

1000 10
Elkehard Kaemmerling (Hrsg.)

320 *

Ikonographie und Ikonologie

335 Theorien, * Entwicklung, * Probleme]

457 Bildende Kunst

als Zeichensystem [Band 1]

Sommo danno è quando l'openione avanza l'opera.
Leonardo da Vinci

425 1973

418
DuMont Buchverlag Köln
419

Umschlagabbildung: Giovanni da Bologna, Merkur, 1567, Bronze
17,5 cm hoch. Museo Nazionale del Bargello, Florenz

Für Hanne Reinecke

Handwritten notes:
68
Klein
K12

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Bildende Kunst als Zeichensystem / Ekkehard
Kaemmerling. – Köln : DuMont.

NE: Kaemmerling, Ekkehard [Hrsg.]

1. Ikonographie und Ikonologie : Theorien, Ent-
wicklung, Probleme. – 1979.

61 (D)DuMont-Taschenbücher ; 837# 1

ISBN 3-7701-0847-7
240



Abdruck von Jan Białostocki, Ikonography aus dem Dictionary of the
History of Ideas, Bd. 2, Philip P. Wiener (Ed.) mit freundlicher Ge-
nehmigung von Charles Scribner's Sons © 1973

© 1979 DuMont Buchverlag, Köln

Alle Rechte vorbehalten

Druck: Gelbr. Rasch GmbH & Co. KG, Bramsche

Printed in Germany ISBN 3-7701-0847-7

Inhalt

Vorbemerkung	7
Jan Białostocki Skizze einer Geschichte der beabsichtigten und der interpretierenden Ikonographie (1973)	15
Karl Künstle Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methodologie der christlichen Ikonographie (1928)	64
G. J. Hoogewerff Die Ikonologie und ihre wichtige Rolle bei der systematischen Auseinandersetzung mit christlicher Kunst (1931)	81
William S. Heckscher Die Genesis der Ikonologie (1967)	112
Edgar Wind Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik (1931)	165
Erwin Panofsky Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932/1964)	185
Erwin Panofsky Ikonographie und Ikonologie (1939/1955)	207

Rudolf Wittkower	
Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst (1955)	226
Erik Forssman	
Ikonomie und allgemeine Kunstgeschichte (1966/1979)	257
Michail Libman	
Ikonomie (1966)	301
Lorenz Dittmann	
Zur Kritik der kunstwissenschaftlichen Symboltheorie (1967/1978)	329
Otto Pächt	
Kritik der Ikonomie (1977)	353
Ernst H. Gombrich	
Ziele und Grenzen der Ikonomie (1972)	377
David Mannings	
Panofsky und die Interpretation von Bildern (1973)	434
Oskar Bätschmann	
Beiträge zu einem Übergang von der Ikonomie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik (1978)	460
Anhang	
1 Die Grundlagenprobleme bei der ikonologischen Bedeutungsanalyse bildender Kunst	487
2 Die unterschiedlichen Bedeutungen des Begriffs »Ikonomie«	489
3 Panofskys Methode der Bedeutungsanalyse gegenständlicher Kunst im Aufbau und in ihren Entwicklungsstadien	496
Bibliographien der Autoren	503
Bibliographischer Hinweis	515
Drucknachweise	517

Erwin Panofsky
Ikonographie und Ikonologie*

Die Ikonographie ist der Zweig der Kunstgeschichte, der sich mit dem Sujet (Bildgegenstand) oder der Bedeutung von Kunstwerken im Gegensatz zu ihrer Form beschäftigt. Versuchen wir also, den Unterschied zwischen Sujet oder Bedeutung einerseits und Form andererseits zu definieren.

Grüßt mich ein Bekannter auf der Straße durch Hutziehen, ist das, was ich unter einem formalen Blickwinkel sehe, nichts als die Veränderung gewisser Einzelheiten innerhalb einer Konfiguration, die einen Teil des allgemeinen Farben-, Linien- und Körpermusters ausmacht, aus dem meine visuelle Welt besteht. Wenn ich, wie ich es automatisch tue, diese Konfiguration als ein Objekt (Herr) und die Detailveränderung als ein Ereignis (Hutziehen) identifiziere, habe ich bereits die Grenzen der rein formalen Wahrnehmung überschritten und eine erste Sphäre des Sujethaften oder der Bedeutung betreten. Die dergestalt wahrgenommene Bedeutung ist elementarer und leicht verständlicher Natur, und wir werden sie die Tatsachenbedeutung nennen; ich erfasse sie, indem ich einfach bestimmte sichtbare Formen mit bestimmten Gegenständen identifiziere, die mir aus praktischer

* Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie. Als Teil I unter dem Titel Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art: in: *Meaning in the Visual Arts*. Garden City (N. Y.) 1955 und Gloucester (Mass.) 1957, S. 26-41. Zugleich stellenweise veränderte Fassung des gleichnamigen Aufsatzes aus: E. Panofsky, *Studies in Iconology*. New York 1939. Deutschsprachige Erstveröffentlichung in: E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln 1975, S. 36-50 sowie S. 63/64 (Anmerkungen). Copyright: Gerda Panofsky, Princeton. Aus dem Englischen von Wilhelm Höck.

Erfahrung bekannt sind, und indem ich die Veränderung in ihren Beziehungen mit bestimmten Handlungen oder Ereignissen identifiziere.

