

Literaturhinweise

- H. Wölfflin, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: *Sitz. ber. d. königl. preuss. Akad. d. Wiss.* XXXI, 1912
- E. Panofsky, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: *Zeitschrift f. Ästh. u. allg. Kunstwiss.* 10, H. 4 (1915)
- J. v. Schlosser, „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Ein Rückblick, in: *Sitzungsberichte d. bayer. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.*, 1, 1935
- M. Schapiro, Style, in: *Anthropology today*, hg. v. A. L. Kroeber, Chicago 1953, S. 287–312
- H. Sedlmayr, Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Reinbek b. Hamburg 1958
- J. Ackermann, Style, in: Ackermann/Carpenter, *Art and Archeology*, Englewood Cliffs 1963, S. 164–186
- F. Piel, Der historische Stilbegriff und die Geschichtlichkeit der Kunst, in: *Probleme der Kunstwissenschaft* 1 (1963), S. 18–37
- J. Bialostocki, Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft, Dresden 1965
- J. Jahn, Die Problematik der kunstgeschichtlichen Stilbegriffe, in: *Sitz. ber. d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig, Phil.-Hist. Kl.*, Bd 112, 4, 1966
- L. Dittmann, Stil, Symbol, Struktur, München 1967
- W. Hager/N. Knopp (Hg.), Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, München 1977
- W. Hofmann, Fragen der Strukturanalyse, in: ders., *Bruchlinien. Aufsätze zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, München 1979, S. 70–89
- G. Kubler, Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt/M. 1982, (zuerst engl. 1962)
- W. G. Müller, Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart, Darmstadt 1981
- F. Möbius (Hg.), Stil und Gesellschaft. Ein Problemaufriß, Dresden 1984
- H. U. Gumbrecht/K. L. Pfeiffer (Hg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, Frankfurt/M. 1986

Johann Konrad Eberlein

Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode

Inhalt: 1. Die Fragen der Ikonologen S. 169 – 2. Das Modell Erwin Panofskys S. 173 – 3. Die Voraussetzungen der Methode in der Geschichte der Kunst S. 176 – 4. Kritik, Selbstkritik und Perspektiven der Ikonologie S. 178 – 5. Dürers Melancholie-Stich – Analyse eines Beispiels S. 183 – 6. Literaturnachweise u. Literaturhinweise S. 186 – 7. Nachwort 1996 S. 190

1. Die Fragen der Ikonologen

„Methode“, nicht „Ansatz“ – schon die aussondernde Bezeichnung der sich um „Inhalt“ und „Gehalt“ eines Kunstwerks bemühenen Richtung unter den in diesem Buch vorgestellten „Ansätzen“ weist auf ein besonderes historisches Gewicht. *Ikonologie* besteht, nimmt man ihre theoretische Definition durch Erwin Panofsky, seit über einem halben Jahrhundert, rechnet man von ihrer Benennung im Rahmen eines Vortrags durch Aby Warburg an, rund ein Dreivierteljahrhundert. Die Anfänge der wissenschaftlichen *Ikonographie*, aus der sie erwuchs, liegen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zudem sind Ikonographie-Ikonologie enger als andere Ansätze mit der Vergangenheit verbunden; sie sind die Ausläufer einer unermeßlich reichen Tradition, der sie nicht nur ihr Material entnehmen, sondern in der sie auch methodische Vorstufen und Entsprechungen haben. Der Größe der vergangenen Dimension entspricht das Echo der Gegenwart: Rein quantitativ ist die ikonographisch-ikonologische Methode in der kunstwissenschaftlichen Literatur, besonders im angelsächsischen Sprachraum, führend. Eine Einführung kann nur wenige historische Voraussetzungen und einige Strukturen der Methode und ihrer Rezeption nennen; das soll vor allem unter Berücksichtigung der deutschen Situation geschehen.

Bei seiner Darlegung des rezeptionsästhetischen Ansatzes in diesem Band hat Wolfgang Kemp innerhalb der exemplarischen Interpretation eines Gemäldes von Nicolaes Maes (Abb. 1) Raum gelassen für einen „längeren ikonographischen Exkurs“. ¹ Er kann und braucht hier nicht geleistet zu werden, aber schon eine erste Annäherung wird mit der Feststellung völlig andersgerichteter Ziele beginnen müssen. Der Ikonologe – um damit die lange Methodenbezeichnung zu ersetzen – würde wohl zuerst nach der Herkunft der Motive „geöffneter Vorhang“ und „belauschende Figur“



Abb. 1: Nicolaes Maes, Die Lauscherin, ca. 1655; London, Kunsthandel.

bzw. ihrer Kombination fragen. Aus Gründen, die hier nicht ausgebreitet werden können, zierte der geöffnete Vorhang seit der Spätantike das Bild des Kaisers, ging im 8. Jahrhundert auf das des Evangelisten über und wurde im 11. Jahrhundert zum Attribut der Muttergottes, weil er nun auf der Grundlage einer komplizierten theologischen Symbolik das Erscheinen Christi in der Welt versinnbildlichte.² Diese Bedeutung war noch nicht verlorengegangen, als Rembrandt den Vorhang, der zuvor eine ganz andere Form hatte, in eine Darstellung des Tuches umwandelte, das nach der Sitte der Zeit wertvolle Gemälde schützen sollte, denn er wandte seine kühne Neuerung zuerst auf das Thema „Heilige Familie“ an. Wie aber kommt die „belauschende Figur“ neben den Vorhang? Auch dafür läßt sich der Ursprung nennen: Auf spätantiken Herrscherbildern kann eine Person niederen Ranges im Hintergrund einen Vorhang zurückschlagen; diese Figur wird in Gestalt einer Dienerin von bestimmten Themen des Marienlebens übernommen, wo sie z. B. hinter der lauschenden Maria in der Verkündigungsszene als Zeugin des Geschehens auftritt. Zu einem eigenen Bildthema verfestigte und verschärfte sich das Detail des Mitwissers aus der sozialen Unterschicht in einer um 900 erfolgten Abspaltung von der Geschichte des Vorhangmotivs: In der Darstellung des Schreibers Petrus, der seinen Herrn, den Papst Gregor, beim Empfang der göttlichen Inspiration belauscht (Abb. 2). Nach-



Abb. 2: Papst Gregor d. Gr. mit dem ihn belauschenden Notar Petrus, 2. Hälfte 12. Jh.; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Codex 50. 4 Aug. 4^{to} (Foto: Bibliothek).

dem er einen beide trennenden Vorhang durchbohrt hatte, konnte er beobachten, wie eine Taube dem Papst die jenseitige Botschaft ins Ohr flüsterte. Das Lauschen des Papstes bedurfte keiner Entschuldigung; das Lauschen seines Untergebenen wurde in der mittelalterlichen Auslegung damit entschuldigt, daß es ein Streben nach Erkenntnis gewesen sei.

