

## Aby Warburg und Erwin Panofsky — deutsch-französische Perspektiven

Steffen Haug, Forschungsverbund Bilderfahrzeuge, Warburg Institute, London,  
Audrey Rieber, ENS de Lyon

Muriel van Vliet: Ausgangspunkt dieses Gesprächs ist die Rezeption von Aby Warburg und Erwin Panofsky, besonders in Frankreich, aber auch in Deutschland. An Panofsky besteht in Frankreich momentan ein besonderes Interesse, vor allem in der Philosophie, beispielhaft zu nennen sind hier die Schriften Audrey Riebers. Besonders relevant ist natürlich, dass die Habilitationsschrift Panofskys erst vor kurzem entdeckt wurde, wodurch ein neuer Blickwinkel auf sein Werk eröffnet wurde.<sup>1</sup> Zudem versuchen Wissenschaftler neuerdings, das Werk von Warburg, Panofsky und Ernst Cassirer eher im Zusammenhang und gewissermaßen als Triade zu betrachten, wofür stellvertretend die Publikation von Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles – Warburg, Cassirer, Panofsky* (Olms Verlag, 2014)<sup>2</sup> angeführt werden kann. Und auch Warburg ist derzeit in Frankreich sehr aktuell. Das in den letzten Jahren steigende Interesse an der Warburg-Forschung illustriert neben neuen Übersetzungen vor allem die dreitägige Konferenz in London anlässlich von Warburgs 150. Geburtstag im Jahr 2016.<sup>3</sup> Neben einigen Ausstellungen in Europa, die von Warburgs bildtheoretischen Ansätzen ausgingen, beispielsweise *Atlas – How to Carry the World on One's Back*, die 2010 und 2011 in Madrid, Karlsruhe und Hamburg gezeigt wurde,<sup>4</sup> spielt auch die Herausgabe seiner Schriften – etwa die deutsche Studienausgabe der *Gesammelten Schriften*,<sup>5</sup> die von Ulrich Pfisterer, Horst Bredekamp, Michael Diers, Uwe Fleckner, Michael Thimann und Claudia Wedepohl herausgegeben wird, und die von Maurizio Ghelardi, Susanne Müller und Roland Recht<sup>6</sup> herausgegebene Gesamtausgabe in französischer Sprache – eine Rolle. Die Aktualität der Warburg-Forschung wird darüber hinaus natürlich auch durch die Publikation von Warburgs Briefen angezeigt, die von Michael Diers, Steffen Haug und Thomas Helbig editorisch betreut wird.

Steffen Haug: Die Ausgabe der *Briefe*, an der wir derzeit hier am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität arbeiten, bildet den fünften Band der *Gesammelten Schriften*.<sup>7</sup> Darüber hinaus sind derzeit weitere Bände in Arbeit. Sobald sie vorliegen, wird das Werk Warburgs in einer weit größeren Vielfalt zugänglich

sein als bisher. Warburg hat bekanntlich zu Lebzeiten nur wenig publiziert. Aus diesem Grund wurde bereits wenige Jahre nach seinem Tod eine Gesamtausgabe vorbereitet, von der aber 1932 aufgrund der Emigration des Instituts nach London lediglich der erste Band erscheinen konnte. Der Großteil seines Werkes, darunter Vortragsmanuskripte, Textentwürfe, Notiz- und Tagebücher oder eben die umfangreiche wissenschaftliche Korrespondenz, blieb unveröffentlicht und nur im Archiv des Warburg Instituts in London zugänglich. Die Herausgeber der *Gesammelten Schriften* haben seit Ende der 1990er Jahre den Editions-Plan von 1932 wiederaufgegriffen und teils erweitert. In der Gesamtheit dokumentiert die Ausgabe die Vielseitigkeit von Warburgs Themen und Projekten – von den zu Lebzeiten publizierten Schriften über die unveröffentlichten Vorträge, das Bibliotheks-Tagebuch, die Ausstellungen und Bilderreihen bis hin zum *Mnemosyne*-Atlas.

Wenn man über den Band der *Briefe* spricht, dann muss man diese entsprechend als einen Aspekt des Gesamtwerks von Warburg betrachten. Auf der einen Seite ist die Korrespondenz eng mit den publizierten Texten verbunden, weil sie oft deren Entwicklung begleitet. Auf der anderen Seite zeigen die Briefe aber auch einen anderen Warburg und stellen ihn gerade als einen sprachlich begabten Essayisten vor: Der gedrängte und pointierte Stil seiner wissenschaftlichen Publikationen unterscheidet sich von seinem freierem Vortragsstil, der einige seiner Manuskripte prägt, und dieser wiederum von seinen Briefen, die oft auch journalistisch oder humorvoll gehalten sind. Und genau diese Vielfalt der Sprache macht eine Besonderheit der Warburg-Briefe aus. Als eigentlichen Ausgangspunkt des Bandes kann man wiederum die 1990 erschienene Dissertation von Michael Diers, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*, ansehen, für die er Warburgs Briefkopierbücher aus dieser genannten Zeit transkribiert und kommentiert hat.<sup>8</sup> Die Briefausgabe umfasst nun die gesamte wissenschaftliche Biographie Warburgs, vom Studienbeginn der Kunstgeschichte in Bonn 1886 bis zur Arbeit am unvollendet gebliebenen *Mnemosyne*-Atlas 1929.

