

Martin Warnke
Kunstgeschichte als Kunst

aus:

Zum Gedenken an Erwin Panofsky (1892–1968).

Reden aus Anlass der Benennung des Hörsaals C im Hauptgebäude der Universität Hamburg in Erwin-Panofsky-Hörsaal am 20. Juni 2000.

Herausgegeben von Eckart Krause und Rainer Nicolaysen
(Hamburger Universitätsreden Neue Folge 17).

Herausgeber: Das Präsidium der Universität Hamburg)

S. 41–78

I M P R E S S U M U N D B I L D N A C H W E I S

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-937816-72-2 (Printausgabe)

ISSN 0438-4822 (Printausgabe)

Open access online unter
http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_HUR17_Panofsky

Lektorat: Miriam Volmert, Hamburg

Gestaltung: Benno Kieselstein, Hamburg

Realisierung: Hamburg University Press

Druck: Uni-HH Print & Mail, Hamburg

© 2009 Hamburg University Press

Rechtsträger: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von
Ossietzky

*

Abbildungen auf S. 15 und S. 19:

Hamburger Bibliothek für Universitätsgeschichte
(mit herzlichem Dank an Prof. Richard Panofsky)

INHALT

- 7 Eckart Krause und Rainer Nicolaysen: Vorwort
- 17 Vita von Erwin Panofsky
- 21 DIE REDEN
- 23 Jürgen Lüthje: Grußwort des Universitätspräsidenten
- 41 **Martin Warnke: Erwin Panofsky – Kunstgeschichte als
Kunst**
- 79 ANHANG
- 81 Erwin Panofsky: Brief an die Philosophische Fakultät
der Universität Hamburg vom 26. Juli 1964
- 83 Eckart Krause: Keine Rückkehr ins „Paradise Lost“.
Erwin Panofsky und die Universität Hamburg 1946 bis
1968
- 117 Bibliographische Hinweise
- 129 Autoren
- 131 Veranstaltungsprogramm
- 133 Gesamtverzeichnis der bisher erschienenen Hamburger
Universitätsreden
- 140 Impressum und Bildnachweis

M a r t i n W a r n k e

E R W I N P A N O F S K Y -

K U N S T G E S C H I C H T E A L S K U N S T

Wenn die Bedeutung eines Gelehrten aus einem historischen Fach danach zu bemessen wäre, was er an Fakten und Kenntnissen zu den verschiedenen Epochen der Geschichte beigetragen hat, dann würde man im Falle Panofskys ohne Mühe einen Abend füllen können. Denn es gibt kaum eine Epoche zwischen der Antike und dem Ende der Neuzeit, zu deren Erhellung Panofsky nicht durch neues Wissen, neue Zusammenhänge oder durch neue methodische Wege beigetragen hätte: Das Mittelalter, seine Kathedralen und Skulpturen; die Renaissance in Italien, Deutschland und den Niederlanden; der Manierismus in Europa; der Barock bei Poussin, Bernini oder Rembrandt; die Aufklärung und ihre Kunsttheorie – all diese Felder können noch heute, 32 Jahre nach seinem Tode, nicht fruchtbar bestellt werden, ohne dass bestätigend oder kritisch auf seine Forschungen Bezug genommen würde. Trotzdem möchte ich meine Würdigung Panofskys so anlegen, dass ich frage, was er für diejenige Epoche bedeuten könnte, über die

er nie geforscht, über deren bildende Kunst er nie geschrieben hat: Ich frage also, was er für die Epoche der Moderne bedeuten könnte.

Die Antwort auf diese Frage wäre zwar auch ohne biographischen Hintergrund möglich, doch hilft die Kenntnis einiger Lebensumstände bei den folgenden Gedankengängen.

Wer gewohnt ist, nach Hause zu fahren, wer an irgendeinem Ort verwurzelt ist, wird Panofskys Biographie als die eines Heimatlosen empfinden. Geboren wurde er 1892 in Hannover, wohin sein Vater, ein jüdischer Aschkenas, aus Schlesien gezogen war und wo er die Mutter, Kaufmannstochter sephardischen Glaubens, Cäcilie Solling, geheiratet hatte. Als Erwin neun Jahre alt war, 1901, zog die Familie nach Berlin. Am Joachimsthaler Gymnasium, dessen Lehrer er noch spät preisen wird, machte Panofsky 1910 das Abitur. Um Jura zu studieren, ging er nach Freiburg. Kurt Badt, später fachlich ein methodischer Antipode, nimmt ihn mit in eine Vorlesung des Kunsthistorikers Wilhelm Vöge. Panofsky hat bekundet, dass dieser „Liebesdienst [Kurt Badt, M. W.] unvergessen geblieben ist“,¹ während Badt im Alter zu sagen pflegte, jener Liebesdienst sei der größte Fehler seines Lebens gewesen. Jedenfalls studiert Panofsky in München Kunstgeschichte und Archäologie, seit 1911 in Berlin auch Philosophie und Historische Hilfswissen-

schaften. Mit einer Arbeit über *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers* wird er 1914 bei Wilhelm Vöge promoviert, geht aber nach Berlin zurück, um bei Heinrich Wölfflin und Adolph Goldschmidt weiter zu studieren. Im gleichen Jahr beginnt er zu publizieren, über Dürer, über Alberti, über Raffael und über Wölfflins kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Seit 1916 mit der Kunsthistorikerin Dora Mosse, einer Nichte des Großverlegers Rudolf Mosse, verheiratet und zwischenzeitlich, 1917, noch nach Kassel eingezogen, lebt er bis 1920 in Berlin. Damals erreicht ihn eine Anfrage von Gustav Pauli, dem Direktor der Hamburger Kunsthalle, der die Dissertation über Dürer begeistert rezensiert hat, ob er sich an der neu gegründeten Hamburgischen Universität habilitieren, dort ein kunsthistorisches Seminar aufbauen wolle mit der Aussicht, Privatdozent und Ordinarius zu werden.² Panofsky wird nach sechsjähriger Tätigkeit als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter 1926 tatsächlich der erste Ordinarius für Kunstgeschichte in Hamburg: Er beantragt jetzt eine studentische Hilfskraft mit der Begründung, das Seminar sei seit seiner Gründung ohne jede Hilfskraft ausgekommen, da er, Panofsky, bisher als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter des Seminars beschäftigt, neben seiner Lehrtätigkeit die Korrespondenz, die notwendigen Inventarisierungs-

arbeiten sowie die Kontrolle der von den Studierenden benötigten Studienmaterialien zu erledigen imstande gewesen sei.

Die Hamburger Jahre rechnete Panofsky dennoch unter die besten seines Lebens: An die vierzig Dissertationen hat er dort betreut, unter anderem diejenigen von Edgar Wind, Ludwig H. Heydenreich, Bella Martens, Helen Rosenau, Heinrich und Elisabeth Brauer, Jan Lauts, Adolf Katzenellenbogen, Hugo Buchthal und von Niels von Holst, der als Einziger *summa cum laude* abschloss. Der Reichtum der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, die anregende Nähe von Ernst Cassirer, die Freundschaft mit Fritz Saxl – all das inspiriert ihn zu seinen ersten Büchern, die heute in zahlreiche Sprachen übersetzt sind, zu *Idea*, zu *Die Perspektive als „symbolische Form“*, *Hercules am Scheidewege* und zu *Dürers Melencolia I* (zusammen mit Fritz Saxl).

