

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

46. Jahrgang

Dezember 1993

Heft 12

Wichtige Mitteilung für die Bezieher des ermäßigten Abonnements für Studenten:

Der ermäßigte Bezugspreis für Studenten kann nur gewährt werden, wenn am Anfang eines jeden Jahres eine gültige Studienbescheinigung mit Angabe des Studienganges und des Semesters dem Verlag vorliegt. Nachträglich kann der ermäßigte Bezugspreis nicht mehr eingeräumt werden. Die Studienbescheinigungen bitten wir, falls noch nicht geschehen, unverzüglich an den Verlag Hans Carl, z.Hd. Frau Heidi Frank, Postfach 990153, 90268 Nürnberg, zu senden.

Tagungen

PANOFSKY IM JURASSIC PARK

MEANING IN THE VISUAL ARTS: VIEWS FROM THE OUTSIDE*

Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968). Princeton, Institute for Advanced Study, 1.-3. Oktober 1993

(mit einer Abbildung)

Das Bildnis Philip Pearlsteins, welches 1993 nach einer Photographie für das Institute for Advanced Study gemalt wurde, zeigt das Antlitz Erwin Panofskys in hyperrealistischer Präzision und wächserner Entfremdung (*Abb. 1a*). Der Kunsthistoriker, welcher über mehr als drei Jahrzehnte hinweg von Princeton aus seine Disziplin erleuchtet, stimuliert, zuweilen auch gegen sich aufgebracht hat, er-

* Während der Redaktion dieses Beitrags erschien unter einem fast gleichlautenden Titel der Bericht von Andreas Beyer in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* vom 13.10.1993.

scheint auf diesem Porträt in penetranter Nähe – als ob das Gespräch mit ihm auch fast dreißig Jahre nach seinem Tode noch gar nicht abgerissen sei – und zugleich in einer mumifizierten Distanz, welche unüberbrückbare geistige Ferne signalisiert. Ein Bericht über das Kolloquium, welches ein Jahr nach dem hundertsten Geburtstag von Erwin Panofsky Gelehrte aus den Vereinigten Staaten und aus Europa an seiner früheren Wirkungsstätte zusammenführte, kann nicht sinnfälliger beginnen als mit diesem Bildnis.

Irving Lavin, der als Nachfolger von Erwin Panofsky und Millard Meiss an der "Historical School" des Princeton Institut wirkt, hatte dem Programm der Tagung ein aufregend innovatives Konzept zugrundegelegt. Nicht Kunsthistoriker wurden eingeladen, um sich noch einmal dem "Altmeister" ihrer Disziplin zu nähern. Schon die Gefahr einer inhaltlichen Wiederholung der Hamburger Panofsky-Tagung von 1992 (s. *Kunstchronik* 46, 1993, S. 1-14) hätte jedem solchen Vorhaben im Wege gestanden. Irving Lavin nahm vielmehr die erstaunliche Visualisierung der Geschichts-, Geistes- und Sozialwissenschaften während der letzten Jahrzehnte zum Anlaß, um Vertreter anderer Disziplinen nach der Bedeutung von Kunst und Kunstgeschichte für ihr eigenes Arbeitsfeld zu fragen. Panofsky kam bei diesem Versuch überhaupt nur mittelbar ins Spiel. Es war Irving Lavins Vermutung, daß das neue Interesse anderer Disziplinen an Bildern mindestens teilweise durch Panofskys Modell der ikonologischen Interpretation geweckt worden sein könnte. In dieser Vermutung steckte ein Panofskys eigenen Ansatz buchstäblich umkehrendes, gerade dadurch aber modernisierendes Argument. Panofsky suchte bekanntlich Bilder rasonnabel zu machen, indem er sie auf Texte zurückführte. Der Romanist Leo Spitzer soll gesagt haben, der Titel von Panofskys Buch *Meaning in the Visual Arts* hätte eigentlich "Philology in the Visual Arts" lauten müssen. Heute aber versuchen Historiker, Sozial- und Literaturwissenschaftler, geradezu gegenläufig zu Panofsky den Wortlaut von Texten dem Augentrug von Bildern auszuliefern und dadurch über das bloß philologische Verständnis sprachlicher Mitteilungen hinauszugelangen. "Mnemosyne" wird im Zeitalter der Medien mehr und mehr zum "Video". Es war das Faszinierende, aber auch Beunruhigende an dem Princeton Kolloquium, daß Panofsky während der Tagung sozusagen dekonstruiert wurde. Fragmente aus seinem ikonologischen Interpretationsmodell wurden aus ihrem hermeneutischen Kontext herausgelöst, freigesetzt und in die postmoderne oder auch nach-postmoderne Szene verpflanzt. Viel deutlicher als die fachtreue Hamburger Tagung machte das Kolloquium in Princeton klar, wie weit sich das methodische Gespräch inzwischen von Panofsky entfernt hat und dennoch weiter mit isolierten und verfremdeten Formeln und Vokabeln des Verfassers von *Meaning in the Visual Arts* spielt und umspringt.

