

der — wie Cézanne — finanziell unabhängige Künstler die Serien nicht zur Deckung irgendeiner Nachfrage von außen schuf. Ruhmer zeigt im Katalog (S. 17 ff.) ausführlich, daß in Schuchs eigener Gattungshierarchie das Stilleben einen nur mittelmäßigen Rang einnahm. Aber gerade dadurch gelang ihm in eher unpräntiöser Arbeit wohl das Beste, was er hinterlassen hat.

Schuchs — und Cézannes — Ansatz ist bekanntlich nicht ohne Folgen geblieben, wenn er auch rezeptionsgeschichtlich kaum präsent war. Unabhängig aber von einem direkten Anknüpfen an ein Vorbild haben Künstler späterer Generationen an den Problemen, die ihn schon in Anspruch nahmen, weitergearbeitet und den Durchbruch zu einer autonomen Bildsprache, jenseits gegenständlicher Abbildung, erreicht. Besonders in der deutschen Kunst gibt es mittlerweile eine Tradition, die sich auf Künstler wie Schuch berufen könnte, hätte er nicht das unverdiente Schicksal gehabt, unter diversen Umständen in Vergessenheit zu geraten; für sie wurde fast zwangsläufig — und wohl mit größerem Recht — Cézanne zum Ahnherrn. Die Beschäftigung mit Schuchs Werk kann heute den von den Exzessen „postmoderner“ Malerei strapazierten Blick auf tatsächliche malerische Qualität lenken, die, in ungeahnter Nachfolge Schuchs, auch heute noch aus ähnlichen Anliegen heraus entsteht. Die Essenz der Erscheinung, heute nicht mehr der Dingwelt sondern der autonomen Farbe, zu realisieren ist immer noch eine genuin malerische Leistung, die zu würdigen ein Blick auf Schuchs Werk sensibilisieren könnte. Wie mühsam jedoch eine solche Absicht zu realisieren ist, zeigt sich daran, wie schwer sich das Publikum auch heute noch mit Schuchs Qualitäten tut. Dennoch kann aus kunsthistorischer Sicht wohl kein Zweifel mehr daran bestehen, daß das Unternehmen, seine in Vergessenheit geratene Leistung durch eine solche monographische Ausstellung zu würdigen, verdienstvoller ist, als etwa dem Publikum irgendeinen ohnehin schon strahlenden Großmeister erneut aufzupolieren.

Matthias Bleyl

Rezensionen

MICHAEL ANN HOLLY, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca und London 1984. Cornell University Press. 267 Seiten, \$ 24.95.

Der 1968 verstorbene Altmeister der Kunstgeschichte rückt langsam in die historische Perspektive ein und wird zum Forschungsobjekt. Das erste über Panofsky geschriebene Buch wurde neun Jahre nach seinem Tod veröffentlicht. Unter dem Titel *Erwin Panofsky — Kunsttheorie und Einzelwerk* (Köln-Wien 1977) hat Renate Heidt einen ausführlichen Band geschrieben, in welchem sie eindringlich die Evolution der Methodenlehre Panofskys und ihre praktische Anwendung analysiert hat. Ziel des Buches war es zu zeigen, wie sich Panofskys Auffassung der Kunstgeschichte aus einem durch die Schriften Riegls genährten Interesse für die künstlerischen Grundprobleme und aus einer von Warburg angeregten Gegenstands- und Inhaltsforschung entwickelte. Eine ausführliche Analyse des früh verfaßten Buches über die deutsche mittelalterliche Plastik (1924) sowie des gemeinsam mit Fritz Saxl verfaßten Werks über Dürers *Melencolia I* (1923)

dient als Vorbereitung für Betrachtungen zum Stilbegriff und zu der abschließenden Auseinandersetzung mit Panofskys Methode der ikonologischen Interpretation in ihrer Evolution, sowie mit ihren Kritikern.

