

S' ella poesia s' estende in
filosofia morale, e questa (pittura)
in filosofia naturale.

Leonardo da Vinci

Ikonologie

In einem kürzlich erschienenen Roman wurde die antike Literatur als Produkt einer gigantischen Fälschung von Gelehrten der Renaissance beschrieben, als intellektuelles Märchen, das realiter nie existiert habe.¹ Dem Verfasser war vermutlich bewußt, daß seine Fiktion über den Scheincharakter einer ganzen Kulturepoche der Wahrheit sehr nahe kommt. Denn die historischen Abläufe sind nicht mehr nachzuleben, die Augen haben sich verändert, und was als geschichtlicher Tatbestand erscheint, ist zunächst Produkt unserer eigenen, rückprojizierten Realität: aus diesem Grund wird Geschichte umgewälzt, solange sich die Gegenwart verändert.

Ein solcher Wechsel ist gegenwärtig hinsichtlich der Renaissance zu beobachten. Was für lange Zeit als Signum dieses Zeitalters galt, wirkt heute eigenartig fremd: Obzwar noch immer spürbar, scheint der *Neuplatonismus* seine Leitfunktion für die Deutung der Renaissancekunst verloren zu haben. Damit stellt sich die Frage, ob er jemals einen anderen Ort besaß als im Kopf der Nachwelt. Eine Gesamtdarstellung des »Neuplatonismus der italienischen Renaissance« wußte noch Ende der sechziger Jahre zu behaupten, daß »die Verbreitung des Neuplatonismus im sechzehnten Jahrhundert so gewaltig war, daß es unmöglich ist, seinen direkten Einfluß auf die Künstler des Zeitalters mit nur annähernder Gewißheit zu bestimmen«;² die hier formulierte Unsicherheit scheint aus heutiger Sicht aber eher darin begründet, daß der in Philosophie und Dichtung, bisweilen auch Kunsttheorie spürbare Neuplatonismus keine nennenswerte Wirkung auf die bildende Kunst ausgeübt hat. Seine Geltung ist weniger ein Problem der kunstgeschichtlichen Wirklichkeit als vielmehr der Wissenschaftsgeschichte.

Diese Aussage betrifft mit Erwin Panofsky, Ernst H. Gombrich und Edgar Wind die Hauptvertreter der Ikonologie, der wohl ertragreichsten kunsthistorischen Schule des 20. Jahrhundert. Über den objektiven Rang dieser Methode, das Kunstwerk aus dem literarischen, philosophischen und kulturellen Umfeld zu erhellen und solcherart die Besonderheit der Form geschichtlich zu deuten, besteht auch bei Gegnern kein Zweifel. Vor allem die englischsprachige Kunstgeschichte ist kaum ohne jene Kunsthistoriker zu denken, die der Hamburger Warburg-Bibliothek verbunden waren oder nach 1933 in London zu ihr stießen. Jenseits aller individuellen Vorlieben scheint bei allen ursprünglich Beteiligten das Bestreben erkennbar, gegenüber den deutschnationalen Traditionen und ihrer zune-

menden Radikalisierung eine begrifflich argumentierende, aufklärerische Gegenwart des Geistes zu festigen. Die von Heinrich Dilly und Ulrike Wendland rekonstruierte Geschichte des kunsthistorischen Seminars in Hamburg zeigt, daß von nationalsozialistischer Seite der Angriff nicht nur auf einzelne Mitglieder des Lehrkörpers und deren Studenten zielte, sondern auch und vor allem auf die ikonologische Methode,³ und nach dem Krieg hat Panofsky bekräftigt, daß die ikonologische Beschäftigung mit der antiken Tradition auch als Damm gegen den zeitgenössischen Nationalismus zu verstehen war.⁴

Angesichts dieses Hintergrundes schmerzt die Erkenntnis, daß die genannten Ikonologen mit ihrer Flucht in den Neuplatonismus die falsche Burg gewählt haben. Eine Kritik der neuplatonischen Manie scheint unabdingbar gerade auch als Antwort auf die gegenwärtig spürbare Neuauflage jener antiaufklärerischen Bildhermeneutik, der Walter Benjamin schon im Jahre 1932 attestiert hatte, sie würde nicht forschen, sondern nur »erleben«.⁵ Denn daß mit dieser Richtung, die jede ikonologische Denkarbeit als geistigen Bildersturm begreift,⁶ auch jene »ästhetisierende Kunstgeschichte« wiedererstand ist, gegenüber der Warburg aufrichtigen »Ekel« bekundet hatte,⁷ liegt zum nicht geringen Teil daran, daß die Ikonologie zeitgleich zu ihrer methodologischen Fixierung inhaltlich auf den Neuplatonismus festgeschrieben wurde. Die Kritik dieses Denkansatzes versteht sich daher nicht als Verurteilung der Ikonologie an sich, sondern als Mittel zu deren Verteidigung und Wiederbelebung.