Von fünf verschiedenen Feldern aus, so hatte Irving Lavin geplant, sollten sich prüfende Blicke auf *Meaning in the Visual Arts* richten. Nacheinander waren es "Anthropology", "History", "Literature", "Science" und schließlich "Music and Film". Entsprechend lauteten auch die Titel der fünf Sektionen. Außerdem gab es zwei Plenarvorträge. David Summers (University of Virginia) sprach über "Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline". Irving Lavin selbst

machte sich zum Sprecher Erwin Panofskys mit einem Referat "“What is Baroque?”, an unpublished lecture by Erwin Panofsky". Gedacht war bei dieser Planung, so wenigstens möchte man vermuten, an eine hierarchische Abfolge, die von allgemeinen, rahmenden Fragestellungen zu Fällen der denkbaren Anwendung und Weiterführung von Panofskys ikonologischem Modell auf speziellen Forschungsgebieten überleiten sollte. Aber mit diesen Vermutungen wird das Konzept der Tagung wohl schon zu sehr systematisiert. In der Konkretisierung kam es zu vielen Überschneidungen, Sprüngen, überraschenden Volten, was dem Kolloquium den Reiz einer geradezu kaleidoskopischen Lebendigkeit verschaffte. Wenn Panofsky selbst sich während seiner letzten Lebensjahre im Rückblick auf sein Werk gelegentlich als Eklektiker bezeichnete, so hätte das Princeton Symposium diese halb scherzhafte Bemerkung auf eine geradezu chamäleonische Weise bestätigt. Während Panofskys Physiognomie auf Pearlsteins Porträt zwischen Nähe und Ferne erstarrt, zeigte sich während des Kolloquiums der Autor von *Meaning in the Visual Arts* mit vielen wechselnden Gesichtern. So würde ein Bericht, der die verschiedenen Referate nur nacheinander aufzählte und kommentierte, dem spezifischen Charakter und der schillernden Atmosphäre dieser Tagung nicht gerecht. Angemessener scheint es, quer durch die Sektionen einzelne Themen, Motive und Strukturen offenzulegen, welche sich in dem vierteiligen und zerstreuten Relief dieser "views from the outside" abzeichneten.

Es war kein Zufall, daß Marc Fumaroli, der brillante Rhetorikprofessor am Collège de France, seine Begegnung mit dem Werk und dem Denken Panofskys am deutlichsten aus einer alteuropäischen Perspektive schilderte. Fumaroli, der in seinem bekannten und polemischen Buch *L'état culturel* mit der französischen Kulturpolitik von André Malraux bis Jack Lang scharf ins Gericht gegangen ist, erinnerte an Panofsky als einen Wächter humanistischer Tradition in einem der "tabula rasa" verschriebenen modernen Zeitalter. Nach Seitenhieben auf Apollinaire und Descartes zog er eine kühne Linie von den "universali fantastici" Vicos über die Archetypen C. G. Jungs und die "Topoi" bei Ernst Robert Curtius bis zu Warburg und Panofsky. Der Titel seines Vortrages lautete beziehungsweise: "A Student of Rhetoric in the Field of Art History: A Path from Curtius to Panofsky". Sicherlich war es dankenswert und wichtig, daß sozusagen gegen die diffuse Offenheit des Kolloquiums wenigstens einmal die ciceronianischen Seiten Panofskys in Erinnerung gerufen wurden. Trotzdem: Völlig wollte die reaktionäre Gleichsetzung von Curtius und Panofsky doch nicht einleuchten. Panofsky, der Curtius' Buch *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* in einem Widmungsexemplar besaß und schätzte, pflegte einzuschränken: "Er – Curtius – sieht nur nicht, daß Topoi umfunktionieren." Wenn man sich an Curtius' Abschnitt über den "locus amoenus" und an Panofskys Seiten über "Blind Cupid" erinnert, so dürfte klar sein, was der Verfasser der *Studies in Iconology* mit seinem Einwand gemeint hat. Der Kunsthistoriker Panofsky, ein Humanist gewiß, vertrat eine viel gebrochenerere, kompliziertere Vorstellung von europäischer Kontinuität als sein großer romanistischer Kollege.