In den letzten Jahren wird — nachdem die Schriften Panofskys in viele Sprachen, u. a. ins Französische, Italienische, Deutsche (*Albrecht Dürer*, 1977; *Studien zur Ikonologie*, 1980) übersetzt worden sind — der Einfluß seiner Individualität und seiner Methodologie auch auf die humanistischen Disziplinen außerhalb der Kunstgeschichte fühlbar, so daß man in Verbindung mit Panofsky sogar von einer „wilden Rezeption“ sprechen konnte (S. Radnóti, *Acta Historiae Artium*, XXXIX, 1983, S. 117—153).

1983 hat man in Paris eine Panofsky-Tagung organisiert, an welcher, merkwürdigerweise, nur wenige Kunsthistoriker teilnahmen. Im *avant-propos* zu dem Referatenband schrieb Jacques Bonnet: „L'œuvre d'Erwin Panofsky riche de plusieurs centaines d'articles et de livres d'une effrayante érudition littéraire, scientifique, philosophique et bien sûr artistique semble décourager l'approche critique“ (in: *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*, [Paris: Centre G. Pompidou] 1983, S. 9). Diese Feststellung stimmt aber nicht, da sowohl Renate Heidt als auch die Verfasser von Büchern über die Entwicklung der kunsthistorischen Methoden allgemein, die sich zu Panofskys methodischer Stellung und historischer Bedeutung geäußert haben (z. B. der Deutsche Lorenz Dittmann, *Stil — Symbol — Struktur*, München 1967, S. 109—139, und der Angelsache Michael Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven-London 1982, S. 178—208), mehr oder weniger kritisch dazu eingestellt sind, und dasselbe gilt von vielen anderen Kritikern der „Ikonologie“ in Europa und Amerika.

Keine bisherige Arbeit ist aber dem vielseitigen kunsthistorischen Werk von Panofsky insgesamt gewidmet. Auch der neue Band von Michael Ann Holly, der 1984 veröffentlicht wurde — das zweite wissenschaftsgeschichtliche Buch über Panofsky, gleichzeitig das erste in englischer Sprache — kann nicht als eine erschöpfende Monographie des Gelehrten gelten. In dem neuen Buch wurde das zu berücksichtigende Material radikal reduziert. Einige von Panofskys bedeutendsten Büchern werden gar nicht erwähnt, geschweige denn besprochen. Unter anderen wird die einzige (und meisterhafte) Künstlermonographie, die Panofsky geschrieben hat, das große Werk über Albrecht Dürer von 1943 — eines seiner besten und für seine Art der Kunstgeschichtsschreibung sehr repräsentativ — zwar genannt, sie bleibt aber praktisch unberücksichtigt, ebenso auch solche wichtigen Bände wie *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (1940), *Abbot Suger* (1946); *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo* (1961), *The Tomb Sculpture* (1964) oder *Problems in Titian* (1969). Eine derart restriktive Materialauswahl kann natürlich nicht ohne Einfluß auf die Allgemeingültigkeit einiger Formulierungen der Verfasserin bleiben.

Es ist auch erstaunlich, daß Holly die große Arbeit ihrer wichtigsten Vorgängerin nur einmal zitiert und in einer Anmerkung (S. 226, Anm. 82 zu S. 138) mit einer ziemlich subjektiven Begründung abtut: „Heidt, however only concentrates on one theoretical work and, as far as I can discern, is uninterested in the neo-Kantian genesis of even this one essay“. Heidt widmet dem Stilbegriff einen ganzen Teil, sie bespricht auf vielen Seiten die Ausbildung der ikonologischen Methode in Panofskys Arbeiten seit 1923, und ihre Analyse der Anwendung theoretischer Begriffe durch Panofsky (auch solcher wie

„Stil“ und „Kunstwollen“, denen Holly so viel Aufmerksamkeit widmet) in seinem Buch über die romanische Plastik in Deutschland ist sehr fein und wichtig für die Art und Weise, wie Panofsky damals die „foundations of art history“ auffaßte. Man hätte also erwartet, daß die Verfasserin auf den Resultaten von Renate Heidt aufbaut oder sie korrigiert. Aber das ist nicht der Fall.

