

Andreas Beyer

## Aufbruch in die Bedeutungslosigkeit?

Zur aktuellen Debatte um ikonologische Ansätze in der Kunstgeschichte<sup>1</sup>

*Nec mihi dubium est, quin quae conicere ausus sum  
posterias vel ex toto vel per partes emendatura sit.*

Erwin Panofsky<sup>2</sup>

Daß sich Methode schlechthin nicht diskutieren lasse, und die wissenschaftliche Verfahrensweise allein im Umgang mit dem Objekt sich entwickeln und auf ihre Tauglichkeit hin überprüfen ließe, ist ein im Grunde nicht umstrittener, gleichwohl aber ein zu häufig und nicht selten leichtfertig ausgesprochener Allgemeinplatz. Denn er impliziert die Annahme einer beliebigen Verfügbarkeit von Methoden, die so gewiß nicht zur Disposition stehen. Zudem wird er beständig durch den Umstand entkräftet, daß die Kunstwissenschaft immer wieder, und verstärkt in jüngster Zeit, nach der Wirksamkeit ihrer methodischen Ansätze fragt. Darin artikuliert sich das Bedürfnis, in der Erörterung der eigenen Arbeitsweise eine Zustands- und, wichtiger noch, Standortbestimmung zu formulieren. Daß die Italienforschung hierin wiederholt eine Leitfunktion übernommen hat, wächst ihr zum einen aus der Geschichte unseres Faches zu. Dazu kommt, daß die Erforschung der italienischen Kunst zu den wenigen noch wirklich internationalen Arbeitsfeldern zählt, auf dem sich die lokal unterschiedlichen Forschungstraditionen treffen und aneinander erproben können.

Diese Methodendiskussion ist umfassender, als daß sie hier eingehend skizziert werden könnte, zudem betrifft sie nicht nur inhaltliche Ausrichtungen, sondern häufig auch institutionelle Bereiche. Deshalb gilt im Folgenden die Beschränkung einem Teilbereich der Italienforschung, der gleichwohl zentrale Positionen der Kunstwissenschaft betrifft, und der in jüngster Zeit Anlaß zu lebhafter Diskussion gegeben hat. Es geht um die Kommentierung jener Debatte, die sich bezüglich einer »außer Rand und Band« zu geraten drohenden Ikonologie entwickelt hat<sup>3</sup>: nämlich die Suche nach jeweils aktueller, zeitgeschichtlicher Allusion und Besteller-Ambitionen in Kunstwerken der Renaissance.

Die astronomische Himmelsdarstellung im Gewölbe der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz gilt der kunstwissenschaftlichen Forschung seit Aby Warburgs wegweisenden Untersuchungen als prominente Inkunabel eben dieser Suche nach direkter oder verschlüsselter Anspielungen auf »außerkünstlerische« Bedeutungsebenen.<sup>4</sup>

Warburg datiert die dort dargestellte astronomische Konstellation (nicht das Fresko, dessen Datierung noch weit umstrittener ist)<sup>5</sup>, aufgrund von Untersuchungen, die er 1911 beim Observator der Hamburgischen Sternwarte in Auftrag gegeben hatte, auf den 9. Juli 1422, auf den Tag also, an dem einer nicht weiter gesicherten Überlieferung des 18. Jahrhunderts zufolge der Hauptaltar von San Lorenzo geweiht worden sein soll. Zwei Jahrzehnte später revidierte Gertrud Bing dieses Datum und gelangte, vor allem durch den Vergleich mit der sehr ähnlichen Darstellung in der Apsis der Pazzi-Kapelle, zu der Überzeugung, das Datum müsse auf den 6. Juli 1439 fallen – ein Termin, der durch die Berechnungen der Hamburger Sternwarte auch Warburg bereits als möglich genannt worden war, den dieser aber ohne weitere Begründung nicht würdigte.<sup>6</sup> Nach Gertrud Bing aber sei eben gerade dieser Tag Erinnerungswürdig gewesen, fand an ihm doch in Florenz die feierliche Schlußsitzung

<sup>1</sup> Bei vorliegendem Text handelt es sich um die in Teilen veränderte und ergänzte Fassung des in der Sektion »Italienforschung – Gegenwart und Zukunft« auf dem XX. Deutschen Kunsthistorikertag im Oktober 1986 in Berlin gehaltenen Vortrags. Für Hinweise danke ich Denise Allen, Barbara Beyer, Sylvia Ferino Pagden und Peter Seiler.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky in einem Brief an Ernst H. Gombrich, Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance, in: *Freibeuter* 23, Berlin 1985, S. 28.