Wie er sich an dem damals jungen wissenschaftlichen Standort behalf, kann ein Brief an einen Schüler zeigen, den er am 11. Juni 1929 nach Rom schrieb: Er bittet Heinz Brauer, „noch einmal in den Palazzo di Firenze zu gehen und mir eine kurze Beschreibung der Komposition zu liefern, aus der ich [...] wahrscheinlich ohne weiteres ersehen kann, welchem Typus das Zucchi-Bild [heute eher Prospero Fontana, M. W.] angehört. Am besten wäre es, wenn Sie einfach folgende Fragen beantworten würden:

1. Befinden sich die drei Personen annähernd in einer Bildebene? [ja]
2. Ist Hercules in der Mitte? [nein, rechts]
3. Reden die Damen nur auf ihn ein, oder gebrauchen sie auch Brachialgewalt? [nur Ersteres]
4. Steht oder sitzt Hercules? [steht] usw.

Wenn ich über diese Punkte Bescheid weiß, kann ich, glaube ich, das Bild schon vor Eingang der Photographie unterbringen [...].³

Panofsky wohnte in der Alten Rabenstraße, mit Bruno Snell im gleichen Haus, in dem es einen lebhaften Austausch gab.⁴ Er konnte sich in Hamburg anerkannt und integriert fühlen. Wie sehr das der Fall war, zeigt seine Reaktion, als man ihm zum 75. Geburtstag 1967 ein Foto des Alten Raben über dem Straßenschild (Franz Andreas Meyer hatte das Ensemble gestiftet) nach Princeton schickte. Er erinnert sich:

„Schönsten Dank für [...] das wohlgelungene Porträt des ‚Alten Raben‘. Ich weiß nicht, ob Sie die mit diesem verknüpfte Spezialgeschichte kennen. Er hatte in der ‚Revolution‘ von November 1918 seine Brille eingebüßt, und kurz nach meinem Erscheinen in Hamburg schrieb ein jüngerer, zu Scherzen geneigter Bekannter einen sehr rührenden Brief an die Bau-Deputation, in dem er unter der Angabe, eine

80jährige Bewohnerin der Alten Rabenstraße zu sein, um die Wiederherstellung des Urzustandes bat: sie, die alte Dame, könne nicht im Grabe ruhen, bevor der Alte Rabe seine Brille wieder hätte. Ein paar Wochen später wurde die Brille wieder angebracht, und nach weiteren 4 oder 5 Wochen hatte ich Gelegenheit, den Bücherbestand der Bau-Deputation durchzusehen, da Senator Schramm mir erlaubt hatte, wertvolle Werke rein historischen Inhalts, wie Geymüller oder Letarouilly, in das neu einzurichtende Seminar in der Kunsthalle zu überführen. Bei dieser Gelegenheit entdeckte ich zwischen diesen ehrwürdigen Wälzern einen kleinen Pappkarton, auf dem zu lesen stand: ‚Ersatzbrille für den Alten Raben an der Ecke der Alten Rabenstrasse‘. Sie sehen, daß der Alte Rabe für mich eine Bedeutung hat, die die der Tatsache, daß wir dort gelebt haben, weit überschattet.“⁵

Im September 1931 folgt Panofsky einer Einladung nach New York, doch begibt er sich vorher noch nach Italien:

„Neapel ist deshalb sehr schön, weil die Menschen hier noch um einen Grad natürlicher sind, als anderswo. Sie sind völlig beherrscht von den Trieben, die wir mit vieler Kunst und großem Kraftaufwand ‚verdrängt‘ haben, d. h. von Liebe, Hunger, Neugier, Geldgier und Faulheit. Und das Netteste

ist, wenn diese Triebe miteinander in Konflikt kommen, z. B. wenn ein Kirchendiener sich entschließen muß, ob er auf das Trinkgeld verzichten oder die Mühe des Aufstehens von seinem Cerberus-Sessel auf sich nehmen will. Meist siegt in diesem genügsamen Lande die Faulheit, und er bleibt sitzen. Im übrigen sind die Leute reizend: wer nicht singt, gähnt; und wer beides nicht tut, ist ein Forestiere.“⁶

Währenddessen häufen sich in Hamburg die Anlässe zu Besorgnis. Am 13. Juli 1931 heißt es in einer brieflichen Bemerkung an Ernst Cassirer:

„Sehr schade ist es, daß Sie bei Edgar Winds vorgestrigem Vortrag [...] nicht anwesend sein konnten. Es war ein ganz großer Erfolg, mit ungewöhnlich vielem, wenn auch nur zu geringen Prozentsätzen arischem Publikum [...].“⁷

Bemerkenswert früh sieht sich Panofsky gefährdet. Im Sommer 1932 äußert er gegenüber Walter Friedlaender, dass

„der Sieg der allgemeinen Barbarei entschieden ist [...]; ich habe mich ziemlich exponiert und werde wohl unter den ersten sein, die bei der endgiltigen Regierungsübernahme durch die Idioten gegangen werden“.⁸

Er macht Urlaub auf Bornholm, wohin er sich vor „Hakenkreuz und Kunstgeschichte geflüchtet“ hat.⁹

Im Januar 1933 folgt er erneut einer Einladung nach New York. Dort erreicht ihn das Telegramm, das ihm die Entlassung in Hamburg, wo er 1932 noch Dekan war, mitteilt. Panofsky kehrt noch einmal nach Hamburg zurück, um in seiner Privatwohnung letzte Doktorprüfungen abzunehmen:

„Der alte Pauli und der in meinem Hause wohnende Philologe Snell [...] haben den Mut gehabt, für mich in einem hiesigen Privathaus einen Zyklus von 6 ‚ikonographischen‘ Vorträgen zu arrangieren und ganz offiziell dazu einzuladen, und das hat mir – von einer kleinen Einnahme abgesehen – wirklich Spaß gemacht. Ich hatte nie ein so gutes Publikum, 60–70 Leute, darunter viele, die mir gut bekannt oder sogar intim befreundet sind [...]. Zum Schluß hielt der alte Pauli eine richtige Leichenrede, die das versammelte Volk fürchterlich rührte (mich sogar auch) [...].“¹⁰

In Deutschland werden etwa dreißig Familienangehörige Opfer des nationalsozialistischen Terrors. Panofsky selbst lehrt in New York und Princeton, bevor er 1935 am Institute for Advanced Study neben Robert Oppenheimer und Albert Einstein eine sichere Stellung hat. Von hier aus wird seine Methode, die Ikonologie, zu einer Art internationalem Stil der Kunstwissenschaft. Nach dem Kriege, Anfang Mai 1946, erhält er ein Schreiben des Präses der Hochschulbehörde Hamburg:

„Es ist mir eine besondere Freude und Genugtuung, Sie hierdurch auf Vorschlag der Philosophischen Fakultät der Universität Hamburg auf den vakanten Lehrstuhl für Kunstgeschichte zu berufen. Die Philosophische Fakultät und ich gedenken Ihres jahrelangen erfolgreichen Wirkens auf diesem Lehrstuhl, das in Hamburg unvergessen geblieben ist, und würden es daher herzlich begrüßen, wenn Sie sich entschließen könnten, auf Ihren alten Lehrstuhl zurückzukehren.“¹¹

Auf die zwei Sätze antwortet Panofsky in einem langen Brief, in dem er seine Ablehnung begründet.¹² Eine neue Generation deutscher Kunsthistoriker sucht ihn in Princeton auf; an William Heckscher schreibt er am 6. Januar 1961:

„Ich füge dem Brief bei vier Aufsätze meines jungen Freundes (Willibald) Sauerländer. Sie werden besonderes Interesse haben an dem Aufsatz über die Vier Jahreszeiten des Poussin.“¹³

Er selbst ist 1966 und 1967 in Deutschland gewesen, aber nicht in Hamburg, weil sein Nachfolger auf dem Lehrstuhl vergessen hatte, die offizielle Einladung der Fakultät auftragsgemäß an Panofsky weiterzuleiten.¹⁴ Eine Gedenkveranstaltung zu seinem Tode 1968 war in Hamburg geplant, kam aber nicht zustande.¹⁵

Meine Damen und Herren: All diese Vorgänge enthalten etwas Symbolisches, das Schicksal eines deutsch-jüdischen Wissenschaftlers. Welches aber ist die geistige Substanz, die einen Vortrag über Panofsky rechtfertigt?