Festlegungen

Dies umso mehr, als die Zuschneidung auf den Neuplatonismus der inneren Anlage der Ikonologie zuwiderläuft. Zu ihren unbestreitbaren Verdiensten gehört ihre Offenheit gegenüber geformten Objekten von den Skulpturen der griechischen Klassik bis zum Kühlergrill des Rolls Royce.⁸ Warburgs Konzept eines »Bilderatlas« umfaßte den gesamten Bereich der Bildproduktion, und gerade auch Panofsky und Gombrich haben den unhierarchischen Zugang »ihrer« Methode immer wieder am Material betont. Umso erstaunlicher wirkt, daß gerade drei Hauptwerke der Hochrenaissance zu Kronzeugen der Ikonologie aufstiegen: Botticellis »Primavera«, Tizians sogenannte »himmlische und irdische Liebe« und Dürers »Melencolia I«. An ihnen ist der neuplatonische »Sündenfall« musterhaft abzulesen, denn ihre überragende Stellung verdanken sie nicht allein ihrer rätselhaften, irritierenden Bildsprache, sondern vor allem dem Umstand, daß ihre Kompliziertheit in der Kultur des Neuplatonismus aufzuheben oder zumindest mit dieser Philosophie erhellend in Verbindung zu bringen war.⁹

Ein herausragendes Beispiel dieser Festlegung bietet die Forschungsgeschichte von Botticellis »Primavera« schon aus dem Grund, daß mit Warburgs ihr gewidmeter Dissertation¹⁰ das ikonologische Verfahren erstmals erprobt wurde. Weit davon entfernt, den von ihm im Bild aufgespürten literarischen und mythologi-

schen Topoi einen definierbaren philosophischen Gesamtcharakter im Sinne des Neuplatonismus zu unterstellen, erkannte Warburg die ikonologische Hauptbotschaft im Nebenmotiv der flatternden Gewänder und Haare, die Albertis Vorstellung von »libertà« verkörpern: Jene »Freiheit« des Künstlers, die als Metapher des Aufbruchs und der Aufsprengung mittelalterlicher Kollektivzwänge auch als Signatur der Vereinzelnung des modernen Individuums im frühkapitalistischen Florenz zu ahnen war.¹¹ Gegenüber diesem auf Fortschritt und Rationalität pochenden Zugang¹² erblickten in den zwanziger Jahren Vertreter eines schroff gegen die Ikonologie gerichteten »romanticism in reverse«¹³ in Botticelli nicht mehr den Heros einer Renaissance der Antike, sondern den Gewährsmann des fortdauernden Mittelalters.¹⁴ Deziert gegen diese rigoros ahistorische, subjektiv einfühlsame Sichtweise versuchte Gombrich im Jahre 1945 im »Warburg Journal«¹⁵ den philosophischen Rahmen der »Primavera« auf den Neuplatonismus hin zu konkretisieren und festzulegen. Insofern im Licht dieser von Marsilio Ficino geprägten Philosophie jede Aufrechnung des Mittelalters gegen die Renaissance als Spiegelfechterei erscheinen mußte,¹⁶ traf sich Gombrichs an der »Primavera« entwickelte Verteidigung der Ikonologie mit einer länger zurückreichenden Tendenz, die nachantike Kultur als Ganze unter neuplatonischen Vorzeichen zu sichern. Im selben Jahr, in dem Karl R. Popper in seiner »Open society and its enemies« mit Platon als dem Vordenker jeder Art von Totalitarismus abrechnete, setzte der spätere Popper-Verehrer Gombrich entschieden auf die humane Seite, die in seiner Sicht im florentiner Neuplatonismus zu bewahren war.¹⁷ In dieser Perspektive schien sich das Denken des Abendlandes trotz aller Brüche und Schwellen als einheitliches Gebäude zu erweisen, in dem selbst die Epochengrenzen nunmehr als Marginalien zu einem großen, in sich stimmigen Gefüge zu lesen waren. Unter diesen Vorzeichen konnte sich Panofsky ebenso dem »Neoplatonic movement in Florence and North Italy« (1939)¹⁸ wie auch der Theologie des Abtes Suger von St. Denis (1946) zuwenden,¹⁹ um über diese Brücke Gotik und Renaissance als brüderliche Epochen ungeachtet der Differenzen zu begreifen, die beide Zeitalter in ihrer Sicht der Antike unterschieden (1952).²⁰ Panofskys programmatisches Buch »Idea« war bezeichnenderweise aus dem Eindruck geboren, den ein Vortrag Ernst Cassirers über Platons Idee des Schönen bei ihm ausgelöst hatte (1924).²¹

Neuplatonismus geriet zum Zauberwort des gebildeten Kunsthistorikers. Das höchste Ziel, der Himmel der Interpretation schien erreicht, wenn es gelungen war, das Kunstwerk mit der Aura des Neuplatonismus aufscheinen zu lassen, unter dessen christianisierter Kuppel selbst noch die mythologischen Gemälde von Rubens versammelt werden konnten.²² Es kam zu extensiven Projektionen auf Kunstwerke aller Gattungen. Francesco Colonnas »Hypnerotomachia Poliphili« wurde ebenso neuplatonisch verfremdet²³ wie Tizians sogenannte »himmlische und irdische Liebe«,²⁴ Giulio Romanos Ausmalung der »Sala di Psiche« im Palazzo del Te Mantuas,²⁵ die Fresken der Carracci im römischen Palazzo Farnese²⁶ und die Skulpturen des manieristischen Gartens in Bomarzo,²⁷ um nur wenige, für

ihre Gattungen leitmotivistisch wirksame Irrtümer zu benennen. Von den Produkten »neuplatonischer Deutungsspekulanten«²⁸ überwältigt wurde vor allem auch das Werk Michelangelos; das Grabmal Julius' II. ebenso wie die Medici-Kapelle,²⁹ aber z. B. auch das Ganymed-Blatt, bei dessen neuplatonischer Deutung ein Moment an Prüderie mitschwingt, das sich in der Philosophie Ficinos geborgen fühlen konnte.³⁰

