

Die erzwungene Unmittelbarkeit

Panofsky und der Expressionismus

1. Grundbegriffe oder Die »Natur« des Kunstwerks

In der Suche nach Grundbegriffen stimmten in den 20er Jahren, ohne voneinander Kenntnis zu nehmen, kunstwissenschaftliche und künstlerische Theoriebildung überein.¹ Die von Panofsky² ebenso wie von Kandinsky³, Klee⁴ und van Doesburg⁵ hierzu vorgelegten Entwürfe scheinen zudem in der rückblickenden Betrachtung kaum ablösbar von der gleichzeitig sich vollziehenden ästhetischen Autonomisierung der künstlerischen Mittel, die in der Malerei das Verhältnis zwischen Bild und Wirklichkeit zum Problem werden ließ.⁶ Gleichwohl verstanden lediglich die Künstler diese Konzepte als Erklärungen ihrer eigenen abstrakten Kompositionen, insofern sie die Reduktion künstlerischer Gestaltung auf die ihr eigenen elementaren Mittel als Vorstoß zum »geistigen« Weltausdruck deuteten und der »sinnlich« naturabbildenden Kunst der Vergangenheit überordneten.⁷ Ohne direkten Bezug zu den zeitgenössischen Abstrakten und ihren Theorien blieb dagegen Panofskys Entwurf, der sich in die Tradition der Rieglschen Stilgeschichte stellt und mittels apriori festgelegter Grundbegriffe ein Instrumentarium zur Erfassung des »Kunstwollens« einzurichten bestrebt ist. Die dennoch bestehende Gemeinsamkeit der im übrigen stets in sich antithetisch konzipierten künstlerischen und kunstgeschichtlichen Grundbegriffe liegt in der Prämisse jenes »Kunstwollens«, welches eine ursprüngliche Ganzheit des Werks postuliert, die von Panofsky auch als »immanenter Sinn«, von van Doesburg beispielsweise als »realer Wesensgrund« angesprochen wird. In der jeweiligen Vereinigung der Gegensatzpaare, seien sie nun als Fülle und Form (Panofsky), Linie und Fläche (Klee) oder Farbe und Nicht-Farbe (Doesburg) bezeichnet, konstituiert sich die vorausgesetzte Einheit wieder. Sowohl im Modus der künstlerischen Gestaltung wie in der sinngeschichtlichen »Interpretation« findet das Kunstwollen als gleichsam wörtlich aufgefaßte »Weltanschauung« seinen Ausdruck. Dies zentrale expressionistische Denkmotiv, im folgenden abgekürzt formuliert als Idee der Wesensform, soll in seiner Genese und Wirkung auf die Methodik der Kunstgeschichte hier näher untersucht werden.

Die Entwicklung von kunstwissenschaftlichen Grundbegriffen, zum einen offenbar abhängig von der aktuellen künstlerischen Innovation der »Gegenstandslosigkeit«, zum andern scheinbar lediglich aus der kunstwissenschaftlichen Tradition abgeleitet, wirft die generelle Frage auf, in welchem Verhältnis Kunstgeschichte und Kunsttheorie zum historischen Veränderungsprozeß innerhalb der Kunstproduktion stehen.

Ihren Ursprung hat die Suche nach Grundwerten der Kunst bereits im 19. Jahrhundert, und zwar in der Krise des Kunstgewerbes und der Architektur, hervorgerufen durch die Anfänge industrieller Massenproduktion. Die dort erstmals aufscheinende Konkurrenz zwischen technischer und künstlerisch-handwerklicher Tätigkeit geht der Interpretation abstrakter Gestaltung in den zitierten Künstlertheorien voraus. Sempers Typenlehre etwa versuchte den auf der Londoner Weltausstellung wahrgenommenen Auswüchsen des viktorianischen Kunstgewerbes zu begegnen, indem er natürliche Bedürfnisse des Menschen mit »Ur-elementen« der Kunstindustrie verknüpfte und von letzteren wiederum die Stilgesetze der Baukunst ableitete. Diese in Sempers reformerischen Bemühungen noch sichtbare Abhängigkeit der kunstgeschichtlichen Systematik von der künstlerisch-technischen Entwicklung scheint für den Expressionismus, in dem sich die Suche nach den Grundbegriffen schließlich entfaltet⁸, nicht mehr zu gelten. So stellte Geoffrey Perkins anhand der mythischen Vorstellungsinhalte des Worringerschen Abstraktionsbegriffes und seiner Adaption in der zeitgenössischen Kunstkritik und -theorie die These auf, es habe eine kohärente »theory of expressionism« gegeben, doch zweifelt er »whether this theory has anything to do with either art or literature between 1905 and 1920 in Germany.«⁹ Kritisiert wird von Perkins zum einen ihr irrationaler Kern, die besagte, bei Riegl schon angelegte und auch von Panofsky fortgeführte Verknüpfung der Stil-kategorien mit einem transzendentalen bzw. pantheistischen »Weltgefühl«¹⁰, zum andern die Ausklammerung des Sujets aus dem theoretischen Diskurs. Lediglich verkaufsstrategische Interessen angesichts des allgemeinen Unverständnisses gegenüber den Abstrakten hätten die Rezeption von Worringers Argumenten motiviert.¹¹ Perkins kommt deshalb, wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen, zu der auch von Worringer nach 1920 vertretenen Auffassung, der Expressionismus habe sich lediglich in seiner eigenen theoretischen Bestimmung realisiert.¹²

Trotz ihres kritischen Impetus enthält diese Betrachtungsweise jedoch einen Zirkelschluß, denn Perkins leitet aus den anachronistischen Mystizismen der expressionistischen Kunstanschauung lediglich deren »Falsifizierung« ab. Ebenso ist mit der immanenten Analyse des analogen, wenn auch ungleich subtileren Irrationalismus in Panofskys Werk¹³ dessen historische

Begründung, bezogen auf die Geschichte der Kunst, noch nicht gegeben. Ein Durchbrechen dieses Kreises scheint nur möglich durch die Konfrontation und Verknüpfung des durchaus legitimatorisch eingesetzten theoretischen Diskurses mit den jeweils in ihrer Eigenständigkeit begriffenen ästhetischen Strukturen. Die historische Betrachtung muß mit einer kritisch-analytischen verbunden werden. Gerade die von der Kunstgeschichte etablierten Grenzscheiden, zum Beispiel die zwischen »Utopie« und »Sachlichkeit« oder zwischen theoretischer und künstlerischer Produktion, wären dann als die historischen Problemstellungen zu thematisieren.

2. Ambivalenz und Synthese. Die Kunstrezeption als wirklichkeitsstiftendes Prinzip

Dem von Perkins als Nicht-Beziehung deklarierten Widerstandsverhältnis zwischen Theorie und Kunst des Expressionismus entspricht auf der Ebene der künstlerischen Phänomene der unauflösbare Gegensatz von »reiner Form« und Sujet, wie folgende Charakteristik Brinkmanns exemplarisch deutlich macht: Der

»Expressionismus ist antimimetisch, er deformiert die Wirklichkeit, neigt im Vergleich zu aller irgendwie noch »realistisch« zu nennenden Darstellung zur Abstraktion, zur Priorität von formalen Zeichen für seelische und geistige Gehalte gegenüber dem Arsenal von Gestalten aus einer empirischen Welt. Im Gegensatz oder wenigstens im Unterschied zu anderen Varianten moderner ... Kunst gerät der Expressionismus aber stärker in eine dialektische Spannung von »reiner« Form und greifbar gemachtem Inhalt ... Das Besondere des Expressionismus scheint also zu sein, daß die verbreitete europäische Tendenz zum Abstrakten in der modernen Kunst und Literatur verbunden wird mit der fast besessenen Absicht, das soeben von alten Inhalten befreite »Abstrakte«, die aufs Formale reduzierten Strukturen wieder zum Medium eines wenn auch noch so vage bestimmten oder unbestimmten Inhalts seelischer und geistiger Realität zu machen.«¹⁴

In der Ambivalenz zwischen Gegenstandsverweis und Selbstbezogenheit bringt die expressionistische Ästhetik einen historischen Prozeß zur Entfaltung, der in der partiellen Emanzipation der Linie von gegenstandsbeschreibenden Funktionen in der hochklassizistischen und frühromantischen Malerei seinen Ausgangspunkt hat. Die Ungelöstheit des Widerspruchs zeigt sich in der zitierten Passage, die die Frage offenläßt, auf welche Weise aus »reinen Formen« plötzlich »Zeichen« werden. Das

Kunstwerk selbst, so muß gefolgert werden, kann die durch Bezeichnung der Formen als Zeichen anvisierte, wenn auch als solche undurchschaute Versöhnung zwischen Abstraktion und »greifbarem Inhalt« nicht leisten. Sie ist Sache der Rezeption, die in der expressionistischen Denkfigur der Wesensform schon als Vorgabe an das Werk herangetragen wird. Während die gegenständlichen Fragmente expressionistischer Kompositionen oder durch Titelgebung ausgelöste Assoziationen an Empirisches lediglich mit der formalen Gestalt gedanklich verknüpft werden können, jedoch nicht in ihr aufgehen, behauptet die expressionistische Vorstellung der Form als Ausdruck unmittelbares Eins-Sein. Die auf Reflexivität zielenden ästhetischen Qualitäten des Expressionismus werden in der zitierten Stilbeschreibung also mit seiner Ideologie vermischt.

Andererseits können die formalen Tendenz zum Sachlich-Konstruktiven und die ins Religiöse und Kosmische gesteigerte Inhaltlichkeit auch nicht als Gegensatz zwischen Ästhetik und Theorie polarisiert werden.¹⁵ Die Idee der Wesensform ist in der künstlerischen Gestaltungsweise selbst präsent, die Interpretation der Form korreliert mit dieser selbst, insofern etwa die dynamische Pinselspur den Gestaltungsprozeß selbst thematisiert und als unmittelbare Niederschrift »deutet«. Der heftige Gestus bekräftigt nichts anderes als die romantische Idee des in der Psyche des Künstlers sich vermittelnden »Göttlichen der Natur«. Die Komposition als Bewegungsspur demonstriert – in Entsprechung zu Worringers »Organisierung des Anorganischen«¹⁶ – die Denkfigur des »Kunstwollens«. Als dessen unpersönlicher Vollstrecker sieht sich der expressionistische Künstler – Objektivität und Subjektivität fallen in eins.

In einem zweiten Schritt nun, d. h. in der auf die Epoche des Expressionismus folgenden Ära der »Sachlichkeit«, scheint der künstlerische Weltbezug sich in den elementaren Gestaltungsmitteln selbst herzustellen und muß nicht mehr durch die Vitalität der Form legitimiert werden. Aus der expressiven Form folgt die Programmatik der Grundbegriffe und der gestalterische Elementarismus. Die aktiv-passive Synthesefigur des Kunstwollens geht ein in die Theorie der »Gestaltung von Verhältnissen mittels elementarer Kunstmittel«, für van Doesburg identisch mit der »geistigen aktiven Realitätserfahrung«.¹⁷ Intention seiner Grundbegrifflichkeit ist die Bestimmung der modernen abstrakten Gestaltungsweise als wahrhaft »realer«, während die abbildende ältere Darstellungsweise als lediglich mittelbarer Ausdruck geringer gewertet wird. Mimesis ist nicht mehr Herstellung des Bildes der Natur, sondern Gleichheit von künstlerischer und natürlicher Struktur: »Das (wirkliche exakte) Kunstwerk ist ein Gleichnis des Universums mit künstlerischen Mitteln.«¹⁸

Ein extremer subjektiver Idealismus, dem die Realität in der Wahrnehmung allein begründet ist, rechtfertigt diese Analogie-Konstruktion. So lokalisiert Doesburg die »Gestaltung des realen Wesensgrundes« im sinnlichen Wahrnehmungsakt, der sich zum »ästhetischen Erlebnis« transformiere und so »das Objekt in seinem Wesen auf eine neue Art gegenständig« mache.¹⁹ Zum Ausdruck gelangt freilich nichts anderes als die künstlerische Form selbst: »Die Entwicklung der bildenden Künste ist im Grunde eine stetige Annäherung ... an den exakten realen Ausdruck der Gestaltungsidee.«²⁰

So wie die heftige Pinselspur als expressionistisches Stilmittel sich auf den künstlerischen Gestaltungsakt selbst zurückbezug, ortet nun die Theorie der elementaren künstlerischen Mittel deren Expressivität in der »Ausdrucksform für das künstlerische Erlebnis«.²¹ Thesenhaft zugespitzt hieße dies: Der Expressionismus formuliert, verbindlich für die weitere Entwicklung der abstrakten Malerei und ihr Verständnis, die Einheit von Kunst und Natur im Modus der Unmittelbarkeit, d. h. durch die ästhetisch und theoretisch vorgetragene Identität von Rezeption und Produktion. Das abstrakte Kunstwerk als »selbständiger, künstlerisch lebendiger (gestalteter) Organismus, in dem sich alles gegeneinander ausgleicht«²² negiert das Artifizielle und Individuelle des ästhetischen Gebildes so wie jede innere Widersprüchlichkeit. Inhalt des konzipierten Ausgleichs zwischen dem Positiven und Negativen zu exakt harmonischer Einheit ist gleichsam das »Große Nichts«, welches in Bruno Tauts 1917 gezeichneter Bilderreihe *Alpine Architektur* die Versöhnung von Bau- und Naturwerk besiegelt.²³

Die im 19. Jahrhundert beginnende Suche nach künstlerischen Grundbegriffen oder Urelementen markiert die Abwendung von einem normativen hin zu einem universalhistorisch begründeten Stilbegriff. Der Kunst kommt hierdurch ein völlig veränderter Stellenwert zu. Während sie in der Ästhetik als eigener Gegenstand behandelt, ihr ein eigenes Erkenntnisvermögen zugeordnet wurde, verliert sie diese gesonderte Position, wird sie mit allen anderen kulturellen und natürlichen Phänomenen grundsätzlich auf eine Ebene gestellt. Geleistet wird dies durch die ausschließliche Bindung der Formkategorien an die Wahrnehmung. Schon bei Theodor Vischer ist das Schöne bloße Funktion der Anschauung und keine Eigenschaft des Werkes mehr.²⁴

Aufgrund dieser Verlagerung der Kunsttheorie in die Theorie der Rezeption konnte und kann die Absonderung der Modernen von gesellschaftlichen Inhalten negiert werden, die Künstlichkeit des Artefakts in der Natur der Wahrnehmung aufgehen. Zu diesem Zweck eben modifizierte die expressionistische Idee der Wesensform das alltägliche »gegenständliche« Sehen,

zunächst in der Dynamik der Form, dann in der Systematik der Grundbegriffe und elementarer Gestaltungsmittel. So besteht die von van Doesburg angestrebte Heranbildung des Betrachters auf das ästhetische Erfassen einer elementaren Bildsprache in der Einübung eines »reinen Sehens«, das als unmittelbare Werkerfahrung den in der abstrakten Kunstform verlorenen Wirklichkeitsbezug gleichsam ersetzen soll.