Es ist deutlich geworden, daß die Kenntnis der Vorgeschichte eine erste Grundlage für den Versuch liefern würde, die Vorhang-Magd-Konstellation des Gemäldes zu lesen. Der Ikonologe hätte seine Rezeption gewissermaßen in die Vergangenheit projiziert und sie an der *Typengeschichte* geschult. Letztere wäre ihm eine Geschichte von Wandlungen, die sich jeweils zu Stufen verfestigen, auf deren einer die von Maes verwirklichte Fassung angesiedelt ist. Offenbar hat der Maler, was die bisher besprochenen Einzelheiten betrifft, nichts selbst erfunden. Einen ähnlichen Eindruck würde die nun betriebene Suche nach der zeitgenössischen Auffassung und Deutung der Motive in Quellen außerhalb des Gemäldes hinterlassen. Der Ikonologe würde z. B. darauf stoßen, daß der Vorhang in erotischen Themen oder als Sinnbild der Wahrheit vorkam, alles Bedeutungen, die keimhaft in seinen früheren Verwendungen auf Bildern angelegt waren. Welche von ihnen mit dem Gemälde von Maes verbunden werden kann, wäre jetzt die entscheidende Frage. Hinweise gäben die bisher ausgesparte Szene im Hintergrund, dann alle erreichbaren Informationen zur Herkunft und Bestimmung des Werkes, d. h. vergleichbare Gemälde von Maes, Nachrichten über seine Gedankenwelt, seine Stellung in der Gesellschaft, auf der anderen Seite Nachrichten über die Person des Auftraggebers bzw. Besitzers, über den Aufbewahrungsort des Bildes usw. Der Ikonologe käme schließlich nach einem Indizienbeweis zu einem Ergebnis, das im vorliegenden Fall sicher in einer Art moralischen Sinns bestünde, der sprichwortartig formuliert werden kann. Wenn er seine Suche hinreichend ausgedehnt hätte, würde er jedoch über ein Mehr an Erkenntnissen verfügen, das es ihm erlaubte, die Bedeutung des Gemäldes nicht nur intern, sondern auch nach außen hin zu ergründen. Das individuelle, einzelne Werk von 1655, auf dem die alte Magd-Vorhang-Konstellation so formuliert ist, daß der Betrachter – durch wen? den Maler oder den Besitzer? – in die Rolle dessen versetzt ist, der das indiskrete Verhalten des Personals überblickt, könnte in seinem damaligen Verhältnis zur Umwelt erfaßt werden. Seine Position würde auf Grund der Übereinstimmungen mit und der Kontraste zu gleichzeitigen gesellschaftlichen oder geschichtlichen Positionen für uns heute sichtbar. Schon die wenigen angedeuteten Punkte: Übergang theologischer Symbolik in das bürgerliche Milieu, Grenzen der Eigen-Erfindung des Malers, Fixierung sozialer Unterschiede, lassen annehmen, daß der Ikonologe dabei in verschiedener Hinsicht zu einer kritischen Stellungnahme kommen könnte. Seine Suche hätte ihn seinerseits auf eine „Ent-hüllung“ gebracht, und es wäre wegen ihrer Komplexität in der Tat zu fürchten, daß ihre Niederschrift „länger“ würde. Es geht um die Fragen und ihre Richtung, nicht um die Antworten. Die ikonographisch-ikonologische Methode ist also die *Suche nach dem einstigen Sinn eines Kunstwerks* mit Hilfe aller erreichbaren bildlichen oder

schriftlichen Quellen, die sich zu ihm in eine erhellende Beziehung setzen lassen. Das Ziel der „geschichtlichen Deutung“³ ist, unser Verständnis vom zeitgenössischen ausgehen zu lassen. Letzteres kann, wie dies bei dem Beispiel von Maes der Fall gewesen wäre, von einer größeren gesellschaftlichen Gruppe getragen worden sein, es kann aber auch auf den Künstler und seinen engsten Umkreis derart begrenzt gewesen sein, daß die weit schwieriger zu erforschenden Ideen seines Schöpfers allein die Basis für die Betrachtung eines Werkes bieten. Hier deutet sich an, daß die Methode einen engen Praxisbezug hat: Ihre Existenz stützt sich eher auf ihre jeweilige Anwendung als etwa auf eine durchgängig anzuwendende, inhaltliche Definition dessen, was Kunst sei. Der Eindruck der Nähe zur Arbeit des Historikers mit den Hilfsmitteln Quellenkunde, Quellenkritik u. ä. drängt sich auf; überhaupt mag es scheinen, als könnte die ikonographisch-ikonologische Methode auf eine eigene theoretische Formulierung verzichten. Das ist natürlich irrig; mit dem Referat ihres wichtigsten Modells soll eine schärfere Charakterisierung möglich werden.

2. Das Modell Erwin Panofskys

Der undankbaren Aufgabe, die Methode zu einem theoretischen Modell zu abstrahieren, unterzog sich Erwin Panofsky. Er übernahm dazu ein dreistufiges Schema des österreichischen Soziologen Karl Mannheim das jener 1921/22 zum Thema der „Weltanschauungsinterpretation“ veröffentlicht hatte.⁴ Panofsky beschrieb das Modell mehrfach (1930, 1932, 1939, 1955),⁵ jedes Mal mit kleinen Veränderungen oder inneren Verschiebungen; es sei nach der letzten Fassung paraphrasiert. Wie bei Mannheim besteht es aus drei Stufen, die jedoch nur theoretisch zu scheiden sind und in der Arbeit des Interpreten einen einzigen, auf das Kunstwerk bezogenen Prozeß bilden. Die Stufen stellen ein immer tieferes Eindringen dar: Von der *vor-ikonographischen Beschreibung* über die *ikonographische Analyse* zur *ikonologischen Interpretation*. Auf der ersten Stufe vergewissert sich der Interpret dessen, was er „sieht“; die Werkbetrachtung steht am Anfang der Untersuchung. Es geht um die Feststellung des „primären oder natürlichen Sujets“, also die Identifikation der dargestellten Objekte als z. B. bestimmter Figuren, Tiere, Pflanzen, Gebäude, dazu ihres eventuellen emotionalen Ausdrucks usw. Um dies zu leisten, benötigt der Interpret nicht nur „praktische Erfahrung“, d. h. seine natürliche Vertrautheit mit Gegenständen und Ereignissen, sondern bereits ein kunsthistorisches Vorwissen. Erst „die Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt werden“, also eine rudimentäre Kenntnis der Stilgeschichte, ermöglicht es, z. B. in der Kunst

des Mittelalters eine Figur ohne Standfläche richtig als nicht-schwebend oder schwebend zu lesen. Die Stilgeschichte im weitesten Sinn hat die Funktion eines „Korrektivprinzips“; sie hilft die Bildgegenstände als „künstlerische Motive“ zu erfassen.

Ein Beispiel mag verdeutlichen, daß letzteres unmittelbar zur nächsten Stufe überleitet: Wer etwa Dürers bekannten Kupferstich *Melencolia I* betrachtet, wird aus heutiger, „natürlicher“ Sicht zur Lesart: „Mürrischer Engel inmitten von Trödel“ kommen, und erst die Kenntnis von Grundprinzipien der Kunst von 1514 kann ihn darauf bringen, daß es sich um eine Personifikation handeln muß, die ebenso wie die abgebildeten Gegenstände eine bestimmte Bedeutung hat.⁶ Damit, allgemeiner ausgedrückt, mit dem „sekundären oder konventionalen Sujet, das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet“, befaßt sich die *ikonographische Analyse*. Auf dieser Stufe benötigt man die Kenntnis der einschlägigen Quellen, die dem Interpretieren die mit den Motiven ausgedrückten Themen oder Vorstellungen enthüllen. Vor Dürers Stich ist klar, daß ohne sie eine sinnvolle Auffassung nicht möglich wäre. Selten verfügt man über direkte Zeugnisse – beim Beispiel der *Melencolia I* ist es nur die Dürer-Notiz: „Schlüssel bedeutet Gewalt, Beutel bedeutet Reichtum“ – meist müssen indirekte Quellen herangezogen werden. Ein wichtiges Erkenntnis-Mittel ist die *Typengeschichte*. Sie wirkt korrigierend durch die Vermittlung „der Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden“. Das ikonographische Vorgehen hat demnach eine eher feststellende als interpretierende oder wertende Tendenz; es verhält sich zur Stufe der Ikonologie wie Ethnographie zu Ethnologie, d. h. die dritte Stufe begreift die zweite ein.