<sup>3</sup> Siehe dazu: Creighton E. Gilbert, *Italian Art, 1400–1500: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, 1980; Charles Hope, *Do you want the allegory*, in: *London Review of Books*, London 17–31 März 1983, S. 14; ders., *Artists, Patrons and Advisers in the Italian Renaissance*, in: Guy Fitch Lyle und Stephan Orgel (Hrsg.), *Patronage in the Renaissance*, Princeton 1981, S. 293–343; Elisabeth McGrath, *Il senso nostro: The Medici Allegory Applied to Vasari's Mythological Frescoes in the Palazzo Vecchio*, in: *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica – Convegno di studi*, Arezzo 1981, Florenz 1985, S. 117–134; Hans Belting, *Buchbesprechungen in der Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 45, 1982, S. 423–430.

<sup>4</sup> Aby Warburg, *Die astronomische Himmelsdarstellung im Gewölbe der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Band II, Berlin 1912, S. 34–36.

<sup>5</sup> Zur Datierungsfrage des Freskos siehe: Alessandro Parronchi, *L'emisfero della Sacrestia Vecchia: Giuliano Pesello?*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Band 1, Mailand 1984, S. 134 ff. und Isabella Lapi

Ballerini, L'emisfero celeste della Sagrestia Vecchia: rendiconti da un giornale di restauro, in: Donatelle e la Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, Ausstellungskatalog Florenz 1986, S. 75–85.

6 Gertrud Bing im Anhang zu: Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Band 1, Leipzig 1932, S. 366f.

7 Patricia Fortini Brown, Laetentur caeli: the Council of Florence and the Astronomical Fresco in the Old Sacristy, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, XLIV, 1981, S. 176 ff.

8 Alessandro Parronchi, Il cielo notturno della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, Florenz s. a., Biblioteca Medicea Laurenziana, S. 3 ff.

9 Ernst H. Gombrich, (s. Anm. 2).

10 Ernst H. Gombrich, (s. Anm. 2), S. 16.

11 Erwin Panofsky, The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo, Studies of the Warburg Institute 26, London 1961.

des Unions-Konzils statt, in der die – allerdings kurzlebige – Vereinigung von Ost- und Westkirche unterzeichnet wurde. Ihr ist in der Lesart dieses Datums Patricia Fortini-Brown gefolgt,<sup>7</sup> und unterstrich damit die herausragende Bedeutung des Konzils von Ferrara und Florenz innerhalb der zeitgeschichtlichen Implikationen in der Kunst des Florentiner Quattrocento. Alessandro Parronchi hingegen erkannte in der Stellung der Sonne zwischen Krebs und Zwilling den zwingenden Hinweis auf ein ganz anderes Datum, nämlich auf den 16. Juli 1416: den Geburtstag von Cosimo de' Medici erstgeborenem Sohn Piero.<sup>8</sup>

Daß es zu derart krass voneinander abweichenden Datierungen der astronomischen Himmelsdarstellung kommen konnte, läßt sich nicht allein mit dem schlechten Erhaltungszustand der Fresken erklären, wiewohl dieser kleinste, für die Dechiffrierung astronomischer Bezüge allerdings unverzichtbare Details kaum erkennen ließ. Auffallend ist ja, daß alle Autoren ein Datum abgebildet zu erkennen meinten, das gewissermaßen zufällig mit den bedeutsamsten Ereignissen der Florentinischen Stadtgeschichte oder doch ihrer prominentesten Familie zusammenfiel. Die kunstvoll gestaltete Himmelsdarstellung wollte keiner von ihnen als ganz um ihrer selbst willen abgebildet gelten lassen, sondern durch den Verweis auf eine verborgene (oder heute verlorengegangene) Bedeutungsebene in einen umfassenden kulturellen und stadtgeschichtlichen Kontext stellen. Ein Verfahren, das die englischsprachige Kunstgeschichte unübersetzbar treffend als »contextual approach« bezeichnet.

Die Rezeptionsgeschichte dieses Kunstwerks ist geeignet, stellvertretend für eine Vielzahl anderer, eine Tendenz zu kennzeichnen, die in den vergangenen Jahren vehement zum Ziel einer Kritik geworden ist, die sich zu einer Revision des ikonologischen Ansatzes anschickt.

»Topos and Topicality« betitelt Ernst H. Gombrich vor nunmehr zehn Jahren einen Vortrag, der diese Revision eingeleitet hat, und ihn diesbezüglich immer wieder als Kronzeugen auftreten läßt.<sup>9</sup> »Topos and Topicality« – der wortspielende englische Titel läßt sich nicht adäquat ins Deutsche übertragen – erörtert die Frage nach ikonographischer Festlegung (Topos) einerseits, und aktueller, politischer Implikation (Topicality) andererseits, wie sie in exemplarischen Interpretationen zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissance vorgeführt worden ist. Im besonderen geht es Gombrich darin um eine Gegeninterpretation zu Erwin Panofskys Deutung der Camera di San Paolo Correggios in Parma. Seine These dabei ist die, »daß die monumentale Kunst der italienischen Renaissance im allgemeinen große und universale Themen behandelt und daß man in solchen Werken vergeblich nach Anspielungen auf aktuelle Dinge suchen wird.«<sup>10</sup> Panofskys Interpretation des Zyklus fußt bekanntlich auf einem der wenigen der Nachwelt überlieferten Vorfälle im Leben der Äbtissin des Klosters, Donna Piacenza, der diese in einen heftigen Konflikt mit der Kurie geführt hatte. Panofsky zufolge hätte die Auftraggeberin in dem Freskenschmuck ihre freizügige Auslegung der Klausurregeln, und damit ihren zwangsfreien Lebenswandel dokumentiert, und solcherart der kirchlichen Autorität Trotz bieten wollen.<sup>11</sup> Dieser sich auf einen aktuellen – und wie Gombrich meint eher »unerfreulichen« – Vorfall beziehenden Deutung setzt Gombrich eine vielschichtiger Interpretation entgegen, die in der allegorischen Ausmalung ein emblematisches Programm erkennt, das das Wappen der Äbtissin, das sich aus drei Mondsicheln zusammensetzt, zum Ausgangspunkt nimmt. Diese von ihrem Autor selbst als »lunatisch« charakterisierte Alternative ist methodisch gewiß weniger weit vom Ansatz Panofskys entfernt, als es Gombrich glauben möchte. Denn auch in seiner Lesart bleibt ja die Ausstattung ganz