Nun werden natürlich die dergestalt identifizierten Gegenstände und Ereignisse eine bestimmte Reaktion in mir hervorrufen. Aus der Art und Weise, wie mein Bekannter seine Handlung vollzieht, kann ich vielleicht erkennen, ob er guter oder schlechter Stimmung ist und ob seine Gefühle mir gegenüber gleichgültig, freundlich oder feindselig sind. Diese psychologischen Nuancen werden die Gebärden meines Bekannten mit einer weiteren Bedeutung füllen, die wir ausdruckshaft nennen werden. Sie unterscheidet sich dadurch von der Tatsachenbedeutung, daß sie nicht durch einfache Identifikation, sondern durch »Einfühlung« erfaßt wird. Um sie zu verstehen, benötige ich eine gewisse Sensibilität, doch diese Sensibilität ist noch immer ein Bestandteil meiner praktischen Erfahrung, nämlich meines alltäglichen Vertrautseins mit Gegenständen und Ereignissen. Daher kann man die tatsächliche und ausdruckshafte Bedeutung zusammen klassifizieren: Sie bilden die Klasse primärer oder natürlicher Bedeutungen.

Meine Erkenntnis jedoch, daß das Hutziehen für ein Grüßen steht, gehört einem völlig anderen Interpretationsbereich an. Diese Form des Grüßens ist der abendländischen Welt eigentümlich und ein Überrest des mittelalterlichen Rittertums: Bewaffnete pflegen die Helme abzunehmen, um ihre friedlichen Absichten und ihr Vertrauen in die friedlichen Absichten anderer kundzutun. Weder von einem australischen Buschmann noch von einem alten Griechen könnte man die Erkenntnis erwarten, daß das Ziehen des Hutes nicht nur ein praktisches Ereignis mit gewissen ausdruckshaften Nebenbedeutungen ist, sondern auch ein Zeichen der Höflichkeit. Um das Tun des Herrn in dieser Bedeutung zu verstehen, muß ich nicht nur mit der praktischen Welt von Gegenständen und Ereignissen vertraut sein, sondern auch mit der mehr als bloß praktischen Welt von Bräuchen und kulturellen Traditionen, die einer bestimmten Zivilisation eigentümlich sind. Umgekehrt könnte sich mein Bekannter nicht genötigt fühlen, mich durch Hutziehen zu grüßen, wäre ihm die Bedeutung dieses Aktes nicht bewußt. Was die ausdruckshaften Nebenbedeutungen im Zusammenhang mit seinem Tun anlangt, so mag er sich ihrer bewußt sein oder auch nicht. Wenn ich daher das Hutziehen als ein höfliches Grüßen interpretiere, erkenne ich

darin die Bedeutung, die sekundär oder konventionell heißen mag; sie unterscheidet sich von der primären oder natürlichen dadurch, daß sie intellektuell statt sinnlich vermittelt wird, und darin, daß sie in die praktische Handlung, durch die sie vermittelt wird, bewußt integriert wurde.

Und schließlich: Die Handlung meines Bekannten kann darüber hinaus, daß sie ein natürliches Ereignis in Zeit und Raum bildet, darüber hinaus, daß sie auf natürliche Weise Stimmungen oder Gefühle anzeigt, und darüber hinaus, daß sie ein konventionelles Grüßen vermittelt, einem erfahrenen Beobachter enthüllen, was seine »Persönlichkeit« ausmacht. Diese Persönlichkeit ist dadurch bestimmt, daß es sich um einen Mann des 20. Jahrhunderts handelt, und außerdem durch seine nationale, soziale und bildungsmäßige Herkunft, durch seine vorangegangene Lebensgeschichte und durch seine gegenwärtige Umwelt; doch ebenso sehr zeichnet sie sich durch eine individuelle Weise aus, Dinge zu sehen und auf die Welt zu reagieren, was man, in rationalisierter Form, eine Philosophie zu nennen hätte. In der isolierten Handlung eines höflichen Grüßens manifestieren sich all diese Faktoren nicht umfassend, aber nichtsdestoweniger symptomatisch. Ein geistiges Porträt des Mannes könnten wir aufgrund dieser einzelnen Handlung nicht herstellen, sondern nur dadurch, daß wir eine große Anzahl ähnlicher Beobachtungen aufeinander abstimmen und sie im Zusammenhang mit unseren allgemeinen Informationen über seine Epoche, Nationalität, Klasse, intellektuelle Tradition und so fort interpretieren. Doch all diese Eigenschaften, die jenes geistige Porträt explizit erkennen ließe, sind implizit in jeder einzelnen Handlung enthalten — so daß umgekehrt sich jede einzelne Handlung im Licht jener Merkmale interpretieren läßt.

Die so entdeckte Bedeutung mag die eigentliche Bedeutung oder der Gehalt heißen; sie ist wesentlich, während die beiden anderen Bedeutungsarten, die primäre oder natürliche und die sekundäre oder konventionale, erscheinungshafte sind. Man kann sie definieren als ein einigendes Prinzip, das sowohl dem sichtbaren Ereignis wie seiner verständlichen Bedeutung zugrunde liegt und sie erklärt und das sogar die Form bestimmt, in der das sichtbare Ereignis Gestalt annimmt. Diese eigentliche Bedeutung oder der Gehalt liegt normalerweise so sehr über dem Bereich des bewußten Willens, wie die ausdruckshafte Bedeutung darunter liegt.