Panofsky hat mehrfach versichert, er sei eigentlich ein „Eklektikus“, der kaum Neues in die Welt gesetzt habe:

„Ich bin, weiß Gott kein ‚Neuerer‘, sondern ein Eklektiker, der nach Kräften versucht hat, die Tradition des 19. Jahrhunderts [ins 20. Jahrhundert herüberzuretten, M. W.] (Vöge, Goldschmidt, Riegl, Schlosser, Warburg und auch Wölfflin, den ich zwar im Alter von 22 Jahren angegriffen habe, aber doch sehr respektvoll und sozusagen unter dreimaliger Verneigung)“.¹⁶

Panofsky wusste, als er dies schrieb, dass auch Goethe sich als „Eklektiker“ bezeichnet hatte. Seine Vorbilderauswahl erinnert an die eklektizistischen Verfahren von Künstlern des 16. Jahrhunderts, wenn sie sich etwa nach Lomazzo richteten, der jungen Malern empfiehlt, Schatten und Licht dem Lionardo, die majestätische Harmonie dem Raffael, die verfließenden Farben dem Corregio und die Zeichnung dem Michelangelo abzusehen. Der Eklektiker folgt weniger einem schöpferischen Impuls oder einer spontanen Intuition als dem analysierenden Intellekt, der sich verfügbarer Angebote bedient und diese zu

neuen Figurationen zusammenfügt. Der Eklektiker hat die Neigung, das eigene Metier bis zur Selbstauflösung hin zu reflektieren.

Diese Selbsteinschätzung Panofskys trifft sich mit der skeptischen Bewertung, die ihm zumal in Deutschland entgegengebracht worden ist. Immer wieder sind seine kunstgeschichtlichen Arbeiten und Methoden dem Verdacht ausgesetzt worden, mit dem bloßen Verstand, mit rationalistisch verdünnten, kunstfernen Kategorien erstellt worden zu sein: Erik Forssmann meint 1966, es gebe einen „bewußten oder instinktiven Widerstand gegen die Methode“ der Ikonologie, auch wenn dieser Widerstand „noch nie in einer zusammenhängenden und wohlgegründeten Kritik vorgetragen“ worden sei:

„Vielleicht macht sich jener Widerspruch als ein nur schwer ins Bewußtsein zu hebendes Mangelgefühl bemerkbar: Es ist, als ob irgendetwas fehlte; aber man weiß nicht recht, was.“

Dann aber vermag Forssmann es doch zu benennen: „Es fehlt der ikonologischen Methode der Gestalt- und der Erlebnischarakter des Kunstwerks“; und von diesem Erlebnischarakter abzusehen „heißt, nicht wissenschaftlich gründlich sein“.¹⁷ Diesem Vorstoß folgt 1967 derjenige von Lorenz Dittmann, indem er „Panofskys Kultur- und Bildungsbegriff“ eine „intel-

lektualistische Konstruktion“ nennt; durch Panofsky sei das „Bildungswissen unermesslich bereichert“ worden (also nicht das Wahrheitswissen), aber auch wenn das, was sich Panofsky unter Entwicklung vorstelle, „mehr wäre als eine rationalistische Konstruktion, vermag sie doch nie das Eigentümliche des Kunstwerks verständlich zu machen“, da der „geistige Gehalt des Kunstwerks in seinem Wahrheitsanspruch nicht ernstgenommen“ werde.¹⁸ Auch Otto Pächt wendet ein, dass Panofskys Methode die „bildkünstlerische Schöpfung [...] zu rationalen Sinngehalten reduziert“.¹⁹

Ich halte diese Einwände für richtig; der Eindruck, bei dem Kunstwissenschaftler Panofsky sei allein die Ratio im Spiel, ist begründet.

Mit Erwin Panofsky gelangt eine Form philosophischer Bewusstheit in der Kunstgeschichte zur Geltung, die bei Lehrstuhlinhabern dieses Faches nicht eben häufig anzutreffen ist. In den Schriften Panofskys jedoch wird die Intellektualität auch als ein historisches Moment, als ein künstlerischer Impuls verfolgt.

Das erste eigenständige ikonologische Buch Panofskys behandelt das Thema *Hercules am Scheidewege*, es ist 1930 in den Studien der Bibliothek Warburg erschienen. Wir wissen nicht, wie Panofsky an das Thema gekommen ist; Otto Greiner hat

1893 eine Lithographie mit dem Thema herausgebracht, die 1925 wieder reproduziert worden war. Das Thema enthielt von Beginn an die zeitgerechte Frage nach der „Entscheidung“, welche die einen als rational begründbares Handeln, die andern als dezisionistischen Willensakt auffassten.²⁰ Es fällt auf, dass Panofsky kaum interessiert, für was sich die Herkulesse, die er beschreibt, entscheiden, sondern dass er auf den Moment aus ist, in dem der Herkules in der Renaissance als freies Subjekt aus aller kirchlichen Vormundschaft herausgetreten ist und seine Entscheidung rational, ohne kirchliche Vorgaben zu treffen vermag. Im Mittelalter stellt sich die Entscheidung des Herkules dar als eine Tat, die mit Gottes „hilfsbereiter Gnade“ vollbracht wird; jetzt, in der Renaissance, ist Herkules dagegen „ein wählendes Subjekt zwischen zwei Lebensidealen [...], die letztlich aus seinen eigenen seelischen Strebungen erwachsen sind“; zwischen Tugend/Vernunft und Voluptas/Sinne fällt er eine Entscheidung, „die frei, nicht mehr dank einer himmlischen Gnadenhilfe“ gefallen ist, somit eine Entscheidung, die den Einzelnen jetzt zu dem bringt, „was den Menschen wahrhaft zum Menschen macht“.

Ein methodisches Grundmotiv, das Panofsky scheinbar bei-läufig in diesem Buch einführt, das aber durchgehend umge-setzt wird, ist das der Analogiebildung, ein Begriff, den er von

Wilhelm Vöge übernommen hat. Es wird angenommen, dass Künstler, wenn sie eine Textvorlage für ein Thema erhalten, nicht zuerst die eigene Fantasie bemühen, sondern dass sie für die neue Bildaufgabe dem Vorrat tradierter Bilder analoge Bildfassungen entnehmen und diese für die gesuchte Bildgestalt verwerten. So vermochte ein Künstler im Spätmittelalter, „der für die Herkulesfabel eine Bildform zu erfinden hatte [...], diese Aufgabe nur auf dem Wege der Analogiebildung zu lösen, indem er zunächst auf die Darstellung des Parisurteils verfiel“; Paris stellte man sich als Ritter vor, dem die Göttinnen in einer Traumvision erscheinen – sodass auch Herkules seine Entscheidung zwischen Frau Tugend und Frau Laster im Traume zu treffen hat, erstmals bei Sebastian Brant 1487. Künstlern stellt sich bei der Aufgabe, die Wahl des Herkules zu malen, eine Analogie zu dem Parisurteil her; wenn der Text vorschreibt, dass Voluptas und Virtus an Herkules handgreiflich werden, dann stellt sich bei Künstlern wie Girolamo da Benvenuti oder Rubens, „so seltsam es klingt, die Analogie zur Imago pietatis ein“; es vollzieht sich eine „direkte Typenangleichung“ der Herkuleswahl „mit der Beweinung Christi“.²¹ Eine verlangte Bildschöpfung wird nach Panofsky also nicht aus den unergründlichen Tiefen der eigenen Seele, sondern aus ei-

ner reflektierenden Erinnerung, einer Analogiebildung heraus erbracht, die ganz aus Bewusstsein sich vollzieht.