auf die Bestellerin bezogen, indem sie »verschlüsselt« ihrem Haus und Wappen huldigt. Sie hat aber dennoch bahnbrechend gewirkt, und hat eine Vielzahl von Arbeiten angeregt, die in noch radikalerem Maße als Gombrich eine Abgrenzung gegen eine sich in historischen (aktuellen) Bezügen verzettelnde Ikonologie suchten. Die Frage nach Auftraggeberinteresse, zeitgeschichtlicher Anspielung und künstlerischer Leistung und Intention ist so erneut gestellt und zu einem zentralen und umstrittenen Thema der Italienforschung geworden. Wirklich neu ist diese Skepsis allerdings nicht. So hat bereits Jacob Burckhardt 1883 über die Suche nach in der Kunst transportierten Bedeutungsebenen geäußert: »... in sehr vielen Fällen hat man es mit rätselhaften Geschichtsdarstellungen, mit seltenen Mythen, mit buchmäßig ersonnenen Allegorien zu tun, zu deren Deutung eine abgelegene Gelehrsamkeit gehört. Die Zeit der Entstehung hat ihre Interessen, ihre Lektüre, ihre oft sehr kunstwidrigen Gedanken den Meistern auferlegt und damit den Bildern einen vergänglichen, hinfalligen Bestandteil gegeben. ... Weit in den meisten Bildern aber ist der Inhalt leicht zu entziffern, weil er überhaupt einfacher Art ist, oder allbekannte religiöse Szenen, geläufige Mythen und dergleichen dargestellt sind. Ja man hört die Klage, daß das längst Bekannte sich in den Galerien in massenhafter Wiederholung vorfinde. Allein hier scheiden sich die, welche zum Kunstgenuß überhaupt bestimmt sind und die, welche es nicht sind; letztere verlangen stets sachlich Neues, als ob die Kunst die illustrierende Dienerin des möglichst verschiedenen Geschehens wäre.«<sup>12</sup> Daß sich gerade bei Burckhardt, den man doch verlässlich im Lager einer (vor-)ikonologischen Kunstwissenschaft wähnte, diese Äußerungen finden lassen, mag nicht geringe Irritation auslösen und wird einer eigenen Untersuchung bedürfen. Sein darin proklamierter Verzicht auf »abgelegene Gelehrsamkeit« zur Deutung »vergänglicher, hinfalliger Bestandteile« der Kunst aber dürfte den Wortführern der anti-ikonologischen Bewegung heute willkommene Legitimationshilfe sein.

12 Jacob Burckhardt, »Aus großen Kunstsammlungen«, in: ders., Die Kunst der Betrachtung, Köln, 1984, S. 296f.

Wenn auch Panofsky sein ikonologisches Modell erstmals prominent am Beispiel der niederländischen Malerei entwickelt und exemplifiziert hat,<sup>13</sup> so beeinflusste die Ikonologie in der Folgezeit doch in erster Linie die Erforschung der italienischen Kunst. Zugespitzt ließe sich sogar vielleicht formulieren, daß sie nur auf diesem Gebiet sich wirklich hat so breit entfalten können. Denn wie kein anderer Bereich bietet gerade die italienische Renaissance ein fruchtbares Feld zur umfassenden Kunst- und Geschichtsanalyse, wie sie die Ikonologie verfolgt. Der italienische Humanismus, so wie er sich in zahlreichen Kunstzentren und bis heute mit einer schier unerschöpflichen Zahl an Kunstwerken, Sekundärquellen und Dokumenten rekonstruieren läßt, war gewissermaßen dazu prädestiniert, diesen Ansatz zu monopolisieren. Gerade hier ließen sich die Außenbeziehungen der Kunstwerke präziser bestimmen, und sind die geistigen und materiellen Bedingungsfaktoren oft lückenlos dokumentiert. Ihr interdisziplinärer und alle »grenzpolizeiliche Befangenheit der Fachdisziplin« (Warburg) abstreifender Charakter mag durch die Beschränkung auf das Entziffern der Kunst der italienischen Renaissance zu einer Verengung des ursprünglich radikaleren, weil globaleren Ansatzes Warburgs geführt haben. Inwiefern aber andere Bereiche sich zur Anwendung dieser Verfahrensweise überhaupt eignen, bedarf noch genauerer Analyse.<sup>14</sup>

13 Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character, Cambridge (Mass.), 1953.