Überträgt man die Resultate dieser Analyse aus dem Alltagsleben auf ein Kunstwerk, kann man in seinem Sujet oder seiner Bedeutung die gleichen drei Schichten unterscheiden:

1. *Primäres oder natürliches Sujet*, unterteilt in *tatsachenhaftes* und *ausdruckshaftes*. Man erfaßt es, indem man reine Formen identifiziert, nämlich: gewisse Konfigurationen von Linie und Farbe oder gewisse eigentümlich geformte Bronze- oder Steinstücke als Darstellungen natürlicher Gegenstände wie menschlicher Wesen, Tiere, Pflanzen, Häuser, Werkzeuge und so fort; indem man ihre gegenseitigen Beziehungen als Ereignisse identifiziert; und indem man solche ausdruckshaften Eigenschaften wie den schmerzlichen Charakter einer Pose oder einer Geste oder die heimelige und friedliche Atmosphäre eines Innenraums wahrnimmt. Die Welt reiner Formen, die dergestalt als Träger primärer oder natürlicher Bedeutungen erkannt werden, mag die Welt der künstlerischen Motive heißen. Eine Aufzählung dieser Motive wäre eine vorikonographische Beschreibung des Kunstwerkes.

2. *Sekundäres oder konventionales Sujet*. Es wird durch die Erkenntnis erfaßt, daß eine männliche Gestalt mit einem Messer den heiligen Bartholomäus repräsentiert, daß eine weibliche Gestalt mit einem Pfirsich in der Hand eine Personifikation der Wahrhaftigkeit ist, daß eine Gruppe von Personen, die in einer bestimmten Anordnung und mit bestimmten Posen um eine Speisetafel sitzt, das letzte Abendmahl darstellt oder daß zwei Gestalten, die auf bestimmte Weise gegeneinander kämpfen, für den Kampf von Laster und Tugend einstehen. Indem wir das erfassen, verknüpfen wir künstlerische Motive und Kombinationen künstlerischer Motive (Kompositionen) mit Themen oder Konzepten. Motive, die dergestalt als Träger einer sekundären oder konventionalen Bedeutung erkannt werden, mögen Bilder (images) heißen, und Kombinationen solcher Bilder sind das, was die alten Kunsttheoretiker *invenzioni* genannt haben; wir sind gewohnt, sie Anekdoten (Geschichten, Fabeln) oder Allegorien¹ zu nennen. Die Identifizierung solcher Bilder, Anekdoten und Allegorien ist der Bereich dessen, was normalerweise mit der Bezeichnung »Ikonographie« gemeint ist. In der Tat meinen wir, wenn wir zwanglos vom »Sujet im Gegensatz zur Form« sprechen, hauptsächlich den Bereich des sekundären

oder konventionalen Sujets, nämlich die Welt spezifischer, sich in Bildern, Anekdoten und Allegorien manifestierender Themen oder Konzepte im Gegensatz zum Bereich des primären oder natürlichen Sujets, wie es sich in künstlerischen Motiven manifestiert. »Formanalyse« im Sinn Wölfflins ist weithin eine Analyse von Motiven und Motivkombinationen (Kompositionen); denn eine Formanalyse im strengen Sinn des Wortes müßte selbst solche Ausdrücke wie »Mensch«, »Pferd« und »Säule« vermeiden, ganz zu schweigen von derartigen Beurteilungen wie »das häßliche Dreieck zwischen den Beinen von Michelangelo David« oder »die bewundernswerte Verdeutlichung der Gelenke in einem menschlichen Körper«. Es leuchtet ein, daß eine korrekte ikonographische Analyse eine korrekte Identifizierung der Motive voraussetzt. Falls das Messer, das es uns ermöglicht, einen heiligen Bartholomäus zu identifizieren, kein Messer, sondern ein Korkenzieher wäre, handelte es sich bei der Figur nicht um einen heiligen Bartholomäus. Ferner ist es wichtig festzustellen, daß die Aussage: »Diese Figur ist ein Bild des heiligen Bartholomäus«, die bewußte Absicht des Künstlers impliziert, einen heiligen Bartholomäus darzustellen, während die ausdruckshaften Eigenschaften der Gestalt sehr wohl unbeabsichtigt sein mögen.

3. *Eigentliche Bedeutung oder Gehalt*. Er wird erfaßt, indem man jene zugrundeliegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk. Selbstredend manifestieren sich diese Prinzipien sowohl durch »Kompositionsmethoden« wie durch »ikonographische Bedeutung« und werfen daher auch ein Licht auf sie. Im 14. und 15. Jahrhundert beispielsweise (die ersten Beispiele lassen sich um 1300 datieren) wurde der traditionelle Typus der Geburt Christi mit der im Bett liegenden oder auf einer Liege ruhenden Jungfrau Maria häufig durch einen neuen ersetzt, der die Jungfrau in Anbetung vor dem Kind kniend zeigt. Unter dem Blickwinkel der Komposition bedeutet dieser Wandel *cum grano salis* die Einführung eines Dreieck- anstelle eines Rechteck-Schemas; unter ikonographischem Blickwinkel bedeutet er die Einführung eines neuen Themas, das schriftlich von solchen Autoren wie dem Pseudo-Bonaventura und der heiligen Brigitta formuliert wer-