Eine oft beschriebene Denkfigur Panofskys stellt das Disjunktionsprinzip dar, das erstmals wohl 1927 vor Philologen und Schulmännern in Göttingen vorgetragen wurde,²² aber erst 1960 in *Renaissance and Renascences in Western Art* voll entfaltet wird.²³ Gemäß diesem Prinzip nimmt, wenn „im hohen und späten Mittelalter ein Kunstwerk seine Form einem antiken Vorbild entlehnt, diese Form fast ausnahmslos eine nicht-antike, gewöhnlich christliche Bedeutung“ an; „wo immer im hohen oder späten Mittelalter ein Kunstwerk sein Thema der antiken Dichtung, Sage, Geschichte oder Mythologie entlehnt, [... wird, M. W.] dieses Thema ausnahmslos auf nichtantike, gewöhnlich zeitgenössische Weise dargestellt.“²⁴ Die „Einheit von antiker Form und antikem Inhalt“ wird „auseinandergebrochen“.²⁵ So erscheint etwa Laokoon mit mönchischer tonsur, Dido und Aeneas sitzen beim neomodischen Schachspiel zusammen, Orpheus erscheint wie ein singender Ritter, Pyramus und Thisbe kommunizieren in dieser Ovid-Illustration von um 1289 durch gotische Wände hindurch; die Grabplatte des Pyramus weist ein Kreuz auf. Pygmalion ist in einem Roman de la Rose von um 1470 „anachronistisch modernisiert“,²⁶ indem er seiner Statue ein mittelalterliches Gewand anpasst:

Durch diese Verfremdung und Aktualisierung werden nach Panofsky die antiken Gestalten und Szenen schadlos gehalten. Die gleiche Zwangsverpflichtung durch den Zeitgeist leistet die moralisierende oder christianisierende Umdeutung. So ist der von einem antiken Cameo entlehnte antikische, leierspielende Herkules auf dem Deckel des Osnabrücker Kaiserpokals von um 1300 durch die *interpretatio christiana* als Lasterfigur, die der *curiositas* hingegeben ist, aufgefasst. Die antike Gestalt ist nur in einer negativen Umrüstung erträglich. Umgekehrt aber können Christus und Heilige antikische Kleidungs- und Körperformen annehmen und werden durch diese nur aufgewertet, so etwa in der *Heimsuchung* in Reims. Diese Disjunktion, in der das antike Gedankengut und das antike ästhetische Potenzial gewaltsam umgepolt werden, diese Dichotomie, in der zwischen antiker Erscheinung und christlicher Bedeutung zwanghaft unterschieden wird, verweist darauf, dass in der mittelalterlichen Welt die Antike noch lebt,²⁷ dass sie noch „nachdrücklich gegenwärtig“, ihre Faszinationskraft noch real wirksam ist, sonst müsste sie nicht immer wieder konterkariert werden.

Erst in der Renaissance löst sich dieser obsessive Zwangsmechanismus auf, wird nach Panofsky Caesar wieder gegeben, was Caesars ist, vereinigt sich die äußerliche Erscheinung anti-

ker Gestalten und Begriffe wieder mit ihrem inneren Gehalt, dürfen äußere und innere Existenz sich wieder verbinden: In Mantua war der Vergil am Broletto im 13. Jahrhundert ein gelehrter Kanoniker, nichts von Vergils paganer Fantasie gelangt über den Horizont des Schreibpultes hinaus. Als aber Mantegna um 1499 ein Vergil-Denkmal entwirft, ist der heidnische Dichter ganz wieder er selbst – der *poeta laureatus* mit Toga würdig wie Demosthenes. Diese glückliche Wiederherstellung der antiken Identität bedeutet aber zugleich, dass die Antike den Humanisten eine historische Reminiszenz geworden ist; Mantegnas Vergil wird archäologisch rekonstruiert, er braucht nicht mehr zeitgenössisch verpflichtet zu werden, weil er zu einem ästhetischen Ereignis verharmlost ist. Panofsky vergleicht den Vorgang mit der Distanz, in welche die objektive Wirklichkeit durch die Entdeckung der künstlerischen Perspektive gerückt wurde. Sie hat zugleich die naive Aneignung der Wirklichkeit versachlicht und jene Distanz zur Natur erzeugt, welche die Voraussetzung für eine wissenschaftliche Erforschung der Natur ist. Entsprechend hat der in der Renaissance gewonnene Abstand zur Antike diese „ihrer Wirklichkeit beraubt“, durch die historische Einordnung der Antike ist sie nur mehr im Geiste, als Archäologie, gegenwärtig; in eine historische Ferne gerückt, kann sie nur noch „Erkenntniswert“ gewinnen oder

„Gegenstand leidenschaftlicher Sehnsucht“ sein, ein Arkadien, von der Gegenwart abgerückt, ein ersehntes Ideal.²⁸

In immer neuen Varianten werden die durch historische Erkenntnis erledigten, scheinbar naturhaften Zwänge und Notwendigkeiten vorgebracht. In dem Aufsatz über die erste Seite in Vasaris *Libro* kommt Panofsky 1930 zu dem Schluss, dass Vasaris historisches Bewusstsein ihn befähigt, mittelalterliche Zeichnungen seiner Sammlung mit stilanalogem Rahmen zu versehen; weil die gotischen Stilvorlieben erledigt, als historisch bedingt erkannt sind, kann Vasari „sie besser nachahmen als die Gotiker selbst“.²⁹ Die durch Reflexion gewonnene historistische Haltung erbringt die Wahlfreiheit, die auch gegenwärtige Notwendigkeiten und Bedingtheiten durchbrechen kann: Deshalb interessieren Panofsky immer wieder sogenannte „Archaismen“, plötzliche Rückgriffe auf ältere Stilformen, denn durch diese Archaismen werden geltende Stilzwänge aufgehoben, die Freiheit der Wahl eröffnet. Dieses Interesse am eklektischen Verfahren erbringt die Erkenntnis, dass in der altniederländischen Malerei der romanische Baustil mit eigener Bedeutung neben oder gegen gotische Bauformen gesetzt werden kann, historisch getreu und zugleich die Romanik mit dem alttestamentlichen Judentum, die rezente Gotik mit dem Christentum gleichsetzend. Gegenwartserfahrungen leiten Panofsky vielleicht, wenn er in

van Eycks *Friedsam Verkündigung* Romanik und Gotik, also Judentum und Christentum, antagonistisch entgegengesetzt sieht, Wunschdenken leitet ihn wohl, wenn er die beliebige Mischung romanischer und gotischer Bauformen in der Verkündigung des Genter Altars als eine „letztliche Harmonie“ und eine friedliche Kontinuität zwischen Judentum und Christentum deutet.³⁰