Das Buch von Holly, dessen Titel eigens Panofsky in Verbindung mit den Grundlagen der Kunstgeschichte bringt, geht mehr auf Panofskys Theorien ein als auf deren Anwendung in der kunsthistorischen Praxis, ist mehr am Theoretiker als am Kunsthistoriker Panofsky interessiert. Da die theoretischen Schriften meistens in der frühen Periode Panofskys entstanden sind, konzentriert sie sich auf diese frühe Periode, während sie der amerikanischen Zeit nur ein einziges Kapitel widmet. Dagegen hat bereits Heidt zu zeigen vermocht, daß Panofsky noch in den fünfziger Jahren vieles an seinen theoretischen Auffassungen modifizierte.

Es ist wahr, daß Panofsky — obwohl er die methodologischen Probleme stets im Auge behielt — sich in seiner späteren Lebenszeit über Fragen der Methode meist nicht äußern wollte (gern zitierte er das Urteil eines nahöstlichen Staatsmannes: „The discussion of methods spoils application“). Andererseits hatte er zuvor, länger als irgendein Kunsthistoriker seiner Zeit, an der Klärung der theoretischen Grundlagen für seine kunsthistorische Praxis gearbeitet. Von 1915 bis 1939 wurde sein Begriffsapparat und sein Interpretationssystem ausgebaut und auch später im Detail verbessert. Wiewohl in ungewöhnlichem Maß philosophisch gebildet, war er schwerpunktmäßig kein Theoretiker der Wissenschaft, (wie die meisten heute über ihn schreibenden Forscher), sondern vor allem ein Historiker der Kunst und Kunsttheorie, der sich über Ziele und Methoden der Forschung klar werden wollte. Man hat den Eindruck, daß er über Begriffe und Methoden nur so lange schrieb, bis er ein eigenes zusammenhängendes System ausgebildet hatte, das er benötigte. Dabei wollte er alle methodisch bedeutenden Beiträge nutzen und bekannte sich als ein Eklektiker („Aber es muß auch Eklektiker geben in Wissenschaft wie in der Kunst“, Brief vom 1. April 1962 an H. von Einem, vgl. *Wallraf-Richartz-Jhb.* XXX, 1968, S. 7).

Frau Holly ist an ihre Arbeit mit einer mehr historisch-philosophischen als kunsthistorischen Perspektive herangegangen. Sie hielt es für legitim, auf die Interpretation der Methodenlehre Panofskys dessen eigene Deutungsmethode anzuwenden und nach dem zu suchen, was den geistesgeschichtlichen Kontext ihrer Entstehung ausmachte. Es ist wohl nicht ganz richtig, wissenschaftliche Theorien genau wie künstlerische Werke zu behandeln. Den geschichtlichen Hintergrund seiner Auffassungen genauer zu bestimmen, ist jedoch sicher berechtigt.

Holly zeigt, wie sich die Tradition Hegels in den Schriften verschiedener Kulturhistoriker der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fortsetzte. Sie charakterisiert Burckhardt, der — obwohl er sich von Hegels Determinismus absetzte — Hegels Auffassung der historischen „Querschnitte“ in verschiedenen Kulturgebieten teilte, und sie widmet einige Seiten Wilhelm Dilthey und seiner Betonung des Verstehens und Nacherlebens der Kulturprodukte der Vergangenheit. Sie stellt alle diese Gelehrten so dar, daß die Verbindung der Methodenlehre Panofskys mit ihrem in seiner Jugend noch ganz lebendigem Erbe zu Tage tritt.

