarum*, Jg. 2, 1971 Nr. 1, S. 60-72.
- 22 Klaus Bartels, Kybernetik als Metapher. Der Beitrag des französischen Strukturalismus zu einer Philosophie der Information und der Massenmedien, in: *Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert* (Hg.: Helmut Brackert und Fritz Wefelmeyer), Frankfurt am Main 1990, S. 441-474.
- 23 Rosalind Krauss, Using language to do Business as usual, in: *Visual Theory. Painting and Interpretation* (Hg.: Norman Bryson, Michael Ann Holly und Keith Moxey), New York 1991, S. 79-94.
- 24 So auch in W. J. T. Mitchells »visual culture«, in: *Meaning* (s. Anm. 19), S. 207-217. Einen Überblick bietet Oskar Bätschmann, Bild – Text: Problematische Beziehungen, in: *Kunstgeschichte – aber wie?* (Hg.: Fachschaft Kunstgeschichte München), Berlin 1989, S. 27-46; vgl. als ein Fallbeispiel: Mieke Bal, Reading »Rembrandt«: Beyond the Word-Image Opposition, Cambridge und New York 1991.
- 25 Vgl. aus der uferlosen Literatur z.B. Ingo Rentschler, Terry Caelli und Lamberto Maffei, Focusing in on Art, in: *Beauty and the Brain* (Hg.: Ingo Rentschler, Barbara Herzberger und David Epstein), Basel, Boston und Berlin 1988, S. 181-216 sowie, zur visuellen Gestaltung bzw. der Zensur optischer Reize, unabhängig von jedweder Sprachstruktur, Hans-Jochen Heinze u.a., Combined spatial and temporal imagining of brain activity during visual selective attention in humans, in: *Nature*, Bd. 372, Nr. 6506, S. 543-546.
- 26 Vgl. die fundamentale, wissenschaftsgeschichtliche Kritik an der formalen Linguistik durch Jäger (s. Anm. 17).
- 27 Wölfflins Stilbegriffe des Malerischen und Linearen, Offenen und Geschlossenen sind in ihrer Bipolarität komplex angelegt (Martin Warnke, On Heinrich Wölfflin, in: *Representations*, Bd. 27, 1989, S. 172-187 und ders., Warburg und Wölfflin, in: *Aby War-*

- burg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990 [Hg.: Horst Bredekamp, Michael Diers und Charlotte Scholl-Glass], Weinheim 1991, S. 79-86.). Panofsky selbst hat sie für höher geschätzt als es der Schulenstreit zwischen der Hamburger und der Münchner Kunstgeschichte wahrhaben wollte (Horst Bredekamp, *Ex nihilo*. Panofskys Habilitation, in: Erwin Panofsky, Beiträge des Symposiums Hamburg 1992 [Hg. Bruno Reudenbach], Berlin 1993, S. 48-51, hier: 39ff.), aber dennoch bleibt als Problem, daß ihre abstrakte Zuspitzung die historische Widersprüchlichkeit der Formgeschichte unterschätzt. Vgl. auch Anna Wessely, *Transporting »Style« from the History of Art to the History of Science*, in: *Science in Context*, Bd. 4, 1991, Nr. 2, S. 265-278. Einen historischen Abriss des Nutzens und der Problematik des Stilbegriffs bietet jüngst Robert Suckale, *Die Hofkunst Kaiser Ludwigs des Bayern*, München 1993, S. 48-51.
- 28 Martin Warnke, »Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz«, in: Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980, S. 113-186. Vgl. zuletzt Isebill Barta Fliedl, »Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder Die Abenteuer eines Denklustigen«. Anmerkungen zu den gebärdensprachlichen Bilderreihen Aby Warburgs, in: *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst* (Hg.: Isebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar), Wien 1992, S. 165-170 und Werner Rappl, *Mnemosyne: Ein Sturmlauf an die Grenze*, in: *Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternglauben und Sternkunde im Hamburger Planetarium* (Hg.: Uwe Fleckner u.a.), Hamburg 1993, S. 363-398.
- 29 Aby Warburg, Einleitung zum *Mnemosyne-Atlas* (1929), in: *Beredsamkeit* (s. Anm. 28), S. 171-173, hier: 171, 173. Vgl. Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg, An intellectual Biography*, London 1970, S. 178f. Hermann Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, Heidelberg 1899.