den sollte. Doch zugleich enthüllt er eine neue, den späteren Phasen des Mittelalters eigentümliche emotionale Einstellung. Eine wirklich erschöpfende Interpretation der eigentlichen Bedeutung oder des Gehalts könnte sogar zeigen, daß die technischen Verfahren, die für ein bestimmtes Land, für eine bestimmte Periode oder einen bestimmten Künstler eigentümlich sind (so etwa, daß es Michelangelo vorzog, als Bildhauer in Stein statt in Bronze zu arbeiten, oder die eigentümliche Verwendung der Schraffur in seinen Zeichnungen), symptomatisch für dieselbe Grundhaltung sind, die sich in sämtlichen anderen spezifischen Merkmalen des betreffenden Stils ausmachen läßt. Indem wir so reine Formen, Motive, Bilder, Anekdoten und Allegorien als Manifestationen zugrundeliegender Prinzipien auffassen, interpretieren wir alle diese Elemente als etwas, das Ernst Cassirer »symbolische« Werte genannt hat. Solange wir uns auf die Aussage beschränken, Leonardo da Vincis berühmtes Fresko zeige eine Gruppe von 13 Männern rings um eine Speisetafel und diese Gruppe von Männern stelle das letzte Abendmahl dar, befassen wir uns mit dem Kunstwerk als solchem, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als seine eigenen Eigenschaften oder Merkmale. Suchen wir jedoch das Fresko als ein Dokument der Persönlichkeit Leonardos oder der Kultur der italienischen Hochrenaissance oder einer bestimmten religiösen Einstellung zu verstehen, beschäftigen wir uns mit dem Kunstwerk als einem Symptom von etwas anderem, das sich in einer unabsehbaren Vielfalt anderer Symptome artikuliert, und wir interpretieren seine kompositionellen und ikonographischen Züge als spezifischere Zeugnisse für dieses »andere«. Die Entdeckung und die Interpretation dieser »symbolischen« Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) sind der Gegenstand dessen, was wir — im Gegensatz zur »Ikonographie« — »Ikonologie« nennen können.

Das Suffix »graphie« leitet sich vom griechischen Verb *graphein* (schreiben) ab; es impliziert eine rein deskriptive, häufig sogar statistische Verfahrensweise. Die Ikonographie ist daher ebenso eine Beschreibung und Klassifizierung von Bildern (images), wie die Ethnographie eine Beschreibung und Klassifizierung menschlicher Rassen ist: Sie ist eine begrenzte und gewissermaßen dienende Disziplin, die uns darüber informiert, wann und wo bestimmte Themen durch bestimmte Motive sichtbar gemacht

wurden. Sie teilt uns mit, wann und wo der gekreuzigte Christus mit einem Lendentuch oder mit einem langen Gewand bekleidet war; wann und wo er mit vier oder mit drei Nägeln ans Kreuz geschlagen war; wie die Tugenden und die Laster in verschiedenen Jahrhunderten und Umgebungen dargestellt wurden. Indem sie all das tut, ist die Ikonographie eine unschätzbare Hilfe für die Feststellung von Datierungen, Herkunftsorten und gelegentlich auch der Echtheit; und sie liefert die notwendige Grundlage für jede weitere Interpretation. Sie versucht jedoch nicht, diese Interpretation von sich aus zu erarbeiten. Sie sammelt und klassifiziert das Material, hält sich aber nicht für verpflichtet oder berechtigt, die Entstehung und die Bedeutung dieses Materials zu erforschen; auch nicht das Wechselverhältnis zwischen den verschiedenen »Typen«; den Einfluß theologischer, philosophischer oder politischer Ideen; die Absichten und Neigungen einzelner Künstler und Mäzene; die Wechselbeziehung zwischen verstandesmäßig faßbaren Begriffen und der sichtbaren Form, die sie in jedem spezifischen Fall annehmen. Kurzum, die Ikonographie erörtert nur einen Teil all jener Elemente, die in den eigentlichen Gehalt eines Kunstwerkes eingehen und die dargelegt werden müssen, soll die Wahrnehmung dieses Gehaltes deutlich und mittelbar werden.

Eben wegen dieser strengen Einschränkungen, die der allgemeine Sprachgebrauch, zumal in diesem Land (den Vereinigten Staaten), dem Terminus »Ikonographie« auferlegt, schlage ich vor, das gute alte Wort »Ikonologie« überall dort wieder aufleben zu lassen, wo Ikonographie aus ihrer Isolierung geholt und mit anderen Methoden — der historischen, der psychologischen, der kritischen, welcher auch immer — vereinigt wird, Methoden, die wir versuchsweise anwenden, um das Rätsel der Sphinx zu lösen. Denn wie das Suffix »graphie« etwas Deskriptives bezeichnet, so benennt das Suffix »logie« — abgeleitet von *logos*, das »Denken« oder »Vernunft« bedeutet — etwas Interpretatorisches: »Ethnologie« beispielsweise ist von demselben *Oxford Dictionary*, das »Ethnographie« als eine »Beschreibung menschlicher Rassen« definiert, als »Wissenschaft der menschlichen Rassen« definiert, und Webster warnt ausdrücklich davor, die beiden Termini durcheinanderzubringen, insofern als »Ethnographie korrekt auf die rein deskriptive Behandlung von Völkern und Rassen beschränkt ist, während Ethnologie die sie vergleichende Disziplin ist«. Daher verstehe ich Ikonologie als eine ins Inter-

pretatorische gewandte Ikonographie, die damit zum integralen Bestandteil der Kunstwissenschaft wird, statt auf die Rolle eines vorbereitenden statistischen Überblicks beschränkt zu sein. Allerdings besteht zugebenermaßen eine gewisse Gefahr, daß sich Ikonologie nicht wie Ethnologie zu Ethnographie, sondern wie Astrologie zu Astrographie verhalten wird.