Die Grundlage der Edition sind die rund 10 000 Briefe Warburgs, die im Londoner Archiv erhalten sind. Darüber hinaus werden dort weitere 25 000 Briefe an ihn aufbewahrt, so dass die Korrespondenz in beide Richtungen nachvollzogen werden kann. Aus diesem umfangreichen Bestand veröffentlichen wir eine repräsentative Auswahl von mehr als 800 Schreiben, die alle Lebensphasen und wichtigen Projekte umfassen. Tatsächlich machen in Warburgs Nachlass die Briefe die umfangreichste Textgattung aus. In ihnen hat er sich auch am ausführlichsten über seine wissenschaftlichen Pläne und über Lebensereignisse geäußert. Sowohl die persönlich gehaltene Korrespondenz – insbesondere mit seiner Frau, der er im tagebuchartigen Stil seine Gedanken und deren Entwicklung schildert – als auch der Briefwechsel mit seinen Fachkollegen, denen er in methodisch fundierter Art und Weise Anfragen stellt oder bestimmte Thesen mitteilt, dokumentieren die Entwicklung seiner Ideen. Diese Vielfalt, von persönlichen Äußerungen der Familie gegenüber bis zu fachlichen Diskussionen mit Kollegen, macht die Besonderheit der Briefe aus und in diesem Sinne lässt sich in ihnen durchaus so etwas wie eine indirekte

Autobiographie finden, in der sich Warburg über sein wissenschaftliches Schaffen äußert. Dabei formuliert er in Briefen gerade auch Gedanken ausdrücklich, die in den übrigen Texten nur angedeutet bleiben. So deutet er beispielsweise im Vortrag über *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1918–20) mehrfach die Verbindungen zwischen der Bildpropaganda der Reformationszeit und derjenigen seiner Gegenwart im Ersten Weltkrieg an, stellt aber an keiner Stelle eine direkte Beziehung zwischen beiden her. In seinem Brief an Ernst Samter vom 19. Mai 1918 schreibt er aber über seinen Vortrag, dass »ohne eine bildgeschichtliche Untersuchung des Monstra-Glaubens [in der Luther-Zeit] die Funktion der Greuelphantasie im jetzigen Kriege unfaßbar« bleibe.<sup>9</sup> Die Druckgrafik der Reformation, gerade in ihren irrationalen, Ängste schürenden Bildern, ist damit als ein Vorläufer der Gräuelpopaganda im Ersten Weltkrieg benannt. In solchen Briefen formuliert Warburg also Zusammenhänge explizit, die in seinen veröffentlichten Texten nur zwischen den Zeilen lesbar sind.

Die Briefe bieten einen erweiterten Blick auf die Gedanken Aby Warburgs, der auch für die bereits publizierten Texte neue Einsichten gibt. Sie sind nicht nur ein sehr umfangreicher Teil seiner Schriften, sondern ermöglichen vor allem Zugang zu andernorts unausgeführt gebliebenen Ideen und Projektskizzen. Und somit ergänzen diese Bände der *Gesammelten Schriften*, die derzeit in Arbeit sind, die bereits veröffentlichten zu einem neuen Fundament für eine Warburg-Interpretation, das eine größere Vielfalt an Quellen bietet als bisher.

Muriel van Vliet: Erfährt man durch die Lektüre der Briefe auch von Projekten, die Warburg nicht weiter entwickelt hat?

Steffen Haug: Warburg hat in den Briefen immer wieder Pläne erwähnt, die nicht verwirklicht wurden, die aber dokumentieren, in welche Richtung er auch gedacht und gearbeitet hat. Das beginnt nach der Amerika-Reise 1895/96, als er einige Diavorträge über die Pueblo-Indianer hält und in dieser Zeit überlegt, einen Aufsatz über den Hemis-Kachina-Tanz zu schreiben, den er dort gesehen hatte. Zu diesem Aufsatz, für dessen Publikation er bereits einen Verleger gefunden hatte, kam es nicht, aber die Planungen zeigen: Warburg wollte seine Beobachtungen aus Arizona und New Mexico wissenschaftlich vertiefen und überlegte in der Zeit sogar, seinen Habilitationsvortrag zu diesem Thema zu halten. An den Briefen lassen sich zudem die Stadien seines nie abgeschlossenen Buches nachverfolgen, das seine Habilitation werden sollte und an dem er mit dem Titel »Der Kampf um den Stil weltlicher Malerei in der Florentinischen Frührenaissance« von etwa 1904 bis 1908 arbeitete. Ein anderes Beispiel ist eine für das Wintersemester 1916/17 angedachte Vorlesungsreihe mit dem Titel »Zukunftskunde in der spätmittelalterlichen Bilderwelt« an dem von seinem Lehrer Karl Lamprecht gegründeten Institut in Leipzig. Sie hätte bereits in den Umkreis seiner Luther-Studien gehört. Es lassen sich in ähnlicher Weise zahlreiche Ansätze und begonnene Projekte in der Korrespondenz nachverfolgen, die keine Vortrags- oder Publikationsform erreicht haben. Sie weisen aber auf das große Spektrum von Warburgs Ideen und Tätigkeiten hinter den bekannten Publikationen.

Muriel van Vliet: Welche Relevanz hat die Rezeption Warburgs in anderen Ländern, zum Beispiel mit Blick auf die Editionen der Warburg-Werke, die neben Deutschland in Frankreich und Italien vorliegen?<sup>10</sup>

Steffen Haug: Für die Warburg-Rezeption sind mindestens vier Länder zu nennen: Italien, Frankreich, Deutschland und Großbritannien. Und weil es so lange keine Edition von Warburgs Werken gab und nur sukzessive einzelne Schriften und Vorträge editiert wurden, entstanden in mehreren Ländern parallel Ausgaben. Italien spielt da eine große Rolle. Vermutlich liegt das daran, dass Warburgs Hauptthema die italienische Kunst war. Er war zu Lebzeiten äußerst gut in Italien vernetzt und hat den internationalen kunsthistorischen Kongress 1912 in Rom maßgeblich organisiert. Die italienische Kunstgeschichte hat sich seit den 1960er Jahren immer wieder mit ihm beschäftigt.<sup>11</sup> Deshalb ist die Rezeption dort stärker als in Frankreich. Die Kunst aus Frankreich war nicht in dem Maße Gegenstand von Warburgs Forschungen, auch wenn er sich etwa mit den Valois-Tapisserien beschäftigte. In den französischen Publikationen von Warburg-Schriften bezieht man sich teils auf die deutschen und teils auf die italienischen Editionen.<sup>12</sup> So gibt es heute in den Ländern unterschiedliche Ausgaben, die sich einerseits überschneiden, aber andererseits auch unterscheiden.