Zumindest aber ließ sich nur in dem relativ eng umschriebenen Bereich der italienischen Renaissanceforschung jener imaginäre Pakt zwischen Kunsthistoriker und Besteller, oder besser noch, weil standesgemäßer, »humanistischem Berater« schließen, der »... das Entziffern des Konzepts selber als einen hermeneutischen Akt

14 Siehe dazu: Svetlana Alpers, The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century, Chicago und London 1983. Die sich an Alpers Thesen entzündende Diskussion ist prominent entfaltet in: Simiolus – Netherlands quarterly for the history of Art, vol. 16, 1986, No. 2/3, mit Beiträgen von James H. Marrow, Peter Hecht und Anne Walter Lowenthal.

(feiert), der zur historischen Verschlüsselung die Symmetrie der heutigen Entschlüsselung herstellt.«<sup>15</sup> Dieses System hat mancherorts zu einer Verselbständigung gefunden, einer nahezu mechanischen oder »*technokratischen Ikonologie*«,<sup>16</sup> die scheinbar ohne weitere Berücksichtigung der künstlerischen Leistung und Intention auskommen konnte.

Dort aber, wo auch die künstlerische Norm in dieses methodische System einzufügen versucht wurde, mußte es fast zwangsläufig zu Überinterpretationen und zu einer Verzerrung des Ansatzes kommen. Denn nicht jede Epoche hat, wie etwa die Malerei der Frührenaissance in Florenz, zur Ausbildung eines »*ikonographischen Stils*« geführt, der beides zu vereinen scheint.<sup>17</sup> Es ist das System der Stilgeschichte, die ja die Geschichte der Kunst als einen notwendigen Ablauf und als kunstimmanente Entwicklung begreift, das sich nicht problemlos auf das System der Symboldeutungen übertragen läßt. Wer postuliert, daß der eigentliche Motor künstlerischen Geschehens in der Dynamik geistiger Strömungen, seien sie religiöser oder sozialer Natur, zu suchen sei, der grenzt damit zwangsläufig jede künstlerische Innovation als Beweggrund aus – zumal ja ikonographische Neuerung und künstlerische Originalität nicht zwangsläufig zusammengefunden haben müssen. Otto Pächt hat hierfür plausible Beispiele angeführt, und etwa am Beispiel Giottos bewiesen, daß dessen richtungsweisende Malerei auf dem Gebiet einer symbolischen Innovation kaum ergiebig war.<sup>18</sup> Wenn auch Ausnahmen bestehen – Sylvia Ferino-Pagden hat etwa an drei Altarbildern Raffaels nachweisen können, daß rein künstlerische Beweggründe ausschlaggebend waren, die zu einer ikonographischen Umdeutung geführt haben<sup>19</sup> – so liegt doch offenbar gerade im Versuch die Stilgeschichte mit der Geschichte der Symbole zu vereinen, oder auch nur nach den gleichen Kriterien aufzuzeichnen, die Ursache für manch überzogene Werkanalyse.

Was bisweilen zu einer »*Historie de l'art pour l'histoire de l'art*« geführt hat, zu einem Verfahren, das zudem die Gefahr mit sich bringt Antworten über Antworten zu liefern, für die es keine Fragen mehr gibt, ist dabei nicht allerorten gleichermaßen umstritten. Vehemente Gegenstimmen melden sich vornehmlich aus dem englischsprachigen Raum, der ja ursprünglich die Entwicklung dieser Methode in vielfacher Hinsicht begünstigt hat. Gombrich erkennt das nunmehr angefeindete Primat des »*contextual approach*« als Teil einer allgemeinen Tendenz, die oft mit dem Namen des Warburg Instituts verknüpft sei, weshalb es sich umso mehr gezieme, vor einer Einstellung dieser Methode zu warnen. Wonach Aby Warburg strebte, hatte, so Gombrich »überhaupt nichts mit diesem akademischen Gesellschaftsspiel zu tun, in dem derjenige, der die meisten Bedeutungen gefunden hat siegt, und dann auch noch erwartet, daß seine Ergebnisse im Journal of the Warburg and Courtauld Institutes veröffentlicht werden.«<sup>20</sup> In dem Ruf nach Zügelung der Bedeutungssuche noch radikaler gebärdet sich Charles Hope – auch er dem Warburg Institut verbunden. Er klagt eine »*Mode*« an, die die Annahme impliziere, daß sowohl Besteller als auch Künstler davon ausgingen, daß Kunstwerke einen reichen symbolischen Gehalt befördern müßten. Wenn auch die Umsetzung etwa biblischer Themen darauf angewiesen sein mochte, mit einem – wiewohl eng begrenzten – Apparat symbolischer Werte zu operieren, so ist für ihn deshalb noch lange nicht einsehbar, weshalb in den meisten Fällen, und bevorzugt in Werken profaner Natur, symbolische oder auf Aktualitäten sich beziehende Botschaften derart verkleidet werden sollten, daß sie nur noch von einem Professor in New York oder Princeton entziffert werden können. Zudem impliziere das die Annahme, daß selbst die Zeitgenossen schwerlich in der Lage gewesen sein können, die ganze subtile Verstrickung zu durchschauen.<sup>21</sup>