Verwandt ist Klees 1918 konzipierter Idealentwurf zur Rezeption abstrakter Kompositionen, die zur Erfahrung innerer (psychischer) und äußerer (landschaftlicher) Natur stilisiert wird.²⁵ Die wenige Jahre später in seiner Bauhauslehre entwickelte Idee der »Genesis des Werks«, gedacht als Versöhnung von urtypischen Gegensätzen im Gestaltungsprozeß analog dem natürlichen und dem kulturellen Kosmos, ist angelegt schon in der Selbststilisierung zum Kristall im Tagebuch des Jahres 1915.²⁶ Das Grundmotiv der Abstraktionstheorie, Aufgehen von Künstler und Werk in einem zum natürlichen Werden umgedeuteten Schaffensprozeß, ist durch den Ausruf »Ich Kristall« schon verbildlicht. In der Identifikation von Rezeption und Produktion durch die »Genesis des Werks« setzt sich diese Synthesefigur nur fort.

Klee verwandelt wie van Doesburg das Artefakt zum organischen Ganzen, indem er rein formale Bildelemente in landschaftliche und psychische Inhalte »übersetzt«, die Rezeption des Abstrakten also der Naturwahrnehmung adaptiert. Die Aufstellung von Grundbegriffen und ihre »Organisierung« in der »Genesis des Werks« beruht auf jener stilisierten Wahrnehmung, in der die reine Form unmittelbar als Bedeutungsträger zugänglich scheint.

Der »Traum von den Grundbegriffen« ist mithin nicht abzulösen von der ihn begründenden synthetischen Absicht; die aus der vorausgesetzten Einheit des »Kunstwollens« abgeleiteten Grundbegriffe sind sekundäre Elemente und fallen wieder in diese Einheitsgestalt zurück.²⁷ Künstlerische Grundbegriffe setzen die historische Erfahrung der autonomen ästhetischen Form voraus und konstituieren sich im Bestreben, die verselbständigten inhaltlichen und formalen Elemente der Kunst als »Ausdrucksformen« in den natürlichen Kosmos wieder zu integrieren.²⁸ Es wird sich zeigen, daß auch die kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe dieser Ideologie nicht fernstehen.

3. Herrschaft des Einigen: Vom Kunstwollen zum Gehalt

Bei seiner Aufstellung einer künstlerischen Grammatik bestimmt Panofsky, der Begrifflichkeit Edgar Winds folgend, Fülle und Form zu Grundbegriffen, die sich auf der phänomenalen Ebene in den Elementarwerten Freiraum und Körperraum (optisch/haptisch), den Figurationswerten Tiefe und Fläche und in den Kom-

positionswerten Verschmelzung und Zerteilung gegenüberstehen.²⁹ Diese Größen gelten als dem Kunstwerk immanente Erscheinungen, deren Widersprüchlichkeit das zur Lösung anstehende »künstlerische Problem« darstellt und immer auf den Urgegensatz zurückgeführt werden kann.

Eine Berechtigung der Begriffe Fülle und Form läßt sich zwar nicht von der Hand weisen, insofern sie, ebenso wie van Doesburgs Kategorien, auf das grundsätzliche Verhältnis von Quantität und Qualität Bezug nehmen. Die Problematik dieser Begriffe liegt jedoch darin, daß sie sich nicht aus ihrem jeweiligen Wechselverhältnis konstituieren, sondern beide als wesentliche Größen voneinander abgegrenzt werden. Statt »in der Gestalt des streitend und sich zuwider Scheinenden gegenseitig notwendige Momente zu erkennen«³⁰, fixiert Panofsky wie seine Künstlerkollegen den inneren Widerspruch in Gegensatzpaaren, die nicht konfrontiert und in ihrer dynamischen Verflechtung erkannt, sondern als bereits versöhnte und zur Einheit geführte vorgestellt werden. Der historische Prozeß als Selbstbewegung des Widerspruchs wird aufgehoben in eine statische Typologie Spenglerscher Prägung. Sein holistischer Charakter unterscheidet Panofskys Denken grundsätzlich von den zeitgenössischen strukturalistischen Theorien³¹ und macht andererseits seine Nähe zur expressionistischen Kunstauffassung aus. Die Ontologisierung von »Fülle« und »Form« entspricht wie die durch sie bestätigte prästabilisierte Harmonie des Kunstwerks etwa Kandinskys Verfahren, der den Elementen Punkt, Linie und Fläche jeweils einen wesenhaften Charakter mit bestimmten Ausdrucksqualitäten zuweist, wobei grundsätzlich *eine* Kraft, *eine* Tendenz siegt: die Linie beispielsweise »vernichtet« den Punkt.³² Durch eine monistische Konzeption schließt entsprechend auch Paul Klee in seiner Bauhauslehre immanente Widersprüchlichkeiten aus; der »sich selbst bewegende« Punkt als Ursprung der »Genesis des Werks« und bildliche Entsprechung zum »Kunstwollen« bringt die Elemente Linie und Fläche aus sich hervor und bestimmt auch das Bildwerk als Einheit, in der die gedachten antithetischen Qualitäten wie zum Beispiel »organische« und »strukturelle« Ordnungen immer schon versöhnt sind.³³ Auch dient das Prinzip der Analogie zur Parallelisierung formaler und weltanschaulicher Elemente, werden die künstlerischen Grundbegriffe aktiv-passiv-medial in einer Tabelle zur Systematisierung beliebiger Kulturphänomene eingesetzt.³⁴ Die Form als solche, als bloße Erscheinung ohne ideelle Verweisungsfunktion, hält Klee, durchaus in Übereinstimmung mit Panofskys Einwänden gegen Wölfflins Auffassung einer ausdrucksindifferenten Form, für »ein böses, gefährliches Gespenst.«³⁵ Doesburg geht in seiner Umdeutung des Abstrakten zum Realen so weit, den Begriff der Form zugun-

sten des Terminus »elementare Ausdrucksmittel« schlechthin abzulehnen.³⁶

Nicht nur der expressionistischen »Metaphysik«, auch den theoretischen Arbeiten Panofskys liegt die Prämisse unmittelbaren Verstehens zugrunde. In Übereinstimmung mit den Anliegen der Künstler ist Panofsky nicht nur bemüht, die Form als Erscheinung eines wesenhaften Inhalts zu charakterisieren; in der Folge wird auch der Bildgegenstand nach dem Vorbild der Ausdrucksform zum Zeichen jenes Urgrunds, jenseits seiner bloß ikonographischen Einzelbedeutung, bestimmt. Die Ikonologie wird so in Panofskys Modell dem System der Stilgeschichte lediglich einverleibt.

Schon mit seinem Bekenntnis zum Begriff des Kunstwillens demonstriert Panofsky die Abhängigkeit der kunstgeschichtlichen Begriffsbildung von der Entwicklung der Kunst, sieht er doch in ihm die Autonomie des Kunstwerks, seinen »immanenten Sinn« verbürgt, den es durch eine aus Riegls antithetischen Begriffen Objektivismus und Subjektivismus abzuleitende Grundbegrifflichkeit jeweils zu erforschen gelte. Die Autonomie der Kunst, wie sie, lange nach ihrer Proklamierung, in der Abstraktion erreicht ist, findet hier ihre theoretische Antwort, zugleich wird sie, in der Quasi-Naturgesetzlichkeit der Grundbegriffe, von jedem Widerspruch zur Gesellschaft befreit.

Panofskys Abgrenzung gegen Wölfflins Lehre von einer doppelten Wurzel des Stils ist der erste Schritt zur »Resozialisierung« der autonomen Form³⁷ und er bedient sich hierzu der bereits beschriebenen Mythisierung der Rezeption zu einem unmittelbaren Wahrnehmen. Ziel seiner Kritik ist Wölfflins Unterscheidung einer ausdrucksindifferenten allgemeinen Formensprache³⁸ von einem individuellen Ausdruckswillen, der jenen durch die »Optik« einer Epoche vorgegebenen Stil modifiziere. Panofsky bestreitet nicht etwa die Relevanz der Kategoriensaare Wölfflins, den an der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts demonstrierten Stilwandel vom Linearen zum Malerischen, vom Flächenhaften zum Tiefenhaften. Er widerspricht lediglich der Auffassung dieser Entwicklung als eines rein formalen Prozesses. Das physiologische Sehen, auf welches Wölfflin die allgemeinen Stilmomente zurückführe, könne nicht als formbestimmendes Element in Kraft treten, da vielmehr jedes Sehen zugleich eine Interpretation des Gesehenen darstelle. Auch die allgemeinen Formen, deren sich der einzelne Künstler bediene, seien daher »aus einem Ausdrucksstreben hervorgegangen: aus einem der ganzen Epoche gewissermaßen immanenten Gestaltungs-Willen, der in einer grundsätzlich gleichen Verhaltensweise der Seele, nicht des Auges, begründet ist.«³⁹

Die Frage stellt sich, was Panofsky dazu bewogen hat, Wölfflins Unterscheidung von Individual-, Volks- und Zeitstil

einerseits und allgemeinen Darstellungsmodi andererseits derartige Wichtigkeit beizumessen, zumal dieser sich in seiner Darstellung der Grundbegriffe ausschließlich auf jene letzteren konzentrierte, die vorausgesetzte Unterscheidung zwischen neutralen und »expressiven« Formen in seinem deskriptiv bleibenden Ansatz also gar nicht zum Tragen kam.⁴⁰ Ebenso hätte Panofsky gegen Riegls gleichfalls »neutrale« Wahrnehmungskriterien Stellung nehmen müssen, die jedoch nur wegen ihrer empirischen Grundlagen kritisiert und deshalb zu ontologischen Größen »reformiert« werden.

Ohne diese Beobachtung in seinen Begriffen wirklich fassen zu können, deutet Wölfflin mit seinem Konzept eine in sich widersprüchliche Qualität des Stils als »reiner Form« und Ausdrucksträger an. Diese, die innere Einheit des Werks in Frage stellende Bindung des Stils an formale Gesetzmäßigkeiten zum einen und inhaltliche Werte zum andern ist es, die Panofskys Widerspruch auf den Plan ruft. Ein bezeichnendes Mißverständnis der Wölfflinschen Konzeption macht deutlich, welcher Intention sich seine Hinwendung zu Riegls Begriff des Kunstwillens verdankt. In wiederkehrenden Anmerkungen zu Wölfflins »Grundbegriffen« nämlich interpretiert Panofsky den von diesem doch lediglich innerhalb der Stilanalyse geltend gemachten Dualismus von ausdrucksbedeutsamer und ausdrucksindifferenter Form als vermeintliche Trennung zwischen Form- und Motivgeschichte, und er hält dagegen, »daß »formale« und »imitative« Elemente ... als die verschiedenen Äußerungen einer gemeinsamen Grundtendenz begriffen werden können.«⁴¹ Panofskys Überlegungen zu Wölfflin zielen also nicht nur auf die Subsummierung der Individualform unter die allgemeine. Wölfflins Konzept einer doppelten Wurzel des Stils wird stellvertretend für eine Dissoziation des künstlerischen Phänomens in Form und Inhalt bekämpft. Für die ausdrucksbedeutsame Form setzt Panofsky den Bildgegenstand oder das Sujet und parallelisiert dieses als Emanation eines allgemeinen Ausdruckswillens mit der künstlerischen Form.⁴² Hiermit eignet er sich Riegls Option auf eine Synchronisierung von Stilgeschichte und Ikonographie an, wie sie in folgender Stellungnahme aus der *Spätromischen Kunstindustrie* deutlich wird: »Einen wahrhaften kunstgeschichtlichen Wert können ... ikonographische Feststellungen erst dann gewinnen, wenn man zeigt, daß in ihnen das gleiche Wollen zum Ausdruck gelangt ist, das die eigentlich bildkünstlerische Seite des Kunstwerks – die materielle Erscheinung – so und nicht anders gestaltet hat.«⁴³

Auf die rigorose, gegen Wölfflin opponierende Projektion des Spezifischen auf das Allgemeine folgt logisch die Synthese von Sujetinhalt und künstlerischer Form in der Ikonologie. Konstituierend für Panofskys Theorie ist und bleibt die Annahme

eines übergreifenden Dritten, dem ein »endgültiger letzter Sinn im künstlerischen Phänomene« entspricht.⁴⁴ Das Sujet wird wie die Form zum Zeichen erklärt. In der parallelen Ausrichtung von Form und Inhalt auf ein gleiches »Wollen« unterscheidet sich Panofskys Ikonologie wiederum grundsätzlich von den zeitgenössischen Ideen zu einer Semiologie des Kunstwerks, die eine innere Widersprüchlichkeit der in ihm versammelten Bedeutungen keineswegs ausschließt.