Ikonologie ist mithin eine Interpretationsmethode, die aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgeht. Und wie die korrekte Feststellung von Motiven die Voraussetzung ihrer korrekten ikonographischen Analyse ist, so ist die korrekte Analyse von Bildern, Anekdoten und Allegorien die Voraussetzung für ihre korrekte ikonologische Interpretation — es sei denn, wir hätten es mit Kunstwerken zu tun, in denen der ganze Bereich des sekundären oder konventionalen Sujets ausgeschaltet und ein unmittelbarer Übergang von Motiven zum Gehalt bewirkt ist, wie es bei der europäischen Landschaftsmalerei, bei Stilleben und Genremalerei der Fall ist, gar nicht zu reden von »nicht-gegenständlicher« Kunst.

Wie erreichen wir nun »Korrektheit«, wenn wir auf diesen drei Ebenen der vorikonographischen Beschreibung, der ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation arbeiten?

Im Fall einer vorikonographischen Beschreibung, die sich im Rahmen der Motivwelt hält, scheint die Angelegenheit recht einfach zu sein. Die Objekte und Ereignisse, deren Darstellung durch Linien, Farben und Volumen die Motivwelt bildet, lassen sich, wie wir gesehen haben, auf der Grundlage unserer praktischen Erfahrung identifizieren. Jedermann kann die Gestalt und das Verhalten menschlicher Wesen, von Tieren und Pflanzen erkennen, und jedermann kann ein zorniges Gesicht von einem fröhlichen unterscheiden. Natürlich ist es möglich, daß in einem bestimmten Fall das Spektrum unserer persönlichen Erfahrung nicht umfassend genug ist, so etwa, wenn wir uns der Darstellung eines veralteten oder unvertrauten Werkzeugs oder der Darstellung einer Pflanze oder eines Tieres gegenübersehen, die uns nicht bekannt sind. In solchen Fällen müssen wir das Spektrum unserer praktischen Erfahrung dadurch erweitern, daß wir ein Buch oder einen Fachmann befragen; doch wir verlassen nicht den Bereich praktischer Erfahrung als solcher, die uns — selbstredend — sagt, welcher Fachmann zu befragen ist.

Doch selbst in diesem Bereich begegnen wir einem eigentümlichen Problem. Lassen wir den Umstand beiseite, daß die in einem Kunstwerk abgebildeten Objekte, Ereignisse und Ausdrucksweisen wegen des Unvermögens oder eines boshaften Vorbedachts des Künstlers unerkennbar sind, so ist es auch prinzipiell unmöglich, dadurch zu einer korrekten vorikonographischen Beschreibung oder Identifizierung des primären Sujets zu gelangen, daß wir unsere praktische Erfahrung unterschiedslos und unkritisch auf das Kunstwerk anwenden. Unsere praktische Erfahrung ist als Material für eine vorikonographische Beschreibung ebenso unerlässlich wie ausreichend, garantiert aber nicht deren Korrektheit.

Eine vorikonographische Beschreibung von Rogier van der Weydens *Drei Weisen*, früher im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum (Abb. 1), müßte natürlich solche Ausdrücke wie »Weise«, »Jesuskind« und so fort vermeiden. Aber sie hätte zu erwähnen, daß am Himmel die Erscheinung eines kleinen Kindes zu sehen ist. Woher wissen wir, daß dieses Kind als Erscheinung gedacht ist? Daß es von einer Gloriole aus goldenen Strahlen umgeben ist, wäre kein ausreichender Beweis für diese Annahme, denn ähnliche Glorioten kann man häufig in Geburt-Christi-Darstellungen finden, bei denen das Jesuskind real ist. Daß das Kind in Rogiers Bild als eine Erscheinung gedacht ist, läßt sich lediglich aus dem zusätzlichen Umstand ableiten, daß es mitten in der Luft schwebt. Doch woher wissen wir, daß es mitten in der Luft schwebt? Seine Haltung wäre nicht anders, säße es auf einem Kissen auf dem Erdboden; ja, es ist höchst wahrscheinlich, daß Rogier für sein Bild eine Modellzeichnung eines auf einem Kissen sitzenden Kindes verwendet hat. Den einzig stichhaltigen Grund für unsere Annahme, daß das Kind in dem Berliner Bild als Erscheinung gedacht ist, bildet der Umstand, daß es ohne sichtbare Stütze im freien Raum abgebildet ist.

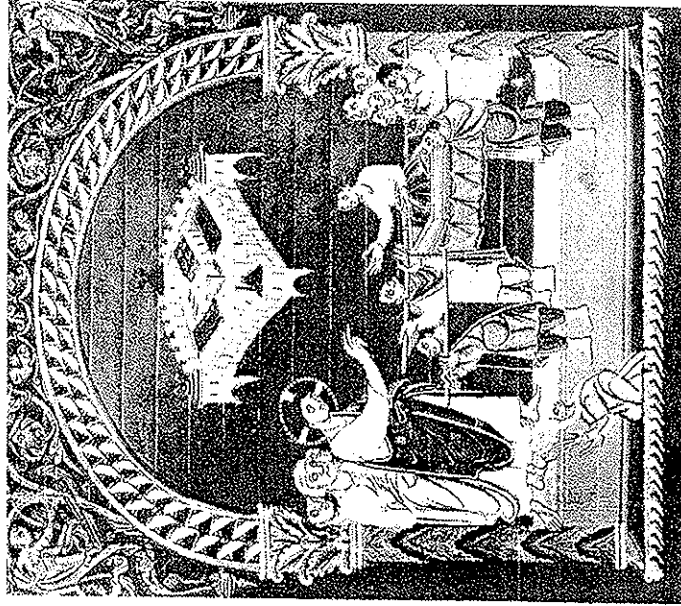
Doch wir können Hunderte von Darstellungen anführen, in denen menschliche Wesen, Tiere und unbelebte Gegenstände frei im Raum zu hängen und das Gesetz der Schwerkraft zu verleugnen scheinen, ohne daß sie vorgäben, Erscheinungen zu sein. In einer Miniatur des *Evangelists Ottos III.* in der Münchner Staatsbibliothek beispielsweise ist in der Mitte eines leeren Raumes eine ganze Stadt dargestellt, während die an der Handlung beteiligten Personen auf festem Boden stehen (Abb. 2).² Ein unerfahrenere Betrachter könnte durchaus annehmen, die Stadt sei so