Die Deutung der Stilsymbiosen in der altniederländischen Malerei steht im Zusammenhang mit einer anderen Denkkoperation Panofskys, die zu seinen umstrittensten kunstgeschichtlichen Kapiteln gehört, ich meine die These vom *disguised symbolism* in der altniederländischen Malerei. Otto Pächt hat sich zum Wortführer der Skeptiker gemacht, die ihre Hochschätzung eines naiven malerischen Naturalismus durch einen spinösen gelehrten Rationalismus bedroht sehen. Mit der Ausnahme von Julius Held hat keiner der zahlreichen Rezensenten die Grundlage dieser Theorie bemerkt, die in dem vorausgegangenen Kapitel über die Bedeutung der Buchmalerei der regionalen Schulen für die Begründung des neuen realistischen Stils der großen Meister dargestellt ist. Danach ist die weltnahe, vereinfachende, manchmal rustikale, aber gefühlssichere Kunst in den provinziellen, regionalen Schulen die Quelle, auf die die großen Meister, die in die höfischen Zentren gehen, zu-

rückgreifen, als sie ein verfeinertes, durch die internationale Gotik verwöhntes Publikum mit den neuen einfachen, unverstellten Formen einer *ars nova* überraschten und begeisterten. Durch den *disguised symbolism*, über den den wirklichkeitstreu wiedergegebenen Dingen eine theologische Bedeutung unterlegt wird, versöhnt der Künstler Naivität und Intellektualität, Wirklichkeit und Geist, neu entdeckte Natur und überlieferten Gedanken, provinzielle, volkstümliche Unbedarftheit und hochgestochene, abgehoben gebildete Bedachtheit.³¹

Albrecht Dürer, dem Panofsky mitten im Kriege eine Monographie widmet, die der Welt einen besseren Deutschen vorführen sollte, ist für ihn die Inkarnation jenes Problembewusstseins, das ihn ein Leben lang beschäftigt hat. Schon in seiner Erstlingsschrift über Dürers Kunsttheorie von 1915 spricht Panofsky von einem das ganze Leben Dürers bestimmenden „Zwiespalt in seiner Kunstanschauung, der sich als Dualismus zwischen Natur und Ratio bezeichnen läßt“.³² 1943 ist es „der unaufhörliche Kampf zwischen Verstand und Intuition, verallgemeinerndem Formalismus und sonderndem Realismus, humanistischem Selbstverständnis und mittelalterlicher Demut“, der Dürers künstlerisches Werk prägt. Dürers rationalistischer Forschungsdrang lässt ihn zu einem Begründer

der deutschen Wissenschaftssprache werden. Das Münchener Selbstbildnis von 1500

„bezeichnet jenen Wendepunkt in Dürers Laufbahn, an dem das Verlangen nach ‚Einsicht‘ (Vernunft) so übermächtig wurde, daß er sich auf seinem Wege zur Kunst nicht mehr von der Intuition leiten ließ, sondern den Intellekt aufrief und versuchte, in die rationalen Prinzipien der Natur einzudringen“.³³

Dieser Habitus ist die Voraussetzung für die Entwicklung der Naturwissenschaften in der Neuzeit.

In all diesen Gedankengängen und Denkbewegungen folgt Panofsky bis zu einem gewissen Grade seinem Hamburger Kollegen, dem Philosophen Ernst Cassirer, für dessen Festschrift er 1936 seinen Aufsatz über Poussins *Et in Arcadia Ego* beiträgt.³⁴ Für Cassirer war in der historischen Entfaltung der symbolischen Formen Mythos, Sprache, Kunst und Wissenschaft auch die Kunst eine Anschauungsform des Universums mit „eigentümlicher Rationalität“, welche die subjektive seelische Befindlichkeit des Künstlers übersteigen muss.³⁵ Panofsky hat sich konsequent geweigert, die Legitimität der Kunst aus der subjektiven Notwendigkeit der Künstler neu zu begründen, und sich damit den Zugang zur Kunst der Moderne ver-

stellt. Kaum eine andere Position hat Panofsky schärfer bekämpft als das moderne Ausdrucksgebaren:

„[D]ie Kunst ist nicht, wie eine den Widerspruch gegen die Imitationstheorie überspannende Ansicht heute vielfach glauben machen will, eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbetätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff.“³⁶

Geradezu weltgeschichtlich belastet erscheint ihm 1939 dieser „Weg subjektiver Befreiung“, indem er feststellt, dass die absolut gesetzte Subjektivität „natürlich auf eine schrittweise Auflösung des christlichen Glaubens und der klassischen Humanität hinauslief, deren Ergebnis in der Welt von heute sehr deutlich zu erkennen ist“.³⁷ Aus dieser Skepsis ergibt sich seine Distanz zur Kunst der letzten beiden Jahrhunderte. Es ist üblich geworden, von dieser Haltung nachsichtig auf einen gebildeten Konservativen, einen auf das Gute, Schöne und Wahre vereidigten Humanisten zu schließen. Wenn er dies denn auch gewesen ist, so verträgt es sich doch auch mit der Weigerung des aufgeklärten Intellektuellen, der Kunst einen Wahrheitsstatus zuzubilligen, wo sie sich nur noch auf die getrübt Relevanz subjektiver Befindlichkeit und deren Ausfluss grün-

det. Wo eine zeitgenössische Kunstform ohne psychische Ausdruckszwänge auskam, etwa im Film, im Kriminalroman oder bei einzelnen Künstlern – zu seinen Freunden zählte Eduard Bargheer, Modigliani war ihm unter den Neueren der Nächste („Er ist ein Talent! Alle andern Modernen sind nur Genies“)³⁸ –, hat Panofsky keine Schwierigkeiten, sie naiv aufzunehmen und auch wissenschaftlich zu bearbeiten.

Es ist also nicht abwegig, wenn die deutsche Kritik feststellt, es fehle Panofsky der Sinn für den Erlebnischarakter der Kunst. Einem diffusen Erlebnisgehalt kann sein Intellekt keine Opfer darbringen. Dieser Verzicht zeigt sich vielleicht am deutlichsten im sprachlichen Stil. Seine Sprache entbehrt ganz jener kindlichen Rührung, deren sich die kunsthistorische Sprache gern befleißigt; ihm fehlt jene konzessive sprachliche Geste, die den Kunstwerken mit einem zurückgenommenen Denkvermögen begegnet, aber mit einer simulierten Erlebnisfülle, aus der das Gefühl mit Tiefsinn oder psychischen Energien angereichert wird, ganz anders, als Panofsky es von Wilhelm Vöge sagte: „in keinem Augenblick siegte [bei ihm, M. W.] das Gefühl über den Geist“.³⁹ Deshalb konnte eine Kunst, in der irrationale und subjektivistische Eruptionen unbewältigt, rational unbedrängt Urstände feierten, sein Interesse nicht finden.

Man kann Panofsky vorwerfen, dass er nicht alle ideologischen Syndrome mit gleicher Schärfe aufgelöst, argumentativ aufgehoben hat – so den Glauben an nationale Charaktereigenschaften, der in seinen Frühschriften leitmotivisch aufscheint, jene Bestimmung der Kunst aus „nationalen Dispositionen“,⁴⁰ die schon äußerlich an seinem Werk von 1924 über *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts* in Erscheinung tritt⁴¹ und die man ihm in Amerika heute aus seinen Schriften vorhält. Panofsky hat sie später stillschweigend fallen gelassen, ohne sie irgendwo kritisch zu reflektieren. Man kann Panofsky auch vorwerfen, dass er allzu oft der Lust am gelehrten, mit Fußnoten gespickten Diskurs, der Lust des Eklektikus am Spiel mit allen Spielformen der Erudition nachgegeben hat.

Wir sollten uns nicht so davon beeindrucken lassen, dass er in Seminaren fragen konnte, wer die *Hisperica Famina*, wer Lycophrons *Alexandra* oder Keplers *Somnium* gelesen habe;⁴² ich halte es auch nicht für fruchtbar, weiterhin seine berühmten Interpretationsschemata zu bedenken, die noch niemand, am wenigsten Panofsky selbst, wirklich angewandt hat.