Bei näherer Betrachtung hat sich kaum eine der neuplatonischen Analysen halten lassen. Mit Abt Sugers Theologie ist Panofskys Kronzeugin eines neuplatonischen Mittelalters in die christliche Orthodoxie zurückgekehrt,³¹ und auch Dürers Melancholie-Stich konnte schlüssig aus zeitgenössisch aktualisierten Motiven der Bibel analysiert werden.³² Michelangelos Skulpturen der Medici-Kapelle haben sich nicht als Vehikel aufwärtsstrebender Seelen, sondern als Mittel des Überlebens in der »terza vita« des Nachruhmes vollendeter Herrschaft,³³ eingebunden in eine durchweg christliche Liturgie,³⁴ erwiesen. Die »Hypnerotomachia Poliphili« und die von ihr abgeleiteten Malereien in der »Sala di Psiche« in Mantu,³⁵ Tizians Gemälde³⁶ und der Garten von Bomarzo³⁷ sowie die Fresken im Palazzo Farnese³⁸ spielen im Widerspruch zu ihrer neuplatonischen Indienstnahme nur mit Motiven dieser Philosophie, um sie umso nachhaltiger ad absurdum zu führen, wie auch das Ganymed-Blatt Michelangelos keinesfalls eine nur platonisch gemeinte Zuneigungsbezeugung ausdrückt.³⁹ Und das Grabmal Julius' II. mußte nicht etwa deswegen scheitern, weil es ein über allen Wassern schwebendes platonisierendes Denken zu versteinern suchte, sondern in allen Etappen seiner Geschichte die Spannung zwischen individuellem Pathos und dem Anspruch von Amt und Familie formulierte.⁴⁰ Schließlich ist die »Primavera«, wie die vor einigen Jahren abgeschlossene Restaurierung des Gemäldes bestätigt hat, nicht etwa ein neuplatonisches Erbauungsbild für einen jungen Medici, sondern Auswuchs eines Venuskultes, der die Spaltung der Liebesgöttin in himmlisch und irdisch kategorisch verneint.⁴¹ Meist entwickelt auf Grund der Uminterpretation dieser ikonologischen Hauptwerke, haben seit den sechziger Jahren vereinzelt sich äußernde Stimmen der Kritik an Überzeugungskraft gewonnen, so daß bereits Ende der siebziger Jahre verallgemeinernd gefragt werden konnte, ob Gombrich, Panofsky und Wind, indem sie »die Furchen des Neuplatonismus pflügten«, nicht lediglich eine in der Mitte des 20. Jahrhunderts wirksame »Modewelle« repräsentiert hätten.⁴²

Alternativen

Natürlich wurden die hermetischen und okkulten, christlichen oder atheistischen, von Weltfurcht und Sinnlichkeitskult gleichermaßen geprägten, widersprüchlichen Züge der Renaissance nie gänzlich unterschlagen. Aber die Abwälzung der auf den Kunstwerken lastenden neuplatonischen Gewichte hätte sich schneller, begriffsschärfer und umfassender vollziehen können, wenn die von Kultur- und

Philosophiehistorikern entwickelten Alternativen in ihrer Tragweite offener angenommen worden wären.

Dies betrifft vor allem den für Künstler per se attraktiven Epikureismus, mit dessen Horizont sich die erwähnten Kunstwerke von der »Hypnerotomachia Poliphili« bis zum Garten von Bomarzo eher in Verbindung bringen lassen, ohne damit zum Anschauungsbild einer nur ausgetauschten Philosophie zu werden. Ohne den Einfluß dieser Naturlehre hätte die florentiner Festkultur kaum ihren hohen Standard erreichen können; Ficino selbst hatte in seiner Jugend Studien zu Epikur betrieben, und Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, Besitzer und vermutlich auch Auftraggeber der »Primavera«, beherbergte den bedeutendsten Lukrez- und Epikuranhänger Michele Marullo als seinen Hausphilosophen;⁴³ damit bestätigt sich auf dieser persönlichen Ebene der bereits von Warburg nahegelegte Eindruck, daß im Umkreis dieser Philosophie auch das geistige Klima des Gemäldes zu suchen ist.

Auch aristotelisches Denken, dies hat Alessandro Parronchi bereits in den fünfziger Jahren beschrieben,⁴⁴ war im Herzen der scheinbar so festgefügtten neuplatonischen Hochburg präsent selbst in einer so »florentiner« Schrift wie Albertis »Della Statua«. Diese geistige Vielfalt wirkte auch außerhalb der Grenzen: Selbst wenn man Florenz ein neuplatonisches Übergewicht zugestehen würde, wäre dies im Rahmen der gesamten Renaissancekultur doch relativiert durch anders orientierte philosophische Regionalschulen. Der neuere, vornehmlich durch Charles B. Schmitt erforschte Aristotelismus⁴⁵ suchte im Gegensatz zum Neuplatonismus mit und durch die Natur zur höheren Erkenntnis zu gelangen; auf diese Weise ermöglichte er im Paduanischen Raum eine bacchantisch-arkadische Welt voller lustvoller Satyrn und Naturgötter, wie sie kürzlich in der Frankfurter Kleinbronzen-Ausstellung des Liebieghauses rekonstruiert wurde.⁴⁶