Muriel van Vliet: In der Rezeption entsteht fast ein montageartiger Eindruck des Werks, der keiner Werkchronologie folgt. Hinsichtlich der Herausgabe in Frankreich lässt sich zum Beispiel feststellen, dass zuerst die Texte über Florenz ins Französische übersetzt wurden. Dann kam das *Schlangenritual* noch vor dem *Atlas*. Nur ein Teil des *Atlas* wurde veröffentlicht in *Aby Warburg – Miroirs de faille, à Rome avec Giordano Bruno et Édouard Manet 1928–1929* (Les Presses du Réel, 2011), ein Buch, das eine Art Montage darstellt, eine Verbindung zwischen Briefen und kleinen Texten. Und dann hat Sacha Zilberfarb den *Atlas* insgesamt übersetzt (*L'écarquillé*, 2012). Drei Jahre später kamen die Texte über den Ausdruck (*Fragments sur l'expression*, *L'écarquillé*, 2015). Diese Reihenfolge der Veröffentlichungen sagt auch etwas über die Rezeption Warburgs in Frankreich aus. Er wird weniger systematisch oder mit einer eigenen Systematik interpretiert, sondern eher als eine Art ›Meister der Montage‹.

Audrey Rieber: Auch die Aktualität Panofskys ist momentan sehr groß, da 2012 seine Habilitationsschrift im Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München wiederentdeckt wurde.<sup>13</sup> Panofsky selbst glaubte, dass das Manuskript verschollen sei. Tatsächlich war es von einem seiner ehemaligen Studenten, Ludwig Heydenreich, versteckt worden. Heydenreich hat das Manuskript sozusagen ›bei sich behalten‹, nachdem Panofsky 1933 mit seiner Familie in die USA geflohen war. Panofsky verteidigte seine Habilitation 1920 in Hamburg. Der Text wurde nun also fast hundert Jahre später von Gerda Panofsky herausgegeben. Er thematisiert die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels. Der Text ist großartig, denn er drückt Panofskys hohe theoretische Ansprüche in den 1920er Jahren aus. Die Sprache ist komplex, die Argumentation elaboriert. Besonders

überraschend ist, dass beim Lesen oft der Eindruck entsteht, Panofsky habe formal oder formalistisch gearbeitet. Denn er interessiert sich für die Motive, die Michelangelo nachgeahmt und verändert hat. Im ersten Teil des Buchs geht es sehr wenig um Interpretation oder Hermeneutik, sondern um eine Rekonstruktion der Art und Weise, wie eine Geste, ein Rumpf, ein Arm bildlich umgestaltet, wiederaufgenommen oder umgekehrt wird. Später im Buch geht es um hermeneutische Fragen, wenn Panofsky Michelangelos neuplatonische Auffassung der Seele mit seinem bildhauerischen Werk parallel setzt. Die Formanalyse wird keineswegs autonomisiert. Dennoch widerspricht die Vielfältigkeit von Panofskys Analysen dem üblichen Verständnis, das man von seiner Methode hat und demzufolge er Bildwerke eher anhand von Textquellen interpretiert. Man darf hoffen, dass dieser Text die Panofsky-Rezeption komplexer machen wird und dass man ihn nicht weiter nur als Gegner des Formalismus eines Wölfflins betrachten wird oder als den Kunsthistoriker, der Warburgs Ikonologie in die falsche Richtung geführt hätte. Im Hinblick auf die aktuelle Panofsky-Forschung in Deutschland sollte auch erwähnt werden, dass 2016 eine Panofsky-Professur am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München eingerichtet wurde, die zuerst Victor I. Stoichiță innehatte. Ihm folgten 2017 Gauvin Alexander Bailey sowie 2018 Caroline van Eck.

Muriel van Vliet: Welche Relevanz hat die aktuelle Panofsky-Rezeption in Frankreich?

Audrey Rieber: Panofskys Rezeption in Frankreich könnte man in fünf Etappen rekonstruieren oder zusammenfassen. Panofsky wurde schon immer von seinen Fachkollegen gelesen, also von den französischen Kunsthistorikern. Er wurde als Mittelalter-Kenner sowie als Dürer-Spezialist geschätzt. Soweit ich weiß, war Maurice Merleau-Ponty der erste Philosoph, der sich in Frankreich für Panofsky interessierte. Er rezipierte Panofsky über die Vermittlung Cassirers auf Deutsch. Das heißt, dass er sich auch mit der Gestaltpsychologie auseinandersetzen konnte, ohne auf die Übersetzungen warten zu müssen. Merleau-Ponty fand Panofskys Essay von 1927 über *Die Perspektive als symbolische Form* besonders inspirierend. Der Phänomenologe versucht zu zeigen, dass es zwei räumliche Paradigmen gibt: Das perspektivische Paradigma, das von Panofsky geschildert wurde, in dem es eine Art *face-à-face*, eine Gegenüberstellung zwischen dem Subjekt und der Welt gibt, also ein Modell das von den Bedingungen des sinnlichen Sehens abstrahiert; und ein zweites Paradigma, für das er selbst plädiert: den Chiasmus oder das Ineinander der Seele und des Körpers, des Menschen und der Welt.<sup>14</sup>