Von den übrigen Vorträgen ließ sich nur Anthony Graftons Referat über "Leon Battista Alberti and the Classical Past" zu Fumarolis noblem Versuch in

Beziehung setzen. Grafton, der an der Universität in Princeton "intellectual history" lehrt, entwarf freilich ein Bild von Panofskys Humanismus, das wie eine Inversion und Zersplitterung der konstanten Vorstellungen seines Pariser Kollegen wirkte. Geistvoll, mit offensichtlich an der neulateinischen Literatur geschultem Witz führte er Panofsky als eine Art zweiten Alberti ein. An Garin anknüpfend erinnerte er daran, wie gerne Alberti, obwohl mit der klassischen Überlieferung nicht weniger vertraut als die Humanisten, Texte und Vorstellungen der Alten veränderte und ihren Sinn verkehrte. Als Beispiel nannte er Albertis Encomium La Musca, seinen Lobpreis der Fliege, mit welchem der Florentiner den Spott eines Textes von Lukan zu überbieten suchte. So entstehe bei Alberti "a creative and wholly consistent relationship between antiquity and modernity". Hier nun, so suggerierte Grafton, könne man etwas wie eine heitere Wahlverwandtschaft mit jenem "second Panofsky" erkennen, der, "released from the tolls of the Begriff-stricken mother tongue", den produktiven Wirkungen des Irrtums und des Zufalls in der Geschichte der Überlieferung Aufmerksamkeit schenke. "A carnival funhouse replaces the stately hall of symbolic forms that perfectly reflect each Zeitgeist. Historical accident and personal taste dictate the fate and functions of classical motifs." Mit diesem Satz charakterisierte Grafton die Denkweise des späten, ganz in der amerikanischen Wissenschaft aufgegangenen Panofsky. Auch wenn die Freude am Scherz den Referenten zur Übertreibung getrieben haben mag, so hatte Grafton damit doch genau jene Stelle bezeichnet, an welcher sich die *Studies in Iconology* von der Topoforschung eines Ernst Robert Curtius unterscheiden. Grafton war es so gelungen, ein Referat zu halten, in dessen Stil und argumentativem Duktus Panofsky sich hätte wiedererkennen können. Schließlich sprach der Autor von *Meaning in the Visual Arts* selbst von seinem Vergnügen an jenen Sinnverkehrungen, die er "traffic accidents of tradition" zu nennen liebte.

Mit der Unterscheidung zwischen einem "first" und einem "second" Panofsky hatte Grafton *implicite* auch daran erinnert, daß die Lebensarbeit des "transplanted European", als welchen Panofsky sich selbst bezeichnete, an zwei sehr verschiedene wissenschaftliche Kulturen gebunden war. Es geht dabei nicht nur um die Verstoßung aus Europa nach Nordamerika. Wichtiger war die Übersiedlung aus dem deutschen in den angelsächsischen Denkraum. Diese intellektuelle Emigration hat die Argumentation Panofskys von ihren ursprünglichen hermeneutischen Prämissen entlastet und den Gesten seiner Gelehrsamkeit eine ganz neue spielerische und heitere Mobilität verliehen. Das wurde auf der Princeton Tagung erkennbar, als David Summers in seinem schon erwähnten Abendvortrag nachdenklich daran erinnerte, daß Panofskys ikonologisches Modell ursprünglich im Kontext einer spezifisch deutschen Diskussion über das Problem der Interpretation in den Geisteswissenschaften entworfen worden war. David Kelly (Rutgers University) hatte in seinem Beitrag "Panofsky and cultural history" mit ebenso sympathischer wie naiver Offenherzigkeit eingeräumt: "Not many Americans (and still fewer English) historians were trained to appreciate these hermeneutic subtleties." David Summers zählt hier ganz sicher zu den rühmlichen Ausnahmen. Er ging von Panofskys berühmtem Vortrag vor der Kieler Ortsgruppe der

Kantgesellschaft im Mai 1931 aus und zeigte, wie des Redners Ausführungen "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst" in unmittelbarem Zusammenhang standen mit der gleichzeitigen Auseinandersetzung zwischen Cassirer und Heidegger über die Legitimität des Gebrauchs von Gewalt bei der Interpretation der Philosophie Kants. So wie Cassirer der Heideggerschen, in seinen Augen usurpierenden Auslegung gegenüber die "restitutio in integrum" der Kantischen Lehre forderte, hoffte der Kunsthistoriker Panofsky auf die Einschränkung der unvermeidlichen interpretierenden Gewalt durch die korrigierende Auskunft der Überlieferungsgeschichte.