Nachhaltig untergruben auch die beiden Historiker D. P. Walker und Frances A. Yates, die wie Schmitt der Warburg-Bibliothek angehörten, das Fundament der neuplatonischen Renaissance-Deutung, indem sie die Erkundung der von Warburg und Fritz Saxl aufgespürten okkulten Denkschichten vorantrieben. Mit dem Nachweis, daß der florentiner Neuplatonismus seinerzeit nur als eine Durchgangsstufe zur höheren Weisheit der ägyptischen Offenbarung des Hermes Trismegistos begriffen wurde, konnten sie aller Fixierung auf diese Philosophie die Spitze nehmen.⁴⁷ Der florentiner Neuplatonismus war damit als eine anspruchsvolle, aber doch auch sekundäre Philosophie charakterisiert, die sich immer bewußt blieb, daß ihre Erkenntnisfähigkeit doppelt entliehen war: Während sie selbst von Platon abstammte, stand hinter und über Platon der geheimnisumwobene Hermes Trismegistos. Wie Ficino nun als ein magiegläubiger Okkultist erschien, so erhielt die »Primavera« im Blick auf Frances A. Yates geradezu magisch-talismanische Bedeutung.⁴⁸

Gegenüber diesen Varianten einer diesseits- und magieorientierten Erkenntnisgläubigkeit verkörpert der Neuplatonismus eine eher betuliche Gedankenwelt;

sein Kompromißcharakter⁴⁹ entsprang einer Humanistenkultur, die bereits Ausdruck der »Krise« der florentiner Stadtrepublik war.⁵⁰ Doch gerade sein zwischen Christentum, antiker Tradition und »Kunstreligion« vermittelnder Charakter und sein humanistischer Anspruch, der wie eine Summe alteuropäischen Denkens wirkte, übten eine unvergleichliche Anziehungskraft auf Interpreten des 20. Jahrhunderts aus. Unter der Flagge des Neuplatonismus aber wurden nicht nur die Renaissancekultur, sondern auch die ikonologische Methode vereinheitlicht und besänftigt und um ihre ursprüngliche Vitalität gebracht; im Extrem führte dies zu jenem Überzeitlichkeitskult des Kunstwerks zurück, gegen den sie ursprünglich angetreten war.⁵¹ In ihrem neuplatonischen Zwangscharakter waren die Sternstunden der Ikonologie unfreiwillig die Wegweiser in eine Sackgasse.

Umso entschiedener sollte betont werden, daß Ikonologie und neuplatonische Kunstdeutung nicht notwendig zusammengehören. Eine Absage an die ikonologische Methode, wie sie anläßlich einer Rezension von Winds »Eloquence of Symbols« formuliert wurde, ist deshalb verfehlt,⁵² weil sie die Form mit jenem Inhalt verwechselt, der seit Jahrzehnten mehr oder minder unbewußt die deutende Betrachtung des Kunstwerks steuert. Einen möglichen Weg der Revitalisierung hat Michael Baxandall mit seinem Versuch einer Zusammenführung von Alltagserfahrung und Kunststil begangen; das Interesse für pythagoreisch-platonische Harmonielehren, die in Rudolf Wittkowers Buch über die »Grundlagen der Architektur im Humanismus« in ihrer Wirkung überschätzt, in ihrem Gehalt idealisiert sind, erscheint bei Baxandall als Abstraktion des täglichen Zwanges von Käufer und Verkäufer, auf optischem Wege Werte in eine Äquivalenz zu bringen.⁵³

Neben einer solchen Rückführung der neuplatonischen Philosophie auf ihre lebenswirkliche Grundlage böte die Wahrnehmung alternativer Denkschulen in und außerhalb Florenz, vor allem aber eine durchgängige Überprüfung neuplatonischer Deutungstopoi die Aussicht auf eine Erneuerung des vorplatonischen Elans der Ikonologie. Ein systematischer Abschied von der Fixierung auf das neuplatonische Florenz könnte helfen, dem Kunstwerk die Funktion zurückzugewinnen, Philosophie nicht zu materialisieren, sondern kraft seiner formalen Gestalt eine eigene, begriffliche Potenz jenseits der wortgebundenen Modellsysteme zu bilden und auflösend einzugreifen in kulturelle Verkrustungen und schematische Denkformen. Eine so verstandene Ikonologie, bestrebt, Erwartungen und eingefahrenen Denkmuster zu widersprechen, hat die sensibleren Augen und die genauere Formanalyse für sich. Nicht ohne inneren Zusammenhang warnte Jakob Burckhardt bereits im Jahre 1886 vor dem neuplatonischen Deutungsansatz,⁵⁴ um in den »weltgeschichtlichen Betrachtungen« der Kunst wie der Kultur die Bestimmung zuzweisen, »unaufhörlich modifizierend und zersetzend« einzuwirken.⁵⁵

Anmerkungen

Erweiterte und teils veränderte Fassung eines am 20. 11. 1986 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung erschienenen Artikels. Für Hinweise danke ich neben den Seminarkollegen Karl Clausberg, Michael Diers, Peter Gerlach, Henning Ritter, Alexander Perrig, Christina Riebesell und Willibald Sauerländer.