Aktuell bleibt der durch ihn artikulierte Anspruch, den rationale Vernunft an die Künste herantragen kann. Was irrationaler Wahn, sadistischer Terror, entfesselte Emotionen in der Welt anrichten können, hat in den Künsten tiefe Reflexe und Reaktionen

ausgelöst. Noch niemand aber hat den ästhetischen Gewinn er-messen können, der möglich wäre, wenn Rationalität und Ver-nunft einmal universale Geltung gewonnen hätten.

Meine Damen und Herren, schon die Philosophische Fa-kultät der Hamburgischen Universität hat am 16. November 1925 in der Begründung ihres Berufungsvorschlages gemeint, es sei eine „berechtigte Frage, ob Panofsky's Gelehrsamkeit ihn nicht etwa in seiner Einwirkung auf das große Publikum be-einträchtigt“; aber dann hat sie doch die Auffassung vertreten, Panofsky besitze die „wesentliche Begabung, ein Publikum, das verständnisvolle Geduld mitbringt, zu gespannt aufhor-chenden Begleitern auf seinen schwierigen Wanderungen zu gewinnen, und daß er dann zum Schluß mit unleugbarem Führergeschick den erfreulichen Ausblick ins Weitere zu zei-gen“ verstehe.⁴³ Vielleicht nicht das große Publikum, gewiss aber die Studenten, die aus ganz Deutschland herbeikamen, haben gemerkt, dass hier ein neues Seminar entstand, das im Zusammenwirken mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg sein eigenes und unverwechselbares Profil ausbildete. Als Panofsky zum 1. Januar 1926 zum Ordinarius ernannt wurde, soll er gesagt haben, bisher sei er Assistent eines nicht berufenen Professors gewesen; nunmehr werde er Professor ohne Assistent sein. Ohne irgendeine Hilfe, ohne einen Pfennig

Drittmittel hatte das Seminar dennoch bereits einen überregionalen Ruf, der brillante Köpfe anzog und hielt. Wir besitzen Nachschriften der in diesem Hörsaal gehaltenen Vorlesungen.⁴⁴ Sie belegen, dass viele der Ideen, die später von Amerika aus ihren Weg in die Welt machten, hier zum ersten Mal vorgetragen worden sind, insgesamt aber waren die Vorlesungen traditionell angelegt und boten auch den üblichen Stoff mit den üblichen Methoden dar.

Das Leben am Seminar scheint entspannt, gesellig und aufgeschlossen gewesen zu sein. Jeder wurde mit offenen Armen empfangen. Der ungarische Kunstwissenschaftler Charles de Tolnay, der später in Amerika der überragende Michelangelo-Kenner werden sollte, erzählte von seinen ersten Stunden am Hamburger Seminar:

„Kurz nach meiner Ankunft kam einer meiner Studenten zu mir, um mich im Namen der Mitglieder des Kunstgeschichtlichen Seminars nach St. Pauli [was für einen Ungarn wohl fast wie St. Peter klang, M. W.] einzuladen. Ich bedankte mich höflich, sagte zu und fragte, um wieviel Uhr die Exkursion stattfinden würde. ‚Abends um neun‘, war die Antwort. ‚Wie bitte? Da kann man ja nichts mehr von der Kirche und den Skulpturen sehen‘, sagte ich verwundert. ‚Herr Doktor, wir werden mit Fackeln erscheinen.‘“⁴⁵

Die politische Dimension des Klimas am Seminar scheint sich erst gezeigt zu haben, als Panofsky, Fritz Saxl, Charles de Tolnay, Edgar Wind emigriert waren. Es wurde deutlich, dass sie einen Geist zurückgelassen hatten, der nicht umstandslos in einen Ungeist zu verwandeln war. Noch im März 1937 sieht sich der interimistisch eingesetzte Fachvertreter Werner Burmeister veranlasst, an den Obersturmbannführer der SS über die Zustände am Seminar Folgendes zu berichten: Das Kunsthistorische Seminar erscheine „als eine wichtige Position, die das Judentum auf keinen Fall aufgeben“ wolle; eine Gruppe wolle das „einst ausgezeichnete [...] Instrument zur Gehirnverkleisterung und Schwächung völkischen Instinkts“ erhalten; er, Burmeister, habe in den vergangenen Jahren „ausschließlich Doktorarbeiten zu betreuen gehabt, die aus der blühenden Doktorfabrik des Panofsky-Seminars stammten und eine merkwürdige, abstrakt-zersetzende Tendenz verfolgten“.

„Es war ein typisches Vorgehen der Panofsky-Gruppe, einerseits sehr langsam mit ihren Arbeiten fertig zu werden, [...] andererseits durch immer neue Verstärkungen, indem sobald einige fortgingen, andere dafür auftauchten, das Seminar dauernd zu blockieren, endlich die jüngeren, volkechten Studenten durch Arroganz einzuschüchtern und mit

Lügen zu benebeln und so den Aufbau eines Seminars im nationalsozialistischen Sinne zu verhindern.“⁴⁶

Bemerkenswert ist ja auch, dass es während der ganzen NS-Zeit nicht recht gelingen will, den Lehrstuhl neu zu besetzen oder einen neuen Lehrkörper zu etablieren.⁴⁷ Es hat in den zwölf Jahren offenbar keine Habilitation gegeben. Im April 1939 lehnt Kurt Bauch den Ruf ab, um in Freiburg zu bleiben. Im Juni 1940 nimmt der hochbegabte, der Warburg-Bibliothek ehemals verbundene, als glühender Nationalsozialist bekannte Hubert Schrade den Ruf nach Hamburg an. Er hat am 10. Dezember 1940 das Kunsthistorische Seminar in „Kunstgeschichtliches Seminar“ umbenannt, aber schon im Juli 1941 wieder verlassen. Sein Direktorat zeichnet sich aus durch eine geradezu neurotisch penible Verwaltung; keine Geschäftsführung ist so perfekt mit jeder Verordnung und jedem Umlauf im Archiv des Seminars dokumentiert. Im Juni 1942 übernimmt Kurt Wilhelm-Kästner das Ordinariat, doch seine für das Wintersemester angekündigte Vorlesung über „Das nationale Element in der Entwicklung der europäischen Malerei des 15. bis 18. Jahrhunderts“ kann er in diesem Hörsaal nicht mehr abhalten, da er an die Front geschickt wird. Im Sommer 1945 wird er seines Amtes enthoben, aber 1952 nach langen Auseinandersetzungen rehabilitiert.

Inzwischen war Wolfgang Schöne auf den Lehrstuhl berufen worden, den er bis zum Jahr 1978 innehatte. Es ist bekannt, dass Wolfgang Schöne dem Seminar seinen eigenen Stempel aufgedrückt hat und dass ihn methodisch kaum etwas mit der Panofsky-Warburg-Tradition verband. Aber unter Wolfgang Schöne hat dieser Hörsaal Sternstunden seiner Geschichte erlebt, denn seine Vorlesungen in diesem Raum haben einen großen und breiten Zuspruch gefunden; ihr Besuch gehörte zum Pflichtpensum eines jeden geisteswissenschaftlichen Studenten der Universität. Schöne hat mir einmal gesagt, und das ist vielleicht auch bezeichnend für eine Phase unserer Universitätsentwicklung, er habe seine Vorlesungen nie so verstanden, dass sie Studenten zu einer Berufsausbildung verhelfen sollten, sondern immer als ein allgemeines Bildungsangebot für jedermann. Wer in aller Stille in diesem Raum die verwickeltsten Probleme der kunstgeschichtlichen Forschung ausgebreitet finden wollte, der besuchte die Vorlesungen von Christian Adolf Isermeyer. Bei aller Distanz zu den inhaltlichen Interessen Panofskys ist doch in Schönes Zeit das jährliche Stipendium an das Warburg Institute in London eingerichtet und alljährlich erfolgreich beschickt worden. Auch hat Schöne wie Panofsky Hunderte und Aberhunderte Großdias persönlich beschriftet und mit einem vergleichbaren Ehrgeiz das Ziel verfolgt, aus