Summers erinnerte: "The academic dispute to which Panofsky alluded was soon to end apocalyptically" – 1933, als Cassirer nach Oxford, Panofsky nach Princeton ging und Heidegger in Freiburg Rektor wurde. In den englischen Fassungen seines Systems der Interpretation nahm Panofsky die Erörterung prinzipieller Probleme mehr und mehr zurück. Craig H. Smyth berichtete in einem dinner-talk, wie Panofsky in Smyths Princeton Studentenzeits seinen nachmals oft zitierten Vortrag *The History of Art as a Humanistic Discipline* hielt. Der Princeton Philosoph Theodor Meyer Greene hatte angesichts der antihumanistischen Bedrohungen während der dreißiger Jahre eine Vortragsreihe "Meaning in the Humanities" arrangiert. Hier sprach neben einem Historiker, einem Theologen, einem Literaturwissenschaftler auch der neu zugewanderte Panofsky. Die Referate wurden 1938 in Oxford publiziert. In diesem Vortrag äußerte sich Panofsky ein letztes Mal über den "hopelessly vicious circle", in dem scheinbar jede Interpretation gefangen sei. Aber schon im nächsten Satz schob er dieses aus der Alten Welt mitgebrachte Problem beiseite und meinte, sich nun nicht mehr auf Cassirer oder Heidegger, sondern auf Greene berufend: "Actually it is what the philosophers call an organic situation." 1939, in der Einleitung zu *Studies in Iconology*, werden grundsätzliche Fragen dann nicht mehr berührt. Das ikonologische Modell ist selbstläufig geworden. Der späte Panofsky schließlich pflegte nur noch zu scherzen: "The discussion of methods spoils their application."

Der deutsche Beobachter ist leicht versucht, dieses Zurücknehmen hermeneutischer Positionen als eine pragmatische Verflachung des ikonologischen Modells zu denunzieren. Dabei wird übersehen, daß hier erneut das Problem der zwei verschiedenen wissenschaftlichen Kulturen ins Spiel kommt. Panofsky dürfte rasch erkannt haben, daß sein ikonologisches Modell nur in dieser verkürzten und entlasteten Gestalt in einer angelsächsischen Umgebung geistig eingebürgert werden konnte. Es bleibt seine gar nicht genug zu bewundernde Leistung, die schwerfälligen Systeme der deutschsprachigen Kunstgeschichte von Riegl bis Warburg der amerikanischen Kunstgeschichte verständlich und mundgerecht gemacht zu haben. Auf einem anderen Blatt steht die Frage, ob die Diskussion über die Probleme der Interpretation, wie sie um 1930 geführt und 1933 dann jäh abgebrochen wurde, wissenschaftsgeschichtlich und theoretisch wirklich aufgearbeitet ist. Martin Kemp (University of St. Andrews) erinnerte in seinem gedanklich sehr komprimierten Referat "Relativity not Relativism. Some thoughts on the history of science and art, having re-read Panofsky" daran, welche Rolle z. B. die von

der damals modernsten Physik ausgehenden Überlegungen Edgar Winds für Panofskys Versuche, aus dem hermeneutischen Zirkel auszubrechen, gespielt haben könnten. Hier bleibt also wohl noch einiges zu tun.

Alle bislang erwähnten Referate verstanden sich – und sei es im Widerspruch – in einer geistigen und wissenschaftlichen Kontinuität zu Panofskys ikonologischem Modell. Es gab allenfalls spielerische Auflösungen wie bei Grafton oder den Versuch, die hermeneutische Frage an die exakten Wissenschaften zu binden wie bei Kemp. Als aber Randolph Starn (Berkeley) nicht ohne frivolen Witz dem Konferenztitel als Thema seines Referats die sensualistische Devise “Pleasure in the Visual Arts” entgegensetzte, wurde eine schon gar nicht mehr prinzipielle, sondern ironisch schwebende Distanz zu Panofsky signalisiert. Starn rückte Panofsky ins Zentrum einer generellen Kritik an Kunsthistorikern, denen er samt und sonders “arthistorical anhedonia” – also Mangel an ästhetischem und sinnlichem Vergnügen beim Umgang mit Kunstwerken – vorhielt. Apologeten Panofskys aus dem Auditorium erinnerten entrüstet daran, mit wieviel vergnügter Einfühlung sich der Autor von *Meaning in the Visual Arts* auch über die sinnlichen Seiten künstlerischer Phänomene geäußert habe. Das war gut gemeint und sicher richtig, aber es traf nicht das von Starn angesprochene Problem. Starn bewegte sich nämlich, allerdings ohne das durch Zitate aufzudecken, auf der Linie einer lange eingespielten Kritik an Panofsky, welche in den fünfziger Jahren mit Arbeiten Gombrichs einsetzte und ihren Höhepunkt neuerdings in dem Schlagwort von der “Götterdämmerung des Neoplatonismus” (Bredenkamp) erreicht haben dürfte. Die Pointe lag jedoch darin, daß Starn diese Linie weiterführte, indem er gegen die vorgebliche Unsinnlichkeit der Ikonologie die Rückkehr zur ästhetischen Empfindung und zum Gefühl für das Schöne einklagte. Starn führte diese Forderung über eine theoriegeschichtliche Argumentation ein, wobei er sich vor allem auf die Rhetorik – auf den Lehrsatz vom “*movere, delectare et docere*” – berief. Aber das war nur die gelehrte Maskierung für einen in Wahrheit sehr aktuellen, ja geradezu modischen Ansatz. “Pleasure” an Stelle von “Meaning”! – ein solches Postulat entspricht nur allzu sehr der gegenwärtigen Szene, in der nicht bloß in den Medien, in den immer üppiger ausgestatteten Filmen, sondern auch in den pompösen neohistorischen Museumspalästen die Bilder zu opaker Sinnlichkeit gerinnen. Aus dieser Perspektive muß Panofskys angestrigtes, hierarchisch gestuftes Interpretationsmodell in der Tat wie die verstiegene Illusion von “symbolischen Formen” und von der Kunst als einem Spiegel des Geistes wirken. Herkules hat den Scheideweg verlassen. Insofern hatte Starn mit seinem Referat, was immer man im Einzelnen einwenden möchte, einen Nerv unseres zerfallenen Verhältnisses zu dem Ikonologen Panofsky getroffen.