- 1 S. Bramly, *Der Tanz des Wolfes*, Stuttgart 1985
- 2 N. A. Robb, *Neoplatonismus of the Italian Renaissance*, London 1969, S. 212
- 3 H. Dilly / U. Wendland, »Hitler ist mein bester Freund...« Das kunsthistorische Seminar der Hamburger Universität, in: *Hochschulalltag im Dritten Reich. Die Hamburger Universität 1933–45* (Hrsg.: E. Krause / L. Huber / H. Fischer; = *Hamburger Beiträge zur Wissenschaftsgeschichte*, Bd. 3), Berlin / Hamburg 1987
- 4 E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, London 1970, S. 6 (Vorlesung in Uppsala, 1952)
- 5 W. Benjamin, *Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Band der »Kunstwissenschaftlichen Forschungen«*. (Erste und zweite Fassung, 1932), in: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, Ffm. 1972, S. 365, 371
- 6 Vgl. den Beitrag von K. Hoffmann im vorliegenden Heft.
- 7 Zitiert bei E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Ffm 1984, S. 118
- 8 Vgl. J. K. Eberlein, *Inhalt und Gehalte: Die ikonographisch-ikonologische Methode*, in: *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Hrsg.: H. Belting u. A.), Berlin 1986, S. 164–185, hier: 147 f.
- 9 Zum exemplarischen Wert von »Melencolia I« und der »irdischen und himmlischen Liebe« und deren neuplatonischer Vereinnahmung vgl. M. Liebmann, *Ikonologie*, neu abgedr. in: E. Kaemmerling (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie*, Köln 1984, S. 301–328, hier: 310 f, 312 ff, 321. Dürers Melancholie-Stich bildet auch für Eberlein (s. Anm. 8, S. 178–81) das überragende Beispiel der Methode. Zu Tizians Gemälde als »Paradestück« für E. Panofsky vgl. Anm. 24.
- 10 Wenn auch nicht vollendet miteinander harmonisiert, waren doch alle Elemente der Ikonologie in dieser Arbeit versammelt, darunter vor allem auch der Versuch, Bild und »Leben« miteinander in Einklang zu bringen (A. Warburg, Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S. 1–58, hier: 37 f). Meist geht die Forschung hingegen davon aus, daß »die Ikonologie im Oktober des Jahres 1912 geboren wurde« in Form des Schifanoja-Vortrages (W. S. Heckscher, *The Genesis of Iconology*, in: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (= *Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn*), 1964, Bd. 3, S. 239–262; Übers. in: E. Kaemmerling (s. Anm. 9), S. 112–164, hier: 114
- 11 Obwohl durchgehend präsent, ist dieser sozialpsychologische Ansatz in Warburgs Dissertation nicht ausdrücklich formuliert; erst Gombrichs Monographie hat belegt, daß sich Warburg seiner Prämissen völlig bewußt war (s. Anm. 7, S. 69).
- 12 Zur weiteren Wesensbestimmung der Ikonologie als »Kampf um Aufklärung« vgl. M. Warnke, *Ikonologie*, in: W. Hofmann / G. Syamken / M. Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Ffm 1980, S. 55–61, hier: 60.
- 13 Panofsky (s. Anm. 4), S. 6
- 14 E. Schaeffer, *Sandro Botticelli*, Berlin 1921; A. Schmarsow, *Sandro del Botticelli*, Dresden 1923; Y. Yashiro, *Sandro Botticelli*, London 1925
- 15 *Botticelli's Mythologies: A Study in the Neo-Platonic Symbolism of his Circle*, neu abgedr. in: E. H. Gombrich, *Symbolic Images*, London 1972, S. 31–81, hier: 38 f.
- 16 Ebd., S. 42 ff, 6 f 2 f.
- 17 Zehn Jahre später hält Gombrich den Neuplatonismus denn auch für eine »Selbsttäuschung«, die »das Kunstwerk mit einer etwas fragwürdigen philosophischen Aura« versieht (Vorträge von 1956; dt. als »Kunst und Illusion«, Köln 1967, S. 183); dies hindert ihn nicht, trotz kritischer Entgegnungen und eigener Zweifel am neuplatonischen Charakter von Botticellis mythologischen Gemälden an seiner Hypothese festzuhalten (A Postscript as a Preface; s. Anm. 15, S. 31–35).
- 18 *The Neoplatonic Movement in Florence and North Italy* (Bandinelli and Titian), in: E. Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1967, S. 129–170 (erstmalig gedr. 1939).
- 19 Introduction, in: *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and its Art Treasures*, Princeton (N. Y.) 1946, S. 1–37
- 20 Panofsky (s. Anm. 4, S. 187 f)
- 21 E. Panofsky, *Idea*, Berlin 1960, Vorwort (von 1924)