15 Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, München 1984, S. 25.

16 So Günter Bandmann, nach: Johann Konrad Eberlein, *Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, in: Hans Belting u. a. (Hrsg.), *Kunstgeschichte – Eine Einführung*, Berlin 1986, S. 176.

17 Siehe dazu Martin Warnkes Vorwort zu Carlo Ginzburg, *Erkundigungen über Piero*, Berlin 1983, S. 7–14.

18 Otto Pächt, *Künstlerische Originalität und ikonographische Neuerung* (1964), in: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, München 1977, S. 153–164.

19 Sylvia Ferino Pagden, *Iconographic demands and artistic achievements: the genesis of three works by Raphael*, in: *Raffaello a Roma*, (Convegno Roma 1983), Rom 1986, S. 13–27. In die gleiche Richtung zielt Karl Möseneder, *Werke Michelangelos als Movens ikonographischer Erfindung*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XXIX. Band, Heft 2/3, Florenz 1985, S. 347–384.

20 Ernst H. Gombrich, (s. Anm. 2), S. 16.

21 Charles Hope, (s. Anm. 3).



In dieser Kritik geht es vornehmlich um die Beziehung – und, wenn man so will: den Konflikt – zwischen Besteller, »humanistischem Berater« (der nach Hope immer dann die Bühne betritt, wenn man dem Auftraggeber die Übersteigerung gewisser intellektueller Horizonte nicht mehr zutraut) und Künstler. Eine Wissenschaft, die Bildprogramme fast nur noch als bildliche Umsetzung gelehrter Diskurse und panegyrischer Anspielungen gelten läßt, degradiere dieser Kritik zufolge den Künstler zu einem ausschließlich ausführenden Organ, der ein vorgegebenes Konzept mit weitläufigen Allusionen auf eine literarische und philosophische Kultur *bediene*, an der er, wenn überhaupt, so doch nur in sehr geringem Maße partizipiert haben dürfte. Die Kunst drohe vor einem solchen Hintergrund zum Ausdruck der Haltungen einer kleinen Elite zu werden, deren Hauptinteresse offenbar nicht die Malerei oder Skulptur, sondern gelehrte Texte gewesen sein müssen. Darüberhinaus brächte eine solche Haltung die Gefahr mit sich, daß sie die Aufgabe der Kunstgeschichte darauf beschränkt, dem – heutigen – Publikum nachzuweisen, daß es vor den betreffenden Kunstwerken »nur die Tagesbefehle einiger Herrscher und Magnaten reproduziere«. <sup>22</sup> Auch drohe die ästhetische Erfahrung ausgegrenzt zu werden, in der Warburg jene »Aufklärungsenergien« gespeichert sah, die dem Kunstwerk eine »soziale Dauerfunktion« verliehen, die es über seine historische Dechiffrierung hinaus bedeutsam werden ließen. <sup>23</sup>

Nun verfügt aber die Kunstgeschichte sehr wohl über verbindliche Quellen, die die Existenz von gelehrten Programmen und »humanistischen Beratern« nachweisen und – bisweilen mit größter Präzision – deren Anteil an der Genese des Kunstwerks belegen lassen. Ihren Beitrag aber, mildert Hope ab, wird man um einiges geringer bewerten müssen. So seien sie gewiß herangezogen worden, wenn es um die Auswahl bestimmter komplexer Themen ging (so etwa Traversaris Programm für die Baptisteriumspforten in Florenz oder Celio Calcagninis für die Ausmalungen des Palazzo Costabili in Ferrara), doch seien ihre Anleitungen wohl oft viel »plakativer« und weniger enigmatisch, als sich das eine vom Rätsel beseelte Kunstgeschichte offenbar wünscht. Nicht in Frage gestellt wird von Hope jedoch, daß die Mitarbeit versierter Berater da gefragt war, wo es um die Lösung bestimmter ikonographischer Darstellungsprobleme ging, die Künstler wie Besteller überforderten – was etwa der Dialog zwischen Battista Fiera und Mantegna bezüglich der angemessenen Darstellungsweise der »*Justitia*« ebenso belegt wie die Programme Giovanbattista Fonteos für die allegorischen Apparate Guiseppe Arcimboldos.