Seit die intellektuelle “anhedonia” in postmodernen Verruf gekommen ist, hat bekanntlich auch das Erhabene – die lustvolle Erfahrung des Schaurigen – wieder lebhaft Konjunktur. Philip Fisher, Anglist in Harvard mit ausgeprägten philosophischen und ästhetischen Interessen – siehe zuletzt *Making and Effacing Art* (New York/Oxford 1991) –, stellte in seinem sich behutsam vortastenden Referat “The Aesthetics of Rare Experience” jetzt dem “Sublime” das “Wonder” an die

Seite. "The sublime could be called the aestheticization of fear. Wonder, the most neglected of primary aesthetic experiences within modernity, involves the aestheticization of delight, or, in Freudian vocabulary, of the pleasure principle rather than the death principle, which is left over for the realm of the sublime." Auch dieser Beitrag enthüllte also den neuen Zwiespalt zwischen ästhetischer Empfindung und verlassener Vernunft. Er wirkte darin nicht weniger szenisch als die Ausführungen Starns'. Fisher aber enthielt sich jeglicher Polemik und argumentierte, ausgehend von Descartes' "admiration" als der ersten der Leidenschaften, dann aber zurücklenkend auf Platons *Menon*-Dialog und auf den Zusammenhang von Staunen und Erkenntnis, ebenso subtil wie vielschichtig. erinnerte man sich, in welcher antimodernistischen Zuspitzung Descartes im Referat Fumarolis zitiert worden war, bekam man eine Ahnung davon, wie weit die Positionen auf diesem kaleidoskopischen Kolloquium auseinanderlagen. Auf Panofsky rekurrierte Fisher gar nicht. Bei Panofsky ist ja auch an keiner Stelle eine autonome, von übertragenen Bedeutungen abgelöste "Aesthetics of Wonder" wahrzunehmen. Das Licht der Glasfenster von Saint-Denis, der "disguised symbolism" am Genter Altar, die man als Beispiele nennen könnte, waren für den Autor von *Meaning in the Visual Arts* sinnliche Verweise auf Spirituelles, ja Transzendentes. So wurde auch angesichts dieser "Aesthetics of Rare Experience" sichtbar, in welche Distanz wir ein Vierteljahrhundert nach seinem Tod zu Panofsky geraten sind.