Die Rezeption durch Merleau-Ponty ist auch insofern wichtig, weil sie die Perspektive zu einem philosophischen Thema, zum Objekt philosophischer Reflexion, macht. Panofsky als wichtiger Theoretiker der Perspektive – das ist eine Konstante der französischen Rezeption. Denken wir nur – auch wenn die Publikation später erfolgte – an *L'Origine de la perspective* von Hubert Damisch aus dem Jahr 1987.<sup>15</sup> Das Buch beginnt mit einer Diskussion von Panofskys Thesen. Auch später wurde Panofsky immer wieder wegen seines *Perspektive*-Buchs aufgegriffen. Ich denke an

Jean-Louis Déottes Buch *L'Époque de l'appareil perspectif*, das 2001 erschien.<sup>16</sup> Jean-Louis Déotte ist ein Schüler von Jean-François Lyotard und kommt aus einer ganz anderen philosophischen Ecke als die phänomenologische oder die semiologische Theorie. Er versucht Cassirers symbolische Formen zu technisieren oder – um Wörter zu benutzen, die nicht seine eigenen sind – sie medientechnisch zu betrachten. Die Perspektive wird als ein technischer Apparat und nicht primär als eine bestimmte Einstellung des Bewusstseins verstanden.

Der dritte Moment der Rezeption – wiederum eine philosophische Rezeption, die weit über die Grenzen des Fachs Kunstgeschichte hinausgeht – wäre der strukturalistische Moment, auch wenn die Autoren, die hier erwähnt werden müssen, sich nicht unbedingt selbst als strukturalistisch bezeichnet haben. Diese dritte Phase ist zudem sehr wichtig in Hinblick auf die Perspektive der Revue *Regards croisés*, weil es auch hier um Übersetzungen geht. Panofsky wurde erst 1967 ins Französische übersetzt, das heißt ein Jahr vor seinem Tod.<sup>17</sup> Interessanterweise hatte sich Pierre Bourdieu für die Übersetzung von *Gotische Architektur und Scholastik* bei den Éditions de Minuit eingesetzt, das 1951 zuerst auf Englisch erschienen war. Bourdieu schrieb dann 1967 sein wichtiges Nachwort, in dem er auch den Begriff des »Habitat« stark prägt.<sup>18</sup> Dieser Begriff, den man so stark mit Bourdieus Lehre assoziiert,<sup>19</sup> kommt letztlich aus seiner Lektüre von Panofsky. 1967 erscheinen auch Panofskys *Essais d'iconologie* bei Gallimard.<sup>20</sup> Hier handelt es sich *en gros* um eine Übersetzung von *Meaning in the Visual Arts*, das 1955 in englischer Sprache erschienen war, wobei nicht alle Texte übernommen wurden. Deutschsprachige Leser mussten warten: Die Übersetzung von *Meaning in the Visual Arts* erschien erst 1975 bei DuMont unter dem Titel *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*.<sup>21</sup> Nicht nur wurde Panofsky von Bourdieu übersetzt, Michel Foucault verfasste eine bedeutende Rezension im Oktober 1967. Sie erschien in *Le Nouvel Observateur*, einer Zeitschrift, die für ein breiteres Publikum gedacht war.<sup>22</sup> Und ihre Relevanz ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass Foucault Panofsky als jemanden versteht, der Bild und Sprache zusammen denkt: »Panofsky hebt das Privileg des Diskurses auf«<sup>23</sup> – nicht, um die Autonomie des bildenden Bereichs gegenüber einem sprachlichen zu behaupten, sondern um die Komplexität ihrer Verhältnisse zu beschreiben. Diese komplexen Verhältnisse zwischen Bild und Text, Visuellem und Diskursivem, seien von Panofsky, so Foucault, als »Überschneidung, Isomorphie, Transformation, Übersetzung«<sup>24</sup> gedacht worden. Panofsky zeige also »das ganze Feston des Sichtbaren und Sagbaren, das eine Kultur in einem bestimmten geschichtlichen Augenblick kennzeichnet«.<sup>25</sup> Bewundernswert findet Foucault zudem die Art und Weise, in welcher Panofsky deren Verflechtungen zeigt – das französische Wort »feston«, das er hier nutzt, kommt aus der Textilkunst.

Aber ich würde gerne noch einmal darauf zurückkommen, dass diese dritte Etappe der Rezeption als strukturalistisch bezeichnet werden könnte. Erinnern wir uns daran, dass Claude Lévi-Strauss mit Begeisterung Panofsky als »un grand structuraliste« bezeichnet.<sup>26</sup> Ein anderer großer Strukturalist, der nicht Franzose ist, aber mit Lévi-Strauss verbunden, ist Roman Jakobson. Auch er lobt Panofskys