Die Kritik an einer Überbewertung solcher Einflußnahme, die wieder ein ästhetisches oder künstlerisches Primat einklagen möchte, und den Geschmack und Kunstgenuß als bedeutendes, wenn nicht sogar zentrales Motiv der Auftraggeberschaft einzubringen versucht, behauptet zudem, daß die Tatsache, daß zeitgleich so viele künstlerische Stile nebeneinander existieren konnten, die These zuläßt, daß bestimmte Künstler eben ihrer spezifischen Talente wegen herangezogen worden seien. Und mehr noch: bestimmte Themen überhaupt nur gewählt worden seien, um den Qualitäten eines gewissen Künstlers gerecht zu werden. Obschon Hope den Beleg dafür schuldig bleibt, so ist doch seine These, die Gonzaga haben die Rekonstruktion eines antiken »*Triumphs*« nur deshalb in Auftrag gegeben, weil sie in Mantegna einen Meister besaßen, der sich zur Bewältigung dieses Themas besonders eignete, provokant genug, die Methodendiskussion zu beleben und voran zu bringen. <sup>24</sup>

Im Gegensatz zu England findet die ikonologische Denkschule in anderen kunsthistorischen Zentren erstmals zu breiter Wirkung und Anerkennung. Das hat gewiß mit

22 Martin Warnke, (s. Anm. 17), S. 10f.

23 Martin Warnke, »Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz«, in: Werner Hofmann u. a., Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt am Main 1980, S. 115 ff.

24 Charles Hope, (s. Anm. 3, 1981), S. 342f.

der enormen Verspätung zu tun, mit der die Schriften Panofskys und seines Kreises etwa in Deutschland oder Italien bekannt geworden sind. Zu vieler großem Erstaunen wählte die italienische Monatsschrift »L'Indice« im April 1986 Fritz Saxls »La fede negli astri«, das in einer von Salvatore Settis betreuten und bevorworteten Ausgabe erstmals in Italien erscheint, zum »Buch des Monats«. Eugenio Garin und Enrico Castelnovo begrüßen in ihrer dort abgedruckten Laudatio Saxls Methode als für Italien innovativ und für die zukünftige Forschung verbindlich.<sup>25</sup> Nicht weniger befremdlich hat viele die lebhaft geführte Diskussion angemetet, die sich um Carlo Ginzburgs »Erkundungen über Piero« vor allem in Italien entzündet hat, und die methodische Streitfragen entfesselte, die doch seit langem schon als erledigt betrachtet worden waren. Aber gerade am Beispiel Italiens läßt sich erkennen, welchen Nutzen die Ikonologie für die Kunstgeschichte bereithält. Hier sind es vor allem die Nicht-Kunsthistoriker (z.B. der Historiker Ginzburg, der Archäologe Settis, der Philosophiehistoriker Eugenio Garin oder der Literaturwissenschaftler und Anglist Mario Praz), die sich auf ein kunstgeschichtliches Gespräch eingelassen haben, mit nicht geringem Nutzen für das Fach, das ja nicht zuletzt von den Korrekturen und Ergänzungen der Nachbardisziplin lebt.

Der Rekurs auf eine ausschließlich wieder die kunstimmanenten Bewegungen analysierende Kunstgeschichte, und der Verzicht auf den grenzweiternden Ansatz der Ikonologie, droht der Kunstwissenschaft eine führende Rolle innerhalb der Geisteswissenschaften zu nehmen, die sie nicht zuletzt gerade durch die Entwicklung dieser Ansätze einzunehmen in der Lage war. Das bedeutet nicht, daß Einschränkungen und Abgrenzungen nicht nötig wären. Schon Panofsky entgegnete auf frühe Zweifel und die Frage danach, wie die Frage nach verborgenen Botschaften in Kunstwerken zu beantworten sei: »There is, I am afraid, no other answer to this problem than the use of historical methods, tempered, if possible, by common sense.«<sup>26</sup> Horst Bredekamps Versuch, das ikonologische Modell für die Kunstwissenschaft dadurch zu retten, daß er es von seiner Fixierung auf neuplatonische Erklärungsmuster trennt, wird ohne Zweifel zur Bereicherung, und, wo nötig, zur Korrektur dieses Denksystems führen.<sup>27</sup> Es entkräftet aber die gegen es vorgebrachte Kritik nicht, wenn man nur die Bedeutungsinhalte wechselt. Vielmehr gilt es, auf der Annahme von Bedeutungen schlechthin, seien sie nun neuplatonischer oder aristotelischer Natur, zu beharren, und das Kunstwerk weiterhin als verbindliche Mitteilung des Denkens anderer Zeiten zu würdigen.