Die *ikonologische Interpretation* bereitet, wie die Kritiken an Panofskys Modell belegen, die größten Verständnisschwierigkeiten, daher möge ein schlichtes Beispiel zur Einführung dienen: Wer die Statue eines Heiligen mit Pilgerattributen und den Symptomen der Pest-Krankheit als den heiligen Rochus identifiziert hat, wird in der Regel dann danach fragen, ob ihre Aufstellung mit einem tatsächlichen Auftreten der Seuche zu tun hatte, wie lange es zurücklag, wer die Statue bestellte, ob eine Relation zwischen Auftrag und etwa von der Pest besonders betroffenen sozialen Schichten vorlag, welche Wirkung man sich von ihrer Aufstellung erhoffte, inwiefern ihre Gestaltung davon beeinflußt wurde usw., d. h. er würde jenseits der bloßen ikonographischen Benennung weiterfragen und versuchen, sich dem eigentlichen Sinn des Werks zu nähern. Selbst wenn uns Notizen Dürers zu allen Motiven der *Melencolia I* überliefert wären, bliebe dunkel, aus welcher inneren Notwendigkeit heraus

Dürer den Stich anfertigte und was in diesem zum Ausdruck kam. Die dritte Stufe hat im Vergleich zur zweiten eine andere Perspektive auf das Werk. Während die ikonographische Analyse die zeitgenössische Auffassung reflektierte, ist nun die zeitliche Differenz zum Interpretieren instrumentalisiert: Die „eigentliche Bedeutung“, der „Gehalt“, kann sogar dem Künstler selbst unbewußt gewesen sein und wird, mindestens in diesem Fall, erst im Nachhinein sichtbar. Den Begriff der „eigentlichen Bedeutung“, die dem „Dokumentsinn“ bei Mannheim entspricht, stützte Panofsky durch den Anschluß an eine von dem deutschen Philosophen Ernst Cassirer entwickelte Theorie der geistigen Ausdrucksformen: Er faßte „eigentliche Bedeutung“, „Gehalt“ als „symbolische Werte“ im Sinne von dessen 1923–1929 erschienener *Philosophie der symbolischen Formen* auf.⁷ Cassirer war davon ausgegangen, daß der Mensch nicht mehr in einem bloß natürlichen Universum lebt, sondern daß er die Welt durch Sprache, Mythos bzw. Religion und Kunst vermittelt erfährt, und zwar über sie als „symbolische Formen“. „Unter einer ‚symbolischen Form‘ soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes Zeichen geknüpft ist.“⁸ Dem Sinnlichen und dem Geistigen ist die „symbolische Form“ insofern übergeordnet, als jene sich im vollendeten Kunstwerk nicht mehr antagonistisch gegenüberstehen. Es müssen also die „symbolische Form“ im Sinne Cassirers, die ein philosophischer Begriff ist, und das, was im nicht-spezifischen Sprachgebrauch als ‚Symbol‘, ‚Symbolik‘ verstanden wird und das in Panofskys Modell mit der Stufe II zu verbinden wäre, eindeutig auseinandergelassen werden. Auf philosophische Implikationen kann hier nicht eingegangen werden;⁹ es genügt die Feststellung, daß Panofsky ein System übernahm, in dem er eine inhaltlich nicht eingeengte, theoretische Fundierung für die Sinnebene vorfand, die er jenseits des durch Anschauung und historisch-literarisches Wissen Erfassbaren annahm. Ihren Platz haben die Ergebnisse der Suche nach der „eigentlichen Bedeutung“ in der allgemeinen Geschichte „kultureller Symptome“ oder „Symbole“ (im Sinne Cassirers). Korrektivprinzip ist daher auf der dritten Stufe die „Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden.“ Der Interpret muß mit diesen Tendenzen vertraut sein. Um sein Wissen fruchtbar machen zu können, benötigt er die Begabung der „synthetischen Intuition“, die durch persönliche Psychologie und „Weltanschauung“ geprägt ist. Diese Eigenschaft forderte Panofsky nicht im Sinne einer kunsthistorischen Sonderbegabung, sondern er sah in ihr ein Erfordernis des Historikers überhaupt, wie er auch grundsätzlich die Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin in die Reihe der „hermeneutischen“ Wissenschaften stellte. Auch die dritte

Stufe führt nicht ins Willkürliche, sondern bleibt bei der geschichtlichen Orientierung.¹⁰

Zweifellos sah Panofsky in dem Modell, das abzuändern er immer bereit war, keinen universalästhetischen Entwurf, eher ein heuristisches Mittel, wie es ja auch nicht seine eigene Erfindung, sondern zum großen Teil Übernahme soziologisch-philosophischer Theorien war. Trotzdem muß es nicht lediglich als historisches Element der Methode referiert werden; es führt nicht nur heute noch authentisch und überschaubar in ihre Struktur ein, sondern gibt darüber hinaus als Objekt der Kritik eine Vorstellung von ihrer Rezeption und Anwendung.

3. Die Voraussetzungen der Methode in der Geschichte der Kunst

Auf dieses Gebiet leitet die Frage über: Welche historische Grundlage hat die Methode, die sich auf den ersten Blick so befremdlich von der „natürlichen“ Kunsterfahrung abhebt? Mit welcher Berechtigung sucht der Ikonologe Sinnschichten hinter dem, was das Auge sieht? Der Gedanke, daß das Werk eines Künstlers eine tiefere Bedeutung birgt, ist sehr alt.¹¹ In der Orphik, jener philosophisch-religiösen Bewegung, die sich auf Schriften des mythischen Sängers Orpheus berief, entstand im 6. Jahrhundert vor Christus die Meinung, daß hinter der homerischen Dichtung eine Erlösungslehre verborgen sei. Typisch ist die Voraussetzung: Das unmittelbare Verständnis war mit dem Versinken der Adelswelt, auf die sich die Gedichte bezogen hatten, verlorengegangen; man mußte sich um eine Interpretation bemühen. Das Ende des Traditionszusammenhangs wird Nötigung zur Deutung. Dabei kann erschwerte Zugänglichkeit des eigentlichen Sinns ein positives Merkmal sein. Auf die Deutung übertragen, wird sich daraus in der späteren Antike die Abstufung zwischen diesseitiger = unvollkommener und jenseitiger = vollkommener Wahrheit entwickeln. Nach Heraklit (um 550–um 480) macht der Herr des Orakels zu Delphi keine Aussage, er verbirgt auch nicht, sondern er gibt einen Hinweis, ein Zeichen. Die Stellung des „Zeichens“ zwischen Offenbaren und Verbergen begründet in der Geschichte der Kunst die Möglichkeit, bei dem Vortrag des inhaltlichen Programms den einen oder anderen Pol zu betonen. In der Mysterienreligion von Eleusis war der Sinn der Worte und Handlungen nur den Eingeweihten verständlich. Hier taucht die Idee auf, durch die Kontrolle des Verständnisses von Zeichen eine Gruppe herauszuheben. Soviel zu den gedanklichen Ursprüngen der Grundeinstellung, die in der Geschichte des Abendlandes die Verschmelzung von Kunst und programmatischem Inhalt für Produzenten und Rezipienten selbstverständlich werden ließ. Sie schuf die ideelle und materiale Voraussetzung für die Entstehung

der Ikonologie in ihrer Doppelbedeutung von praktischer Verwirklichung durch Kunst und theoretischer Erörterung – am Ende durch die Wissenschaft.