Arbeit. Der bekannte Text, den Jakobson mit Lévi-Strauss geschrieben hat, die Gedichtanalyse von Baudelaires *Les Chats*, ist 1962 erschienen. Und ein Jahr später folgt ein kleiner Aufsatz, ursprünglich auf Tschechisch geschrieben, den man auf Deutsch in einer Übersetzung von Hendrik Birus findet, nicht aber auf Französisch: »Die, die Gottes-Kämpfer sind«. Der Wortbau des Hussiten-Chorals«. In diesem Text nimmt Jakobson den Begriff der strukturellen Homologien wieder auf. Im Anschluss an Panofsky, der strukturelle Homologien zwischen gotischer Architektur und Scholastik offengelegt hat, sieht Jakobson solche Homologien zwischen dem Wortbau dieses Hussitenchorals, seiner Grammatik, seiner Metrik, den Themen, die er behandelt, einerseits, und der spätgotischen Architektur sowie der damaligen tschechischen Malerei andererseits. In den Fußnoten zitiert er explizit Panofsky.<sup>27</sup> Und als letzte bedeutende Figur des Strukturalismus, die sich mit Panofsky beschäftigt hat, muss Émile Benveniste genannt werden. Die Umstände dieser Bezugnahme sind berührend: Benveniste sprach von Panofsky in seiner letzten Vorlesung am Collège de France, am 1. Dezember 1969, bevor er einen Hirnschlag erlitt und das Vermögen zu sprechen verlor. Auch Benveniste erwähnt den Text *Gotische Architektur und Scholastik*. Ihm dient diese Referenz als Grundlage für sein Argument, dass man die Struktur einer Sprache nicht vom Sinn trennen kann. Um dies explizit zu machen, zitiert er Panofsky, der ebenfalls Form und Inhalt nie voneinander getrennt hat.<sup>28</sup> Es lässt sich hier übrigens gut erkennen, wie weit die Lektüren von Benveniste oder Foucault wiederum von Georges Didi-Hubermans Interpretation<sup>29</sup> entfernt sind, die einen großen Einfluss in Frankreich und auch in Deutschland hat.

Für den fünften Moment der Rezeption steht eine Reihe von zeitgenössischen Philosophinnen und Philosophen, zu denen u. a., wie bereits erwähnt, Maud Hagelstein oder Muriel van Vliet gehören. Maud Hagelstein hat 2014 ihre Dissertation bei Olms veröffentlicht unter dem Titel *Origine et survivances des symboles (Warburg, Cassirer, Panofsky)*.<sup>30</sup> Die Besonderheit dieser Arbeiten liegt darin, dass sie von Philosophen geleistet werden, die gleichzeitig W. J. T. Mitchell, Gottfried Boehm und Erwin Panofsky lesen.<sup>31</sup> Unsere Generation hat sich nicht in einer Zeit gebildet, in der eine vereinfachte Variante von Panofskys Ikonologie kanonisch war. Wir müssen uns auch nicht intellektuell von seiner Position abheben oder Gegenpositionen konstruieren. Die eher polemische Auffassung u. a. Didi-Hubermans, die in Panofsky einen Vertreter des Logozentrismus sieht, geht teilweise darüber hinweg, dass Panofskys Ikonologie die Besonderheit der Bildproduktion und des visuellen Sinns anerkennt und thematisiert. Dass Panofsky nicht erkannt habe, dass Bilder aus sich selbst heraus einen Sinn erzeugen können, und vorausgesetzt habe, dass Bilder nur mittels von Texten eine Bedeutung haben können – dieses Verständnis oder auch Vorurteil schreiben aktuelle Ansätze um. Wir sehen es als wichtigen Moment an, jenseits gewisser Oppositionen zu arbeiten, das heißt die Begrifflichkeit und Methoden der *Visual Studies*, der Bildwissenschaft und der Ikonologie für unsere Fragen einzusetzen.

Muriel van Vliet: Panofsky war tatsächlich überaus wichtig für Lévi-Strauss. Dieser bezieht sich auf ihn insbesondere an dem thematischen Punkt, an dem er eine Art ästhetische Wendung in seiner Fassung des Strukturalismus einleitete.<sup>32</sup> Ich glaube, Panofskys Lektüre ist symptomatisch für einen Strukturalismus, der allmählich einen Platz für Kunstwerke und sinnliche Werke schafft. Es ist bekannt, dass Lévi-Strauss sich zuerst für die Familienstrukturen interessiert hat, dann für Mythen. Mit *Der Weg der Masken (La voie des masques)*<sup>33</sup> (1975) und *Sehen, Hören, Lesen (Regarder écouter lire)*<sup>34</sup> (1993) vollzieht er dann die ästhetische Wende. Man kann vielleicht mehr von einer Morphologie sprechen als von Strukturalismus. Aber wie ließe sich die Position von Georges Didi-Huberman, der zugleich ein wichtiger Warburg-Forscher ist, im Vergleich anführen?

Audrey Rieber: Das große Verdienst von Georges Didi-Huberman ist, dass er Warburgs Denken einer breiten wissenschaftlichen Debatte zugänglich gemacht hat. Die Wirkung seines Warburg-Buchs *Das Nachleben der Bilder* von 2002 ist unbestritten.<sup>35</sup> Didi-Huberman stellt die Originalität von Warburgs Forschungen in den Vordergrund, insistiert sehr auf dessen Begriffen des Nachlebens, des Symptoms sowie auf das Dispositiv des *Atlas*. Aber wie so oft arbeitet er binär: Er stellt zwei Figuren gegenüber und übertreibt ihre Unterschiede. Auf der einen Seite (die Figur, die er aufwertet) steht Warburg als Denker der Kraft der Bilder, des Nachlebens, des Atlas, des Symptoms. Und auf der anderen Seite (die Perspektive, die er abwertet) steht Panofsky als Denker der Chronologie, der Einflüsse, als ein Kunsthistoriker, der den Irrtum begangen habe, Bilder mit Texten zu verwechseln. Das heißt, dass Didi-Huberman ein – meiner Meinung nach – zu starres Bild von Panofsky zeichnet, um die Spezifik von Warburgs Methode zu betonen. Diese Lektüre von Didi-Huberman war und ist aber in Frankreich sowie in Deutschland sehr einflussreich geworden: Über die Hälfte seiner fast 40 Bücher wurden ins Deutsche übersetzt. Und es muss hier auch angeführt werden, dass die französische Interpretation von Warburg einen großen Einfluss auf die Interpretation von Panofsky in Frankreich und im deutschsprachigen Raum hat.