In der Abhandlung *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* (1932) bezieht Panofsky zum ersten Mal das Sujet und mit ihm die »außer-künstlerische(n) Vorstellung« in ausführliche methodische Überlegungen ein.⁴⁵ Die in den früheren Aufsätzen vorbereitete Harmonisierung von Form und Sujetinhalt im übergeordneten »Kunstwollen« ist hier systematisiert im Verhältnis der beiden untersten Sinnschichten zum »Wesenssinn«. Während die Stilgeschichte der Erkenntnis des Phänomens dienen soll, die Bildtradition als Korrektiv des Ausdruckssinns eingesetzt wird, betrachtet die ikonologische Deutung inhaltliche und formale Aspekte wiederum gemeinsam. Interpretation hat »dann ihr eigentliches Ziel erreicht, wenn sie die Gesamtheit der Wirkungsmomente (also nicht nur das Gegenständliche und Ikonographische, sondern auch die rein »formalen« Faktoren der Licht- und Schattenverteilung, der Flächengliederung, ja selbst der Pinsel-, Meißel-, oder Stichführung) als »Dokumente« eines einheitlichen Weltanschauungssinns erfaßt und aufgewiesen hat.«⁴⁶ Die Errichtung einer dritten Sinnschicht dient also lediglich der Gleichordnung des Ästhetisch-Formalen mit den ikonographisch vermittelten Inhalten. Nachdem die Prämisse der ausdruckshaften Form die Auflösung des Ästhetischen zur Affirmation des Zeitwillens vorbereitet hat, wird letzterem auch der ikonographische Gegenstand unterstellt. Durch die Parallelisierung mit der künstlerischen Form avanciert er vom außerkünstlerischen zum künstlerischen Faktor.⁴⁷ Die Folge ist der letztendliche Triumph des Sujets als Träger konventioneller Bedeutung in der Forschungspraxis, die den fiktiven Charakter der ikonologischen Sinnenebene zeigt.

4. Die naturphilosophische Tradition des »Wesenssinns« und der aristotelische Mimesis-Begriff

Die »Theorie« der Abstraktion im Expressionismus ebenso wie die ikonologische Kunstwissenschaft Panofskys reagieren auf die Verselbständigung der künstlerischen Mittel und die damit einhergehende Verschärfung des Konflikts zwischen Form und Sujetinhalt, indem sie das Neue dem Alten zu assimilieren versuchen, d. h. der Form als solcher symbolische Funktion verleihen. Die Elemente dieser Theoriebildung sind bis in die Roman-

tik zurückzuverfolgen und konzentrieren sich auf ein wesentliches Moment: die Eliminierung bzw. Umdeutung des Mimetischen im Diskurs über die Kunst.

Das Prinzip der *imitatio naturae* wird in Riegls *Historischer Grammatik* modifiziert zum künstlerischen »Wettschaffen« mit der Natur. Die auf den Schein des Wirklichen zielende Bildvorstellung wird ersetzt durch das aristotelische Konzept der *Mimesis*, welches zum einen Strukturgleichheit zwischen künstlerischem Schaffen und natürlichem Werden (*imitatio*)⁴⁸, zum andern Ergänzung, Vollendung der Natur (*perfectio*) durch die Kunst annimmt. Als These ließe sich zuspitzen, daß diese naturphilosophische Vorstellung eines wesenhaften Bezuges der Kunst auf die Natur als Ersatzbildung für die verlorene Einbindung künstlerischer Produktion in gesellschaftlich vorgegebene Sinnzusammenhänge entwickelt wird.⁴⁹

Um 1800, im Zuge der Individualisierung künstlerischer Gestaltung, setzt dieser Versuch zur »Objektivierung« der Form ein. Zu diesem Zwecke bestimmt Schelling zum Beispiel die Regelmäßigkeit der Gestalt als solche zur Erscheinung des Wesens. Diese naturphilosophische Idee eines der Natur immanenten Geistigen wird in der Folge popularisiert und zur Versöhnung von künstlerischer Form und allgemeinverbindlichem Inhalt eingesetzt. Objektivität ist nun nicht mehr in der Natur als dem Sujet der bildenden Kunst verankert, sondern wird in das Innere des Menschen verlegt. Mit der Vorstellung eines »Kunsttriebes«, der als Formwerdung jenes »Naturgeistes« definiert wird, ist bereits Riegls Modell des Kunstwollens vorweggenommen.⁵⁰ Der Kristall, Ursymbol des in der Natur waltenden »künstlerischen« Formgesetzes findet Eingang in die Kunstgeschichtstheorie. So demonstriert Semper in den *Prolegomena* am Schneekristall die Formgesetze des Schönen, erhebt Riegls *Historische Grammatik* das Phänomen der Kristallisation zum Natur und Kunst übergreifenden Prinzip, das im »Kunstwollen« nur einen anderen Terminus findet. Die durch Schellings Kunstphilosophie geleistete Versöhnung von Geometrie und Natur dient im weiteren Diskurs über die Kunst deren Harmonisierung mit Natur jenseits aller äußerlichen, abbildhaften Naturnähe. Hierauf gründet die expressionistische Programmatik, die elementare Bildmittel und den Prozeß ihrer Anwendung mit kosmischer Ordnung schlechthin in eins setzt.

Das »Kunstwollen«, Ersatz für die im Sujet und im decorum gegebene Objektivität der traditionellen Kunst und Architektur, konstituiert sich vor allem in der Konzeption des Sehvorgangs. Der von Schelling als Quelle der Kunst bestimmte unbewußte Formwille der Natur »vergeistigt« sich in Riegls Systematik zur Wahrnehmung. War die Kristallisation als das ursprüngliche, in der Kunst »zum Ausdruck« kommende Form-

gesetz der Natur noch ein der Natur immanentes, ist der Nachfolgebegriff »Kunstwollen« ein in das Innere des Menschen verlegter Trieb. Die hier angelegte Austauschbarkeit von Form, Formungsprozeß und Formquelle wird im Expressionismus zum Programm erhoben.

Voraussetzung für die »Theorie« der Abstraktion im Expressionismus ist also nicht nur die Reduktion von Natur auf die ihr zugrundeliegenden wesenhaften Formgesetze. Konstitutiv ist ebenso die schon angesprochene Parallelisierung jener Formgesetze mit dem natürlichen Sehen in Gestalt des »Taktischen« und »Optischen«. Erst durch die Verankerung der Wesensform in der Anschauung kann der von Hegel beobachtete werkimmanente Widerstreit zwischen Konvention und künstlerischer Autonomie entschärft werden, indem er nämlich auf das Werk-Betrachter-Verhältnis verlagert wird. Der Wirklichkeitscharakter des Bildes⁵¹ wird somit nicht mehr durch seine eigene Struktur, etwa den perspektivischen Bildraum, sondern durch die Rezeption geleistet. Ein »reines Sehen« vorausgesetzt, kommt den bloßen Formen, unabhängig davon, ob sie Wirklichkeit abbilden oder nicht, Naturhaftigkeit zu. So stellte Riegl durch Rückführung des Optischen und des Taktischen auf den natürlichen Sehakt unabhängig vom Darstellungsmodus den Naturcharakter des Artefakts in der Wahrnehmungsstruktur her.⁵² Die expressionistische Wesensschau ist in der Wahrnehmungsphysiologie des 19. Jahrhunderts bereits angelegt.⁵³

Wenngleich Panofsky sich von Riegls wahrnehmungspsychologischer Argumentation abgrenzt, bleibt auch für ihn der Mythos eines unmittelbaren Weltverhältnisses Grundlage des kunstgeschichtlichen Sinnverstehens, nicht nur in der Kategorie der »synthetischen Intuition«, sondern bereits in der für die erste Sinnenebene reklamierten alltäglichen Zeichen-Inhalt-Relation.⁵⁴ Im »eigentlichen« Gehalt, dem Nachfolger des Rieglschen Kunstwollens, wird demnach die idealistische Norm einer Übereinstimmung von Form und Inhalt wieder eingeklagt, die in der Moderne sichtbar verletzt wurde. Panofsky setzt Einheit in den immer schon versöhnten Grundbegriffen wie in der phänomenalen Sinnschicht voraus, um sie als Resultat der ikonologischen »Interpretation« wiederum vorzufinden; die Quelle der »Interpretation« ist auch ihr Ziel. Wie die Genese von Panofskys »Wesenssinn« aus dem Rieglschen »Kunstwollen« zeigt, gründete die Einführung des weltanschaulichen Inhalts in die Kunstgeschichtsmethodik auf stilgeschichtlicher Systematik. Die vor der Epoche reiner Abstraktion in jedem ästhetischen Objekt mitgegebenen Inhalte wie das Sujet oder der gesellschaftliche Zweck werden auf dieser Stufe methodisch ausgeklammert, um in einem zweiten Schritt – durch Panofsky – dem antithetischen Kategoriensystem der Stilgeschichte hinzuaddiert⁵⁵ und einem

unabhängigen Dritten unterstellt zu werden. Die faktische Dissoziation von Bildgestalt und ikonographischem Inhalt konnte so als Problem innerhalb der kunstgeschichtlichen Betrachtung nicht mehr in Erscheinung treten. Dennoch ist die Erfahrung jenes historischen Auseinandertretens von Form und motivischem Inhalt in den kunstwissenschaftlichen Theorien implizit präsent: in der Unmöglichkeit nämlich, die Einheit am Werk selbst festzumachen. Das Ausweichen auf universalgeschichtliche Entwicklungsmodelle, der Verzicht auf einen Begriff des Werks in der Kunstwissenschaft⁵⁶ erklären sich aus den Bedingungen ihres historischen Entstehungszusammenhanges selbst. Lediglich mithilfe der naturphilosophischen Idee eines wesenhaften Urgrundes, durch Neukantianismus und Phänomenologie aktualisiert, konnte jene Harmonie – jenseits der materiellen Realität des Werks – thematisiert werden.

5. Der abstrakte Raum

Die Eliminierung des Mimetischen aus dem Diskurs über Kunst manifestiert sich nicht nur in der stilgeschichtlichen und grundbegrifflichen Beschränkung auf formale Kriterien, sondern vor allem auch in einer Abstrahierung des Raumbegriffs, der die künstlerische Abkehr von der Perspektive widerspiegelt. Der Schritt von Riegls maßstäblicher Kategorie des Optischen zu Worringers Inthronisierung des Taktischen oder Abstrakten ist in diesem Zusammenhang nicht nur von wissenschaftsgeschichtlicher Relevanz; in ihm spricht sich auch der endgültige Bruch mit der perspektivischen Anschauung aus, der im wesentlichen erst nach der Jahrhundertwende vollzogen und in Deutschland durch den Expressionismus zu einem allgemein wahrgenommenen ästhetischen Phänomen wurde.⁵⁷ Die geistigen Qualitäten des Optischen gehen in der Folge auf das Taktische über, das von Riegl zur psychologischen Begründung des Taktischen nur am Rande eingeführte Motiv der primitiven Raumscheu⁵⁸ wird zum Sinn für das »An-Sich« des Gegenstandes ausgedeutet.⁵⁹ Eine von der natürlichen Seherfahrung abstrahierende Darstellungsweise wird auf Basis dieser Vorstellungen als Wesensschau propagiert. Analog hierzu gibt sich die in Expressionisten-Kreisen hochgeschätzte Spenglersche »Formensprache der Geschichte«⁶⁰ als Abkehr vom perspektivischen Standpunkt zu erkennen. Wie Riegl und Panofsky abstrahiert diese vom Stand- und Blickpunkt des Forschers, ein Blick »aus zeitloser Höhe« soll die objektive Sicht auf die »historische Formenwelt von Jahrtausenden« und dadurch das Verständnis der »Krisis der Gegenwart« ermöglichen.⁶¹ Spengler verurteilt die »ungezügelter Eitelkeit des westeuropäischen Menschen«, der »mit der eigenen Erscheinung eine Art Abschluß statuieren«⁶² wolle und die Bedeutung der Ereignisse nach dem eigenen Standpunkt perspektivisch bemesse.