dem Hamburger Seminar etwas Besonderes zu machen. Schon Panofsky hatte von Grundsätzen einer Hamburger kunstgeschichtlichen „Schule“ gesprochen.⁴⁸ Dieser Anspruch, dem Seminar ein unverwechselbares Profil zu geben, ist also dem Seminar von Anfang an mitgeteilt worden. Es war immer ein lebendes Seminar, das heißt ein Seminar, in dem Forschung und Lehre aus Passion betrieben werden. Ebenfalls schon bei Panofsky war auch das Moment des Wettbewerbs mit Seminaren anderer Universitäten angelegt, etwa mit dem „Pindergarten“ in München; auch pflegte er zu sagen, in der Kunstgeschichte gewinne, wer die meisten Fotos habe, und legte jene hervorragende Fotosammlung an, die Wolfgang Schöne um die wohl seinerzeit umfangreichste Diasammlung ergänzte. Wem Lehre und Forschung, man wagt es kaum noch zu sagen, eine Leidenschaft sind, wäre es eine Kränkung, wenn ihm von außen Leistungsanreize oder Wettbewerbsdirektiven vorgegeben würden.

Erlauben Sie mir die Bemerkung, dass derzeit ein von außen gesetzter Leistungskatalog in den Fachbereichen kursiert, dem sich die Seminare anbequemen sollen. In diesem Katalog sind folgende Leistungen und Aktivitäten am Kunstgeschichtlichen Seminar überhaupt nicht unterzubringen: die sechs Archive, die aus dem Lehrkörper des Seminars für Forschung

und Lehre betreut werden; Sommerkurse für Doktoranden aus der ganzen Republik zu einem bestimmten Thema, die von der Warburg-Stiftung finanziert werden; ein „Praxisstudium“, ein ganz neues, nirgends sonst angebotenes Element, welches die Museen und Denkmalämter in die Lehre des Seminars integriert; die Pflege eines Vereins der Freunde des Kunstgeschichtlichen Seminars, der zum Beispiel die Digitalisierung der Bibliothek entscheidend befördert. Es sind aber gerade solche aus subjektiven Interessen, aus Eigeninitiative entwickelten Möglichkeiten der Forschung und Lehre, die Potenziale an Fantasie und Kreativität, die ein Seminar, eine Universität lebendig machen und die nicht verordnet, wohl aber entmutigt und lahmgelegt werden können. Ich jedenfalls schätze mich glücklich, an einem Seminar wirken zu können, dem dieser Grundimpuls universitären Daseins von Anfang an eingepflanzt war.

Die wissenschaftlichen Publikationen und Themen von Erwin Panofsky gehören inzwischen allen Geisteswissenschaften der ganzen Welt. Sein Anstoß aber, der aus diesem Seminar der Hamburger Universität eine aktive, anstiftende und aktivierende wissenschaftliche Anstalt gemacht hat, dieses verpflichtende Erbstück gehört uns hier allein. Wenn ich eine erläuternde Schrifttafel unter dem künftigen Namens-

schild dieses Hörsaals anbringen sollte, würde ich vielleicht schreiben: Er verhalf allein durch sein Ingenium während sechsjähriger Tätigkeit als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter der Kunstgeschichte in Hamburg zu Weltruhm; nach weiterem siebenjährigen Wirken als Hochschullehrer musste er 1933 Deutschland verlassen.

-
- ¹ Erwin Panofsky: Wilhelm Vöge. 16. Februar 1868–30. Dezember 1952. In: Wilhelm Vöge: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge. Vorwort von Erwin Panofsky. Berlin 1958, S. ix–xxxii; wieder abgedruckt in: Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze. Hrsg. von Karen Michels und Martin Warnke (Studien aus dem Warburg-Haus 1). Bd. 2. Berlin 1998, S. 1120–1144, hier 1136, Anm. 47.
 - ² Der Briefwechsel mit Pauli und der Fakultät jetzt in Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936. Hrsg. von Dieter Wuttke (Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden 1). Wiesbaden 2001; zur Habilitation siehe Horst Bredekamp: Ex nihilo: Panofskys Habilitation. In: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Hrsg. von Bruno Reudenbach (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg 3). Berlin 1994, S. 31–47.
 - ³ Erwin Panofsky an Heinz Brauer am 11.6.1929. Original im Besitz von Prof. Dr. Titus Heydenreich, Erlangen; nicht in Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2).
 - ⁴ Bruno Snell: Gedenkwort für Erwin Panofsky. In: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt: Jahrbuch 1968 (1969), S. 113–116.
 - ⁵ Erwin Panofsky an Pia von Reutter, verheiratete Wilhelm, am 30.6.1967. Warburg-Archiv im Warburg-Haus, Box 189.
 - ⁶ Erwin Panofsky an Pia von Reutter, verheiratete Wilhelm, am 23.3.1931. Warburg-Archiv im Warburg-Haus, Box 189.
 - ⁷ Erwin Panofsky an Ernst Cassirer am 13.7.1931. In: Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2), Nr. 269, S. 388–390, hier 388 f.
 - ⁸ Erwin Panofsky an Walter Friedlaender am 2.6.1932. In: Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2), Nr. 316, S. 504.
 - ⁹ Erwin Panofsky an Walter Friedlaender am 30.8.1932. In: Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2), Nr. 327, S. 521.

-
- ¹⁰ Erwin Panofsky an Walter Friedlaender am 20.11.1933. In: Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2), Nr. 416, S. 671–675, hier 673 f.
- ¹¹ Heinrich Landahl an Erwin Panofsky am 28.4.1946. In: Erwin Panofsky: Korrespondenz 1937 bis 1949. Hrsg. von Dieter Wuttke (Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden 2). Wiesbaden 2003, Nr. 1083, S. 724.
- ¹² Erwin Panofsky an Heinrich Landahl am 16.5.1946. In: Panofsky: Korrespondenz 2 (Anm. 11), Nr. 1087, S. 727 f.; längerer Auszug zu Beginn des Beitrags von Eckart Krause im Anhang.
- ¹³ Erwin Panofsky an William Heckscher am 6.1.1961. Archives of the History of Art. The Getty Research Center, Los Angeles, California.
- ¹⁴ 1966 in Köln, um den Eltern seiner zweiten Frau Gerda seine Aufwartung zu machen, vgl. Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2), S. xxix; 1967 zu Einladungen nach Bonn (Ehrenpromotion), Köln, Freiburg (Ehrensator) und München (Aufnahme in die Friedensklasse des Ordens Pour le Mérite). Zum Versäumnis Wolfgang Schönes siehe dessen handschriftlichen Entschuldigungsbrief an Erwin Panofsky vom 1.7.1967 (Kopie in der Akte 375 der Philosophischen Fakultät, im Staatsarchiv Hamburg nicht mehr auffindbar, Kopie in der Hamburger Bibliothek für Universitätsgeschichte).
- ¹⁵ So die Nachbemerkung zum Gedenkartikel von Lise Lotte Möller: Erwin Panofsky (1892–1968). In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 14/15 (1970), S. 7–20, hier 20.
- ¹⁶ Erwin Panofsky an Pia von Reutter, verheiratete Wilhelm, am 8.4.1967. Warburg-Archiv im Warburg-Haus, Box 189.
- ¹⁷ Erik Forssmann: Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 11 (1966), S. 132–169; wieder abgedruckt in Ekkehard Kaemmerling (Hrsg.): Ikonographie und Ikonologie. Bildende Kunst als Zei-

chensystem. Bd. 1. Köln 1979, S. 257–300, hier 293; auch zitiert bei Heinrich Lützeler: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft*. Bd. 2. Freiburg/München 1975, S. 974 ff.; zu Warburg, dem „im ganzen der künstlerische Genius fremd“ blieb, ebd., S. 948.