1 Rogier van der Weyden.
Die Erscheinung der drei
Weisen (Ausschnitt). Ehe-
mals Berlin, Kaiser Fried-
rich Museum



gedacht, daß sie kraft irgendwelcher Magie mitten in der Luft hänge. Doch in diesem Fall impliziert das Fehlen einer Stütze nicht ein wunderbares Außer-Kraft-Setzen der Naturgesetze. Die Stadt ist die wirkliche Stadt Nain, in der die Auferweckung des Jünglings stattfand. In einer Miniatur um das Jahr 1000 gilt »leerer Raum« nicht als reales dreidimensionales Medium wie in einer realistischeren Epoche, sondern dient als abstrakter, un- wirklicher Hintergrund. Die seltsame halbkreisförmige Form dessen, was die Grundlinie der Türme sein dürfte, bezeugt den Umstand, daß im realistischeren Prototyp unserer Miniatur die Stadt auf einem hügeligen Gelände gelegen hatte, daß sie aber in eine Darstellung übernommen wurde, in der Raum aufgehört hatte, im Sinn eines perspektivischen Realismus verstanden zu werden. So hat, während die ungestützte Figur in dem Bild Rogier van der Weydens als Erscheinung gilt, die schwebende Stadt in der ottonischen Miniatur keine wunderbare Neben- bedeutung. Diese kontrastierenden Interpretationen werden uns von den »realistischen« Eigenschaften des Gemäldes und den »unrealistischen« Eigenschaften der Miniatur nahegelegt. Doch daß wir diese Eigenschaften im Bruchteil einer Sekunde und beinahe automatisch erfassen, muß uns nicht zu dem Glauben verleiten, wir könnten jemals eine korrekte vorikonographische Beschreibung eines Kunstwerkes geben, ohne, wie es auch hier der Fall ist, seinen historischen »Ort« erraten zu haben. Obgleich wir meinen, wir identifizierten die Motive auf der Grundlage unserer reinen und einfachen praktischen Erfahrung, lesen wir in Wirklichkeit das, »was wir sehen«, entsprechend der Art und Weise, wie Gegenstände und Ereignisse unter wechselnden histo- rischen Bedingungen durch Formen ausgedrückt werden. Indem wir das tun, unterwerfen wir unsere praktische Erfahrung einem berichtigenden Prinzip, das man die Stilgeschichte nennen könnte.³

Die ikonographische Analyse, die sich mit Bildern, Anekdoten und Allegorien statt mit Motiven befaßt, setzt natürlich weit mehr voraus als jene Vertrautheit mit Gegenständen und Ereig- nissen, wie wir sie durch praktische Erfahrung erwerben. Sie setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstel- lungen voraus, wie sie durch literarische Quellen vermittelt wird, sei es durch zielbewußtes Lesen oder durch mündliche Tradition. Unser australischer Buschmann wäre außerstande, das Sujet des letzten Abendmahls zu erkennen; ihm würde es nur die Vor-



2 Christus erweckt den
Jüngling von Naim von
den Toten. München,
Staatsbibliothek,
Clm. 58, fol. 155 v.
Um 1500

stellung einer erregten Tischgesellschaft vermitteln. Um die ikonographische Bedeutung des Bildes zu verstehen, müßte er sich mit dem Inhalt der Evangelien vertraut machen. Wenn es sich um Darstellungen anderer Themen als biblischer Geschichten oder historischer und mythologischer Szenen handelt, die dem durchschnittlichen »Gebildeten« zufällig bekannt sind, sind wir alle australische Buschleute. In solchen Fällen müssen auch wir versuchen, uns mit dem vertraut zu machen, was die Urheber jener Darstellungen gelesen hatten oder sonstwie wußten. Doch abermals ist zwar die Bekanntheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen, die durch literarische Quellen überliefert sind, eine unerlässliche und ausreichende Grundlage für eine ikonographische Analyse, doch deren Korrektheit ist dadurch noch nicht gewährleistet. Es ist für uns ebenso unmöglich, eine korrekte ikonographische Analyse dadurch zu geben, daß wir unterschiedslos und unkritisch unser literarisches Wissen auf die Motive anwenden, wie eine korrekte vorikonographische Interpretation dadurch zu geben, daß wir unterschiedslos und unkritisch unsere praktische Erfahrung auf die Formen anwenden.