Die skizzierten Verfahrensweisen wurden vom Christentum übernommen, die Deutung wurde seit der Spätantike zum Grundzug seiner geistigen Auseinandersetzung mit der Welt und ihren Gegebenheiten.¹² Mit dem Sieg über das Heidentum rückt die Bibel in das Zentrum der Interpretationen; die Exegeten suchen den höheren, geistigen Sinn, den „sensus spiritualis“ hinter dem Wortsinn, dem „sensus litteralis“. Ihr Ergebnis ist eine Enthüllung, „revelatio“, wie sie durch das Zerreißen des Vorhangs im jüdischen Tempel beim Kreuzestod Christi vorgebildet und als Möglichkeit begründet wurde, und erst hier wird offenbar, von welchem theologischen Hauptgedanken noch das Gemälde von Nicolaes Maes zehrt. Mit dieser Art der Weltauffassung war die Aufgabe der bildenden Kunst, bei der in gewisser Hinsicht die Darstellung immer die Deutung voraussetzt, für das ganze Mittelalter festgelegt: Sie hatte die religiösen Themen in ihrer theologischen Dimension vorzuführen. Die christliche Kunst blieb, mit jeweils wechselnder Reichweite der implizierten Deutung, deren Anspruch auch sehr gering sein kann, bis ins 19. Jahrhundert durchweg eine symbolische Kunst, die ein Verständnis jenseits der bloßen Betrachtung fordert. „Hoc visibile imaginatum figurat illud invisibile verum, cuius splendor penetrat mundum“ – „Dieses sichtbare Bild formt jene unsichtbare Wahrheit, deren Glanz die Welt durchdringt“, wie es in einem ottonischen illustrierten Codex heißt.¹³ Hatte die Kunst des Mittelalters einen demonstrativen Charakter und sollte ihre Entschlüsselung nach einer häufig geäußerten Forderung gerade auch den Ungebildeten möglich sein,¹⁴ so kam es in der Renaissance zur Betonung der anderen Option, zum extremen Hermetismus. Die Bildprogramme wurden komplizierter, Dunkelheit wurde gesucht, ihr Verständnis auf Wenige begrenzt. Das Kunstwerk sollte zur Diskussion anregen, die der Wissende lächelnd verfolgen konnte: Verhüllung als aristokratisches Merkmal, als Mittel zur sozialen Distanzierung. Damals entstanden jene Gemälde, deren ohne intellektuelle Mühen zugänglich scheinende Schönheit den Betrachter betört, um ihn über das, was er sieht, desto gründlicher im Unklaren zu lassen.¹⁵ Es waren und blieben sphingenhafte Artefakte, die heute noch weltweite Reisebewegungen und endlose Gelehrtenstreitigkeiten provozieren. Die Entdeckung eines spätantiken Versuchs, die Hieroglyphen der Ägypter zu deuten, legitimierte den Umgang mit Bilder-Rätseln als antikisch; gleichzeitig sprengte die Altertums-Begeisterung der Epoche den Themen-Katalog der mittelalterlichen Kunst. Die Renaissance war ein Höhepunkt in der Geschichte der Darstellung kunstvoll gebildeter Inhalte; entsprechend konzentriert sich das Interesse der wissenschaftlichen Ikonologie auf sie.¹⁶ In der Fol-

gezeit kam es zu einer gewissen Verselbständigung der gelehrten Komponente; dazu gehört die Fixierung und Verbreitung von Symbolen und Allegorien in eigenen Nachschlagewerken durch jeweils eine bildliche Illustration mit ihrer Erklärung. Das berühmteste ist Cesare Ripas *Iconologia*, deren zweite, illustrierte Auflage 1603 erschien; von dieser neuen Verwendung eines alten Fachausdrucks der Rhetorik ist noch die Bezeichnung der kunstwissenschaftlichen Methode abgeleitet. Zu einem nicht unerheblichen Teil standen die ikonologischen Sammlungen im Dienst der letzten großen Bewegung, in der Bild und anspruchsvolles Programm eins waren: die Kunst der Gegenreformation. Erst im 19. Jahrhundert begannen die Bildinhalte ihre Allgemeinverbindlichkeit zu verlieren und sich auf die Basis des Privaten zurückzuziehen.¹⁷ Zwar kam es immer wieder zur Formulierung überindividueller, z. B. staatlich-nationaler Inhalte, doch fielen die entsprechenden Werke in der Moderne der ästhetischen Verachtung anheim.

Es kann also, um die Ausgangsfrage zu beantworten, festgehalten werden, daß der ikonographisch-ikonologischen Methode in der künstlerischen Produktion zwischen Antike und 19. Jahrhundert ein Material vorliegt, für das grundsätzlich der Schlüssel paßt, den sie besitzt. Die Schaffung von Kunst um der Kunst willen, mit den flankierenden Positionen der „Autonomie der Kunst“ und der „Ideologie des reinen Auges“,¹⁸ bildet in der abendländischen Kunstgeschichte nur einen vergleichsweise sehr kurzen Abschnitt. Der Ikonologie ist die Berechtigung ihres Vorgehens also nicht abzuspochen; dennoch wurde und wird sie zunehmend kritisiert.

4. Kritik, Selbstkritik und Perspektiven der Ikonologie

Die Ursachen dieser Kritik liegen in der Methodengeschichte und in allgemeineschichtlichen Vorgängen begründet. Am Anfang stand die Überhöhung der einfachen Motiv- und Inhaltsforschung durch die Ikonologie. Damit wuchs der Anspruch der Methode und ihre Anforderungen an die sie betreibenden Wissenschaftler. Diesen Prozeß löste Aby Warburg aus, als er seine außerhalb der Universität entstandenen und alle Fachgrenzen mißachtenden Forschungen als neue, von der traditionellen Ikonographie abgesetzte Methode begriff. Explizit geschah das mit dem legendären Vortrag über die Fresken des Palazzo Schifanoia in Ferrara 1912 in Rom, wo Warburg zum ersten Mal von der „ikonologischen Methode“ sprach.¹⁹ Innerhalb einer Generation wurde vor allem unter dem Einfluß der Persönlichkeit Erwin Panofskys in den angelsächsischen Ländern die Methode zum Königsweg der Interpretation, mit dem Warburg Institute in London als ihrem Heiligtum. Es war ein

Element dabei, das über die bloße Etablierung einer Wissenschaftsrichtung an den Universitäten der neuen Welt hinausging und das am besten an ihrem Protagonisten erläutert werden kann: Von der Parnaß-Höhe seiner grenzenlosen Bildung aus führte Panofsky, „der letzte Humanist“, gleichsam einen imaginären Dialog mit den Künstlern und Gelehrten des goldenen Zeitalters der Renaissance. Das Elitäre ist nicht zu leugnen; es wird natürlich dort zum Vorwurf, wo der Zusatz der ‚Bildung‘ dem ‚Bürger‘ zur Pejoration gereicht; die Distanz zur gegenwärtigen Norm mag auch daran ermessen werden, daß Panofsky, ebenso wie z. B. der marxistische Literaturhistoriker Leo Löwenthal²⁰, als wesentliche Ausbildungsgrundlage für seinen Werdegang das humanistische Gymnasium nannte.²¹

Doch die List der Geschichte hat die Fronten verkehrt. Die „Warburg-Schule“, in der viele Gelehrte jüdischer Herkunft an vorderster Stelle standen, gehörte zu jenem Gros hervorragender Wissenschaftler, die Deutschland während der Hitler-Diktatur verließen oder verlassen mußten. Sofort 1933 – ein Zeichen historischen Scharfblicks – wurde die von Warburg mit privaten Mitteln aufgebaute Bibliothek, die ein wissenschaftliches Forschungszentrum geworden war, von Hamburg nach London transferiert und damit gerettet; sie kehrte, anders als etwa das Institut der „Frankfurter Schule“, nicht nach Deutschland zurück. Das humanistische Bildungsreich hatte im Exil als Gegenentwurf zur Barbarei einen ganz realen, bitteren Sinn.²²

Erklärlich war die Rezeption der Ikonologie in Deutschland nach dem Krieg zögernd, begleitet von häufig mißverstehender oder sich widersprechender Kritik.²³ Wer ein entscheidendes Kriterium für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kunst in ihrer Schönheit oder deren Nachfolgerin, der Qualität sah, wer des Glaubens war, Kunst sei von Gott gestiftet oder, säkularisiert, Offenbarung von „Wahrheit“, der mußte dem oben referierten Modell das Fehlen der jeweils gesetzten Prämissen vorwerfen.²⁴ Mehr oder weniger eindeutig mündeten alle Vorwürfe in den einen, daß die Ikonologie den „Kunst-Charakter“ eines Werkes verfehle, der in dessen Form zu suchen sei. Wegen ihres Interesses am Inhalt würde sie einen schlechten Stich genauso behandeln wie ein Gemälde hervorragender „Qualität“.