Anschließend wendet sich Holly dem speziellen kunsthistorischen Hintergrund zu und konzentriert sich auf die Betrachtung der frühen Aufsätze, die Panofsky den damals so aktuellen Begriffen und Kategorien von Wölfflin (Stil) und Riegl (Kunstwollen) gewidmet hatte. Sie zeigt, wie Panofsky mit der ganzen Kraft seines jugendlichen Intellekts danach strebte, der Kunstgeschichte eine den exakten Wissenschaften ähnliche Eindeutigkeit und Klarheit zu verschaffen. Mit den Begriffen Wölfflins und Riegls unzufrieden, suchte er nach einem „archimedischen Punkt“ außerhalb des Bereichs der Kunst, um an einer objektiven Skala deren Erscheinungsform zu messen. Der Inhalt seiner Aufsätze über Stil und Kunstwollen ist in dieser Hinsicht gewissermaßen negativ: sie enthalten Kritik an den Begriffen Wölfflins und Riegls und erheben die Forderung nach einem System der „transzendentalen Begriffe“ für die Kunstbetrachtung, ohne ein solches konkret vorzustellen. Holly zeigt, wie Panofskys Auffassung als Kritik und positiver Neuansatz vom Neokantianismus beeinflusst und bestimmt wurde. Viel weniger Aufmerksamkeit widmet sie hingegen dem Aufsatz von 1925 über das Verhältnis von Kunstgeschichte und Kunsttheorie, wo Panofsky, auf Edgar Winds Forschungen aufbauend, ein System solcher künstlerischen Probleme vorstellte, welches ihm für seine späteren Arbeiten als Grundlage dienen sollte. Ob dieses System völlig befriedigend ist, und warum gegebenenfalls nicht, wäre vielleicht zu erörtern.

Merkwürdigerweise fehlt jedoch bei Holly jede Betrachtung über die eigentlichen Lehrer Panofskys und über die kunsthistorischen Zentren, wo er sein Wissen über die Grundlagen der Kunstgeschichte gewinnen konnte. Panofsky war ohne Zweifel sehr selbständig, er hatte aber nichtsdestoweniger wirkliche und hervorragende Lehrer. Nach der Besprechung der großen Historiker des 19. Jahrhunderts geht die Verfasserin direkt zu Panofskys Polemik mit Wölfflin und Riegl über, ohne ein Bild der Kunstgeschichte an den Universitäten Berlin und Freiburg, wo Panofsky studierte, zu zeigen. Und doch hat Panofsky noch nach seinem Doktorat einige Zeit in Berlin bei Adolf Goldschmidt studiert, als schon Wölfflin (seit 1912) in München las. Wie tief Panofsky seinem Freiburger Doktorvater, Wilhelm Vöge, verbunden war, bezeugt die schöne lateinische Widmung, die er viele Jahre später seinem umfangreichsten Buche — *Early Netherlandish Painting* — vorangestellt hat, wie auch die Einleitung, die er zur Ausgabe von Vöges Aufsätzen über die mittelalterliche Skulptur (1958) geschrieben hat. Panofsky, Verfasser des Buchs über die deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts, war nicht nur ein Leser Riegls, sondern auch ein Schüler dieser beiden großen Mediävisten unter den Kunsthistorikern, und er selbst hat sich in einem Brief an Otto v. Simson (1. Mai 1965) genau zu dieser nicht philosophischen, sondern ausgesprochen kunstgeschichtlichen Genealogie bekannt: „Ich bin nicht besonders bescheiden; aber ich weiß, daß ich nur ein Eklektikus bin, der versucht hat, was im 19. Jahrhundert gegründet wurde, ins 20. herüberzuretten: Goldschmidt, Warburg, Vöge, Riegl — auch Wölfflin. Ich habe eigentlich nie etwas 'entdeckt' und kaum je einen neuen 'Gedanken' in die Debatte geworfen ...; mit dem, was die Vöge-Goldschmidt-M. J. Friedländer-Wölfflin-Generation geleistet hat, kann man es wirklich nicht vergleichen“ (O. v. Simson in *Sitzber. der kunstgesch. Gesellschaft Berlin*, NF, XVI, 1967—68, S. 13).