Ein Bild des venezianischen Malers Francesco Maffei aus dem 17. Jahrhundert, das eine hübsche junge Frau mit einem Schwert in ihrer Linken und einer Schale in der Rechten darstellt, auf der der Kopf eines Enthaupteten liegt (siehe Abb. auf S. 195), würde als Bildnis der Salome mit dem Kopf Johannes' des Täufers veröffentlicht.⁴ In der Tat erklärt die Bibel, der Kopf Johannes' des Täufers sei Salome auf einer Schüssel gebracht worden. Doch was ist mit dem Schwert? Salome enthauptete Johannes den Täufer nicht eigenhändig. Nun berichtet die Bibel aber von einer anderen hübschen Frau in Zusammenhang mit der Enthauptung eines Mannes, nämlich von Judith. In diesem Fall liegt die Situation genau umgekehrt. Das Schwert in Maffeis Bild wäre korrekt, weil Judith den Holofernes eigenhändig enthauptete, doch die Schüssel stimmt nicht mit dem Judith-Thema überein, weil der Text ausdrücklich erklärt, der Kopf des Holofernes sei in einen Sack gesteckt worden. So haben wir zwei mit gleichem Recht und mit gleicher Unstimmigkeit auf unser Bild anwendbare literarische Quellen. Sollten wir es als Bildnis der Salome interpretieren, würde der Text die Schüssel, aber nicht das Schwert erklären; sollten wir es als Bildnis der Judith interpretieren, würde der Text das Schwert, aber nicht die Schüssel erklären. Wir wären völlig verraten und verkauft, müßten wir uns allein

an die literarischen Quellen halten. Glücklicherweise müssen wir das nicht. Ebenso wie wir unsere praktische Erfahrung dadurch ergänzen und richtigstellen konnten, daß wir die Art und Weise befragten, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden, nämlich die Stilgeschichte, so können wir unsere Kenntnis literarischer Quellen dadurch ergänzen und richtigstellen, daß wir die Art und Weise befragen, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden, nämlich die Typengeschichte.

Im vorliegenden Fall werden wir fragen müssen, ob es, ehe Francesco Maffei sein Bild malte, unbestreitbare Judith-Bildnisse (unbestreitbar, weil sie beispielsweise auch Judiths Dienerin zeigen) mit ungerechtfertigten Schüsseln gab; oder unbestreitbare Salome-Bildnisse (unbestreitbar, weil sie beispielsweise auch Salomes Eltern zeigen) mit ungerechtfertigten Schwertern. Und siehe da, während wir keine einzige Salome mit einem Schwert anführen können, begegnen wir in Deutschland und Norditalien mehreren Gemälden aus dem 17. Jahrhundert, die Judith mit einer Schüssel darstellen⁵; es gab einen »Typus« Judith mit Schüssel, aber es gab keinen »Typus« Salome mit Schwert. Daraus können wir mit Sicherheit schließen, daß auch Maffeis Bild Judith darstellt, und nicht, wie man angenommen hat, Salome.

Wir können ferner fragen, warum sich Künstler berechtigt fühlten, das Motiv der Schüssel von Salome auf Judith zu übertragen, aber nicht das Motiv des Schwerts von Judith auf Salome. Diese Frage läßt sich, indem man abermals die Typengeschichte befragt, mit zwei Gründen beantworten. Der eine ist, daß das Schwert ein feststehendes und ehrenvolles Attribut der Judith, vieler Märtyrer und solcher Tugenden war wie Gerechtigkeit, Standhaftigkeit und so fort; deshalb ließ es sich schicklicher Weise nicht auf ein wollüstiges Mädchen übertragen. Der andere Grund ist, daß während des 14. und 15. Jahrhunderts die Schüssel mit dem Kopf Johannes' des Täufers ein selbständiges »Andachtsbild« geworden und besonders in den nördlichen Ländern und in Norditalien populär war (Abb. 3); man hatte es aus einer Darstellung der Salome-Geschichte weiterhin so herausgelöst, wie man die Gruppe des an der Brust des Herrn ruhenden Evangelisten Johannes aus dem letzten Abend-



3 Kopf des Hl. Johannes. Um 1500. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe

mahl oder die Jungfrau im Kindbett aus der Geburt Jesu her-
 ausgelöst hatte. Das Vorhandensein dieses Andachtsbildes eta-
 blierte eine feste Ideenverbindung zwischen dem Kopf eines
 Enthaupteten und einer Schüssel, und daher ließ sich das Motiv
 einer Schüssel leichter an die Stelle des Sack-Motives in einem
 Judith-Bild setzen, als daß das Schwertmotiv hätte in ein Sa-
 lome-Bild eingehen können.

Die ikonologische Interpretation schließlichsch erfordert mehr
 als nur eine Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstel-
 lungen, wie sie durch literarische Quellen übermittelt wurden.
 Wenn wir die Grundprinzipien erfassen möchten, die sowohl
 der Wahl und der Darstellung von Motiven wie auch der Her-
 stellung und Interpretation von Bildern, Anekdoten und Alle-
 gorien zugrunde liegen und die sogar den angewandten formalen
 Anordnungen und technischen Verfahren Bedeutung verleihen,
 können wir nicht darauf hoffen, einen einzelnen Text zu finden,
 der mit jenen Grundprinzipien so übereinstimmt, wie Johannes
 13, 21 ff. mit der Ikonographie des letzten Abendmahls über-
 einstimmt. Um diese Prinzipien zu erfassen, benötigen wir eine

geistige Fähigkeit, die derjenigen eines Diagnostikers vergleich-
 bar ist – eine Fähigkeit, die ich nicht besser beschreiben kann
 als durch den ziemlich in Mißkredit geratenen Ausdruck »syn-
 thetische Intuition« und die in einem begabten Laien besser ent-
 wickelt sein kann als in einem belesenen Gelehrten.