Zweifelloos stimmt das – aber die Tendenz der kritischen Konstruktion deckt sich nicht mit der Realität. Die einschlägigen Bibliographien zeigen, daß auch die ikonologischen Monographien auf Werke vom Rang der *Melencolia I* Dürers konzentriert sind.²⁵ Daß ein fürstlicher Auftraggeber von den besten ihm erreichbaren Gelehrten ein kunstvolles Programm zusammenstellen und es dann nachweisbar bewußt von einem unfähigen Künstler in einem niederrangigen Medium ausschließlich und endgültig verwirklichen ließ, ein solcher Fall wäre die Ausnahme und als

solche wieder bemerkenswert. Eine heute so aufgefaßte Diskrepanz zwischen dem Niveau der künstlerischen Vorlage und ihrer Verwirklichung beruht zudem in der Regel auf einem historisch bedingten Wandel in der Einstufung des Mediums (Beispiel: Wandteppiche). Und wenn Warburg Briefmarken²⁶ und Panofsky dem Kühlergrill von Rolls Royce²⁷ ihre Aufmerksamkeit schenkten, dann nicht zuletzt wegen des auffallenden Kontrasts zwischen der großen Vergangenheit der künstlerischen Motive und ihrer modernen Applikation. Aber selbst da ist zu fragen, ob nicht auch der befremdende Ort, an dem ein Hoheitsmotiv auf seiner langen Wanderung verweilt, einen Sinn hat, den lediglich Ressentiments verdunkeln. Über der neuzeitlichen Fixierung auf die Möglichkeit der Kombination von „niedrigem Inhalt“ und „hoher Form“ ist weder die einstige Normalität der Verbindung von „hohem Inhalt“ und „hoher Form“ zu vergessen, noch die Verwirklichung von „hohem Inhalt“ durch „niedere Form“ von der wissenschaftlichen Untersuchung auszuschließen. Der Ikonologe ist selten geneigt, das Argument von der Anbringung „aus dekorativen Gründen“ zu akzeptieren, d. h. für mehr zu halten als das Eingeständnis heutiger Unkenntnis. Auf der Suche nach den Wandlungen eines Motivs wird er kein noch so gering geachtetes Zeugnis verwerfen – insofern trifft die Kritik zu –, aber er kann auch das jeweilige Formniveau sinnvoll thematisieren. Die Trennung von „Inhalt“ und „Form“, welche die Kritik an der Ikonologie immer wieder aktualisiert, ist ein Problem der Philosophie bzw. der Ästhetik, nicht der Kunst. Panofsky, der seine wissenschaftliche Laufbahn als Stilhistoriker begann, beabsichtigte mit seinem Modell gewiß keine Eliminierung der formalen Betrachtung; Ansatzpunkte zu ihrer Integration wurden genannt.

Indes können auch diese Ausführungen den Kritikpunkt der nachlässigen Formbehandlung nicht gänzlich beseitigen; das Problem berührt viel weitere Bereiche, die abschließend kurz angesprochen werden müssen. Zur Sonderrolle des Ikonologen gehört, daß er sich von jenen mit höchstem Anspruch vorgetragenen Entwürfen neuer Kunstdefinitionen oder Erkenntnismethoden, die meist die Spezifika von Starthilfen akademischer Karrieren an deutschen Universitäten tragen, eigentümlich ungeführt zeigt. An eine Tabuverletzung grenzt seine Arbeitsweise noch insofern, als die Ableitung eines Motivs aus der Symbolik nicht nur der Vorstellung von der Freiheit des Künstlers widerspricht, sondern auch, da die schriftlichen Quellen für die Deutung prinzipiell von jedermann einsehbar sind, die traditionelle Seherrolle des Kunsthistorikers, der sich kraft spezifischer Begabung „deutlich von seinen Mitlebenden abhebt“²⁸, ignoriert. Damit hängt ein anderes Phänomen zusammen: Der Ikonologe verweigert seinen Beitrag zu dem, was man das „Kunstlob“ nennen könnte.²⁹ Gemeint ist die „applaudierende Hymnik“³⁰, die ein selten

bewußt gemachter, aber durchgängiger und konstitutiver Bestandteil der neueren Kunstgeschichtsschreibung ist.³¹ Wie Ernst H. Gombrich nachgewiesen hat, bilden z. B. die kunstgeschichtlichen Grundbegriffe Heinrich Wölfflins keine neutralen Alternativen, sondern implizieren eine vorausgesetzte, durch die Aufspaltung in Begriffspaare verschleierte Wertung.³²

Die Problematik betrifft jede Formbeschreibung. Schon allein um verständlich zu sein, muß sich das Kunstlob gängiger, bereits geprägter Vorstellungen bedienen, und es wird entsprechend seiner Absicht zu den höchsten greifen, die in der jeweiligen gesellschaftlichen oder nationalen Einheit, welche sein Adressat ist, kursieren.³³ Die ikonologische Entschlüsselung ist dafür nur ein unvollkommener Ersatz, weil sie sich auf die Quellen konzentriert. Damit sei angedeutet, wie die Kritik an der Ikonologie von dieser selbst zu scheiden ist, nicht durch Verurteilung der einen oder anderen Stimme, sondern durch Berücksichtigung ihrer verschiedenen geschichtlichen Bindungen. Die jüngste Vergangenheit Deutschlands hat die Historiker (nicht nur) der Kunst mit der Tatsache konfrontiert, daß dieselbe Interpretation eines Werks wie des Bamberger Reiters z. B. 1933 im Sinne der Zeit fortschrittlich scheinen konnte, 1953, eventuell mit leichter Moderation, legitim-konservativ und 1973 völlig absurd. Hier hat das Insistieren auf dem Kunstlob, und sei es nur zum Zweck der jeweiligen Vergewisserung, eine besondere Funktion, die nicht mehr zum Thema dieser Einführung gehört. Der Internationalismus der Warburg-Schule, gefördert durch das Schicksal der Emigration, verband sich dagegen mit der angelsächsischen Mentalität, für die – nicht zuletzt infolge der besseren Konstanz der gesellschaftlichen und nationalen Werte – die Diskussion von Kunst-Schönheit keine öffentliche, sondern eine private Angelegenheit war und noch weitgehend ist.³⁴

Zum Schluß soll ein Blick auf die Praxis der Ikonologie und ihre zukünftigen Aufgaben geworfen werden. Jenseits der Banalität, daß nicht jeder Ikonologe ein Panofsky ist, lehrt ein solcher Blick, daß die skizzierte Theorie ein im Durchschnitt allzu häufig verfehltes Ideal ist. Die Sucht nach Entschlüsselung bei gleichzeitiger Konzentration auf Humanismus und Renaissance macht den Eindruck eines selbstgenügsamen Bildungsspiels ohne Relevanz. Ikonologie wird aufgegeben zugunsten von bloßer Ikonographie. Typischer Mißgriff ist das, was Günther Bandmann eine „technokratische Ikonographie“ nannte: Die Beziehung jeder nur irgend passend scheinenden Bedeutung ohne Bedenken, daß auch auf diesem Feld nicht alles zu allen Zeiten möglich ist, manchmal gekrönt von der Erfindung eines „humanistischen Beraters“. Die Chance des Konzepts der Ikonologie, in der Deutung des Kunstwerks vom Allgemeinen zum Individuellen seiner Position vorzudringen, wird