Steffen Haug: Könnte man sagen, Didi-Huberman habe sich eher gegen Panofskys eigene Schriften oder eher gegen die Richtung einer Kunstgeschichte gewendet, die in dessen Nachfolge entstanden ist? In seinem Buch *Vor einem Bild* richtet er sich gegen den »Ton der Gewissheit«, den er einer größeren Panofsky-Schule zurechnet, womit er aber vor allem die späteren Generationen meint.<sup>36</sup> Die Kritik zielt darauf, dass unter dem Anspruch, Bilder maßgeblich durch Textquellen erklären zu können, eben jene Aspekte vernachlässigt werden, die nicht in Sprache zu übersetzen sind und denen er sich in seinem Buch dann besonders widmet. Dagegen ist in *Das Nachleben der Bilder* Panofsky selbst angesprochen.<sup>37</sup> Wendet er sich insgesamt mehr gegen die Ansätze Panofskys oder mehr gegen die zu starre Anwendung seiner Methode, vor allem auch in Frankreich?

Audrey Rieber: Er polemisiert gegen Ansätze Panofskys sowie Cassirers und Gombrichs. Seine Argumentation ist dennoch vor allem gegen Panofskys Auffassungen gerichtet.

Steffen Haug: Wenn Didi-Huberman mit Warburg das *Nachleben* der Bilder betont, also die Aspekte ihres Fortwirkens, die nur schwer methodisch in den Griff zu bekommen sind, die beispielsweise Ängste auslösen können, dann stellt er ja auch eine Grundfrage, nämlich die nach den nicht rational erklärbaren Momenten der Kunst. Allerdings sind bei Warburg die anthropologischen Fragen stets mit philologischen Quellenstudien und auch mit der ikonologischen Methode verknüpft, die Bilder durch die zugehörigen Texte zu verstehen. Beides gehört unmittelbar zusammen. Didi-Hubermans Ausstellung *Atlas – How to Carry the World on One's Back* von 2010/11, die Warburgs Atlastafeln mit zahlreichen künstlerischen Positionen von den Collagen László Moholy-Nagys bis zu den Architektur-Typologien von Bernd und Hilla Becher kombiniert hat, war insofern interessant, als sie das Verfahren des *Atlas* in seiner Bandbreite zwischen Assoziativem und Strukturiert-Logischem auslotete. Aber zu den Bildordnungen des Atlas gehört, dass Warburg in ihnen über 30 Jahre Forschung synthetisieren wollte. Das Assoziative und die methodisch-präzise Arbeit, die versucht, die eigenen Argumente möglichst genau und nachvollziehbar zu erklären, sind auch zusammen zu sehen.

Audrey Rieber: Diese Methode von Didi-Huberman, die – auch rhetorisch – extrem effizient ist, besteht darin, einen Theoretiker einem anderen gegenüberzustellen; genau dieselbe Strategie nutzt er in Hinblick auf André Malraux, wenn er das Prinzip des Atlas untersucht. Er kritisiert sehr stark *Le Musée imaginaire* und dessen Auffassung der Beziehungen zwischen den Bildern. Man muss auch beachten, dass viele Texte von Panofsky überlesen werden. Ich denke beispielsweise an seine Analysen der Andachtsbilder. Daniel Arasse widmet der französischen Übersetzung dieser Texte eine brillante Einleitung, in der er zeigt, dass Panofsky sehr wohl gesehen hat, dass ein Bild aus einem anderen Bild durch Kristallisierung oder Verschiebungen entstehen kann, und Arasse sagt, dass diese Bildgenese dem Verfahren der Traumdeutung ähnelt.<sup>38</sup> Die Bilder haben eine eigene Generativität. Und in solchem Kontext spielen Texte wirklich nur die zweite Rolle. Die Andachtsbilder sind keineswegs schlichte Bebilderungen einer biblischen Quelle. Arasse aber – einer der wichtigen Leser und Gegner Panofskys in Frankreich – sieht einen Bruch in Panofskys intellektuellem Werdegang und stellt einem ›deutschen‹, theorieaffinen Panofsky einen ›amerikanischen‹ Panofsky, der die Ikonologie zu einer starren und textorientierten Methode weiterentwickelt habe, gegenüber. Natürlich ist Panofsky durch seine Beschreibung der ikonologischen Methode in »Ikonographie und Ikonologie« sehr bekannt geworden – der Text entspricht der Einleitung von 1939 zu *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. In diesem Text findet man die berühmte Tabelle mit der Beschreibung der vor-ikonographischen, ikonographischen und ikonologischen Momente der Interpretation. Das ist bekannt. Aber das ist nur eine Seite seiner Methode oder eine seiner Methoden. Und das wäre eine meiner Hauptthesen zu Panofsky: Er entziffert nicht nur den Sinn von Bildern, indem er die vorliegenden textuellen Quellen entdeckt. Dass seine Methode vielfältig ist, das sieht man sehr gut in der Habilitationsschrift. Je nach Thema entwickelt er *ad hoc* eine andere Methode.