- 30 Einen Vorläufer repräsentiert zum Beispiel die »Iconographie photographique de la Salpêtrière« (1876-1918) des Pariser Nervenarztes Jean-Martin Charcot. Obwohl es in der Ablichtung der gebärdensprachlichen Phasen hysterischer Anfälle eine kinematographische Seite hat, besitzt es als eine Art Photomuseum von Nervenkrankheiten aber einen statischen, der Physiognomie verpflichteten Zuschnitt, der die Krankheit in ein »Krankheitsbild« verwandelt. Sigmund Freud ging nach anfänglichem Interesse an dieser Diagnose von Krankheitsbildern dazu über, nicht auf die Photographie der Krankheit, sondern ihre sprachliche Wiedergabe zu setzen. Warburgs prozessual angelegtes Projekt steht Charcots »Iconographie« ebenfalls diametral entgegen. Als sowohl systematisch wie assoziativ aufgebautes Unternehmen, das auf die erläuternde, distanzierende und aufklärende Sprache nicht verzichtet, das aber den Bildformen das Eigenleben beläßt, hat es auch in seiner visuellen Anlage eine andere Zielsetzung als Charcots Anliegen, das an Inventarisierungstechniken des 18. Jahrhunderts orientiert ist. Vgl. Sigrid Schade, die in ihrem kulturgeschichtlichen Vergleich von Charcots und Warburgs Bilderatlanten eher deren Gemeinsamkeiten betont (Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die »Pathosformel« als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption, in: *Denkräume Zwischen Kunst und Wissenschaft*. 5. Kunsthistorikerinnentagung in Hamburg [Hg.: Silvia Baumgart u.a.], Berlin 1993, S. 461-484) und Georges Didi-Huberman, *Charcot, die Kunst, die Geschichte. Die Imitation des Kreuzes und die Dämonen der Imitation*, Dresden 1996.
- 31 Warburg, Einleitung (s. Anm. 29), S. 173.
- 32 Ulrich Raulff, *Parallel gelesen: Die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch*, in: *Warburg* (s. Anm. 27), S. 167-178; ders., *Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch*, Frankfurt am Main 1995, S. 250ff., 371ff.
- 33 William S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, Bd. III, Berlin 1967, S. 239-262, hier: 245; vgl. Werner Hofmann, »Die Menschenrechte des Auges«,

- in: Menschenrechte (s. Anm. 28), S. 85-111, hier: 102ff.
- 34 Wolfgang Kemp, Fernbilder. Benjamin und Aby Warburg, in: Kritische Berichte, Bd. 3, 1975, H. 1, S. 5-25, hier: 10ff. Zu Benjamins »Passagen-Werk« zuletzt: Susan Buck-Morss, The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project, Cambridge, Mass. 1989. Von Aby Warburgs Projekt weiß die Autorin allerdings nichts, obwohl auch sie zu Ende des Buches eine eigene Bild-»Mnemosyne« arrangiert.
- 35 Willibald Sauerländer, Panofsky im Jurassic Park. Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside, in: Kunstchronik, 46. Jg., 1993, H. 12, S. 709-718, hier: 715.
- 36 Oskar Bätschmann, Logos in der Geschichte: Erwin Panofskys Ikonologie, in: Lorenz Dittmann (Hg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, Stuttgart 1985, S. 89-112. Erhellend ist Karen Michels Deutung der Sprache Panofskys selbst (Bemerkungen zu Panofskys Sprache, in: Panofsky [s. Anm. 27], S. 59-69).
- 37 Giulio C. Argan, La storia dell' arte, in: Storia dell' Arte, 1969, Nrn. 1/2, S. 5-36, hier: 25. Vgl. zu dieser Frage Christine Hasenmueller, Panofsky, Iconography, and Semiotics, in: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1978, Bd. 36, S. 298-301, Michael Ann Holly, Panofsky and the Foundations of Art History, Ithaca und London 1984, S.42ff sowie Andreas Beyer, Postmoderne versus Ikonologie? in: L'Art et les révolutions. XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art, Strasbourg 1-7 septembre 1989, Bd. 5, Straßburg 1992, S. 197-207, hier: 201, der Panofskys Beziehung zu Charles Sanders Peirce diskutiert.
- 38 Felix Thürlemann definiert das Eigene des Bildes dadurch, daß er ihm, die Tradition von Saussure und Algirdas Julien Greimas aufnehmend, »den Status eines Textes zuspricht« (Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung, in: Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung [Hg.: Wolfgang Kemp], München 1989, S. 89-115, hier: 90). Vgl.: Die Welt als Text (Hg.: Detlef Garz), Frankfurt am Main 1994.
- 39 Erwin Panofsky, Iconography and Iconology, in: Meaning in the Visual Arts, Garden City, New York 1955, S. 38.
- 40 Kurt W. Forster, Critical History of Art or Transfigurations of Values?, in: New Literary History, III, 1972, S. 459-470, hier: 467; Colin Eisler, Panofsky and his Peers in a Warburgian Psyche Glass, in: Source. Notes in the History of Art, Bd. IV, 1985, Nrn. 2/3, S. 85-88; Horst Bredekamp, Götterdämmerung des Neuplatonismus, in: Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie (Hg.: Andreas Beyer), Berlin 1992, S. 75-83. Eine Zusammenfassung weiterer kritischer Beurteilungen der Ikonologie von Otto Pächt über Svetlana Alpers bis zu Wolfgang Kemp bietet: Peter Schmidt, Aby M. Warburg und die Ikonologie, Bamberg 1989, S. 41ff.