Daß verborgene Botschaften und aktuelle Bezüge in Kunstwerken aufgehoben sind, geht nicht zuletzt aus einer für uns noch immer recht verbindlichen Quelle hervor. Elisabeth McGrath verdanken wir jüngst die Analyse von Giorgio Vasaris »Giornate«. Es sind die von Vasari Francesco de' Medici vorgetragene symbolischen Anspielungen der Fresken des Palazzo Vecchio. Vor allem am Beispiel der »Sala die Cerere« wird deutlich, wie scheinbar abrufbar solche Bezüge schon zur Zeit ihrer Entstehung waren. In der »Giornata Prima« erläutert Vasari die Szene mit der »Nahrung des Triptolemus« als direkte Allusion auf Francesco de' Medici und dessen Bruder, denn diese seien »...nati e creati per ordine divina, e per i governi della città e de' populi, di notte, e con latte divino nutriti, e col fuoco carità incesi, per esser fatti immortali in eterno.«<sup>29</sup> In der »Giornata Seconda« hingegen stellt Vasari vor demselben Werk eine ganz andere Bedeutungsebene her, und assoziiert Cosimo il Vecchio mit der römischen Göttin. Denn so wie diese für Schöpfung und Fruchtbarkeit stünde, so gelte Cosimo als »nuova Cerere« für die Stadt Florenz. Und so wie Ceres ihre Tochter Proserpina aus der Hölle Plutos befreit, und zum Wohle der Sterblichen

25 Fritz Saxl, *La fede negli astri dall'antichità al Rinascimento*, Turin 1985; Eugenio Garin, *La barba della Medusa*, und Enrico Castelnovo, *Abitare la frontiera*, in: *L'Indice*, Anno III, N. 4, Rom 1986, S. 4 f.

26 Nach Charles Hope, (s. Anm. 3, 1983), S. 14. »Common sense« wohl im Sinne einer Historiographie als »Historiengeschäft« – siehe dazu das Gespräch zwischen Ulrich Raulff und Paul Veyne, Wörterbuch der Unterschiede: Über das Geschichtemachen, in: Ulrich Raulff (Hrsg.), *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*, Berlin, S. 132–146.  
27 Horst Bredekamp, *Götterdämmerung des Neuplatonismus*, in: *Kritische Berichte*, Heft 4, 1986, S. 39–48.

28 Elisabeth McGrath, (s. Anm. 3):

29 Gaetano Milanesi (Hrsg.), *Le opere di Giorgio Vasari*, Florenz 1878–85, Bd. VIII, S. 58.



der Erde zurückgegeben habe, so sei es Cosimo gelungen »...*cavar da Plutone Dio delle ricchezze terrene, i tesori per servirne i suoi eredi, e nella necessità la sua patria*«. <sup>30</sup> Eine weitere Analogie weist Vasari endlich in der »Nahrung des Triptolemus« auf, denn so wie Ceres diesen durch ihre göttliche Nahrung und ihr Feuer unsterblich gemacht habe, so habe Cosimo durch seinen Sohn Piero und durch seinen Enkel Lorenzo die »*divino successione*« des Hauses Medici gesichert. <sup>31</sup>

30 Giorgio Vasari, (s. Anm. 29), S. 86.

31 Giorgio Vasari, (s. Anm. 29).

Was Vasari hier betreibt, ist die, wenn auch in einem konkret umschriebenen Rahmen, beliebig aktualisierbare symbolische Besetzung eines Kunstwerks. Von hier scheint es fast nur noch ein Schritt zu Marcel Proust, der Swanns Irritation beim Betrachten des Drei-König-Zugs in der Kapelle des Palazzo Medici in Florenz so kommentiert: »...wenn man Swanns Ideen folgte, so wäre das Gefolge der heiligen Drei Könige, in das Benozzo Gozzoli anachronistischerweise bereits die Medici eingereiht hat, noch unzeitgemäßer, weil es dann nämlich eine Menge Menschen enthielte, die nicht Gozzolis, sondern Swanns Zeitgenossen waren, das heißt nicht nur fünfzehn Jahrhunderte nach der Geburt Christi, sondern auch noch vier nach dem Tode des Malers lebten. Es gab nach Swanns Meinung »*nicht einen einzigen bekannten Pariser, der in diesem Gefolge fehlte*«. <sup>32</sup> Nun bin ich weit davon entfernt, Prousts poetischen Ansatz als taugliches Paradigma für die Kunstgeschichte zu postulieren. Aber er reflektiert die Zeitbedingtheit einer jeden Interpretation und deren Bedürfnis nach Aktualisierung. Die gilt es nicht, wie es die oben zitierte Kritik fordert, schlechthin zu negieren, sondern ernst zu nehmen als Hinweis auf die Möglichkeiten und Grenzen der Kunstwissenschaft. Daß Aby Warburg sich bei der Datierung der astronomischen Himmelsdarstellung im Gewölbe der Alten Sakristei von San Lorenzo in Florenz für den 9. Juli 1422 entschied, ist nicht zuletzt erklärbar aus dem Forschungszusammenhang, in dem diese Untersuchung entstanden ist, und der geprägt war von dem Versuch, den Florentinischen Stadtraum als historisches Arbeitsfeld erst einmal zu konstituieren – weshalb Warburg das Datum der Weihe des Hochaltars von San Lorenzo bedeutsamer erscheinen mußte, als das ihm ebenfalls bekannte Datum des 6. Juli 1439, der Tag der feierlichen Beendigung des Konzils von Florenz. Und es ist wiederum beredter Ausdruck eines gewandelten Forschungsklimas, daß sich Gertrud Bing zwanzig Jahre später für eben diese letztere Datierung entschied – zu einem Zeitpunkt, da sich die Forschung verstärkt der politischen Einflußnahme und Machtausdehnung der Familie der Medici widmete. Und die Verlegung des Konzils von Ferrara nach Florenz gilt ja als einer der bedeutendsten diplomatischen Schachzüge Cosimo des Alten. Nicht weniger abhängig von solch zeitbedingter historischer Forschung ist schließlich Alessandro Parronchi's Vorschlag, in der astronomischen Konstellation den Geburtstag Piero de' Medicis herauszulesen. Der von der historischen Forschung bis zu diesem Zeitpunkt sträflich vernachlässigte Sohn Cosimos und Vater Lorenzos rückte erst zu dem Zeitpunkt ins Visier der Historiker, als man begann sich für den »dynastischen« Anspruch der Medici zu interessieren.