Riegls abstrakter Raumbegriff bildet das Fundament seiner universalgeschichtlichen Entwicklungskonzeption vom Taktischen zum Optischen. Mit ihm ist indirekt auch der Versuch verknüpft, die zeitgenössische Kunst – durch ihre Spiegelung im spätrömischen Stil – in die Tradition einzubinden. Denn die Definition des Raumes als abstraktes Prinzip der Vereinheitlichung, unabhängig von jeder Beziehung zum Naturraum, erlaubt es, sowohl die Flächenkomposition als auch den perspektivisch konstruierten Bildraum diesem Prinzip zuzuordnen und eine kontinuierliche Entwicklung vom spätantiken optischen Flächenstil über den perspektivischen Einheitsraum bis zur impressionistischen Komposition zu konzipieren.⁶³ Wie der Bildgegenstand mit seinen Bedeutungen fällt auch die in der perspektivischen Bildordnung gegebene mimetische Beziehung zum Naturraum aus dem Diskurs über die Kunst heraus. Damit wird der völligen Autonomie der künstlerischen Mittel in der abstrakten Kunst geradezu vorgegriffen, zugleich wird diese aber auch in die Vergangenheit verlängert.⁶⁴ Die Verwesentlichung des Raums zum Prinzip formaler Vereinheitlichung ist also eng verbunden mit der expressionistischen Identifizierung von Form und »Natur«.

Der abstrakte Raumbegriff Riegls setzt sich auch in Panofskys Behandlung der Perspektive fort, für die er Cassirers Begriff der »symbolischen Form« in Anspruch nimmt. Schon damit ist wiederum der expressionistische Mythos der Unmittelbarkeit geltend gemacht, denn die Projektion von Form auf Weltanschauung liegt auch Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* zugrunde, postuliert sie doch als »Grundform der Erkenntnis« die unmittelbare Übereinkunft von Denken und Wirklichkeit im Zusammenstimmen von »theoretische(n) Formmomente(n)« mit dem »natürlichen« Weltbild der Wahrnehmung.⁶⁵ Die Auflösung des Symbolbegriffs, der eine Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem notwendig voraussetzt, ist damit bereits mitausgesprochen. Durch Abstreifen des vermittelnden Symbols soll unmittelbar die »wahre Wirklichkeit« zu erfassen sein.⁶⁶ An die Stelle des weisenden Zeichens tritt der Akt der Formung. So sieht Cassirer in der Kunst weniger etwas Mimetisches als eine selbständige Wirklichkeit, ist sie für ihn »zum reinen Ausdruck der eigenen schöpferischen Kraft des Geistes«⁶⁷ geworden. Kunst wird gleichsam zum »Symbol« des Kunstschaffens⁶⁸, womit die Parallele zur oben skizzierten selbstbezogenen Ausdrucksfunktion der expressionistischen Kunst aufgewiesen ist.

Panofskys Anwendung des Cassirerschen Begriffs der symbolischen Form auf die Perspektive⁶⁹ stellte die erste Realisierung seiner vorangegangenen Theorien zur Erforschung eines »immanenten Sinns« spezifischer künstlerischer Gestaltungswei-

sen dar. In der Unterscheidung zwischen antikem Aggregatraum und neuzeitlichem Systemraum bleiben überdies Riegls antithetische Stil Kategorien präsent. Interpretatorisch ausgewertet im Sinne der »symbolischen Form« wird aber ausschließlich die Verfremdung des Sehbilds in der Zentralperspektive, seine mathematische Rationalisierung durch die Augenpunkt konstruktion. Panofsky verbindet mit dieser mathematischen Grundlegung der Perspektive Cassirers Ausführungen zum geometrischen oder Euklidischen Raum, der in der *Philosophie der symbolischen Formen* zum einen von der mythischen Raumschauung, zum andern vom sinnlichen Wahrnehmungsraum abgehoben wird.⁷⁰ Cassirer stellt, ohne damit Aussagen zur Kunst zu verknüpfen, dem naturwissenschaftlichen Weltbild die Konstruktion eines homogenen geometrischen Raums an die Seite, der vom psychophysiologischen Wahrnehmungsbild, das an Einzelbedeutung und abgegrenzte Räumlichkeit gebunden sei, abstrahiere. Diese Raumschauung, die durch die Ausrichtung nach einem Punkte ein rein funktionelles, gleichartiges Sein der Dinge erzeuge, bezieht Panofsky auf die Zentralperspektive. »Überschreitung der Dinge im mathematischen Naturentwurf«⁷¹ ist mithin das entscheidend »Symbolische« der Perspektive; es gilt die Entdeckung des Fluchtpunkts als »das konkrete Symbol für die Entdeckung des Unendlichen selbst...«⁷², entsprechend der Enttheologisierung des Raumes zur bloßen »quantitas continua«. Die perspektivische Konstruktion sei »konkreter Ausdruck dessen, was gleichzeitig von erkenntnistheoretischer und naturphilosophischer Seite her geleistet worden war.«⁷³

Riegls Kategorie des Optischen mit ihrer Konnotation des unendlichen Raums kehrt hier, zur Weltanschauung erhoben, wieder, so wie für die antike Perspektive das taktische Kunstwollen reklamiert wird. Der stilgeschichtlich typologisierende Ansatz ist auch dafür verantwortlich, daß nur *ein* Aspekt der Perspektive, nämlich die mit Riegls abstraktem Raumbegriff korrelierende konstruktive Seite zur Deutung herangezogen wird. Die völlige Verwandlung des Bildcharakters durch die perspektivische Entmaterialisierung des Bildträgers wird zwar beschrieben⁷⁴, doch ist die Beobachtung des neuen Wirklichkeitscharakters nicht mit der auf das »Unendliche« zielenden Weltanschauungsinterpretation vermittelt. Die symbolische Auffassung des Fluchtpunkts muß vielmehr von seiner raumbildenden Funktion abstrahieren. So ist für Panofsky wie für Riegl lediglich das Aufgehen des Einzelnen im Ganzen Maßstab des Räumlich-Unendlichen, das vom Ordnungsschema des Aggregats oder der Reihung abgehoben wird. Die Perspektive ist »symbolische Form« nur unabhängig von ihrer ausblickschaffenden, illusionistischen Wirkung, als Instrument zur Vereinheitlichung der Bildteile. Panofskys Deutung der Perspektive als Spiegel des naturwissen-

schaftlichen Weltbildes erschöpft sich, da unverbunden mit den Einzelbeobachtungen zum Bild-Betrachter-Verhältnis, in Tautologien, insofern lediglich der naturwissenschaftliche Aspekt der Perspektive bestätigt wird. Ihre konstitutive Bindung an den empirischen Sehraum fügt sich dem herangeführten naturwissenschaftlichen Weltbild jedoch nicht. Nur durch die Beschränkung der Deutung auf das technische Verfahren, das ohne Beziehung bleibt zur wesentlich veränderten Bildgegenständlichkeit, kann Übereinstimmung zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Weltsicht demonstriert werden. Offen bleibt die kunsthistorische Frage, was beide unterscheidet.

Riegls Kategorienpaar taktisch-optisch, zu verstehen als Formulierung eines künstlerischen Urproblems, wird von Panofsky auf die Unterscheidung der antiken und der neuzeitlichen Perspektive und darüberhinaus auch auf deren Differenzierung in »objektivistische« und »subjektivistische« Akzentuierung angewandt. Dem in der *Spätromischen Kunstindustrie* dargestellten universalen Entwicklungsgedanken folgt Panofsky auch darin, daß er als historische Voraussetzung des neuzeitlichen Systemraums nicht die antike Körperperspektive, sondern die »Zersetzung der perspektivischen Idee« zwischen Antike und Neuzeit heranzieht.⁷⁵ Konstituierend für die Zentralperspektive ist demnach nicht der durch sie ermöglichte innerbildliche Verweis auf den Naturraum, sondern die abstrakte, also räumlich oder flächig zu leistende Vereinheitlichung der Bildteile.

Ein Unterschied zu Riegls Entwicklungsmodell ist jedoch bemerkenswert. Während Riegl mit der Rehabilitierung des spätromischen »Verfallstils« letztlich dem neuzeitlich optischen Kunstwollen eine Traditionsstütze schuf, hebt Panofsky auf die mittelalterliche Kunst ab, in der die spätantik luminaristische Einheitlichkeit abgelöst worden sei durch eine substantielle, linear verfestigte Flächenhaftigkeit. Gemäß der zeitgenössischen Malerei, die zu Ende des 19. Jahrhunderts den perspektivischen Bildraum noch weitgehend unangetastet läßt, dem Betrachter zumindest aus der Fernsicht noch die Illusion eines Naturausblicks vermittelt, erscheint in Riegls Systematik der »impressionistische« Flächenstil der Spätantike als historische Parallele. Die völlige Abkehr von der perspektivischen Anschauung durch den Expressionismus und die ihm folgenden »Ismen« spricht der mittelalterlichen Flächenbindung Vorbildcharakter zu. In Panofskys Betrachtung der Perspektive ist also die Erfahrung ihrer Aufhebung durch die aktuelle Kunstproduktion präsent, die Reflexion des Bildräumlichen impliziert die Inthronisierung der Bildfläche. Daß die Loslösung der konstruktiv-autonomen von der dienend-darstellenden Form in der Perspektive als »symbolischer Form« unbewußt formuliert ist, läßt sich auch in einigen

Analogien zur zeitgenössischen Kunstkritik oder Künstlerdeutung aufzeigen.

Panofskys Umdeutung des Konstruktiven zum Zeichenhaften entspricht zum Beispiel dem Verfahren der Expressionisten, die im Bezug auf mittelalterliche Bildwerke nicht der Zentralperspektive, sondern ungekehrt der Abkehr von ihren Prinzipien eine universale Deutung zukommen lassen.⁷⁶ Daß Panofskys Formalisierung des Raumbegriffs den zeitgenössischen »Theorien« der Abstraktion analog gebildet ist, veranschaulicht exemplarisch Ludwig Coellens Deutung des expressionistischen Flächenprimats als Ausdruck des Unendlichen.⁷⁷ Die Bildfläche ist für Coellen, was der Fluchtpunkt für Panofsky ist: Repräsentant eines Einheit stiftenden unendlichen Ganzen.⁷⁸ Diese Parallele zeigt erneut, daß Panofskys Interpretationstheorie aus den theoretischen Bewältigungsstrategien des Expressionismus gegenüber dem künstlerischen Abstraktionsprozeß hervorgegangen ist. Fläche und Raum scheinen austauschbar in ihrer Funktion als Einheitssymbol, was sich schon in Riegls Begrifflichkeit abzeichnete. Die sowohl für den neuzeitlichen Systemraum wie für die Abstraktion reklamierte Vorbildfunktion des Mittelalters macht gleichermaßen den Wunsch deutlich, das in der »Ungegenständlichkeit« zur Entfaltung gelangte ikonoklastische Moment neuzeitlicher Bildkunst⁷⁹ zu negieren. Panofsky untersuchte das in der perspektivischen Konstruktion zum ersten Mal in Erscheinung getretene ungegenständliche, nicht abbildhafte Element der neuzeitlichen Kunst, um es in die Tradition der kultischen Kunst zurückzubinden, also gerade das Ästhetisch-Werden der Kunst durch ihre Projektion auf das wissenschaftliche Weltbild aufzuheben. Als eine bereits »ikonologische« Deutung des Abstrakten ist Panofskys Argumentation deshalb im Kontext der expressionistischen Restauration des Mimetischen zu sehen.

Klees Umgang mit der Perspektive im Bauhausunterricht zu Beginn der 20er Jahre zeigt ebenfalls die Reduktion des Raumschemas auf das Flächenzeichen.⁸⁰ Das perspektivische Konstruktionsschema dient ihm nur als Anstoß zur Assoziation. Senkrechte und Waagrechte werden zunächst, stellvertretend für alle potentiellen Betrachterstandpunkte und Augenhöhen, aus dem Fluchtlinienschema extrahiert und zum T-Zeichen verselbständigt. Der Betrachter sieht sich in Klees Konzeption nicht dem Bildraum als der Verlängerung des eigenen Raums gegenüber, er ist das Zentrum der räumlichen Ausdehnung, scheint sie gar selbst hervorzubringen. Erst die Objektivierung der Waagrechten zum »Symbol« der Augenhöhe jeden Betrachters kann diesen Gedanken ermöglichen; entsprechend illustriert Klee die Summe der möglichen Augenpunkte durch eine um die Betrachterachse geführte Kreisscheibe.⁸¹ Im folgenden wird das T-Zei-

chen nicht nur mit der menschlichen Gestalt selbst assoziiert; es verwandelt sich in das Bild einer Waage, die das Austarieren des Bildschwerpunkts veranschaulichen soll. Betrachtet man die assoziative Fortpflanzung des Fluchtlinienschemas in Klees Bauhauslektionen als Ganzes, so stiftet das zentralisierte Betrachterauge, das dem konstruierten Raum nicht mehr gegenüber ist, sondern in ihm ruht, Identität zwischen Rezeption und Werk. Der als Kreuzpunkt der Achsen thematisierte Augenpunkt transformiert zum Gleichgewichtssinn, der dem Betrachter ebenso wie der Werkgestalt zukommt. Die »Leibhaftigkeit« der Komposition, von Klee stets als Harmonisierung polar entgegengesetzter Formprinzipien gedacht, erfüllt somit das Einheitspostulat des Rieglschen »Kunstwollens«. Begründet ist sie in der Abstraktion vom Raumverweis der Perspektive, der Autonomisierung ihrer konstruktiven Hilfslinien zu geometrischen Flächenzeichen.