- 41 Anthony Grafton, Panofsky, Alberti, and the Ancient World, in: Meaning (s. Anm. 19), S. 123-130. Vgl. Hasenmueller (s. Anm. 37), S. 296f. In diesem Sinn zeigt Panofskys postumes Werk über Tizian (Problems in Titian. Mostly Iconographic, London 1969) in seiner brüchigen Offenheit, daß die Grenze zur sprachlich adäquaten Erfassung des Kunstwerkes niemals ganz überschritten werden kann.
- 42 Irving Lavin, Ikonographie als geisteswissenschaftliche Disziplin, in: Lesbarkeit (s. Anm. 40), S. 11-22, hier: 19ff. Vgl. auch Gottfried Boehm, Was heißt: Interpretation?, in: ebda., S. 13-26 sowie den Versuch, innerhalb des Paradigmas der textgeprägten Bildstruktur »die Textferne des Bildtextes« um 1200 zu rekonstruieren: Wolfgang Kemp, Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, München 1987, S. 119ff.
- 43 Bildindex zur politischen Ikonographie. Mit einer Einführung von Martin Warnke, Hamburg 1993.
- 44 Barbara Maria Stafford, Present image, past text, post word: Educating the late modern citizen, in: Semiotica, Bd. 91, 1992, Nrn. 3/4, S. 195-198. Vgl. Horst Bredekamp, Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte, Berlin 1993, S. 99-102.
- 45 Aby Warburg, hier zit. nach Martin Jesinghausen-Lauster, Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kultur-

- wissenschaftliche Bibliothek Warburg, Baden-Baden 1985, S. 216. Vgl. die pragmatische Sicht von Tilmann von Stockhausen, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Architektur, Einrichtung und Organisation, Hamburg 1992, S. 37ff.
- 46 Aby Warburg an Fritz Saxl, 5.9.1928, in: Warburgs Korrespondenzarchiv, London, Warburg Institute.
- 47 Albert Einstein an Aby Warburg, 10.9.1928, in: Warburgs Korrespondenzarchiv, London, Warburg Institute. Die Kenntnis der Briefe verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen von Claudia Naber.
- 48 Albert Einstein, Vorwort zu: Galileo Galilei, Dialogue Concerning the Two Chief World Systems (Übers.: Stillman Drake), Berkeley 1953, S. XVI.
- 49 Erwin Panofsky, Galilei as a Critic of the Arts, Den Haag 1954, S. 23f. Vgl. Martin Kemp im vorliegenden Band, S.*
- 50 Alexandre Koyré, Attitudes esthétiques et pensée scientifique, in: Critique, 1955, Nrn. 100-101, S. 835-847. Deutsch in: ders., Die Anfänge der neuzeitlichen Wissenschaft, Berlin 1988, S. 70-83; gemeinsam mit Panofskys Text neuerdings wiederabgedruckt in: Erwin Panofsky, Galilée Critique d'Art (Hg. u. Übers.: Nathalie Heinrich), Leuven 1993, S. 81-97. I. Bernard Cohen. An Interview with Einstein, in: Scientific American, Bd. 93, Juli 1955, S. 69-73, hier: 69; vgl. Albrecht Fölsing, Albert Einstein. Eine Biographie, Frankfurt am Main 1993, S. 243.
- 51 Erwin Panofsky, Galilei as a Critic of the Arts, in: Isis, Bd. XLVII, S. 3-15.
- 52 Dr. Panofsky and Mr. Tarkington, An Exchange of Letters (Hg.: Richard M. Ludwig), Princeton, New Jersey 1974, S. 115f.
- 53 Michel Foucault, Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines, Paris 1966, S. 398.
- 54 Die Kunstwerke »apportent l'évidence qu'au cours des temps, parmi les hommes, quelque chose s'est réellement passé« (Lévi-Strauss [s. Anm. 2], S. 176).
- 55 Aby M. Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht, Berlin 1988). Im Nachwort diskutiert Ulrich Raulff (S. 61-94, hier: 86) Warburgs Begriff des »strukturalen« Denkens, das allerdings nicht als unmittelbarer Vorläufer der Terminologie von Lévi-Strauss zu werten sei. Vgl. auch Salvatore Settis, Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike, in: Künstlerischer Austausch. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.-20. Juli 1992 (Hg.: Thomas W. Gaehtgens), Bd. I, Berlin 1993, S. 139-158.
- 56 Sigmund Freud, Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Der Traum, in: ders., Studienausgabe (Hg.: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey), Bd. I, Frankfurt am Main 1969, S. 101-241, hier: S. 182ff., 232f.