so vertan. Notwendig ist ein strenges Urteil, das zur Erkenntnis der richtigen Bedeutung unter den theoretisch anwendbaren als der tatsächlich intendierten sowie zur Feststellung ihrer richtigen Dimension führt, d. h. die kritische Auswahl hat auch die Intensität der Symbol-Verwendung zu berücksichtigen. Die Hauptgefahr, die von den negativen Zügen der Praxis ausgeht, ist der Verlust des aufklärerischen Impetus. Der französische Soziologe Pierre Bourdieu hat am Beispiel eines Buches von Panofsky die Wirkungskraft der Ikonologie angedeutet: er tat dies in der theoretischen Vorschau³⁵ zu seiner groß angelegten Soziologie des Geschmacks, ein Werk, das trotz seiner Materialbeschränkung auf Frankreich zur Grundlektüre jedes Kunsthistorikers zählen sollte.³⁶ Bourdieu unterscheidet schwerpunktartig zwischen der Rezeptionsweise der Unterschicht und der der Oberschicht: Die erste ist gekennzeichnet durch die Forderung nach Verständlichkeit, nach einem Zweck der Kunst, die zweite durch unbewußte, von der Vorbildung ermöglichte Decodierung jedes Kunstwerks in Form seiner Klassifizierung auf der Basis von Stilen und Künstlernamen. Dieser Vorgang wird als „natürlich“ ausgegeben – in dem Zusammenhang stehen die oben erwähnten Fiktionen der „Autonomie der Kunst“ und des „reinen Auges“ –, er ist es aber nicht, sondern dient der Legitimation von Privilegien bzw. der sozialen Differenzierung. Die Querlage der Ikonologie zu beiden Positionen ist deutlich; in bezug auf die zweite hat sie dazu geführt, daß in manchen Kreisen, wie Creighton Gilbert mitteilte,³⁷ „Ikonologie“ zu einer Herabsetzung wie „Intellektueller“ geworden ist. Diese Situation öffnet Perspektiven auf zwei Ziele: die Erweiterung der Kunstwissenschaft zur, so der Vorschlag von Otto Karl Werckmeister, „Ideologiekritik“,³⁸ und, nach Salvatore Settis, die Überwindung der Trennung von Kunst- und Alltagserfahrung.³⁹ Hier kann der Blick programmatisch von Zeus-Panofsky auf Urvater Kronos-Warburg zurückgelenkt werden. Für diesen hatte Kunst die Funktion eines sozialen Gedächtnisses, schwankten ihre Symbole zwischen den Polen Rationalisierung und Magie und waren ihre Bilder Aufforderungen nicht zur Identifikation der Inhalte, sondern zur Auseinandersetzung mit ihnen. Der Ikonologe kann nicht nur den Schleier der Wahrheit lüften, sondern auch die Maske der Lüge. Bei seiner „Spurensicherung“⁴⁰ ist er nicht auf die Vergangenheit beschränkt: Die Gegenwart liefert ihm massenhaft Material zur künftigen Bearbeitung. Verständlicherweise zögert er noch, die eigentlichen Botschaften der Werbung, der Industrieformen, der Comics usw. zu entschlüsseln. Aber er hat einen mächtigen Verbündeten: die Kunst der Gegenwart. Die Wende der Postmoderne war wesentlich eine zur praktischen Anwendung von Ikonologie durch den Künstler. Die Bilder haben wieder thematische Inhalte, komplexe, verschlüsselte, oft zeitkritische, mit Zitaten aus der Bilderwelt des Alltags. Die Möglichkeit zeichnet sich ab, daß Ikonologie

wieder, wie einst, eine theoretische und eine praktische Seite haben wird: in der Wissenschaft und in der Kunst.

5. Dürers Melancholie-Stich – Analyse eines Beispiels

Als exemplarischer Beleg für die Arbeitsweise der ikonographisch-ikonologischen Methode wurde ein Beispiel gewählt, das verschiedene Vorteile aufweist: Es ist die wohl berühmteste aller derartigen Interpretationen; sie hat eine eigene Entstehungsgeschichte, die nachgelesen werden kann, und sie ist kritisch beleuchtbar durch die Gegenüberstellung mit einer neuen These. Mit den distanzierenden Charakteristika einer historisch abgeschlossenen und sehr komplexen Deutung soll das Beispiel ferner gegenüber den simplifizierten Fragen zu Beginn der Einführung vor einer möglichen Unterschätzung der heuristischen Probleme warnen. Andererseits gestattet die Vorwegnahme der Fragestellung hier die Beschränkung auf die Seite des Ergebnisses.

Die Deutung des 1514 datierten Kupferstichs *Melencolia I* (Abb. 3) von Albrecht Dürer (1471–1528) ist das Gemeinschaftswerk zweier Generationen von Kunstwissenschaftlern: Die Kette reicht von Aby Warburg und Carl Giehlow zu Fritz Saxl, Raymond Klibansky und Erwin Panofsky – ein Beweis für die objektivierende Tendenz der Methode und die Faszination des Ikonologen durch das Kunstwerk. Wenn im folgenden nur von Panofsky gesprochen wird, dann jedoch mit der Berechtigung, daß er bei dem Unternehmen die führende Rolle einnahm.⁴¹ Der Stich zeigt außer dem geflügelten Engel, dem schreibenden Putto, dem schlafenden Hund und der Fledermaus eine Reihe von Gegenständen, die auch heute noch zu identifizieren sind, ausgenommen etwa das vom Kleid halbverdeckte Gerät, das die Spitze eines Blasebalgs sein dürfte; am linken Bildrand liegen hinter der Kugel Tintenfaß und Schreibzeugbehälter, hinter dem Rhomboeder ein Schmelztiegel. Die zwei geometrischen Gegenstände gehören symbolisch oder emblematisch, die Werkzeuge praktisch zum Handwerk der Bau- und Zimmerleute.

Panofsky erkannte, daß Dürer zwei Bildtraditionen verschmolz: die Darstellung der Geometrie und die der Melancholie. Erstere entstammte den Personifikationen der Künste und konnte auch allein die handwerkliche und bildende Kunst schlechthin repräsentieren, letztere gehörte zu den vier Temperamenten, die heute noch als Sanguiniker, Phlegmatiker, Choliker und Melancholiker bekannt sind, wobei seit der Antike der Melancholiker als der mit den schlechtesten Eigenschaften Behaftete galt.

Die Beobachtung der Typengeschichte erbringt also bereits die Feststellung, daß Dürer in seiner Fassung als erster zwei große Gegensätze

zurück; Grundlage seiner Deutung ist vor allem die Bibel. Die Fledermaus flieht vor den Himmelserscheinungen, für die Personifikation und den Putto ist der Regenbogen ein Zeichen des Schutzes durch Gott. Die negative Melancholie vertritt Hoffart und Verzweiflung, die positive deren Überwindung durch die christliche Demut; zusammen mit dem Putto bedeutet sie Wissen und Glaube. Als aktuellen Anlaß, der die überflutete Hintergrundlandschaft des Stichs bestimmte, nannte Hoffmann die damalige astrologische Sintflutprophezeiung für das Jahr 1524; er faßte die Aussage des Stichs so zusammen: „Man kann sich zwar nicht mit menschlichen Mitteln (Meßkunst, Geld, Macht) vor den Auswirkungen der Planeten und des sie bestimmenden Willens Gottes schützen, auch nicht, indem man sich in einen hohen Turm auf einem Berg zurückzieht; man braucht sich aber auch nicht davor zu schützen, denn man hat im Regenbogen Gottes Versprechen, daß es keine zweite Sintflut mehr geben werde“.

Was in dieser Deutung von der Panofskys übernommen wurde, ist die typengeschichtliche Ableitung, also auch der durch die Verschmelzung mit der Geometrie bewirkte Charakter als „Künstlermelancholie“. Was beide trennt, ist die Quellenbasis, die den unterschiedlichen Gesamtdeutungen entspricht: Dort der Humanist Dürer, hier der fromme Mensch des Mittelalters.⁴⁴ Ob der Vorschlag der Aufspaltung in zwei Melancholien sich durchsetzen wird, bleibt abzuwarten. Aber die Verschiebung vom „faustischen Ringen“ zur christlichen Demuthaltung entspricht einem neueren Bild von Dürer, zu dem die Veröffentlichung seines gesamten schriftlichen Nachlasses beigetragen hat. Die Gegenüberstellung der Deutungen lehrt, wie wichtig die Einbettung in die „Geschichte der symbolischen Formen“ im Sinne Cassirers ist. Die niederen Interpretationsebenen werden von den höheren korrigiert. Der Kunsthistoriker hat ein reiches Instrumentarium, er kann geniale Gedanken hegen, während neben ihm Unwissende kritzeln, aber er kann nicht das Absolute erzwingen: Die Geschichte der Kunst steht nicht außerhalb der Geschichte des Menschen.