- 22 Kaum würde Svetlana L. Alpers wohl ihre grotesk anmutende Konstruktion aufrechterhalten, der »Raub der Töchter des Leukippos« würde wie auch andere mythologische Gemälde die neuplatonische »salvation of the soul« thematisieren: »Manner and Meaning in some Rubens Mythologies«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 30, 1967, S. 272–295, hier: 287. Vielleicht auch als Selbstkritik ist ihr jüngster Ansatz zu verstehen, die holländische Malerei von den üblichen moralisierenden Deutungen freizusprechen (Kunst als Beschreibung, Köln 1985).
- 23 Vgl. den Versuch einer Widerlegung der gängigen neuplatonischen Deutung der leitmotivisch bedeutsamen »Magna Porta«, am entschiedensten formuliert durch M. A. Jacobsen, *Vulcan Forging Cupid's Wing*, in: *The Art Bulletin*, Bd. 54, 1972, S. 418–29, hier: 424, durch H. Bredekamp, *Der »Traum vom Liebeskampf« als Tor zur Antike*, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausstellungskatalog, Ffm. 1985, S. 139–153. Dort weit. Lit.
- 24 Die »himmlische und irdische Liebe« kann, wie bereits erwähnt, als ein Schulbeispiel der Begründung, Vertiefung und Ausweitung der neuplatonischen Interpretation seitens Panofskys, der sich ein Leben lang mit diesem Gemälde beschäftigt hat, gelten. Nachdem er die beiden Frauengestalten als schwesterliche Verkörperung der beiden widerstrebenden Prinzipien der Liebe Platons definiert hatte (Herkules am Scheideweg, Leipzig / Berlin 1930, S. 173 ff), fixierte er dieses Konzept auf die beiden Venus-Schwestern des Neuplatonikers Ficino (*Studies in Iconology*; s. Anm. 18, S. 151 f), um anlässlich einer neuerlichen Deutung von Tizians (umstrittenem) Gemälde der »Klugheit« praktisch sämtliche allegorischen Werke des Malers unter die neuplatonischen Vorzeichen der »himmlischen und irdischen Liebe« zu stellen (Übers. des für »Meaning in the Visual Arts«, 1957, neugefaßten Artikels aus dem *Burlington Magazine*, Bd. 49, 1926, S. 177–181, in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 167–191, hier: 168) und dieses Gemälde schließlich mit Botticellis »Geburt der Venus« und »Primavera« im selben Sinn zu vergleichen (*Problems in Titian, mostly Iconographic*, New York 1969, S. 110 ff).
- 25 F. Hartt, *Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Bd. 13, 1950, S. 151–88.
- 26 Kürzlich mit gelehrtem Aufwand entwickelt von I. Marzik, *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*, Berlin 1986.
- 27 Zuletzt und am entschiedensten haben M. J. Darnall / M. S. Weil ihrer Deutung einen platonisierenden Aufstiegsgedanken unterlegt (*Il sacro bosco di Bomarzo. Its 16th-Century Literary and Antiquarian Context*, in: *Journal of Garden History*, Bd. 4, 1984, Nr. 1, S. 1–94; hier: abschl. 72).
- 28 A. Perrig, *Die Konzeption der Wandgräber der Medici – Kapelle*, in: *Städel-Jahrbuch*, NF 8, 1981, S. 247–287, hier: 275.
- 29 Die diesbezüglichen Deutungen scheinen uferlos; in seiner Prägnanz am eindrucksvollsten aber wirken immer noch die Äußerungen Panofskys zum »Neoplatonic Movement and Michelangelo« (s. Anm. 18, S. 171–230). Den genannten Objekten attestiert Panofsky (S. 183) die höchste neuplatonische Evidenz.
- 30 Auch in diesem Fall war die Deutung Panofskys (s. Anm. 18, S. 212 ff) besonders folgenreich.
- 31 Vgl. die fundamentale Widerlegung der Grundlage neuplatonischer Interpretation der mittelalterlichen Architektur, insbesondere auch Panofskys, durch M. Büchsel, *Ecclesiae symbolorum cursus completus*, in: *Städel-Jahrbuch*, NF 9, 1983, S. 69–88, hier: 73 ff.
- 32 K. Hoffmann, *Dürers »Melencolia«*, in: *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günther Bandmann* (Hrsg.: W. Busch / R. Hausherr / E. Trier), Berlin 1978, S. 151–277.
- 33 Bei unbefangener Betrachtung erfüllen die Skulpturen der Medici als Zusammenspiel von *vita activa* und *vita contemplativa* ihren Sinn nicht etwa über eine astrologisch-neuplatonische Aufladung (Panofsky, S. 209 f), sondern als »Idealbild eines Herrschers« (Perrig, s. Anm. 28, S. 275).
- 34 Panofskys neuplatonische Ausdeutung der Medici-Gräber (a. a. O., S. 209 ff), spielt bei Ettlingers akribischer Analyse der liturgischen Funktion der Kapelle (*The Liturgical Function of Michelangelo's Medici-Chapel*, in: *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 22, 1978, s. 287–304) keine Rolle mehr.
- 35 Harts neuplatonische Deutung (s. Anm. 25) und die weitere Interpretation wurden durch E. Verheyen (*Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 14, 1972, S. 33–68) widerlegt.
- 36 W. Friedländers im Konzept noch immer überzeugende Gegenthese, Tizian habe nicht etwa ein neuplatonisches Erbauungsbild, sondern eine eher epikureische Umsetzung von Motiven aus der »Hypnerotomachia Poliphili« im Sinn gehabt [*La tintura della rose (The Sacred and Profane Love)*] by Titian, in: *The Art Bulletin*, Bd. 20, 1938, S. 320–24, ist von Panofsky nie ernsthaft diskutiert worden. Zu dieser Kontroverse und weiteren Deutungsansätzen vgl. O. Pächt (*Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, Wien 1977, s. 266 f) und S. Radnóti (*Die wilde Rezeption. Eine kritische Würdigung*