Muriel van Vliet: Vielleicht spielt hier auch der Körper zwischen Bild und Text eine Rolle, wie auch die ›Leiblichkeit‹ der Bilder. Wir können vermuten, dass nach einer Phase, die man *linguistic turn* genannt hat, und nach einer zweiten Phase, dem sogenannten *iconic turn*, vielleicht eine Art beruhigende Versöhnung denkbar ist. Sie könnte einen Platz schaffen sowohl für Körper, Text und Bild und so eine anthropologische Wendung erzeugen, in der eher die Ethnologie eine Hauptrolle spielt. Statt länger mit dem Modell der Sprache betrachtet zu werden, könnte das Bild dann als ›Bild selbst‹ behandelt, und nie wie aktuell als ›Bild in der Kultur‹ interpretiert werden. Hinsichtlich der Methoden – oder um darauf zurückzukommen, des ›Streits‹ um die Methoden –, sei es bei Panofsky oder anderen, beruhen jegliche Wertungen häufig auf der Auswahl des jeweiligen Werkes, während Editionen versuchen, ein umfangreicheres Bild zu erstellen.

Steffen Haug: Wenn es zusätzliche Quellen gibt, dann werfen sie oft wiederum neue Fragen auf. Das trifft auch auf die Warburg-Forschung zu. Die Edition der *Briefe* vervollständigt das Bild von Warburgs Biographie, regt aber auch zu neuen Fragen an. Ein Beispiel wäre der Erste Weltkrieg. Warburg stand einerseits dem Geschehen an der Front und dessen barbarischer Gewalt sehr skeptisch gegenüber und war andererseits ein überzeugter Patriot, der im Krieg einen notwendigen Kampf für die Verteidigung der deutschen Ideale der Kultur sah. Die Briefe aus dieser Zeit rechtfertigen etwa das deutsche Vorgehen mit einem Patriotismus, der aus heutiger Sicht nur schwer nachvollziehbar ist. Sie geben ein weit umfangreicheres Bild von Warburg in diesen Jahren, als es bisher in der Forschung bekannt war. Dieser Patriotismus hat auch seinen Umgang mit den Bildern des Krieges geprägt: So nahm er zum Beispiel gegenüber den offiziellen deutschen Fotografien von der Front, die wir heute als Propaganda ansehen würden, zunächst kaum eine kritische Distanz ein. Auch sein Luther-Vortrag über die »Bilderpressfeldzüge« der Reformation ist patriotisch geprägt. Zugleich hat er allerdings mit diesem Vortrag die Kunstgeschichte methodisch zur Bildgeschichte erweitert. Dieses ambivalente Verhältnis von Patriotismus, Politik und Wissenschaft, der Auseinandersetzung mit der Propaganda seiner eigenen Zeit und in der Reformation, ist noch genauer zu erforschen. Es stellt jedoch nur ein Beispiel für die allgemeinere Beobachtung dar, dass die hier thematisierte Edition durch das neu aufgearbeitete Material nicht nur alte Lücken schließt, sondern ebenso weitergehende Fragestellungen anregt.

- 1 Audrey Rieber, Rezension von Erwin Panofsky, »*Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*«, Berlin/Boston: De Gruyter, 2014, in: *Revue Regards croisés*, Nr. 5 (2016), S. 128–134 (<http://www.revue-regardscroises.org/>).
- 2 Arno Schubbach, »Rezension von: Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*«, Hildesheim: Olms Verlag, 2014, in: *Revue Regards croisés*, Nr. 5 (2016), S. 135–138 (<http://www.revue-regards-croises.org/>).
- 3 Die Konferenz »Aby Warburg 150. Work. Legacy. Promise«, organisiert von David Freedberg und Claudia Wedepohl, fand vom 13. bis 15. Juni 2016 im Warburg Institute, London, statt. Das Programm und die Videoaufzeichnungen der Beiträge sind im Internet abrufbar unter: <https://warburg.sas.ac.uk/events/aby-warburg-150-work-legacy-promise>.