6. Literaturnachweise und Literaturhinweise

- 1 Siehe unten in W. Kemp, *Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz*.
- 2 Die Nachweise, auch für das Folgende, in J. K. Eberlein, *Apparitus regis – revelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden 1982. Zum Rembrandt-Bild W. Kemp, *Rembrandt, Die Heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a. M. 1986.
- 3 Formulierung von H. v. Einem; vgl. *Literaturhinweise* (im folgenden abgekürzt *Lit.*) 30, S. 58.

- 4 K. Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, in: *Jahrbuch für Kunstgeschichte* 1 (15), 1921/22, S. 236 ff.; Neudruck in: *Wissensoziologie*, Hg. K. H. Wolff, Neuwied/Berlin 1964, S. 103 ff.
- 5 Bibliographie (abgedruckt in *Lit.* 10 und 11) Nr. 45 (nur Vorstufe zu den folgenden Nummern), 54 (= *Lit.* 5, S. 185 ff.), 74 (= *Lit.* 11) und 126 (= *Lit.* 6, S. 207 ff., und *Lit.* 10); bei den beiden letzten Nummern handelt es sich jeweils nur um die Einleitungen.
- 6 Zur *Melencolia I* siehe unten die Interpretation Panofskys.
- 7 Mit Index erschienen in Berlin 1923–1931; Nachdruck Darmstadt 1956–58.
- 8 *Zit. nach Lit.* 19, S. 128.
- 9 Weiterführend dazu *Lit.* 19.
- 10 Gemeint ist die Methode; zum überzeitlichen Aspekt des Kunstwerks bei Panofsky vgl. *Lit.* 8, S. 261, 283.
- 11 Das Folgende nach H. Dörrie, *Spätantike Symbolik und Allegorese*, in: *Frühmittelalterliche Studien* 3, 1969, S. 1 ff.
- 12 *Lit.* 26 und 27.
- 13 H. Schrade, *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsächsische Zeit*, Köln 1958, S. 136; es handelt sich um den *Hitda-Codex* in Darmstadt.
- 14 *Ebda.*, S. 105 f.
- 15 *Lit.* 16, S. 167 f.
- 16 *Lit.* 2.
- 17 Vgl. H. Ost, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1971 (Bonner Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 11).
- 18 Vgl. *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Mit Beiträgen von Michael Müller, Horst Bredekamp, Berthold Hinz, Franz-Joachim Verspohl, Jürgen Fredel, Ursula Apitzsch, Frankfurt a. M. 1972.
- 19 *Lit.* 20, S. 254 ff.
- 20 J. Habermas, *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt a. M. 1981, S. 428.
- 21 *Lit.* 10, S. 398 ff.
- 22 *Lit.* 17 mit weiteren Hinweisen.
- 23 So wurde Panofsky von L. Dittmann (*Lit.* 7, S. 329) zuwenig und von H. Fiebig zuviel „Metaphysik“ vorgeworfen (Die Geschichtlichkeit der Kunst und ihre Zeitlosigkeit. Eine historistische Revision von Panofskys Philosophie der Kunstgeschichte, in: *Wissenschaftstheorie der Geisteswissenschaften. Konzeptionen, Vorschläge, Entwürfe*, Hg. R. Simon-Schaeffer/W. C. Zimmerli, Hamburg 1975, S. 141 ff.).
- 24 Vgl. *Lit.* 4 und 5, ferner W. Weidlé, *Vom Sichtbarwerden des Unsichtbaren. Bildsemantik*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd 2: *Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen. Studien zum Bild eines Ideals*, München 1966, S. 8.
- 25 Die Behauptung von E. Forssmann, daß über Vermeers *Maler in seinem Atelier* genausoviel geschrieben worden wäre, wenn das Bild nur als kunstloser Reproduktionsstich vorhanden wäre, kann bezweifelt werden (*Lit.* 4, S. 293).
- 26 *Lit.* 20, S. 353 f.
- 27 Bibliographie (*Lit.* 10 und 11) Nr. 155.
- 28 Formulierung von K. Badt, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Köln 1971, S. 51; weitere Ausführungen auf S. 26, 45, 52, 54, 105.
- 29 Der Vorwurf gilt nicht für H. Sedlmayr (und seine Schule), der etwa barocke Kategorien zu Begriffen umwertete („Gesamtkunstwerk“).
- 30 Formulierung von H. Bauer, *Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte*, München² 1979, S. 134.
- 31 Zu Recht hervorgehoben von H. Bauer, *ebd.*, S. 134 ff.

- 32 E. H. Gombrich, Norm und Form. Die Stilskategorien der Kunstgeschichte und ihr Ursprung in den Idealen der Renaissance, in: Theorien der Kunst, Hg. D. Henrich/W. Iser, Frankfurt a. M. 1984, S. 148 ff.
- 33 Mit diesem Problem hat sich E. H. Gombrich mehrfach befaßt, z. B. in: Künstler und Kunstgelehrte, in: Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst, 1978, S. 189 ff. Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie von Abbild und Wirklichkeit in der Kunst, Stuttgart/Zürich 1978, S. 31–38. Vgl. zu Winckelmann F. Kramer, Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1977, S. 15–18.
- 34 Dieser Gedanke bei E. Forssmann (*Lit.* 4, S. 296 f.); vgl. dazu Panofsky selbst (*Lit.* 11, S. 403 Anm. 1).
- 35 *Lit.* 15.
- 36 P. Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1984.
- 37 C. Gilbert, On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures, in: *The Art Bulletin* 34, 1952, S. 202.
- 38 *Lit.* 35.
- 39 *Lit.* 16.
- 40 *Lit.* 14.
- 41 Alle Nachweise bei R. Klibansky/E. Panofsky/F. Saxl, Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964.
- 42 W. Kemp, Fernbilder. Benjamin und die Kunstwissenschaft, in: Links hatte noch alles sich zu enträtseln, Hg. B. Lindner, Frankfurt 1978, S. 241.
- 43 K. Hoffmann, Dürers „Melencolia“, in: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Hg. W. Busch/R. Hausserr/E. Trier, Berlin 1978.
- 44 Diese Wendung ist jedoch nicht als Rückführung des Werks auf eine statische, ahistorische Grundhaltung mißzuverstehen; die Interpretation faßt es im Gegenteil als dynamische, Zeit integrierende Darstellung mit einer aktuellen Botschaft auf.

Literaturhinweise

Eine auch nur einigermaßen erschöpfende Sach-Bibliographie zum Thema Ikonologie zu geben, ist hier nicht möglich. Es können jedoch mehrere sehr informative Einführungen genannt werden, die ihrerseits weitere Literaturbereiche erschließen. An der Spitze steht: (1) E. Kaemmerlin (Hg.), Bildende Kunst als Zeichensystem. Bd. 1: Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme, Köln 1979. — Von den Aufsätzen seien hervorgehoben: Der materialreiche Überblick von (2) J. Bialostocki und der für die Praxis wichtige Aufsatz von (3) E. H. Gombrich. (4) E. Forssmann paßt Panofskys Modell behutsam der deutschen Kritik an; dieses Modell selbst ist in den Fassungen von (5) 1932 und (6) 1955 abgedruckt. Die Kritik von (7) L. Dittmann ist durch die Dissertation von (8) R. Heidt, Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk, Köln/Wien 1977, überholt. Von derselben Verfasserin ist noch zu nennen: (9) Bibliographie der Rezensionen zu Schriften Erwin Panofskys, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 30, 1968, S. 14 ff. Leicht zugänglich sind die beiden wichtigen Aufsatzsammlungen von Panofsky: (10) Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975; (11) Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance, Köln 1980 mit einer empfehlenswerten Einführung von (12) J. Bialostocki. Beide Ausgaben enthalten die Bibliographie der Schriften Panofskys. Die Kritiken an der ikonologischen Methode sind