- ¹⁸ Auch das Kapitel über Panofsky von Lorenz Dittmann: *Stil – Symbol – Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967 ist sowohl bei Kaemmerling: *Ikonographie* (Anm. 17), S. 337 wie bei Lützeler: *Kunsterfahrung* (Anm. 17), S. 976 zitiert.
- ¹⁹ Otto Pächts Kritik der Ikonologie hat einen anderen Charakter, indem sie sich gerade gegen die Neigung der Ikonologen wendet, das Kunstwerk zu verdunkeln und zu verräteln, aber er stellt doch am Schluss auch „die Frage nach der Rolle des Bewußten“ und meint, die Ikonologie sei krampfhaft bemüht, die Kunstwerke zu „Symbolisierungen rationaler Sinngehalte zu reduzieren“. Vgl. Kaemmerling: *Ikonographie* (Anm. 17), S. 353–376, hier 374.
- ²⁰ Vgl. Hasso Hofmann: *Dezision, Dezisionismus*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 2. Basel/Stuttgart 1972, Sp. 159–162.
- ²¹ Erwin Panofsky: *Hercules am Scheidewege und andere Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg 18). Leipzig/Berlin 1930, Nachdruck Berlin 1997, S. 111–114.
- ²² Erwin Panofsky: *Die Antike in der nordischen Gotik* (Vortragsresumée). Leipzig 1928; auch in Panofsky: *Deutschsprachige Aufsätze 1* (Anm. 1), S. 174 f.
- ²³ Erwin Panofsky: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York 1939, in der Einleitung; wieder in ders.: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*. Garden City, NY 1955, S. 58 f., 357, 175 (Tizian); ders.: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Hamburg 1977, S. 43.
- ²⁴ Erwin Panofsky: *Die Renaissancen der europäischen Kunst*. Frankfurt/Main 1979, 2. Aufl. 1984, S. 90.

-
- ²⁵ Ebd., S. 115.
- ²⁶ Ebd., S. 92.
- ²⁷ Ebd., S. 114.
- ²⁸ Ebd., S. 116.
- ²⁹ Erwin Panofsky: Das erste Blatt aus dem „Libro“ Giorgio Vasaris. Eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance (1930). In: Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze 2 (Anm. 1), S. 827–891.
- ³⁰ Erwin Panofsky: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Bd. 1. Cambridge, Mass. 1953, Nachdruck 1971, S. 137: „continuity and ultimate harmony“.
- ³¹ Julius S. Held: Rezension von: Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. Cambridge, Mass. 1953. In: Art Bulletin 37 (1955), Heft 3, S. 205–234; Panofsky: Early Netherlandish Painting (Anm. 30), S. 95 ff.; vgl. ebd., S. 290: Rogier van der Weyden „divested the individual of his mystery by way of rationalization“.
- ³² Erwin Panofsky: Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915, S. 72.
- ³³ Ebd., S. 58.
- ³⁴ Erwin Panofsky: Et in Arcadia ego. On the Conception of Transience in Poussin and Watteau. In: Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer. Hrsg. von Raymond Klibansky und Herbert James Paton. Oxford 1936, Nachdruck New York 1963, S. 223–254; überarbeitete Fassung 1957 in Panofsky: Meaning in the Visual Arts (Anm. 23).
- ³⁵ Ernst Cassirer: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Hamburg 1996, S. 218 ff., 257.
- ³⁶ Erwin Panofsky: Der Begriff des Kunstvollens. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 14 (1920), S. 321–339; auch in Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze 2 (Anm. 1), S. 1019–1034, hier 1034.
- ³⁷ Panofsky: Studies in Iconology (Anm. 23), S. 290.

-
- ³⁸ William S. Heckscher: Erwin Panofsky. A Curriculum Vitae. Ms. 1970. Nachlass Heckscher im Warburg-Haus, S. 4, 12 a.
- ³⁹ Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze 2 (Anm. 1), S. 1138.
- ⁴⁰ Erwin Panofsky: Dürers Stellung zur Antike. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1 (1921/22), S. 43–92, hier 72; auch in Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze 1 (Anm. 1), S. 247–310, hier 286.
- ⁴¹ Erwin Panofsky: Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts. 2 Bde. München 1924.
- ⁴² Heckscher: Panofsky (Anm. 38), S. 8.
- ⁴³ Siehe Panofskys Personalakte im Staatsarchiv Hamburg. Die Formulierung stammt von Aby Warburg; siehe seinen Brief vom 11.11.1925 an den Vorsitzenden der Berufungskommission, Otto Lauffer, in Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2), Nr. 137, S. 181 f., hier 182 – unter Verzicht auf Warburgs Aussage, „dass die Megaphonie ästhetisierender Seelenmassage en gros ihm freilich nicht liegt“.
- ⁴⁴ Vgl. Martin Warnke: Panofsky – Die Hamburger Vorlesungen. In: Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions (Anm. 2), S. 53–58.
- ⁴⁵ Charles de Tolnay: Erinnerung an Gustav Pauli und an meine Hamburger Jahre. In: Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen 19 (1974), S. 7–12, hier 7.
- ⁴⁶ Heinrich Dilly (Hrsg.): Chronik des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg. Ms. Hamburg 1981, Dokumentation unter dem 24.3.1937.
- ⁴⁷ Zur Literatur über das Hamburger Seminar im „Dritten Reich“ siehe die Bibliographischen Hinweise im Anhang.
- ⁴⁸ So etwa am 11.10.1929, vgl. Panofsky: Korrespondenz 1 (Anm. 2), S. 337, aber auch noch am 26.7.1964 (Faksimile im Anhang, S. 81 f.; siehe auch den Beitrag von Eckart Krause im Anhang, dort Anm. 51). In der Rückschau kommentierte Charles de Tolnay: „Man sieht, wie heterogen die Ingredienzen dieser ‚cuisine spirituelle‘ waren,

die man Hamburger Schule nannte. Und doch war die Benennung durchaus berechtigt, denn wenn auch die fünf Lehrer [Warburg, Pauli, Panofsky, Saxl, de Tolnay; M. W.] von recht verschiedenen geistigen Voraussetzungen kamen, so haben sie doch in Hamburg durch die Arbeit am gleichen Ort, durch den Gedankenaustausch untereinander und gelegentlich auch mit dem großen Philosophen Ernst Cassirer ihre Auffassungen mehr und mehr einander angepaßt. Für die Studenten konnte der Eindruck dieser Polyphonie als eine kontrapunktische Harmonie erscheinen, in der die grundlegenden Unterschiede zwischen Auffassungen der Lehrer nur wenig bemerkt wurden, um so weniger, da trotz der Verschiedenheiten die Vortragenden die Überzeugung verband, daß die rein formalistische Betrachtung der Kunst und mit ihr der Glaube an ihre völlige Autonomie überwunden sei; die Kunst müßte im Zusammenhang mit den geistigen Strömungen der Zeit, mit der gesellschaftlichen und geschichtlichen Wirklichkeit und mit der Psyche des Künstlers erfaßt werden.“ De Tolnay: Erinnerung an Gustav Pauli (Anm. 45), S. 8 f.