- 4 »ATLAS. How to Carry the World on One's Back?«, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Sammlung Falckenberg, Deichtorhallen Hamburg, 2001. *Atlas. How to Carry the World on One's Back ?*, Ausst.-Kat., Madrid, Karlsruhe und Hamburg, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: TF Editores, 2010.
- 5 Aby Warburg, *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Berlin, seit 1998. Bisher sind sechs Bände erschienen.
- 6 Maurizio Ghelardi, Susanne Müller und Roland Recht (Hg.), *L'atlas Mnémosyne. Aby Warburg*, Übers. aus dem Deutschen von Sascha Zilberfarb, Paris: L'Écarquillé, 2015.
- 7 Aby Warburg, Briefe, 1886–1929, hg. von Michael Diers und Steffen Haug, in Zusammenarbeit mit Thomas Helbig, Berlin: De Gruyter, 2019 (*Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Bd. V.1,2) [in Vorbereitung].
- 8 Michael Diers, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*, Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1990.
- 9 Warburg Institute Archive, General Correspondance, Aby Warburg an Ernst Samter, 19. Mai 1918.
- 10 Maurizio Ghelardi (Hg.), *Miroirs de faille. À Rome avec Giordano Bruno et Edouard Manet, 1928–29*, Paris: Presses du réel, 2011. Die italienische Werkausgabe hat die Briefe noch nicht verfügbar gemacht, URL: [http://www.ninoaragnoeditore.it/?mod=COLLANE&id\\_collana=36](http://www.ninoaragnoeditore.it/?mod=COLLANE&id_collana=36) (letzter Zugriff: 17. 10. 2018).
- 11 Bereits 1966 erschien etwa die italienische Übersetzung der zu Lebzeiten veröffentlichten Schriften Warburgs, vgl. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, hg. von Gertrud Bing, Florenz: La Nuova Italia, 1966.
- 12 Die drei Bände der französischen Ausgabe *Écrits (Miroirs de faille, 2011, L'atlas Mnémosyne, 2012, und Fragments sur l'expression, 2015)* basieren teils auf der Edition der *Gesammelten Schriften*, teils auf vorherigen italienischen Publikationen und teils auf unveröffentlichten Manuskripten.
- 13 Panofsky, *Die Gestaltungsprinzipien Michelangelos, besonders in ihrem Verhältnis zu denen Raffaels*, op. cit.
- 14 Maurice Merleau-Ponty, *L'institution. La passivité, Notes de cours au Collège de France (1954–1955)*, Paris: Belin, 2003; Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Paris: Gallimard, 1960. Dt. erschienen als: Merleau-Ponty, »Das Auge und der Geist«, in: Merleau-Ponty, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, übers. aus dem Französischen von Hans Werner Arndt u. A., Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003, S. 275.
- 15 Hubert Damisch, *L'Origine de la perspective* [1987], Neuausgabe, Paris: Flammarion, 2012. Dt. erschienen als: Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, übers. von Heinz Jatho, Zürich: Diaphanes, 2010.
- 16 Jean-Louis Déotte, *L'Époque de l'appareil perspectif. Brunelleschi, Machiavel, Descartes*, Paris: Editions L'Harmattan, 2001.
- 17 Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Übers. aus dem Englischen von Pierre Bourdieu, Paris: Éditions de Minuit, 1967. Dt. erschienen als: Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter*, übers. aus dem Engl. von Helga Willinghöfer, Köln: DuMont, 1989.
- 18 Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe (Penn.): The Archabbey Press, 1951.
- 19 Pierre Bourdieu, »Structures, habitus, pratiques« in: *Le sens pratique*, Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- 20 Erwin Panofsky, *Essais d'icologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Übers. aus dem Englischen in das Französische von Claude Herbette und Bernard Teyssède, Paris: Gallimard, 1967. Dt. erschienen als: Panofsky, *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*, übers. aus dem Engl. von Dieter Schwarz, Köln: DuMont, 1980.
- 21 Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Übers. aus dem Englischen in das Deutsche von Wilhelm Höck, Köln: DuMont, 1975. Frz. erschienen als: Panofsky, *L'Œuvre d'art et ses significations*, aus dem Engl. übers. von Marthe und Bernard Teyssède, Paris: Gallimard, 1969.

- 22 Michel Foucault, »Les mots et les images. Sur E. Panofsky, *Essais d'iconologie* (Paris 1967) et *Architecture gothique et Pensée scholastique* (Paris 1967)«, in: *Le Nouvel Observateur*, no. 154, 1967, S. 49–50, aufgenommen als: M. Foucault, »Les mots et les images«, in: ders.: *Dits et écrits* (1954–1988), Bd. I: 1954–1969, Paris: Gallimard, 1994, S. 620–624. Dt. Foucault, »Worte und Bilder«, übers. von Michael Bischoff, in: ders.: *Schriften / Dits et écrits*, Bd. 1: 1954–1969, Nr. 51, S. 794–797.
- 23 Foucault, »Worte und Bilder«, op. cit., S. 795.
- 24 Ibid.
- 25 Ibid.
- 26 Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, Paris: Plon, 1973, S. 324. Dt. erschienen als: Lévi-Strauss, *Strukturelle Anthropologie II.*, übers. von Eva Moldenhauer (u. a.), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1975.
- 27 Roman Jakobson, »Die die Gottes-Kämpfer sind«. Der Wortbau des Hussiten-Chorals« [1963], Übers. aus dem Tschechischen von Hendrik Birus, in: *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, Bd. 1, hg. von Hendrik Birus und Sebastian Donat, Berlin / New York: Walter De Gruyter, 2008, S. 284.
- 28 Émile Benveniste, »Leçon du 1<sup>er</sup> décembre 1969« in: *Dernières leçons. Collège de France 1968–1969*, hg. von Jean-Claude Coquet und Irène Fenoglio, Paris: Seuil/Gallimard, coll. »Hautes Études«, 2012, S. 139–146.
- 29 Georges Didi-Huberman, *Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris: Éditions de Minuit, 2002, zum Beispiel »L'exorcisme du Nachleben«: Gombrich und Panofsky, S. 91–102; Georges Didi-Huberman, »L'exorciste«, in: *Relire Panofsky* (Beiträge der Konferenz am Musée du Louvre vom 19. November bis 17. Dezember 2001), hg. von Matthias Waschek, Paris: École Nationale Supérieure des Beaux arts [u. a.], 2008, S. 67–87.
- 30 Maud Hagelstein, *Origine et survivances des symboles. Warburg, Cassirer, Panofsky*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2014.
- 31 Audrey Rieber, *Art, histoire et signification. Un essai d'épistémologie d'histoire de l'art autour de l'iconologie d'Erwin Panofsky*, Paris: L'Harmattan, coll. »Esthétiques«, 2012. Muriel van Vliet, *La forme selon Ernst Cassirer. De la morphologie au structuralisme*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, coll. »Aesthetica«, 2013.
- 32 Claude Imbert, *Lévi-Strauss. Le passage du Nord-Ouest*, Paris: L'Herne, 2008.
- 33 Claude Lévi-Strauss, *Der Weg der Masken*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 ; Frz.: *La voie des masques*, Genf: Skira, 1975.
- 34 Claude Lévi-Strauss, *Sehen Hören Lesen*, übers. von Hans-Horst Henschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 ; Frz.: *Regarder écouter lire*, Paris: Plon, 1993.
- 35 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, übers. von Michael Bischoff, Berlin: Suhrkamp, 2010.
- 36 Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, übers. von Reinhold Werner, München: Hanser, 2000, S. 10.
- 37 Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, op. cit.
- 38 Erwin Panofsky, *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris: Flammarion, 1997, siehe auch die Einführung von Daniel Arasse, S. 5–11.