meist schwer lesbar, da begrifflich überlastet, mit einer Ausnahme: (13) H. Lütze-ler, Zur Theorie der Kunstforschung. Beiträge von Günter Bandmann, in: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, Berlin 1978, S. 551 ff. Der Band enthält auch das Schriftenverzeichnis Günter Bandmann. Einen hervorragenden Überblick über „Die Warburg-Tradition“ gibt (14) C. Ginzburg in: Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte. Kunst und soziales Gedächtnis, Berlin 1983, S. 115 ff.; von den anderen Aufsätzen des Bandes betrifft noch der über Tizian, Ovid und die erotischen Bilder im Conquero, S. 173 ff., unmittelbar die ikonologische Methode. (15) P. Bourdieu, Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. 1970, faßt Panofsky unter soziologischem Aspekt gewissermaßen als Verbündeten auf. Sehr wichtig ist das Vorwort in (16) S. Settis, Giorgiones „Gewitter“, Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes in der Renaissance, Berlin 1982, ein Buch, das zugleich ein gutes Beispiel für die Anwendung der Methode ist. Andere Aspekte behandelt mit Literaturhinweisen (17) B. Buschendorf in seinem Nachwort zu (18) E. Wind, Heidnische Mysterien in der Renaissance, Frankfurt 1981, das als Muster für das Eindringen in die Gedankenwelt des Humanismus angeführt werden kann. Nützlich ist der Überblick von (19) G. Pochat, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983. Über Aby Warburg informiert umfassend (20) E. H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt 1984. Der Band enthält nicht nur die Bibliographie von, sondern auch die über Aby Warburg; dazu sei nachgetragen: (21) D. Wuttke, Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe, Göttingen 1979 (*Gratia* Heft 2); (22) S. Füssel (Hg.), Mnemosyne, Göttingen 1979 (*Gratia* Heft 7); (23) W. Hofmann/G. Syamken/M. Warnke, Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt 1980 (*Europäische Bibliothek* 1). Einen Bericht über das Warburg Institute und seine Aktivitäten hat kürzlich der jetzige Direktor gegeben: (24) J. B. Trapp, The Warburg Institute and its Activities, in: *Kunstchronik* 37, 1984, S. 197 ff. Vom Institut selbst ist ein Info zu erhalten unter der Anschrift: University of London, The Warburg Institute, Woburn Square, London WC1 OAB.

An Einführungen in bestimmte Themenkreise seien erwähnt: (25) H. Appuhn, Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, Darmstadt 1979; (26) F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt 1983; (27) P. Ohly, Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungs-forschung, Darmstadt 1977, wo nicht nur die Allegorese des Mittelalters grundlegend beschrieben, sondern auch eine Einführung in die Arbeit des Münsteraner Forschungskreises gegeben wird, der für die Ikonologie des Mittelalters wesentliche Impulse liefert. In das Gebiet der Zahlen-Symbolik führt mit weiter Perspektive ein: (28) P. v. Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982. Das klassische Werk zur Architektur-Ikonologie ist (29) G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, Berlin 1971, das inzwischen in der 7. Auflage vorliegt. Ein weniger umfangreiches praktisches Beispiel, das durch Klarheit und Übersichtlichkeit besticht, ist: (30) R. Hausserr, Rembrandts Jacobssegen. Überlegungen zur Deutung des Gemäldes in der Kasseler Galerie, Opladen 1976 (*Abhandlungen der Rheinisch-Westfälischen Akademie der Wissenschaften*, Bd. 60).

Für die Archäologie, die hier vernachlässigt werden mußte, sei wenigstens genannt: (31) E. Simon, Die Götter der Griechen, München 1980; welche Rolle die Ikonologie in der Entscheidung von Einordnungsfragen spielen kann, beweisen die Schriften von (32) K. Weitzmann, Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination, Chicago/London 1971. Unter allen Nachbardisziplinen berührt sich die Ikonologie am engsten mit der Geschichte: (33) P. E. Schramm, F. Mutherisch,

Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Großen bis Friedrich II. 769–1250, München 1962; (34) G. Duby, Die Zeit der Kathedralen, Frankfurt a. M. 1980.

Zu den künftigen Aufgaben der Ikonologie sei hingewiesen auf (35) O. K. Werckmeister, Von der Ästhetik zur Ideologiekritik, in: Ende der Ästhetik, Frankfurt 1981, 57 ff.; als praktisches Beispiel (36) von demselben, The Political Ideology of the Bayeux Tapestry, in *Studi Medievali* 3^a Serie 17, 2, 1976, S. 537 ff. Die Spannweite des Möglichen sei angedeutet mit (37) M. Warnke, Zur Situation der Couchecke, in: Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“, Bd. 2: Politik und Kultur, Hg. J. Habermas, Frankfurt a. M. 1979, S. 673 ff.; (38) W. Biemel, PopArt und Lebenswelt, (39) W. F. Haug, Zur Kritik der Warenästhetik, beide abgedruckt in: Ästhetik, Hg. W. Henckmann, Darmstadt 1979 (Wege der Forschung 31), S. 148 ff., 419 ff.

7. Nachwort 1996

Am Ende des 20. Jahrhunderts steht das Fach Kunstgeschichte vor der existentiellen Aufgabe, seine Methoden so weiterzuentwickeln, daß die Kunst der Gegenwart nicht mehr ausgegrenzt werden muß. Hier könnte es sich für die Ikonologie als Vorteil erweisen, daß sie nicht wie andere Methoden eine verborgene oder offene Gegnerschaft gegen die Moderne mitschleppt. Der Vorwurf, sie verfehle den Kunstcharakter eines Werks, bestätigt indirekt die Ungebundenheit der ikonologischen Betrachtungsweise. Nimmt man sie in diesem Sinn als eine offene Struktur, als einen Rahmen, dessen Füllung den ästhetischen Bedingungen der jeweiligen Kunstepoche überlassen werden kann, dann zeichnen sich drei Perspektiven ab:

1. Von Beginn an hatte die Ikonologie einen genuinen Bezug zum Bereich des Schriftlichen, den sie zur Erklärung der Bilder bevorzugt heranzieht. Damit wurde die Methode zum Ausgangspunkt des Bereichs der Text-Bild-Forschung, der sich im letzten Jahrzehnt eigenständig etabliert hat. Sein Erfolg beruht einmal darauf, daß er eine Prämisse aufgreift, die das ganze abendländische Kunstschaffen determiniert: Die von Papst Gregor I. (590–604) gegebene Definition des Bildes als eines Ersatzes für die Schrift, die von den Theoretikern wie keine zweite wiederholt wurde und die auf das spezifisch westliche Phänomen der Textualisierung von Kunst verweist. Zum anderen ist die Konzentration auf die Text-Bild-Relation vor dem Hintergrund der Kommentarbedürftigkeit der gegenwärtigen Kunst unmittelbar einsichtig.

2. Die Beschäftigung mit den Inhalten der Bilder hat der Ikonologie die Aufnahme kritischer Detailansätze wie überhaupt der Ideologiekritik ermöglicht. Nach dem Altern ihrer unartigen Töchter Marxismus und Feminismus steht möglicherweise ein neuer, noch namenloser Sprößling ins Haus: die Propagierung ökologischer Kriterien. Die Attraktivität von Themen wie historische Gärten, gestaltete Landschaft oder Um-

welt spricht für das Entstehen eines eigenen Forschungsbereichs mit dieser Zielsetzung.

3. Die Ikonologie beschränkt sich von jeher nicht auf „Hochkunst“, sondern bezieht in ihre Interpretationen auch die Reflexe der Motive in allen Genres und Techniken ein. Sie kann daher die Herkunft und Wege von Bildern feststellen. Da dabei etwa zwischen Stichen, Plakaten oder Fernsichtbildern prinzipiell keine Grenze gezogen werden muß, ist der Übergang von der Ikonologie zur Medienwissenschaft möglich. In der Praxis wird er oft genug vollzogen, wie auch die Forschungsinteressen einzelner Wissenschaftler bezeugen. Die Verwandtschaft wird genauer zu bestimmen sein, wenn es eine gesicherte „Medientheorie“ gibt.

Literaturhinweise:

- Hans Belting, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 1995.
 Johann Konrad Eberlein, Miniatur und Arbeit. Das Medium Buchmalerei, Frankfurt/Main 1995.