Panofsky war ein Zeitgenosse von Malraux' "Musée imaginaire", und in seine Lebenszeit fiel die ästhetische Entdeckung und Aneignung der Kunst der Primitiven durch die europäische und amerikanische Moderne. Unter den Ikonologen war Warburg mit seinem Interesse für indianische Kultttänze und Schlangenrituale an dieser Horizonterweiterung beteiligt. Aber Warburg, der einstweilen noch nicht in englischer Sprache zugänglich ist, war der große Abwesende auf der Princetoner Konferenz. Panofskys eigene kunsthistorische Arbeit entfaltete sich ausnahmslos in dem traditionellen humanistischen und eurozentrischen Referenzsystem von Altertum, Mittelalter und Renaissance. Auch der stufenweise Aufbau von Panofskys ikonologischem Modell steht ja in der Tradition von spezifisch abendländischen Ausprägungen der Hermeneutik und Exegese. So mußte schon der Titel des Referats von James A. Boon (Princeton University) "Panofsky and Anthropology: The Lévi-Strauss Connection" Überraschung auslösen und hohe Erwartungen wecken. Boon räumte freimütig ein, daß die Daten für seine Annahme ausgesprochen dünn seien. Panofsky und Lévi-Strauss sind sich nie begegnet – obwohl der französische Anthropologe während des Krieges in New York arbeitete –, in Panofskys Schriften gibt es nur zwei periphere Stellen, in denen der Humanist sich auf Anthropologisches bezieht. Lévi-Strauss hat Panofsky gelegentlich zitiert, ohne jedoch auf seinen Begriff des "meaning" näher einzugehen. Boon wollte auch gar nicht auf eine wechselseitige Beeinflussung hinaus – etwa von Panofsky auf Lévi-Strauss –, sondern er wünschte eine strukturelle Verwandtschaft zwischen den "mythologies" des strukturalistischen Anthropologen und den "Meanings" des hermeneutischen Ikonologen zu suggerieren. Dieser mit provozierender Nonchalance vorgetragene Versuch war nicht

ohne schillernden Reiz. Panofsky und Lévi-Strauss, so bekam man zu hören, waren beide "bent on lifelong enterprises of decoding meanings". Wer würde einer solchen Aussage nicht zustimmen wollen? Doch schließlich ist der Vergleich so allgemein, daß er die behauptete Analogie nicht trägt. Auch ist ja unbestritten, daß Panofskys "legendary explorations of misreadings" in seinem Aufsatz *Et in Arcadia ego* Paradoxien der Rezeptionsgeschichte aufdecken. Jedoch: Diese Paradoxien werden bei Panofsky als solche nur erkennbar, weil sie Abweichungen in einem normativen, philologisch belegten System von Tradition sind. Soweit nun dem flüchtigen und laienhaften Leser hier überhaupt ein Urteil verstattet ist, liegt darin ein struktureller Unterschied zu den Mythologien des genialen französischen Anthropologen. Lévi-Strauss argumentiert ja nicht philologisch, sondern läßt mit einem hochempfindlichen Sensorium – einer an Proust gemahnenden Erinnerungsfähigkeit – wortlose Analogien quer durch die Kulturen und quer durch die Zeiten sichtbar werden. Doch gerade im Lichte solcher Bedenken wirkte Boons Referat als ein weiterer sprechender Indikator für unser gestörtes Verhältnis zu Panofsky. Eine strukturelle Analogie zu Lévi-Strauss läßt sich nur annehmen, wenn man Panofskys Begriff des "meaning" dekonstruiert. Panofskys Nähe zum Wort, zum Text, seine Gebundenheit an und seine Begrenzung durch die humanistische Überlieferung müssen verdunkelt werden, wenn man den luziden Autor von *Meaning in the Visual Arts* in die Nähe der Mythologien treiben will. So holten die Paradoxien der Rezeption, mit denen er sich so gerne beschäftigte, auf dem Princetoner Symposium gelegentlich Panofsky selbst ein. Man sah sich plötzlich einem nachhumanistischen Autor und Denker gegenüber.

In Steven Spielbergs Film "Jurassic Park" löschen die Gentechnologen die Geschichte aus, indem sie die in der Retorte wieder erzeugten Urtiere ins Leben zurückholen. Bezeichnend ist folgender Wortwechsel. Als die beiden Kinder der Bedrohung durch die fleischfressenden Riesenviecher für einen Augenblick entronnen sind und sich im Geflecht eines Baumstammes ausruhen, fragen sie den Paläontologen: "Was machen Sie denn, wenn Sie keine Dinosaurier mehr ausgraben können?" Diese kindliche Frage versetzt den Slogan vom "Ende der Geschichte" in die Welt des Märchenbuches. Im Märchen vom "Jurassic Park" sind Historiker überflüssig. In Spielbergs Film sind die alten Träume von der Vorzeit und die computergesteuerte Gegenwart ununterscheidbar geworden. Das Phänomen der historischen Distanz, welches Panofskys Denken und Forschen von dem Aufsatz über *Die Perspektive als symbolische Form bis zu Renaissance and Renascences* beschäftigt hatte, ist auf dem Screen von "Jurassic Park" nicht mehr wahrnehmbar, weil nun alles – das Vergangene und das Neueste – simultan ist. W. J. Thomas Mitchell, der in Chicago lehrt und lange Herausgeber von *Critical Inquiry* war, sprach in Princeton über "The Jurassic Park Syndrom or Visual Culture in the Age of Biocybernetic Reproduction". Es war eines der brilliantesten Referate der Konferenz. Auch war es Panofsky gerade dadurch adäquat, daß es davon Abstand nahm, sein ikonologisches Modell postmodern zu frisieren. Mitchell zeigte, daß man auch die Bilder von "Jurassic Park" – die bösen und die süßen Dinosaurier, die Computerstationen und den Unterhaltungspark, den wei-