Im wenig informativ „Contemporary Issues“ betitelten dritten Kapitel ist das äußerst komplizierte Gewebe der methodologischen Diskussion der zwanziger und frühen

dreißiger Jahre in Deutschland und Österreich mit einer Kürze beschrieben, die kaum dem Reichtum an wissenschaftstheoretischer Problematik dieser Periode gerecht wird. Auf wenigen siebzehn Seiten werden Tietze, Pinder, Hamann, Mannheim, Schlosser, Sedlmayr und Kaschnitz-Weinberg, endlich noch Dvořák und Warburg (in dieser Folge) besprochen oder erwähnt. (Holly nimmt den Vorschlag von Lubomír Konečný, bei Karl Borinski und Karl Mannheim nach Ansätzen zu bestimmten Formulierungen Panofskys zu spüren, nicht auf; sie erwähnt ihn nicht; vgl. L. Konečný, *Journ. of Medieval and Renaiss. Studies*, IV, 1, 1974, S. 29—34.)

Die knappe, aber besser gelungene Darstellung Warburgs leitet zum fünften, längsten Kapitel über, das dem Philosophen Ernst Cassirer und Panofskys Beziehungen zu dessen Lehre gewidmet ist. In diesem Hauptteil geht Holly auf den Perspektiveaufsatz ein, wo der Einfluß von Cassirer besonders deutlich wird, dort registriert sie die frühen Ansätze der ikonologischen, nicht auf einzelne Kunstwerke, sondern vielmehr auf Theoretisches ausgerichteten Methode. Es folgt der abschließende Hauptteil: „Later Work: An Iconological Perspective“. Dem Text sind 45 Seiten Anmerkungen, eine „Selected Bibliography“ und ein ausführlicher Index angehängt.

Im Vergleich mit der außerordentlichen Weite und dem Reichtum des kunsthistorischen Werks Panofskys wird dieser Versuch, die intellektuelle Leistung des Gelehrten zu schildern, allzu selektiv, auf eine zu enge Farbenskala reduziert erscheinen. Um dem Buch gerechter zu werden, muß man sich daran erinnern, daß es sich nicht um eine vollständige Monographie des großen Kunsthistorikers und Humanisten handelt, sondern lediglich um eine Betrachtung seiner methodologischen (teilweise theoretisch formulierten, teilweise aus einigen seiner Schriften abgelesenen) Grundsätze und ihrer Quellen.

Der genetische Befund der Verfasserin ist richtig. Daß es Wölfflin, Riegl, Warburg und Cassirer waren, welche Panofsky die wichtigen Ansätze zu seiner Methodologie lieferten, war schon bekannt, und er selbst hat diese Genealogie seiner Lehre bestätigt. Holly hat das Bild dadurch bereichert, daß sie den — für Panofskys Generation sowieso natürlichen — Einfluß von Hegel, von Burckhardt, von Dilthey und des Neokantianismus berücksichtigte. Man könnte vielleicht etwas mehr, als die Verfasserin es tut, die Rolle von Edgar Wind betonen, der im Warburgkreis als ein fast gleichaltriger, philosophisch fachmäßig gebildeter Schüler Panofskys eine wichtige Rolle gespielt zu haben scheint (vgl. neuerdings B. Buschendorf in *Idea* IV, 1986, S. 165—209).

Im letzten Kapitel, welches die Schriften der längsten, der amerikanischen, Periode des Gelehrten betrachtet, bemüht sich die Verfasserin zu zeigen, daß die am Ende des ersten und am Anfang des zweiten Viertels des Jahrhunderts formulierten Grundvoraussetzungen der Deutungsmethode Panofskys eine wesentliche Verwandtschaft mit den Haupttendenzen der Methodologie in der heutigen geisteswissenschaftlichen Forschung aufweisen. In Hollys Sicht erscheint das *intrinsic meaning* beinahe gleichgesetzt mit den „tiefen Strukturen“ Fernand Braudels (S. 180, 187), was nicht zu überzeugen vermag: Panofskys Streben, die Bedeutung der Werke der bildenden Kunst zu verstehen, wird dem Modell eines Semiologen angenähert. Seine drei Interpretationsebenen werden als eine ziemlich nahe Analogie zu jenen drei Ebenen betrachtet, auf welchen der menschliche Intellekt den Erkenntnisprozeß vollzieht und die Gerald Holton (*Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, Cambridge, Mass. 1973) als „empirical“,