6. *Alltagsbewußtsein und Wesenssinn. Die Ikonologie als*

Restauration des Mimetischen in der abstrakten Moderne

Das Prinzip der *imitatio naturae* als eine in der Perspektive verankerte künstlerische Konzeption und die Abkehr von ihr in der Moderne bleiben wie in der Stilgeschichte auch in der Ikonologie unberücksichtigt, denn Panofskys Sinnschichtenmodell unterscheidet nicht grundsätzlich zwischen Alltagsphänomen und Kunstgegenstand.⁸² Beide sind über die Wahrnehmung einander gleichgestellt; die Grußformel des Hutziehens ebenso wie Grünewalds *Auferstehung* dienen als Exempel. Riegls Ausgangspunkt vom »natürlichen« Sehen ist damit trotz der zusätzlichen Einbeziehung literarischer und weltanschaulicher Inhalte auch der Panofskys. Das intuitive Verstehen, wie es für die ikonologische Sinndeutung gefordert ist, findet seine keimhafte Vorform schon in der Interpretation von Phänomenen der eigenen alltäglichen Umgebung.⁸³ So wie die selbstverständliche, unreflektierte Form-Inhalt-Verknüpfung schon in Panofskys früher Darlegung der Form als Symbol überhöht wird, nobilitiert das Konzept der Ikonologie die als Quelle der primären Sinndeutung eingesetzte vitale Daseinserfahrung und die ihr eigene Unmittelbarkeit des Verstehens von Zeichen.⁸⁴

Diese im Phänomensinn vorausgesetzte konventionelle Verknüpfung formaler und inhaltlicher Elemente ist als Widerspruch zur zeitgleich sich entwickelnden künstlerischen Abstraktion vom Gegenständlichen bereits von Oskar Bätschmann analysiert worden. Panofsky gehe »von der doppelten Annahme aus, daß zum einen die Struktur der Werke, die Relation von Darstellung und Dargestelltem, überall die gleiche sei und zum andern das Verstehen jederzeit das gleiche sei. Die Überwindung des Zeitenabstands besteht darin, die Werke so umzudeuten, daß

deren ungeschichtliche Struktur sich mit dem ungeschichtlichen Verstehen trifft.«⁸⁵ Daß die Negation der Geltung alltäglicher Erfahrung in der Moderne durch ihre Integration in den aristotelischen Erfahrungsbegriff versuchsweise aufgehoben wird, zeigt zum Beispiel Panofskys Besprechung des *Mandrill* von Franz Marc.⁸⁶ Nach seiner Auffassung sollten die besonderen formalen Merkmale, die das Bild der Natur verfremden, zunächst durch Gewöhnung in die natürliche Seherfahrung zurückübersetzt werden, bevor eine »Interpretation« stattfinden könne.

Das Primat des gewöhnlichen alltäglichen Verstehens in der Ikonologie findet paradoxerweise seine historische Vorform in den zu Anfang dargelegten »Grundbegriffen« Klees oder van Doesburgs, die nach dem »Wesen« fragten und sich so gerade als Negation der Wahrnehmungskonventionen verstanden. Gemeinsam ist beiden Konzepten, der Ikonologie wie der expressionistischen Abstraktionstheorie, die Voraussetzung unmittelbaren Erkennens, eine reflexionslose Form-Inhalt-Verknüpfung, die dazu angetan ist, das klassizistische Einheitsideal aufrechtzuerhalten.⁸⁷ Der Abstraktionsprozeß in der Kunst brachte mithin eine kunstwissenschaftliche Methodik hervor, die die Emanzipation der ästhetischen Mittel von den traditionellen Erwartungen an allegorischen Sinn und Naturwahrheit rückgängig zu machen trachtete. Panofskys Ikonologie stellt die wissenschaftliche Fundierung der »vitalen Daseinserfahrung« und damit die Konventionalisierung des Ästhetischen her.

Der an Marcs *Mandrill* wie an Cézannes Stilleben⁸⁸ noch unternommene Versuch einer Integration der Moderne hat in Panofskys späteren Schriften aber eine äußerst ambivalente Fortsetzung gefunden. Zwar verschließt er seine Methodik nicht vor Kunstwerken, »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.«⁸⁹ An anderer Stelle spricht er diesen Kunstwerken jedoch nur ein Minimum an Wesenssinn zu: »Je mehr sich die Gewichte von ›Idee‹ und ›Form‹ einander und damit einem Gleichgewichtszustand nähern, um so beredter wird das Werk das offenbaren, was ›Gehalt‹ genannt wird.«⁹⁰ Verdunkelt werde die »eigentliche Bedeutung« des Kunstwerks, »wenn eines der beiden Elemente, die Idee oder die Form, absichtlich hervorgehoben oder unterdrückt wird. Eine Spinnmaschine ist vielleicht die eindrucksvollste Manifestation einer funktionalen Idee, und ein abstraktes Gemälde ist vielleicht die eindrucksvollste Manifestation reiner Form, doch beide weisen ein Minimum an Gehalt auf.«⁹¹

Das konventionelle Abbildverhältnis im Sinne alltäglichen Verstehens von Zeichen ist in dieser Festschreibung eines Gleichgewichtszustands zwischen Idee und künstlerischer Form gewahrt. »Gehalt« kann sich nur über die mit intuitiven Mitteln geleistete Übersetzung unverständlicher in verständliche Zeichen herstellen. Fehlt das Sujet, ist statt eines »image obscure« das bloße Naturmotiv, die reine technische oder künstlerische Form Gegenstand der Kunst, kann ein verborgener Sinn nicht aufgefunden werden. Solche Motive sind in ihrer unmittelbaren Stofflichkeit oder materiellen Funktion nicht als Geheimsprache lesbar.⁹² Ihre Unverständlichkeit ist nicht durch das bloße Unverständlichwerden einer vergangenen Bildsprache bedingt und durch die auf Dokumentforschung angewiesene Intuition des Ikonologen aufhebbar.

In der Nachfolge Panofskys wurde jedoch keineswegs dessen negative Haltung gegenüber der Moderne, sondern vielmehr die zitierten Integrationsversuche aufgegriffen. Der Vorschlag eines direkten Übergehens vom Phänomensinn zum Gehalt ist methodisch weiterentwickelt worden, so daß auch Architektur⁹³ und abstrakte Kunst⁹⁴ zum Gegenstand ikonologischer Forschung werden konnten. Hierin bestätigen sich letzten Endes die dargestellten Parallelen zwischen Panofskys theoretischem Ansatz und der expressionistischen Abstraktionstheorie.

Die reflexionslose Alltagswahrnehmung, die, von Panofsky gleichwohl zum Fundament der »Interpretation« gemacht, Bedeutung nur als ahistorisch-wesenhafte erfahren kann, wird etwa von Erik Forssman zur unmittelbaren Werkerfahrung wesentlich und somit vom Darstellungsmodus unabhängig gemacht. Die Enthüllung des »eigentlichen« Sinns wird von ihm in ihren Ursprung, in die phänomenale Ebene zurückgenommen, wodurch wiederum die Affinität zwischen aristotelischer Erfahrung und mystischer Schau deutlich wird. Der Phänomensinn enthüllt sich demnach schon in der großen »Nähe« und »reine(n)n Gegenwart« des Kunstwerks, in der unmittelbaren Anschauung also.⁹⁵ Während Panofsky auf unterster Ebene das durch stilgeschichtliche Kenntnisse nur unterstützte Wiedererkennen schon bekannter Gegenstände voraussetzt, schafft Forssman hier der reinen Form ihre Position. Die geisteswissenschaftlich orientierte Deutung des Gehalts, die den Sinn »als unverändert gültigen aus der historischen Entrücktheit in die Gegenwart« hereinholen will⁹⁶, fließt mit der konventionellen Form-Inhalt-Verknüpfung des Phänomensinns zusammen. Eine »Wesensschau« geht nun der Konkretisierung des Sinns in der ikonographischen Analyse voraus, diese wiederum wird zur »Erklärung alles Erklärbaren am einzelnen Werk« mittels Quellenstudien etc. erweitert.⁹⁷

Bei aller Modifikation seines Modells bot Panofskys Ausrichtung auf einen im Kunstwerk *verborgenen* Sinn die entscheidende Voraussetzung für die in der Folge potentiell grenzenlose Heranziehung von Information, die das Werk selbst seines Quellencharakters beraubte. Die geistesgeschichtliche wie die expressionistische Opposition gegen den Positivismus des 19. Jahrhunderts, aus der auch Panofskys Werk hervorgeht, brachte keine wirkliche Alternative hervor. In der weiteren Entwicklung der ikonographischen Forschung zeigte sich vielmehr der wahre Charakter des expressionistischen Topos der Unmittelbarkeit in seiner zur Ikonologie transformierten Gestalt. War die expressionistische Wesensform in Panofskys Kategorie der »synthetischen Intuition« noch als mythische Größe erkennbar, geht sie »unsichtbar« in die empirisch-ikonographische Forschungspraxis ein, die sich weit von jedem Irrationalismus entfernt glaubt. Für die aktuell im Bereich der Moderne wohl am weitesten ausgreifende Forschung eines O. K. Werckmeister etwa bleibt das Verhältnis zwischen ökonomischen oder biographischen Daten und ästhetischen Phänomenen nach eben diesem Muster bestimmt, ohne daß die Projektion von Kunst auf Wirklichkeit noch methodisch begründet würde. »Nichtwissen« wird durch »empirische Arbeit« auflösbar und braucht nicht mehr »durch Theoreme kompensiert zu werden.«⁹⁸ Der subjektlose, die Arbeitsteiligkeit in die Forschung übertragende, vermeintlich theorie- und ideologiefreie »Wissenschaftsprozeß« steht am Ende der skizzierten kunstgeschichtlichen Tradition. Panofskys unmittelbar sich erschließende »Wesenssinn« geht bruchlos über in die auf Erkenntnis verzichtende, von »Begriffen unverstellte, dafür technisch und psychologisch präzierte Wahrnehmung des Materials.«⁹⁹ An die Stelle der dokumentarisch belegbaren Bildtradition, die den Gegenstand der traditionellen ikonographischen Kunstgeschichte bildete, sind hier die Entstehungsbedingungen der Kunstproduktion getreten. Eine »Kunstgeschichte als Sozialgeschichte der Kunstproduktion«¹⁰⁰ reduziert die ästhetischen Phänomene auf ihren Herstellungsprozeß und kommt auf diesem Wege dem ikonologischen Einheitspostulat nach. Gültig bleiben aristotelischer Erfahrungs- und Mimesisbegriff in ihrer Funktion, das technische wie das ästhetische Artefakt lediglich als Affirmation des Bestehenden gelten zu lassen.

7. Resümee

Die angestellten Überlegungen haben Abhängigkeiten der kunstgeschichtlichen Theoriebildung von kunstimmanenter Problematik gezeigt. Panofskys theoretische Arbeiten sind zum einen auf ihre einheitliche Grundvorstellung zurückgeführt, zum andern in ihrer Parallelität zur zeitgenössischen Kunsttheorie dargestellt worden, die sich in Reaktion auf die Autonomie der künstlerischen

schen Mittel herausbildete. In diesem Kontext zeigte sich Panofskys Denken mit dem Problem der künstlerischen Abstraktion konfrontiert, die als qualitativer Sprung der künstlerischen Entwicklung der Herausbildung perspektivischer Bildmittel in der frühen Neuzeit an die Seite gestellt werden muß. Das ikonographisch-ikonologische Sinnschichtenmodell wurde nicht nur als Weiterentwicklung und Ergänzung von Riegls stilgeschichtlicher Systematik, sondern darüberhinaus als Teil einer bis in die Romantik zurückreichenden und im Expressionismus sich entfaltenden Theoriebildung gezeigt, deren Konsequenz die Assimilation der autonomen an die kodifizierte ältere Kunst, der abstrakten Form an die gegenständlich-symbolische ist. Die metaphysischen Prämissen in Panofskys Denken wurden in ihrer historischen Funktion dargestellt, die Negation überkommener ästhetischer Kategorien durch die zeitgenössische Kunstproduktion wieder aufzuheben. Panofskys Systematik ist vor dem Hintergrund der »Krise« der Kunst gesehen, die sich als Bruch mit der tradierten Ikonographie und als Selbständig-Werden der künstlerischen Mittel auf breiter Ebene zuerst im Expressionismus äußert.

Im Diskurs über die Kunst zeigt sich die Selbstbewegung der Kunst. Ihre Autonomie ist nicht nur historische Voraussetzung, sondern auch wesentlicher Inhalt der entstehenden Kunstwissenschaft; hierauf gründet Panofskys Ziel, die Schaffung einer Transzendentalphilosophie der Kunst in Analogie zur Erkenntnistheorie. Zugleich intendierte die kunstgeschichtliche Methodik seit ihrer Begründung durch Semper eine Rückbindung jener künstlerischen Autonomie an »Natur«. Die Abwehr der industriellen Form und der abstrakten ästhetischen Form äußern sich dabei gleichermaßen durch eine Ontologisierung des Konstrukts, die sich letzten Endes naturphilosophischer Vorstellungen einer »natura artifex« bedient. Panofskys theoretische Überlegungen sind in dieser Funktion den Auffassungen von Künstlern und Kunstkritikern des Expressionismus verwandt und befördern wie diese die Emanzipation der bildnerischen oder konstruktiven Mittel. Wenngleich Panofsky sich zur zeitgenössischen Kunst nur wenig geäußert hat, begründete sein Modell der Ikonologie eine Betrachtungsweise, die in sich den historischen Bruch der künstlerischen Form mit den ihr vormals übergeordneten Inhalten und Gegenständen aufhebt, indem sie den künstlerischen Mitteln selbst Wesenhaftigkeit bzw. Ausdruckscharakter zuschreibt. Die Konsequenz der Stilgeschichte und der ihr folgenden Ikonologie zeigte sich in der Nachfolge Panofskys, die sein Konzept auf Architektur und abstrakte Kunst anwendet und nunmehr durch Heranziehung beliebiger Dokumente die Einheit von Inhalt und Form auch hier postuliert.