ßen Fortschrittsoptimismus des Inselherrschers und die naiven Gefühlsströme auf den Gesichtern der Kinder – als ein kommerziell aufbereitetes Gemantsch aus “symbolischen Formen” lesen könnte. Sie alle stehen – so Mitchell – für Amerika und seine Träume. Freilich wird man nicht übersehen, daß die Entfernung von dem ikonologischen Modell Panofskys mit seinem gestuften System von Verweisen immens, ja wahrscheinlich unüberbrückbar bleibt. Jetzt braucht man keine Verweise mehr, weil Bild und “meaning” identisch zu sein scheinen. Aber vielleicht läßt sich die Ikonologie, wie Warburg sie erschaffen und Panofsky sie dann systematisiert hat, überhaupt nur in die Posthistoire hinein fortschreiben, wenn man sich auf diesen neuen Zustand, auf den Triumph des Video über die Mnemosyne einläßt. Ist Ikonologie dann noch Ikonologie? Das war die unausgesprochene Frage, die Mitchells glänzendes Referat hinterließ.

Indem er eine separate Sektion über Film ansetzte, wollte Irving Lavin natürlich die Nachwirkung von Panofskys mittlerweile legendärem Aufsatz *Style and Medium in the Moving Pictures* testen, der heute über ein halbes Jahrhundert zurückliegt. Tom Levin, Germanist an der Universität in Princeton, nahm diese Aufforderung in seinem Referat “Style, Medium and the Movies: Panofsky as a Film Theorist” mit überraschend kritischem Zugriff auf. Die Berühmtheit – oder besser Berüchtigkeit? – von Panofskys Versuch über den Film wurde nicht zuletzt durch das elitäre oder amüsierte Erstaunen seiner Fachgenossen darüber ausgelöst, daß ausgerechnet der Gebildetste und Klügste unter den Kunsthistorikern sich zu dem vulgären Medium des Kinos herabließ. Levin beschrieb zunächst die äußeren Umstände, die zur Niederschrift des Essays führten: Panofskys Beteiligung an der Gründung einer Filmabteilung in dem damals ganz jungen Museum of Modern Art in New York. Vor allem aber demonstrierte er einleuchtend, daß es eigentlich doch gar nicht verwunderlich sei, wenn gerade der Autor von *Meaning in the Visual Arts* im Film ein ihm sympathisches Medium entdeckt habe. Panofsky – so Levin – ging als Ikonograph ins Kino, weil er im Film die einzige Kunstform der Moderne sah, in welcher Inhalte – Geschichten, Rollen, Typen – überlebten. Was die moderne Malerei abgestoßen hatte, bewahrte jetzt nur noch das “motion picture”: Studienmaterial für den Ikonographen. So wäre Panofskys scheinbar so vorurteilslose Hinwendung zu einem Medium der Kulturindustrie in Wahrheit nur die Kehrseite seines Unverständnisses für die abstrakte Moderne. Für die Filmtheoretiker sei daher Panofskys Studie über *Die Perspektive als symbolische Form* viel aufschlußreicher als sein in Wahrheit gar nicht filmspezifischer Versuch über die “Moving Pictures”. Levin zitierte ausdrücklich Regine Prange, die teilweise schon ähnlich argumentiert hatte. Nach Levin referierte Annette Michelson (New York University) über Harry Smyths Film “The Magic Feature”. Sie bot eine dicht gefugte, akribische Analyse, die nahe am Gegenstand blieb, dessen Nähe zur Psychoanalyse – Melanie Klein – und zu pädagogischen Vorstellungen von körperlicher Zucht im deutschen 19. Jahrhundert – Daniel Schreber – aufwies. Bemerkenswert: Ausgerechnet diese beiden Referate über Panofsky und den Film schufen mit ihren unterschieden rationalen Analysen eine kühle Atmosphäre, die sich erfrischend von der Treibhausluft anderer Teile des Kolloquiums abhob. Es gab noch eine ganze Rei-



Abb. 1 a Philip Pearlstein, Bildnis Erwin Panofsky, 1993. Princeton, Institute for Advanced Study (Tagungsprogramm)