„analytic“ und „thematic“ beschreibt. In dieser Wesensverwandtschaft findet Holly ein Zeichen dafür, daß Panofskys methodologische Leistung nach einem halben Jahrhundert immer noch aktuell ist und fruchtbar sein kann.

Freilich leuchten — wie schon betont — nicht alle Analogien ein. Zum Beispiel überzeugt die von Holly zwischen Michel Foucaults *archéologie* und Panofskys *Iconology* hergestellte Analogie ebenso wenig wie die angebliche Ähnlichkeit der ikonologischen Methode mit jener der französischen *Annales*-Schule, die sich vor allem an den ökonomischen Konjunkturen, der Bewegung der Getreidepreise und der Veränderungskurve der Bevölkerungszahl orientiert.

Sonst aber fügt sich das Lebenswerk Panofskys, als Ganzes gesehen, sehr gut in die Perspektiven der heutigen Geisteswissenschaften — in einer Periode also, in welcher Semiologie und Hermeneutik so viele Forscher anziehen. Auf S. 183 findet sich Giulio Carlo Argan zitiert, der, offenbar in Übereinstimmung mit Hollys Ansicht, der Ikonologie eine fruchtbare Zukunft voraussagt: „In many aspects, then, the iconological method begun by Panofsky, although by design rigidly philological, can be qualified as the most modern and efficacious of historiographic methods, open moreover to great future developments which truthfully it has not as yet experienced“ (1975).

In diesem letzten Abschnitt des Buches konnten auch die Ergebnisse von Renate Heidt mit Gewinn verwertet werden: im Hauptteil fünf ihres Buches von 1977 gibt sie eine ausgezeichnete Betrachtung der „Theorie, Anwendung und Kritik der Ikonologie“ und zeigt, wie Panofsky durch kleine Modifikationen der Begriffe sein Interpretationssystem immer flexibler machte.

Man kann hoffen, daß sich auch in Zukunft die Meinung von Holly bestätigen wird: „Iconology, like any theory worthy of the name, has assumed a life of its own and has become a living testimony to the imagination of its originator“ (S. 183). Man hofft, daß die Erforschung der großen kunsthistorischen und kunsttheoretischen Leistung Panofskys fortgesetzt werden wird, und daß am Ende eine Monographie ein vielseitiges und ausgewogenes Bild des Gelehrten und seiner Bedeutung bieten wird. Auf dem Weg dahin kann Hollys Buch einen nützlichen Beitrag leisten.

Jan Bialostocki

OTTO R. VON LUTTEROTTI, *Joseph Anton Koch (1768—1839)*. Mit einem vollständigen Werkverzeichnis. 416 Seiten mit 24 Farbtafeln und 247 Schwarzweißbildern. Wien-München, Herold-Verlag, 1985, DM 170,— (ÖS 1200,—).

Lutterottis Monographie über Joseph Anton Koch, die einzige große, mit einem vollständigen Werkverzeichnis versehene Arbeit über den neben Johann Christian Reinhart bedeutendsten Vertreter deutsch-römischer Landschaftsmalerei, war 1940 im Deutschen Verein für Kunstwissenschaft (Berlin) erschienen und ist seit geraumer Zeit vergriffen. Insofern erfüllt die Neu-Edition nach 45 Jahren — eine anerkennenswerte und respektgebietende Initiative des Autors — ein Desiderat der Forschung, die sich seit den sechziger Jahren mit verstärktem Interesse der Kunst um 1800 zuwandte.