32 Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Band 1, In Swanns Welt, Frankfurt am Main 1976, S. 705.

Die angeführten Beispiele unterstützen vielleicht die These von der Geschichtsschreibung als eine Fiktion – wie sie bereits von Marc Bloch, und in jüngster Zeit etwa wieder durch Georges Duby thematisiert wurde <sup>33</sup> – die in dem von ihr bearbeiteten, überkommenen Material allein die Nachrichten berücksichtigt und würdigt, die der Subjektivität ihres Ansatzes nicht entgegenstehen, sondern befördern.

Die Bedeutungen, die wir in Kunstwerken zu finden glauben, sind nicht weniger von jener »*sozialen Energetik*« durchdrungen, von der Warburg meinte, daß sie im Formenvokabular der Kunst aufgehoben sei. Sie sind Ausdruck der uns

33 Georges Duby, Geschichte der Ideologien, in: ders., Wirklichkeit und höfischer Traum – Zur Kultur des Mittelalters, Berlin 1986, S. 31–53.

bestimmenden Denkrichtung und Motivationen, die unser Interesse an der Aufzeichnung von Geschichte bestimmen.

So will es mir durchaus nicht als ein Zufall erscheinen, daß prompt in dem hier nur skizzierten geistigen Klima, unter dessen Bedingungen wir arbeiten, auch ein neuer Datierungsvorschlag für die astronomische Himmelsdarstellung im Gewölbe der Alten Sakristei von San Lorenzo vorgebracht wird. Durch die Freilegung dem bloßen Auge bislang nicht erkennbarer Planeteneintragungen – die die soeben zu Ende gebrachten Restaurierungsarbeiten ermöglichten – sieht sich Isabelle Lapi Ballerini in die Lage versetzt, mit Unterstützung eines namhaften Observatoriums, ein, wie es scheint, nunmehr gültiges Datum zu fixieren. Demnach handelt es sich bei der Konstellation um den 4. oder 5. Juli 1442 – ein Datum daß, wer hätte anderes erwartet, eigentlich keines ist.<sup>34</sup> Zumindest hat sich bislang in den Chroniken zur Geschichte der Stadt Florenz oder der Familie der Medici, für diesen Zeitpunkt kein Ereignis finden lassen, das von denk- und erinnerungswürdiger Bedeutung wäre.<sup>35</sup>

Ob aber diese Nicht-Bedeutung der Himmelsdarstellung Geltung erlangen wird – und also zum Ausdruck jener postmodernistischen Tendenz wird, die offenbar auch weite Teile der Kunstgeschichte ergriffen hat, und die ja in der Sanktionierung von historischer Insignifikanz die Voraussetzung für ihren bedingungslosen Umgang mit Geschichte sucht – bleibt dahingestellt. In jedem Fall aber wird die Kunstwissenschaft die Gefahr, in die Bedeutungslosigkeit abzudriften, nicht allein dadurch abwenden, daß sie ein passendes Ereignis für dieses Datum findet, sondern zunächst und vor allem dadurch, daß sie von der Annahme eines solchen ausgeht, und die Suche danach als den Motor ihrer Forschung anerkennt. So wird sie unterstreichen können, daß ihr die Bewegung des dazu unabdingbaren Apparats, wie ihn die Ikonologie bereithält, noch immer unverzichtbar ist.

34 Die vom Observatorium von Arcetri ermittelten Daten sind publiziert in: *Il Giornale dell'Arte*, Nr. 38, Oktober 1986, S. 46.

35 Das einzige herausragende Ereignis in zeitlicher Nähe ist der von Isabella Lapi Ballerini angeführte Besuch René d'Anjous in Florenz am 16. Juli 1442, der aber ohne jede Beziehung zu der Ausmalung stehen dürfte, die ja ein früheres Datum abbildet. Vgl. dazu: *Il Giornale dell'Arte*, (s. Anm. 34).