Je subjektiver und irrationaler allerdings diese Interpreta-
 tionsquelle ist (denn jeder intuitive Ansatz wird durch die
 Psychologie und die »Weltanschauung« des Interpreten geprägt
 sein), um so notwendiger ist die Anwendung jener Korrektive
 und Kontrollen, die sich als unerlässlich erwiesen, als es sich
 nur um ikonographische Analyse und vorkonographische Be-
 schreibung handelte. Wenn uns sogar unsere praktische Erfah-
 rung und unsere Kenntnis literarischer Quellen irreführen kön-
 nen, falls sie unterschiedslos und unkritisch auf Kunstwerke an-
 gewandt werden, um wieviel gefährlicher wäre es dann, rein
 und einfach unserer Intuition zu vertrauen! Wie also unsere
 praktische Erfahrung durch eine Einsicht in die Art und Weise
 zu korrigieren war, wie unter wechselnden historischen Bedin-
 gungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt
 wurden (Stilgeschichte), und wie unsere Kenntnis literarischer
 Quellen durch eine Einsicht in die Art und Weise zu korrigieren
 war, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte
 Themen und Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse
 ausgedrückt wurden (Typengeschichte), so – und noch mehr – ist
 unsere synthetische Intuition durch eine Einsicht in die Art und
 Weise zu korrigieren, wie unter wechselnden historischen Bedin-
 gungen die allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des mensch-
 lichen Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen aus-
 gedrückt wurden. Dies meint etwas, was man eine Geschichte
 kultureller Symptome – oder »Symbol« im Sinn Ernst Cassirers –
 ganz allgemein nennen könnte. Der Kunsthistoriker wird das-
 jenige, was seiner Meinung nach die eigentliche Bedeutung des
 Werkes oder der Werkgruppe ist, der er sein Augenmerk wid-
 met, an dem zu messen haben, was seiner Meinung nach die
 eigentliche Bedeutung so vieler anderer, historisch auf jenes Werk
 oder jene Werkgruppe bezogener kultureller Dokumente ist, wie
 er nur bewältigen kann: von Dokumenten, die Zeugnis ablegen
 über die politischen, poetischen, religiösen, philosophischen und
 gesellschaftlichen Tendenzen der Person, der Epoche oder des
 Landes, die zur Debatte stehen. Selbstredend sollte umgekehrt
 der Historiker des politischen Lebens, der Poesie, der Religion,

der Philosophie und der gesellschaftlichen Situation analogen Gebrauch von Kunstwerken machen. Gerade bei der Suche nach der eigentlichen Bedeutung oder dem Gehalt treffen sich die verschiedenen geisteswissenschaftlichen Disziplinen auf einer gemeinsamen Ebene, statt sich gegenseitig als Handlanger zu dienen.

Zum Schluß: Wenn wir uns sehr streng ausdrücken wollen (was natürlich bei unserem normalen Reden oder Schreiben, wo der allgemeine Kontext Licht auf die Bedeutung unserer Wörter wirft, nicht immer nötig ist), müssen wir zwischen drei Subjekt- oder Bedeutungsschichten unterscheiden, deren unterste gewöhnlich mit Form verwechselt wird und deren zweite das spezielle Gebiet der Ikonographie im Gegensatz zur Ikonologie ist. In welcher Schicht wir uns auch bewegen: Unsere Identifizierungen und Interpretationen hängen von unserer subjektiven Ausrüstung ab, und aus diesem Grund müssen sie durch eine Einsicht in historische Prozesse ergänzt und korrigiert werden, deren Gesamtsumme man Tradition nennen könnte.

Ich habe in einer synoptischen Tabelle zusammengefaßt, was ich bis hierher deutlich zu machen versucht habe. Aber wir müssen in Erinnerung behalten, daß die säuberlich geschiedenen Kategorien, die in dieser synoptischen Tabelle drei unabhängige Bedeutungssphären anzuzeigen scheinen, sich in Wirklichkeit auf Aspekte eines Phänomens beziehen, nämlich auf das Kunstwerk als Ganzes, so daß bei der eigentlichen Arbeit die Zugangsmethoden, die hier als drei unzusammenhängende Forschungsoperationen erscheinen, miteinander zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozeß verschmelzen.

Korrektivprinzip der Interpretation (Traditionsgeschichte)	Ausrüstung für die Interpretation	Akte der Interpretation	Gegenstand der Interpretation
<p>Sil-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen Gegenstände und Ereignisse durch Formen ausgedrückt wurden)</p> <p>Typen-Geschichte (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden)</p> <p>Geschichte kultureller Symbole oder »Symbole« allgemein (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen wesentliche Tendenzen des Geistes durch bestimmte Themen und Vorstellungen ausgedrückt wurden)</p>	<p>Praktische Erfahrung (Verrauheit mit Gegenständen und Ereignissen)</p> <p>Kennnis literarischer Quellen (Verrauheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen)</p> <p>Synthetische Intuition (Verrauheit mit den wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes), geprägt durch persönliche Psychologie und »Wahrnehmung«</p>	<p>Vor-ikonographische Beschreibung (und pseudo-formale Analyse)</p> <p>Ikonographische Analyse</p>	<p>I Primäres oder natürliches Subjekt – (A) ratschhaft, (B) ausdrucksstark – das die Welt künstlerischer Motive bildet</p> <p>II Sekundäres oder konventionales Subjekt, das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet</p> <p>III Eigentliche Bedeutung oder Gehalt, der die Welt »symbolischer« Werte bildet</p>