- Erwin Panofskys von einem kunstphilosophischen Standpunkt aus, in: *Acta Historiae Artium* Bd. 29, 1983, S. 117–153, hier: 146–51). Hinzuzufügen ist die Kritik an Panofskys neuplatonischer Lesart des Gemäldes durch Liebmann (s. Anm. 8, S. 312ff). Als später, wenn auch kritischer Anhänger der Auffassung Panofskys von den zwei gegensätzlichen Venus-Schwestern erweist sich A. Gentili, Da Tiziano à Tiziano, Mailand 1980, S. 58–64, 172f.
- 37 H. Bredekamp / W. Janzer, *Vicino Orsini und der Heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist*, 2 Bde., Worms 1985
- 38 Ein neuplatonisches Programm, wie es zuletzt I. Marzik (s. Anm. 26) entwickelt hat, muß das Herzstück des Freskenzyklus, den Triumph des Bacchus und der Ariadne, zu einem Lehrbild platonischer Eroslehre machen; eine kaum (und gerade nicht mit Hinweis auf Tassos »Aminta«, S. 254) nachzuvollziehende Metamorphose, die sich zudem schwer aus dem konfusen philosophischen Milieu vor der Jahrhundertwende ableiten läßt (Der Gewährsmann der Autorin, Francesco Patrizi, S. 255f, wäre als konservativ-katholischer, strikt gegenreformatorischer Platoniker als Inspirator der oberen Szenen der Sala wenig wahrscheinlich; im übrigen war sein Platonismus so stark überlagert von hermetischem Sendungsbewußtsein, daß er mit der Inquisition in Konflikt geriet; vgl. L. Firpo, *Filosofia italiana e controriforma*, in: *Rivista di Filosofia*, Bd. 41, 1950, S. 150–73; Bd. 42, 1951, S. 30–47). Sie geht auch am Charakter der hier geehrten Personen (Posthum wäre zumindest Kardinal Alessandro Farnese in ein falsches Licht gerückt; vgl. die Dissertation von Christina Riebesell, Palast als »scuola publica«: Die Sammlung des Kardinal Alessandro Farnese, Ms. Mskpt., Hamburg 1986) und vor allem des Auftraggebers Odoardo vorbei (R. Zapperi, *Odoardo Farnese Principe e Cardinale*. Vortrag anläßlich des Kongresses in Rom, 2.–4. 10. 1986: *Les Carracce et les décors profanes*; Publikation für 1987 vorgesehen). Im übrigen ist der Lebensbegriff auch der Carracci nicht eben platonisch bestimmt (Vgl. hierzu R. Zapperi, *Selbstbildnis und Autobiographie. Über ein Gemälde von Annibale Carracci*; ersch. in: *Idea*, Bd. 6, 1986).
- 39 Bündelung der verschiedentlich geäußerten Kritik an dieser neuplatonischen Interpretation durch A. Kruszyński, *Der Ganymed-Mythos in Emblematik und mythographischer Literatur des 16. Jahrhunderts*, Worms 1985, S. 25, 32f. C. L. Frommels Zurückweisung der Kritik der neuplatonischen Deutung (Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri, Amsterdam 1979, S. 32) hat ihrerseits zu wenig in der Hand: Nicht mehr als die Gedichte Michelangelos, die sich keinesfalls nur auf eine Philosophie festlegen lassen, und die Bekanntschaft mit Dichtern und Philosophen, die unter anderem auch die Lehren Platons vertraten. Die im Zusammenhang mit Tommaso dei Cavalieri geäußerten Platonismen (Ebda., S. 35ff) klingen zu stark nach – ob gerechtfertigt oder nicht – moralischer Absicherung der Zuneigung Michelangelos zu einem Künstlerkollegen, als daß sie zum Ausgangspunkt einer grundlegend neuplatonischen Orientierung gewertet werden könnten. Vgl. die glänzende Widerlegung einer neoplatonischen Zuspitzung von Michelangelos geistigen Triebkräften seitens Panofskys und vor allem Charles de Tolnays durch E. Garin, *Der Denker, in: Michelangelo. Bildhauer, Maler, Architekt, Dichter*, Wiesbaden 1966, S. 521–534.
- 40 Die familien- und amtspolitische Bestimmung dieses Monumentes und deren Brechung mit dem persönlichen Verewigungswunsch sowohl von Auftraggeber wie Künstler gerät Panofsky (s. Anm. 29) aus dem Blick. Historisch angemessener als ein solcher Nachweis des Form gewordenen Neuplatonismus scheint es, die Bedeutung dieser Philosophie wenn nicht auszuschließen, so zumindest doch unterzuordnen unter die Spannung der Ansprüche von Amt und Individuum; gerade die wechselvolle Geschichte des Grabmals hat sich fraglos aus gewichtigeren Gründen entwickelt als aus dem Ideenstreit zwischen christlicher Orthodoxie und humanistischem Platonismus (S. 199). F.-J. Verspohl hat in seiner Analyse von Michelangelos *David* (Michelangelo und Machiavelli, in: *Städel-Jahrbuch*, NF 8, 1981, S. 204–246) demonstriert, wie eine historisch markantere Begriffsbildung als die zwischen Materie und Idee dem Kunstwerk selbst eine neue, authentischere Sichtweise abgewinnen kann. Übertragen auf das Julius-Monument, würde aus dem Blick des Moses jedenfalls nicht etwa »nichts anderes als was die Neuplatoniker »Glanz des göttlichen Lichtes« nannten« (Panofsky, s. Anm. 18, S. 193), sprechen, sondern – wohl angemessener – die Psychomotorik des »Principe« Machiavellis.
- 41 H. Bredekamp, Botticellis »Primavera«. Florenz als Insel der Venus (ersch. in der Reihe »Kunststück«, 1987)
- 42 J. Pope – Hennessy, *Introduction*, in: H. P. Horne, Botticelli. *Painter of Florence*, Princeton N. J. 1980, S. IX–XIII, hier: XIII
- 43 Zu Marullus: H. A. J. Munro (Hrsg.), *T. Lucreti Cari De rerum natura libri sex*, London 1908, S. 6ff; A. Perosa (Hrsg.), *Michaelis Marulli Carmina*, Zürich 1951. Zum Epikureismus in der Renaissance: D. C. Allen, *The Rehabilitation of Epicurus and his theory of pleasure in the early Renaissance*, in: *Studies in Philology*, Bd. 41, 1944, S. 1–15; 9f Ficinos zwiespältige Haltung gegenüber Epikur.
- 44 A. Parronchi, *Sul »Della Statua« Albertiano*, in: *Paragone*, Jg. 9, 1959, Nr. 117, S. 3–29