Die auf sich gestellte ikonographische Forschung ebenso wie die ausschließlich wissenschaftstheoretische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Kunstgeschichte setzen, wenn gleich das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft jeweils zum Gegenstand gehören mag, ein gleichbleibendes Wesen der Kunst voraus. Weiterführende Fragen scheinen gerade in der Wechselwirkung und Konfrontation von theoretischem und produktivem Arbeiten auf: Daß gerade dem künstlerischen Durchbruch zur »Ungegenständlichkeit« auf Seiten der Wissenschaft die Erhebung des Sujets zum künstlerischen Faktor folgt, während der Autonomie der Bildmittel die autonome Behandlung formaler Gesetze der Kunst in der Stilgeschichte Riegls vorausgeht, sind aufschlußreiche Phänomene der »Ungleichzeitigkeit«. »Im Zeitalter der Unversöhnlichkeit traditioneller Ästhetik und aktueller Kunst«¹⁰¹ müßte die Kunstgeschichte diesen ihren historischen Ausgangspunkt thematisieren.

Anmerkungen

- ¹ Dazu Oskar Bätschmann, *Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie*, in: Methoden und Kategorien der deutschen Kunstgeschichte von 1900–1930, hrsg. von Lorenz Dittmann, Stuttgart 1985, S. 89 ff. Für Anregung und kritische Lektüre des hier vorgelegten Textes habe ich O. Bätschmann zu danken.
- ² Erwin Panofsky, Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit »kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 18. 1925, S. 129 ff., wiederabgedruckt in: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. Oberer und E. Verheyen, Berlin ³1980, S. 49 ff.
- ³ Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zur Fläche*, Bauhausbücher 9, München 1926.
- ⁴ Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*. Bauhausbücher 2, München 1925; siehe auch die Faksimile-Ausgabe des Originalmanuskripts von Paul Klees erstem Vortragszyklus am staatlichen Bauhaus Weimar 1921/22, hrsg. von Jürgen Glaesemer, Basel/Stuttgart 1979.
- ⁵ Theo van Doesburg, *Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst*. Bauhausbücher 6, München 1924.
- ⁶ Vgl. Gottfried Boehm, *Die Krise der Repräsentation. Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst*, in: Methoden und Kategorien der deutschen Kunstgeschichte (wie Anm. 1), S. 113 ff.
- ⁷ Daneben erheben die künstlerischen Grundbegriffe durchaus Anspruch auf universale Geltung, wie besonders bei van Doesburg (wie Anm. 5) deutlich wird. Die Geschichte der Kunst, der ein immer gleichartiger Inhalt zugesprochen wird (S. 14), entwickelt sich seinem Modell nach in einer Dreistufenfolge vom Sinnlichen zum Psychischen und Geistigen (S. 11), wobei letzteres sich erst in der abstrakten Gestaltungsweise realisiert.
- ⁸ Kandinsky (wie Anm. 3) führt sein Buch auf theoretisches Material vom Beginn des 1. Weltkriegs zurück und bezeichnet es als Fortsetzung der 1912 veröffentlichten Schrift *Über das Geistige in der Kunst*. Auch van Doesburgs *Grundbegriffe* (wie Anm. 5) basieren auf einer schon 1917 fertiggestellten Originalhandschrift. Panofskys Aufsatz (wie Anm. 2) folgt dem Konzept seines Aufsatzes »Der Begriff des Kunstwillens«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 14. 1920, S. 321 ff., Wiederabdruck bei Oberer (wie Anm. 2), S. 29 ff. All dies zeugt von der Kontinuität des Expressionismus; zum Mystizismus der expressionistischen Kunstanschauung siehe Geoffrey Perkins: *Contemporary Theory of Expressionism*, Bern/Frankfurt 1974.
- ⁹ *Ibid.*, S. 18.
- ¹⁰ In diesem Begriff Worringers zeigt sich eine Riegls Terminologie weit überschreitende Typisierung. Weltanschauung wird hier vollends psychologisiert: »Der Wert eines Kunstwerks, was wir seine Schönheit nennen, liegt allgemein gesprochen, in seinen Beglückungswerten. Diese Beglückungswerte stehen natürlich in einem kausalen Verhältnis zu jenen psychischen Bedürfnissen, die sie befriedigen. Eine Psychologie des Kunstbedürfnisses – von unserem modernen Standpunkt aus gesprochen: des Stilbedürfnisses – ist noch nicht geschrieben. Sie würde eine Geschichte des Weltgefühls sein, und als solches gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand in dem die Menschheit jeweilig sich dem Kosmos gegenüber, den Erscheinungen der Außenwelt befindet. Dieser Zustand verrät sich in der Qualität der psychischen Bedürfnisse, d. i. in der Beschaffenheit des absoluten Kunstwillens und findet seinen äußerlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psychischen Bedürfnisse ist. So lassen sich an der Stilentwicklung der Kunst die verschiedenen Abstufungen des sogenannten Weltgefühls ebenso ablesen wie an der Theogonie der Völker«. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München 1908, München/Zürich ¹⁴1987, S. 46f.
- ¹¹ Perkins (wie Anm. 8), S. 119 ff.
- ¹² *Ibid.*, S. 118.
- ¹³ Siehe die grundlegende Analyse von Lorenz Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967, S. 109 ff.
- ¹⁴ Richard Brinkmann, *Expressionismus. Internationale Forschung zu einem internationalen Phänomen*. Sonderband der »Deutschen Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte«, Stuttgart 1980, S. 280, Hervorhebungen von R. P. In ähnlicher Weise benannte Sartre das widersprüchliche Nebeneinander symbolischer und abstrakter Elemente in Klees Werk. (*Was ist Literatur. Ein Essay*, Hamburg o. J., Anm. 1 zu Kap. I, S. 254)
- ¹⁵ Diese Art der Systematisierung wäre zu kritisieren bei Jost Hermand / Richard Hamann, *Expressionismus. Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit*

- bis zum Expressionismus Bd. 5, Berlin 1975.
- ¹⁶ Worringer (wie Anm. 10), S. 151, sieht eine »auf anorganischer Grundlage ... gesteigerte Bewegung« in der nordischen Band- und Tierornamentik angelegt und im gotischen Dom vollendet. Als lebendiger Mechanismus, als organisch durchwirktes Abstraktes gewinnt dieser die Qualität eines utopischen Kunstsymbols, in dem die negativen Komponenten der ausdruckslosen kristallinen Form, ihre »Lebensunterdrückung« (S. 48) aufgehoben, d. h. mit dem Organischen versöhnt werden.
- ¹⁷ Theo van Doesburg (wie Anm. 5), S. 18, Anm. 2 und S. 13.
- ¹⁸ Ibid., S. 33.
- ¹⁹ Ibid., S. 18.
- ²⁰ Ibid., S. 29.
- ²¹ Ibid., S. 32.
- ²² Ibid., S. 34.
- ²³ Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen 1919
- ²⁴ Siehe dazu Andreas Hauser, *Grundbegriffliches zu Wölfflins »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen«*, in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Jahrbuch 1984–1986. Beiträge zu Kunst und Kunstgeschichte um 1900, S. 39 ff., S. 44.
- ²⁵ »Entwickeln wir, machen wir ... eine kleine Reise ins Land der Erkenntnis ... Im Geiste den Weg dahin und dorthin erwägen (Linienbündel). Ein Fluß will hindern, wir bedienen uns eines Bootes (Wellenbewegung). Weiter oben wäre eine Brücke gewesen (Bogenreihe) ... Wir durchqueren einen frischgepflügten Acker (Fläche von Linien durchzogen) ... Korbflechter kehren heim in ihren Wagen (das Rad). Bei ihnen ein Kind mit den lustigsten Locken (die Schraubenbewegung) ... Ein Blitz am Horizont (die Zickzacklinie). Über uns sieht man zwar noch Sterne (die Punktfaat) ... Drüben treffen wir einen Gleichgesinnten, der auch dahin will, wo größere Erkenntnis zu finden. Zuerst vor Freude einig (Konvergenz), stellen sich allmählich Verschiedenheiten ein (selbständige Führung zweier Linien). Gewisse Erregung beiderseits (Ausdruck, Dynamik und Psyche der Linie).« Paul Klee, Beitrag für den Sammelband *Schöpferische Konfession*. Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriften-sammlung, hrsg. von Kasimir Edschmid, XIII, Berlin 1920, S. 28 ff.; zitiert nach dem Wiederabdruck bei Christian Geelhaar (Hrsg.), *Paul Klee. Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Köln 1976, S. 118 f.
- ²⁶ Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*. Textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Bern 1988, Nr. 950–52. Dieser Zusammenhang ist ausgeführt in der Dissertation der Verf. über *Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Studien zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Theorie der Moderne*, Hildesheim 1991.
- ²⁷ Bättschmanns (wie Anm. 1) positiver Abgrenzung der künstlerischen gegen die kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe wäre also entgegenzuhalten, daß nicht nur in dem (von Panofsky) angenommenen künstlerischen Urproblem, sondern bereits in der allgemein vorausgesetzten Harmonisierung antithetischer Grundelemente ein irrationaler Kern steckt.
- ²⁸ Die Motivgeschichte als Gegenstand der Kunstwissenschaft ist daher erst als Folge des Abstraktionsprozesses in der Kunstproduktion denkbar.
- ²⁹ Panofsky (wie Anm. 2), S. 50.
- ³⁰ G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt a. M. 1970, S. 12.
- ³¹ Der Prager Strukturalist Mukarovsky etwa geht ganz im Gegensatz zu Panofsky und unter Berufung auf Hegel und Marx von den dialektischen Widersprüchen in der modernen Kunst aus, thematisiert das von Panofsky nur als affirmatives gedachte Verhältnis von Kunst und Gesellschaft als dynamischen Gegensatz. Das Ganze ist für ihn nicht prius, sondern posterius. Siehe Jan Mukarovsky, *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1973, bes. S. 7 ff. und S. 207 ff. Der von Donald Preziosi geführte Vergleich beider Ansätze, der sich auf den von Panofsky wie von Mukarovsky jenseits bloß ikonographischer Bedeutung gesuchten »immanenten Sinn« der Kunst beruft, verstellt eher diese Differenz. (*Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven / London 1989, S. 11 ff.).
- ³² Kandinsky (wie Anm. 3), S. 51. Zur Kritik am »falschen Ganzen« Siehe Theodor W. Adorno, *Expressionismus und künstlerische Wahrfähigkeit*, in: *Die neue Schaubühne*, 2. 1920, S. 233 ff.
- ³³ Dies geschieht durch eine Anthropomorphisierung des Bildwerks, auf die noch zurückzukommen sein wird. Organisch-strukturelle Mischformen bringen je nach dem Anteil struktureller Ordnungen unterschiedliche »Persönlichkeiten« hervor: ein »herrschendes Individuum« bei struktureller Begleitung, ein »zartes Individuum« bei dynamischer Betonung des Strukturalen. Zum »Sinnbild der glücklichen Individuen« erklärt Klee das Gleichgewicht beider. Klee 1921/22 (wie Anm. 4), S. 60.
- ³⁴ Ibid., S. 150f.
- ³⁵ Zit. nach Jürg Spiller, *Paul Klee. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Bd. 1: Das bildnerische Denken, Basel 1956, S. 169.
- ³⁶ Van Doesburg (wie Anm. 5), S. 25.
- ³⁷ Panofsky (wie Anm. 7), bezieht sich auf den von Heinrich Wölfflin am 7. Dezember 1911 gehaltenen Vortrag gleichen Titels,

abgedruckt in den »Sitzungsberichten der Kgl. Preuß. Akad. der Wissenschaften«, 31. 1912, S. 572 ff. Zur Auseinandersetzung Panofskys mit Riegl und Wölfflin siehe Dittmann (wie Anm. 13), S. 109 ff. und Renate Heidt, *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk*, Köln/Wien 1977, S. 17 ff. und 239 ff. und Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca/London 1984, S. 46 ff.

³⁸ »Jeder Künstler findet bestimmte »optische« Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht alles ist zu allen Zeiten möglich. Das Sehen an sich hat seine Geschichte, und die Aufdeckung dieser »optischen Schichten« muß als die elementarste Aufgabe der Kunstgeschichte betrachtet werden.« (Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, ⁸1943, S. 12).

³⁹ Erwin Panofsky, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, X. 1915, S. 460, zit. nach dem Wiederabdruck bei H. Oberer (Siehe Anm. 2), S. 19 ff., S. 21. Die Parallelität zu Worringers Rede vom »Weltgefühl« (siehe Anm. 10) ist hier besonders deutlich.