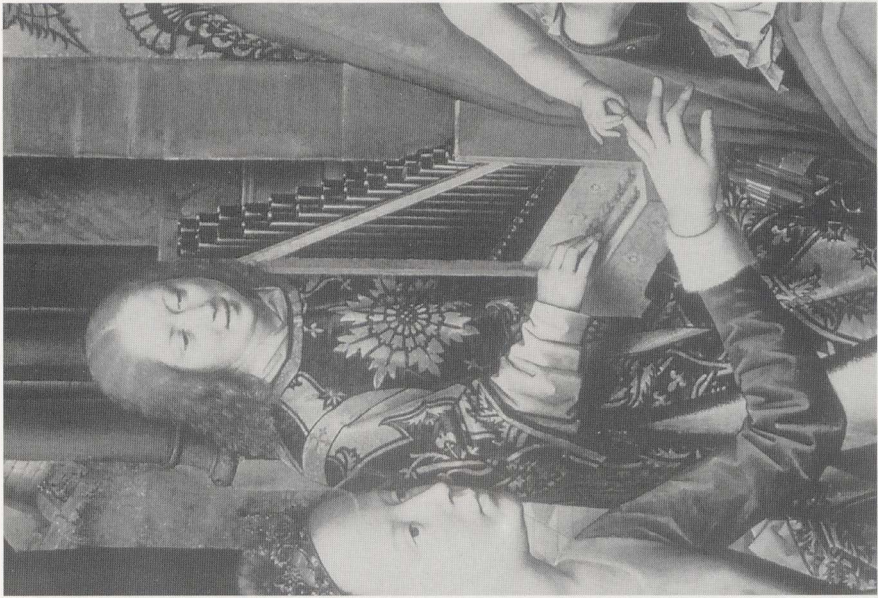


Abb. 1 b Hans Memling, Triptychon von 1479, Detail der Mitteltafel. Brügge, Memlingmuseum (A. C. L. 163042)

he weiterer anregender Referate, u. a. in der Sektion "Musik", welche der Rezensent nicht hören konnte. Man wird demnächst alle Vorträge in den Akten des Kolloquiums nachlesen können.

Zwischen all diesen sehr verschiedenen Stimmen vernahm man dann in Irving Lavins Abendvortrag wie einen Rückruf aus versunkener Zeit die Sprache Erwin Panofskys. "What is Baroque?", so lautete der Titel eines unveröffentlichten Vortrags, den der "transplanted European" in seinen ersten Princeton Jahren gehalten hatte. Vieles war ein Echo jener Begriffe und Metaphern, mit denen Riegl und Wölfflin, Walter Friedlaender und Dvorák in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts Barock und Manierismus charakterisiert hatten. Aber diese schwere teutonische Fracht war in jenes leichte und bilderreiche Englisch übertragen, das sich der "second Panofsky" als seine zweite Sprache – und wohl doch sein genuinstes Idiom – geschaffen hatte. Zu den bekannten Charakteristika des Barock fügte Panofsky als eigene Zugabe den Humor hinzu – Karikatur und Gelächter – und humanisierte damit den abstrakten kunsthistorischen Begriffsapparat. Bewegend wurde noch einmal die Differenz zwischen den beiden wissenschaftlichen Kulturen vernehmlich. Und gerade aus der unmittelbaren Nähe wirkte Panofsky sehr fern. Sein eigenes Wort stellte jene historische Distanz wieder her, die im Märchenland des "Jurassic Park" zuweilen aus der Sicht geraten war.

Willibald Sauerländer

Rezensionen

J. R. J. VAN ASPEREN DE BOER, J. DIJKSTRA and R. VAN SCHOUTE, with the assistance of C. M. A. DALDERUP and J. P. FILEDT KOK, *Underdrawing in paintings of the Rogier van der Weyden and Master of Flémalle Groups*, Zwolle, Waanders Uitgevers 1992. 328 S., 400 Abb. = *Nederlands kunsthistorisch jaarboek* 41, Jahrgang 1990.

(mit sieben Abbildungen)

Die Studie, welche das mit den Universitäten Louvain-la-Neuve und Amsterdam assoziierte Forscherteam hier vorlegt, ist aus zwei Gründen von Bedeutung: wegen des Untersuchungsgegenstandes und wegen des bei der Untersuchung angewandten Verfahrens, der Infrarotreflektographie. Die Infrarotreflektographie ist eine auf J. R. J. van Asperen de Boer, einen Mitautor der Studie, zurückgehende Weiterentwicklung der Photographie mit Infrarotlicht, bei der eine Videokamera mit Monitor als Zwischenglied eingesetzt wird. Das Verfahren erlaubt es bei hellgrundierten Tafelbildern, gleichsam einen Blick hinter die mit bloßem Auge sichtbare Malfläche zu werfen und die Unterzeichnung, die erste Anlage des Werkes, – mit besseren Resultaten als bei der Infrarotphotographie – wieder sichtbar zu machen.