- 45 Vgl. seine Aufsätze der Jahre 1981, 83 und 85 in der von ihm gegründeten Zeitschrift »History of Universities«
- 46 S. Anm. 23. Darin vor allem die Artikel von D. Blume, Beseelte Natur und ländliche Idylle, S. 173–197, und N. Gramaccini, Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini, S. 198–225
- 47 Auf Walkers Arbeit über Ficino (Spiritual and Demonic Magic, London 1958), konnte Yates mit ihrem brillianten Werk über die hermetischen Traditionen bis zu Giordano Bruno (Giordano Bruno and the Hermetic Tradition, London 1964) aufbauen. Ein neuerliches Panorama des hermetischen Platonismus hat Walker schließlich in: The ancient Theology, London 1972, vorgelegt.
- 48 Ebda., S. 77
- 49 Eine Rücknahme des »paganen« Platonismus Ficanos in die Arme der katholischen Rechtgläubigkeit unternimmt M.J.B. Allen, Marsilio Ficino on Plato, the Neoplatonists and the Christian Doctrine of the Trinity, in: Renaissance Quarterly, Bd. 37, 1984, S. 555–584, hier bes.: 581 f. Wie schwierig sich eine eindeutige Bestimmung der Philosophie Ficanos noch immer darstellt, erweist auch der Beitrag von B. P. Copenhaver, Scholastic Philosophy and Renaissance Magic in the »De vita« of Marsilio Ficino, ebda., S. 523–554, mit einer Betonung des aus magischen, aber auch aus christlichen Quellen stammenden neuplatonischen Gehaltes von Ficanos berühmtem Buch über magische Medizin. Implizit gegen Yates gerichtet (s. Anm. 47), wird der okkulte Denksatz Ficanos hier nicht primär aus der Hermetik, sondern der magischen Seite des Neuplatonismus abgeleitet.
- 50 H. Baron, The Crisis of the Early Italian Renaissance, Princeton N. J. 1966
- 51 E. H. Gombrich, Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance, in: Freibeuter, Nr. 23, 1985, S. 15–40
- 52 Ch. Hope, Naming the Graces, in: London Review of Books, 15. 5. – 4. 4. 1984, S. 13 f. Seine Abneigung kommt verschlüsselt darin zum Ausdruck, daß er »The Art of Humanism« von K. Clark als die eigentlich »warburgianische« Leistung gegen E. Winds »Eloquence of Symbols« ausspielt: ein wahrhaft vernichtendes Lob. Zwar können Wind in der Tat eine Reihe suggestiv gesteuerter Erkenntnisse vorgeworfen werden; desungeachtet bleibt grundsätzlich aber anzuerkennen, daß er trotz allem inneren Neuplatonismus ein durchaus formempfänglicher, die sinnliche Welt immer ins Kalkül ziehender Forscher war, der in seinem Konzept einer neuplatonischen Renaissancekunst systematisch über dessen Grenzen hinauszudenken vermochte. Seine Deutung der »Primavera«, ein glänzender Beleg für die begriffliche Beseelung der formalanalytischen Betrachtung, überragt alle Deutungsversuche der Neo-Neuplatoniker vor oder nach ihm (E. Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Ffm. 1981, S. 135–150. Vgl. B. Buschendorfs Nachwort, S. 396–414, hier: 401 und ders., »War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern«: Edgar Wind und Aby Warburg, in: Idea, Bd. 4, 1985, S. 165–209, hier: 166, 189).
- 53 M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Ffm. 1977, S. 113 ff. Vgl. R. Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism (= Studies of the Warburg Institute, 19), London 1949; dt. Übers.: Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus, München 1969, S. 83 ff. Eine kritische Beurteilung Wittkowers wird in Kürze die Dissertation von Frank Zöllner, Vitruvs Proportionsfigur. Quellenkritische Studien zur Kunstliteratur und Vitruvrezeption im 15. und 16. Jahrhundert, Phil. Diss. Hamburg 1986, vorlegen.
- 54 J. Burckhardt, Briefe, Bd. 9, 1980, S. 23: »Ich bestreite nicht das Wissen Michelangelo's um philosophische Ideen und namentlich um den Platonismus, allein ich sehe die Entstehung und Vollendung eines Kunstwerkes im Geist und durch die Hand des Meisters als eine Sache an, welche von seinem sonstigen Wissen und Denken wohl berührt aber nicht wesentlich bedingt werde sondern aus einer anderen Quelle emporsteige«.
- 55 J. Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, Berlin 1969, S. 61