⁴⁰ Im 1922 geschriebenen Vorwort zur sechsten Auflage verbessert Wölfflin den Terminus »Sehformen« durch »Vorstellungsformen«, ohne durch diese Annäherung an Panofsky seine Methodik in irgendeiner Weise ändern zu müssen. Holly (wie Anm. 37) weist ebenfalls auf die Uneindeutigkeit der Wölfflinschen Kategorien und den Scheinwiderspruch zwischen seiner und Panofskys Haltung hin. Die Kritik Panofskys an Wölfflin wird mißverstanden als Kritik an einer zu formalen Betrachtungsweise. Hollys weitgehend beschreibende Darstellung bleibt an der

Oberfläche der vorgefundenen Argumente und Fragen, stellt sich ihnen unmittelbar (»Is the optical form ever free of cultural causes?«), um schließlich das enttäuschte Resümee zu ziehen: »Panofsky«s early essay remains frustrating in its vagueness...« (S. 67). Zur Abkehr Wölfflins vom einfühlungspsychologisch geprägten Formbegriff der *Prolegomena* siehe Hauser (wie Anm. 24)

⁴¹ Panofsky (wie Anm. 8), S. 35; siehe auch *ibid.*, Anm. 12. Panofsky führt hier seine eigene Einteilung in Form und Gegenstand, die er 1915 (wie Anm. 39, S. 24), als Alternative zu Wölfflins stilimmanenter Unterscheidung von Form und Inhalt vorschlägt, auf Wölfflin zurück. Für Wölfflin selbst war »Inhalt« lediglich an das Konzept der ausdrucksbedeutsamen Individualform geknüpft. Auch Panofskys Abgrenzung gegen Worringer beruht auf einem Mißverständnis, das denselben Einheitswunsch deutlich werden läßt. In seinem Aufsatz über das »Kunstwollen« (wie Anm. 8), S. 41, Anm. 8, kritisiert er an Worringers *Abstraktion und Einfühlung*, daß dort der von Riegl eliminierte Gegensatz zwischen naturähnlicher und naturentstellender Kunst begrifflich wiedereingeführt werde. Panofsky übersieht dabei, daß auch Worringers Begriff der Einfühlung den künstlerischen Naturalismus vom Prinzip der Nachahmung löst, ihn als psychische Aktivität versteht und damit grundsätzlich auf eine Stufe mit dem Abstraktionsdrang stellt. Panofskys Ausweitung des Naturbegriffs auf die »Vorstellungswelt« widerspricht keineswegs Worringers Vorgehensweise, die vom jeweiligen Stil ein spezifisches Naturverhältnis ableitet und von diesem auf transzendente bzw. immanente religiöse Systeme schließt.

⁴² Dieser Zusammenhang ist bereits angedeutet in Michael

Podros Bemerkung, »if all form is expressive, no form-content distinction is possible«, unveröffentlicht, zit. nach Holly (wie Anm. 37), S. 62. Zur Konsequenz und Kritik dieser Anschauung vgl. Martin Warnke, *Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur*, in: ders. (Hrsg.): *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1970, S. 88 ff. Das Postulat einer ästhetischen Einheit des Werks verfüge eine »unbeschränkte Autorität des Ganzen« (*Ibid.*, S. 101, Anm. 13) über das Einzelne und verdränge den emanzipatorischen Charakter von Kunst zugunsten ihrer affirmativen Funktion.

⁴³ Alois Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn*, Wien 1901, Darmstadt ³1964, S. 229. Vgl. hierzu Erwin Panofsky, *Probleme der Kunstgeschichte*, in: *Welt und Werk*, Sonntagsbeilage der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 17. 7. 1927, wiederabgedruckt in: *Idea*, 7. 1988, S. 12. Panofsky ordnet hier die inhaltlichen Momente des Kunstwerks dem »Stilbefund« zu und sieht als Aufgabe der Forschung, »die rein dialektische Zerreißen der Kunstwelt in »Inhalt« und »Form« wieder aufzuheben und dadurch zu einer Betrachtungsweise vorzudringen, die grundsätzlich weder »Formen« noch »Inhalte«, sondern nur *Gestalten* sieht, in denen beide vereint sind«. Der alte »Gegensatz zwischen Ikonographie und Formenanalyse« solle »durch eine Art von *Typenlehre*« überwunden werden.

⁴⁴ Panofsky (wie Anm. 8), S. 35. Auch wenn in der ikonographischen Forschungspraxis diese höhere Einheit von Form und Inhalt nicht mehr explizit gemacht ist, bleibt sie gedankliche Voraussetzung.

⁴⁵ Erwin Panofsky, Zum Problem

der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst, in: *Logos*, 21. 1932, S. 103 ff.; zit. nach dem Wiederabdruck bei Oberer (wie Anm. 2), S. 89.

⁴⁶ *Ibid.*, S. 93f.

⁴⁷ Eine strukturelle Parallele zur Abfolge von Stilgeschichte und Ikonologie weist das Verhältnis von Abstraktion und Gegenständlichkeit in der frühen künstlerischen Entwicklung Klees auf. Entscheidend für Klees Kunst ist die um 1913 erreichte völlige Eliminierung des Sujets, die völlige Auflösung der illusionistischen Bildräumlichkeit und die abstrakte Gestaltung der Bildfläche als ganzer. Opponierend gegen die Destruktion des Gegenstands im Kubismus interpretiert Klee im nachhinein Abstraktion als »Kristallisieren« des Künstlers (vgl. Anm. 26): Schaffendes Subjekt, Produktionsprozeß und Werk lösen sich ins »Kunstvollen« auf. Erst nach dieser Phase erfolgt die Wiedereinführung des Gegenstands, als Abbeviatur für Welt schlechthin in den Chiffren der sog. »Märchenlandschaften«: Sonne, Mond und Sterne. Wie zuvor die abstrakte gewinnt nun die gegenständliche Form die Funktion eines Kosmoszeichens. Analog ist die Position des Sujets in Panofskys Sinnschichtenmodell zu umreißen, das mit den formalen Charakteristika zum Ausdruck des Wesens wird.

⁴⁸ Die mittelalterliche Bildtradition der »natura artifex« wird durch die Dissertation von Mechthild Modersohn (Hamburg) über den »Rosenroman« vorgestellt werden. Vgl. den Aufsatz von M. Modersohn in diesem Band S. ## ff. – Zur theoretischen Funktion des Motivs s.: Heide Klinckhammer, Kunst und Natur, Produktion und Rezeption. Kunsttheorie im 18. Jahrhundert, in: *Kritische Berichte* 14, 1986, H. 1, S. 27 ff.

⁴⁹ Hans Blumenberg, »Nachah-

mung der Natur«. Zur Vorgesichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: *Studium Generale*, 10. 1957, S. 266 ff., hat auf die Rolle des aristotelischen Mimesis-Begriff in der Neuzeit hingewiesen und bereits dessen hier zur Debatte stehende Funktion, die autonome schöpferische Kraft des Menschen in Ästhetik und Technik der Vorbildlichkeit der Natur zu beugen, beschrieben. Die historische Dynamik dieses Denkmotivs bleibt aufgrund der recht beliebigen Wahl der Beispiele jedoch unklar. Blumenbergs Versuch, anhand von Selbstdeutungen Klees in der Moderne gerade die bis dahin fehlende »Konzeption des authentischen Menschen« (S. 269) auszumachen, sitzt selbst der naturphilosophischen Idee des Urgrunds auf (Siehe S. 283). Auch andere Beobachtungen wie etwa die der Vogelbedeutung des Flugzeugs (S. 269) unterstützen eher die in der vorliegenden Studie vertretene These von der besonderen Affinität der Moderne zur aristotelischen Naturphilosophie.

⁵⁰ Für Schelling wie später in popularisierter Form für Riegl gilt das Naturphänomen der Kristallisation als die schon existente Gestalt jener »unbewußten Wissenschaft« der Natur, die auch als Wesen der Kunst angenommen wird. Vgl. K. F. A. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* (1807), in: Schellings Werke, hrsg. von Manfred Schröter, 3. Ergänzungsband, München² 1968, S. 391 ff., bes. S. 404 und Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, Bd. I (1897/98), S. 22. Abstraktion von der physischen Natur ist Voraussetzung zur Erkenntnis ihres Wesens und doch nimmt dieses Wesen wiederum Gestalt in der empirischen Natur an, was einer Allegorisierung der geistigen durch die materielle Natur gleichkommt. Diese gedankliche

Operation charakterisiert auch Panofskys Auffassung bestimmter Formcharaktere in ihrem Verhältnis zu der außerhalb liegenden »eigentlichen« Bedeutung.

⁵¹ Dieser ist nicht nur gewährleistet durch das Prinzip der imitatio naturae, sondern auch durch die Bildtradition, die für den Zeichencharakter des Werks bürgt. Das von Hegel beschriebene Empirisch-Werden der Darstellung, (vgl. dazu W. Busch, Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jh., Berlin 1985, S. 22f.), hebt den Zeichencharakter ebenso auf wie das in der zeitgenössischen Bildkunst ebenfalls auftretende Abstrakt-Werden der Linie, etwa bei Carstens oder Friedrich. Das Panorama als Zuspitzung des positivistischen Modus und die abstrakte Form sind also zwei Aspekte desselben Phänomens und werden gleicherweise bekämpft durch den Hinweis auf die durch Grundbegriffe erschließbare »Natur« des Kunstwerks. Doch irrt Hauser (wie Anm. 24), wenn er beide parallelisiert. Die Selbstreflexion der Form, durch die Individualisierung der tradierten Bildsprache in Gang gesetzt, wird durch die im Panorama mündende Anschmiegung des Artefakts an Natur aufgehoben; der extreme Illusionismus des Panoramas entspricht damit der irrationalen, auch von Wölfflin verwendeten kunstwissenschaftlichen Denkfigur des reinen Sehens, die im Optischen wie im Haptischen den Bezug auf »Welt«, den trivialisierten Zeichencharakter erhalten will. Die gesellschaftlichen Inhalte sind als diejenigen der Kunst nicht mehr herstellbar, so tritt das physiologische Sehen an ihre Stelle.

⁵² So wie Kristallisation in der *Historischen Grammatik* das Natur und Kunst gemeinsame Formgesetz bezeichnete, beschreiben das Taktische wie das

Optische eine durch die jeweils angemessene Art der Wahrnehmung geleistete Übereinstimmung von Figur und Grund. Durch die jeweilige Scheinstellung – Nahsichtigkeit oder Fernsichtigkeit – ist der Natureindruck gewahrt. In beiden Fällen kann die spezifische künstlerische Form – etwa die Starre der ägyptischen Reliefs zugunsten der plastischen Einzelheit, die Farbflecken des impressionistischen Bild zugunsten des Gesamteindrucks – vernachlässigt werden. In der nahsichtigen Sehweise wird die stilisierte Figurerdarstellung als »naturwahr« erfahren (Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, aus dem Nachlaß hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz/Köln 1966, S. 292, und ders. (wie Anm. 43), S. 32, Anm. 1 und S. 56f.) In der optischen Darstellungsweise wird der naturwahre Eindruck ebenfalls, nur bei größerer Distanz, erreicht (Riegl, *Historische Grammatik*, S. 68, noch ohne Verwendung des Begriffs »optisch«, mit Bezug auf die impressionistische Malerei). Naturwahrheit ist also in Riegls Terminologie nicht mehr an die Illusion eines Naturauschnitts gebunden, sondern ist verankert in der Wahrnehmung; auf diesem gedanklichen Fundament können die Expressionisten die elementare künstlerische Form als solche durchs »Erleben« gleichsam in Natur verwandeln.

⁵³ Siehe hierzu Dittmanns Kritik (wie Anm. 13), S. 35 ff.

⁵⁴ Vgl. Oskar Bätschmann, *Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zu kunstgeschichtlicher Hermeneutik* (1978), in: Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, Köln 1979, 1987, S. 460 ff. Die bei Panofsky vorausgesetzte ungeschichtliche Struktur des Sinnverstehens wird in Beziehung gesetzt zur roman-

tischen Auffassung einer idealen Gleichzeitigkeit des Geistes (S. 464 f.). Bätschmann (wie Anm. 1) betrachtet Panofskys Ikonologie als Modell von Verstehen und Erklären, das keine Theorie der Interpretation enthalte.

⁵⁵ Vgl. Anm. 41. Panofsky sieht hier die Entwicklung des »Imitativen« und der »Darstellungsmodi« in »völlig paralleler Weise« sich vollziehen, »so daß z. B. eine Epoche der Landschaftsdarstellung ebenso eine Epoche der reinen Menschendarstellung voraussetzt, wie die malerische die plastische...«.

⁵⁶ Dazu Lorenz Dittmann, *Der Begriff des Kunstwerks in der deutschen Kunstgeschichte*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft Bd. 2: Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen*, hrsg. von Hermann Bauer u. a., München 1966, S. 51 ff.

⁵⁷ Dies ist zum Beispiel in der van Gogh-Rezeption anschaulich. Riegls »Fernsicht« greift an van Goghs Landschaften noch weitgehend, d. h. aus der Entfernung konstituiert sich für den Betrachter der räumliche Eindruck, der aus der Nähe durch die Materialität und Heftigkeit der Pinselspur nicht herstellbar ist. Heckels und Kirchners Bilder bleiben auch aus der Entfernung gesehen flächig, die einzelnen Pinselstriche werden nicht als atmosphärische Schattierung wahrgenommen wie etwa van Goghs zirkuläre Himmelsgebilde, sondern schließen sich zu reinen Flächenkompartimenten.

⁵⁸ Riegl (wie Anm. 43), S. 30, Anm. 1, siehe auch *ibid.*, S. 37.

⁵⁹ Worringer (wie Anm. 10), S. 49, verselbständigt die primitive Raumscheu zu einem auch religiös fundierten Wesensprinzip des Abstraktionsdrangs, der »als Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt ... einer stark transzendentalen Färbung aller Vor-

stellungen« zugeneigt sei. Das taktische Kunstwollen verwandelt er in den »Instinkt für das »Ding an sich«« (S. 52). Ihm nähere sich der menschliche Geist wieder nach »jahrtausendelanger Entwicklung ... rationalistischer Erkenntnis«; denn er stehe »wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch, nachdem er erkannt hat, »daß diese sichtbare Welt, in der wir sind, das Werk der Maja sei, ein hervorgerufener Zauber, ein bestandloser, an sich wesensloser Schein, der optischen Illusion und dem Traume zu vergleichen« (S. 52 f.). Diese Vorstellung einer hinter der Erscheinung verborgenen ursprünglich-wesenhaften Wirklichkeit wird zum Programm des Expressionismus, der »den subjektiven Gereiztheiten des Impressionismus wieder einen in sich gefestigten Logos der Dinge gegenüberzustellen, ein ... dem Bereich des bloßen Eindrucks Übergeordnetes« zu zeigen sich vornimmt. (Wilhelm Hausenstein, *Die Kunst in diesem Augenblick*, München 1920, S. 2)

⁶⁰ Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, Bd. 1: *Gestalt und Wirklichkeit*, München 1918, 1923, S. 6.

⁶¹ *Ibid.*, S. 46.

⁶² *Ibid.*, S. 26.

⁶³ Siehe Alois Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk*, Teil I und II (1901), in: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg/Wien 1928, (S. 51 ff.), S. 69. Während »die Auffassung der räumlichen Umgebung der Einzeldinge im Kunstwerk als eines unendlichen dreidimensionalen Luftraums ... erst mit der Renaissance« beginne, wollte »das gesamte Altertum, soweit es die Umgebung der Einzeldinge im Kunstwerk überhaupt berücksichtigt hat, ... dieselbe bloß nach den zwei Dimensionen der Höhe und Brei-

te, d.h. als Ebene angesehen wissen.« Der Begriff des Raums ist durch diesen Vergleich zur »Umgebung der Einzeldinge im Kunstwerk« verallgemeinert und somit ebenso auf eine perspektivische Tiefenräumlichkeit wie auf die Flächenkomposition anwendbar. Raum und Fläche als dem Einzelgegenstand übergeordnete Ganzheiten sind austauschbar. Dieser abstrakte Raumbegriff setzt sich im Expressionismus fort, auch Doesburg (wie Anm. 5, S. 7), kennzeichnet Raum unabhängig von perspektivischer Tiefenbedeutung als das »Verhältnis eines Gestaltungsmittels (z. B. Linien, Farben) zu einem anderen (z. B. Bildfläche)«.

⁶⁴ Riegls Raumkonzept hat wie seine Wahrnehmungskategorien (vgl. Anm. 52) die Aufhebung der Differenz zwischen Kunstform und dargestelltem Gegenstand zur Folge.

⁶⁵ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, Berlin 1923-29, Bd. 3: Phänomenologie der Erkenntnis (1929), S. V.

⁶⁶ *Ibid.*, S. 43, mit Verweis auf Bergson.

⁶⁷ *Ibid.*, Bd. II: Das mythische Denken (1925), S. 320; Siehe auch *ibid.*, Bd. I: Die Sprache (1923), S. 26: »Auch die Kunst kann so wenig als der bloße Ausdruck des Inneren, wie als die Wiedergabe der Gestalten einer äußeren Wirklichkeit bestimmt und begriffen werden, sondern auch in ihr liegt das entscheidende und auszeichnende Moment in der Art, wie durch sie das »Subjektive« und das »Objektive«, wie das reine Gefühl und die reine Gestalt ineinander aufgehen...«.

⁶⁸ Nicht anders löst Paul Klee das Problem der modernen »Gegenstandslosigkeit«, wenn er an die Stelle des Sujets in seiner Bauhauslehre die »Genesis des Werks« setzt.

⁶⁹ Erwin Panofsky, *Die Perspektive als »symbolische Form«*, in:

Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25), Leipzig und Berlin 1927, S. 258 ff., wiederabgedruckt bei Oberer (wie Anm. 2), S. 99 ff. Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*, Heidelberg 1969, S. 14f., kritisierte bereits den problemgeschichtlichen Ansatz von Panofskys Studie und analysierte umfassend die bei Panofsky nur angedeuteten philosophisch-ästhetischen Implikationen der Perspektive. Die Ergebnisse dieser Untersuchung werden den folgenden Überlegungen zur historischen Verflochtenheit von Panofskys Methodik mit dem künstlerischen Durchbruch zur Abstraktion zugrundegelegt.

⁷⁰ Cassirer (wie Anm. 67), S. 107 ff., von Panofsky (wie Anm. 69), S. 101, ausführlich zitiert.

⁷¹ Boehm (wie Anm. 69), S. 38.

⁷² Panofsky (wie Anm. 69), S. 117. Die Auffassung des Fluchtpunkts als Symbol setzt bereits die Abkehr von der perspektivisch-räumlichen Anschauung voraus.

⁷³ *Ibid.*, S. 122.

⁷⁴ Bättschmann (wie Anm. 1), S. 105, sieht in Panofskys »Auslegung der Perspektive als Erschließung des Bereichs des Visionären gegenüber dem Magischen der Figur in der Fläche« einen Ansatz zur Interpretation im strengen Sinne, deren Begriff seinem ikonologischen Modell fehle.

⁷⁵ Panofsky (wie Anm. 69), S. 111.

⁷⁶ Zahlreiche Beispiele in: *Der Blaue Reiter*, hrsg. von Wassily Kandinsky und Franz Marc, München 1912.

⁷⁷ Ludwig Coellen, *Der Formvorgang in der expressionistischen Malerei*, in: *Das Kunstblatt*, 2. 1918, S. 72.: »Ihrem Formwerte nach ist die Fläche nicht leer. Gerade weil sie ungeformt ist, ist sie Formsymbol des Irrationalen, des noch nicht in die Rationalität

des Körperlichen entlassenen Grunds. Sie ist die potentielle Unendlichkeit, die alles Endliche, Geformte aus sich gebären soll. Sie ist latente Dynamik.« Übereinstimmung mit Panofskys theoretischem Ansatz zeigt auch Coellens Aufsatz »Form als Symbol«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 21. 1927, S. 375 ff. Diese »höhere Einheit« wird auch in der hermeneutischen Forschung teilweise vorausgesetzt; siehe z. B. Michael Brötjes Identifikation der Bildfläche mit dem Unendlichen (»Die Gestaltung der Landschaft im Werk Caspar David Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 19. 1974, S. 43 ff.).

⁷⁸ Siehe Boehm (wie Anm. 69), S. 53.

⁸⁰ Zum folgenden siehe Klee 1921/22 (wie Anm. 4), S. 19 ff., fig. 17 ff.

⁸¹ *Ibid.*, S. 24.

⁸² Die methodische Gleichstellung von künstlerischen und außer-künstlerischen Sinn-Strukturen ist zwar auch ein Merkmal der Semiotik, auf die Panofsky 1932 in dem bekannten Beispiel des Hutabnehmens Bezug nimmt. Es spricht jedoch vieles dafür, daß solche Ansätze von Panofsky lediglich als Aktualisierungen der hier aufgezeigten romantischen, über Riegl rezipierten Denkfigur der »Wesensform« benutzt werden. Panofsky nimmt nicht nur Riegls »Kunstwollen«, sondern ebenso Cassirers »symbolische Form« und Husserls »eidetischen« Charakter zur Bestimmung jenes Urgrundes ohne jede Differenzierung in Anspruch. Auf die Fachgeschichte bezogen wird durch Panofsky im Positiven vor allem die in den 60er Jahren realisierte Möglichkeit zur Erweiterung des Gegenstandsbereichs der Kunstgeschichte geschaffen, d. h. ihre Beschränkung auf die »hohe

- Kunst« aufgehoben.
- ⁸³ Zur Fundierung des Phänomens im aristotelischen Erfahrungsbegriff siehe Bächtmann (wie Anm. 54), S. 465.
- ⁸⁴ Diese gemeinsame Grundlage von Ikonographie und Ikonologie in der gewöhnlichen Wahrnehmung wird u. a. durch Renate Heidt (wie Anm. 37) außer acht gelassen, die bezüglich Panofskys Theorie zwischen einem »normalen« ikonographischen Symbolbegriff und dem Cassirerschen strikt unterscheidet (S. 253). Die Aufhebung der Grenzscheide zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten in Cassirers »symbolischen Formen« ist eher das »Zu-sich-selbst-Kommen« des Symbols, insofern die ihm im Gegensatz zur Allegorie zugesprochene wesenhafte Einheit von Zeichen und Bedeutung absolut gesetzt wird. Die im betrachtenden Subjekt aufgründ von Konvention hergestellte Verknüpfung von Form und Inhalt objektiviert sich zu einem quasinaturgesetzlichen Prozeß, so daß anstelle des Zeichens nun der Vorgang des reflexionslosen Verstehens selbst zum Symbol werden kann. Als historische Funktion des Cassirerschen Symbolbegriffs u. a. in der Theorie Panofskys muß also die Verteidigung des klassischen Symbolbegriffs gesehen werden. Diese Bedeutung bestätigt sich in der Etablierung der ikonographischen Forschung. Zum Begriff des Symbols und zu Cassirer vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1972, S. 68 ff.
- ⁸⁵ Bächtmann (wie Anm. 54), S. 464.
- ⁸⁶ Panofsky (wie Anm. 69), S. 87 f. Vgl. zum Mandrill-Beispiel Panofskys Bächtmann (wie Anm. 54), S. 464 und ders., *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt 1984, 1988, S. 13 ff.
- ⁸⁷ Eine Alternative zur Absolutsetzung des Alltagsbewußtseins wie zur Stilisierung der Kunstrezption zum »reinen Sehens« böte nur die Einsicht in die geltende Wahrnehmungsnorm als Voraussetzung für die Erkenntnis des kritischen Potentials von Kunst. Vgl. Bächtmann (wie Anm. 54), S. 466, Anm. 24. – Zur Ideologie des »reinen« Sehens in Bezug auf die hermeneutische Kunstgeschichte s.: Konrad Hoffmann, *Die Hermeneutik des Bildes*, in: *Kritische Berichte* 14, 1986, H. 4, S. 34 ff.
- ⁸⁸ Panofsky (wie Anm. 69), S. 93: Die Größe einer künstlerischen Leistung sei davon abhängig »welches Quantum von »Weltanschauungs-Energie« in die gestaltete Materie hineingeleitet worden ist und aus ihr auf den Betrachter hinüberstrahlt (in diesem Sinne ist ein Stillleben von Cézanne tatsächlich nicht nur ebenso »gut«, sondern auch ebenso »gehaltvoll« wie eine Madonna von Raffael...)«.
- ⁸⁹ Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance* (Introductory, in: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in Art of the Renaissance*«, New York 1939, S. 3 ff.), in: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (»Meaning in the Visual Arts«, New York 1957), Köln 1975, 1978, (S. 36 ff.), S. 42 f.
- ⁹⁰ Erwin Panofsky, *Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin* (»The History of Art as a Humanistic Discipline«, in: *The Meaning of the Humanities*, hrsg. von T. M. Greene, Princeton 1940, S. 89 ff.), *ibid.*, (S. 7 ff.), S. 18.
- ⁹¹ *Ibid.*, S. 18 f. Die Verwirrung der sich als allgemeingültig verstehenden ikonologischen Methodik angesichts der abstrakten Kunst versucht Heidt (wie Anm. 37, S. 239), folgendermaßen aufzulösen: »Erweist sich Panofskys Auffassung von der Einheit von Form und Motiv ...
- prinzipiell gültig für alle Kunstwerke, so ist seine Methode der Gegenstandsinterpretation doch ausschließlich an darstellender Kunst orientiert und auf diese bezogen.« Panofskys frühe Versuche, abstrahierende Kunst ebenso wie die ästhetische Form als solche methodisch in die Inhaltsdeutung einzubeziehen, scheinen vernachlässigbar, da seine folgende, mehrheitlich der älteren Kunst gewidmete Forschungspraxis diese theoretischen Voraussetzungen nicht mehr erkennen lasse.
- ⁹² Vgl. Otto Pächt, *Kritik der Ikonologie*, in: Kaemmerling (wie Anm. 84), S. 354, zum Selbstverständnis des Ikonologen als »Enthüller von okkulten Dingen«.
- ⁹³ Siehe Günter Bandmann, *Ikonologie der Architektur*, Darmstadt 1969.
- ⁹⁴ Als Anwendung von Panofskys Interpretationstheorie auf die Moderne versteht z. B. Arnold Gehlen sein Buch *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M. / Bonn 1965.
- ⁹⁵ Erik Forssman, *Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 11, 1966, S. 132 ff.; überarbeitete Fassung in: Kaemmerling (wie Anm. 54), S. 257 ff., Zitate S. 297. Die Begründung: »Indem die Ikonologie den Darstellungsmodus im Dargestellten einfach aufgehen läßt, begibt sie sich eigentlich der Möglichkeit, einen non-figurativen Kandinsky deuten zu könne.« (S. 271) Diese Auffassung der ersten Sinnsschicht ist schon bei Mannheim angelegt, denn der erste »objektive Sinn« wird hier mit Fiedlers »reiner Sichtbarkeit« verglichen. Karl Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation*, in: *Wissenschaftssoziologie. Auswahl aus dem Werk*, hrsg. von Kurt H. Wolff, Berlin/Neuwied 1964, S. 107.

⁹⁶ Bättschmann (wie Anm. 54), S. 472.

⁹⁷ Forssman (wie Anm. 95), S. 297 f.

⁹⁸ O. K. Werckmeister, Stichworte

zur gegenwärtigen Perspektive marxistischer Kunstgeschichte, in: *Kritische Berichte*, 3. 1990, S. 83.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid., S. 80.

¹⁰¹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1973, S. 507.