

*Rainer Donandt*

Erwin Panofsky – Ikonologe und Anwalt der Vernunft

aus:

Rainer Nicolaysen (Hg.)

Das Hauptgebäude der Universität Hamburg  
als Gedächtnisort

Mit sieben Porträts in der NS-Zeit vertriebener Wissenschaftlerinnen  
und Wissenschaftler

S. 113–140

Hamburg University Press  
Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Carl von Ossietzky

# Impressum

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.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf den Verlagswebseiten frei verfügbar (*open access*).

Die Deutsche Nationalbibliothek hat die Netzpublikation archiviert. Diese ist dauerhaft auf dem Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek verfügbar.

*Open access* über die folgenden Webseiten:

Hamburg University Press –

[http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP\\_Nicolaysen\\_Hauptgebäude](http://hup.sub.uni-hamburg.de/purl/HamburgUP_Nicolaysen_Hauptgebäude)

Archivserver der Deutschen Nationalbibliothek – <http://deposit.d-nb.de>

ISBN 978-3-937816-84-5 (Printversion)

© 2011 Hamburg University Press, Verlag der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg  
Carl von Ossietzky, Deutschland

Produktion: Elbe-Werkstätten GmbH, Hamburg, Deutschland

<http://www.ew-gmbh.de>

[Covergestaltung: Benjamin Guzinski, Hamburg]

Abbildung auf dem Cover: UHH/Schell]

Abbildungsnachweis:

Abb. 1–5 Warburg-Archiv im Warburg-Haus Hamburg

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Hamburg und der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung

# Inhalt

Dieter Lenzen	
Vorwort .....	7
Rainer Nicolaysen	
Einleitung .....	9
Eckart Krause	
Der Forschung, der Lehre, der Bildung .....	25
Facetten eines Jubiläums: Hundert Jahre Hauptgebäude der Universität Hamburg	
Birgit Recki	
Eine Philosophie der Freiheit – Ernst Cassirer in Hamburg .....	57
Ingrid Schröder	
„... den sprachlichen Beobachtungen geschichtliche Darstellung geben“ – die Germanistikprofessorin Agathe Lasch .....	81
Rainer Donandt	
Erwin Panofsky – Ikonologe und Anwalt der Vernunft .....	113
Karin Reich	
Emil Artin – Mathematiker von Weltruf .....	141
Rainer Nicolaysen	
Konsequent widerstanden – die Juristin Magdalene Schoch .....	171

## Inhalt

Rainer Nicolaysen

Verfechter der Verständigung – der Jurist und Friedensforscher Albrecht

Mendelssohn Bartholdy ..... 199

Heinz Rieter

Eduard Heimann – Sozialökonom und religiöser Sozialist ..... 229

Autorinnen und Autoren ..... 261

Abbildungsnachweis ..... 263

Personenregister ..... 265

# Erwin Panofsky – Ikonologie und Anwalt der Vernunft

*Rainer Donandt*

Wohl kein Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts hat einen so nachhaltigen Einfluss auf die Entwicklung seines Faches ausgeübt wie Erwin Panofsky (1892–1968), der erste Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Hamburger Universität.<sup>1</sup> 1933 als „Nichtarier“ entlassen und 1934 ins amerikanische Exil gegangen, brachte er seine im Wesentlichen im Kontext der deutschen Kunstwissenschaft und namentlich des Hamburger Kreises um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg entwickelte Arbeitsweise und Denkhaltung zu internationaler Geltung, als er ab 1935 als ständiges Mitglied am Institute for Advanced Study in Princeton sowie als Lehrender und Vortragender an verschiedenen amerikanischen Universitäten wirkte.

Wenn er der Einstein oder der Saussure der Kunstgeschichte genannt wurde, so trägt dies nicht bloß dem reichen materialen Ertrag seiner Forschungen Rechnung, sondern vor allem der paradigmatischen Überzeugungskraft seiner Methodik. Seine seit den 1930er Jahren in verschiedenen Fassungen vorgelegten Überlegungen zur Inhaltsdeutung von Kunstwerken sind im Zuge ihrer ungebrochenen Rezeption zu einer Art wissenschaftstheoretischem Vademecum der Kunstgeschichte geworden. Als immer von Neuem zitierte Minimaldefinition stehen sie bis heute für das Verfahren ein, das sich gemeinhin mit Panofskys Namen verbunden findet wie die allgemeine Relativitätstheorie mit dem Namen Einsteins oder die strukturelle Linguistik mit dem Saussures: die Ikonologie.



Abb. 1: Porträt Erwin Panofskys – Kaltnadelradierung von Eduard Bargheer, 1934

Eine einseitige Identifikation Panofskys mit diesem Paradigma, wie es ähnlich prägnant formuliert kaum ein zweites im Bereich der Kunstwissenschaft gibt, würde allerdings weder dem vielschichtigen Werk noch dem wissenschaftlichen Ethos und dem legendären Esprit des Gelehrten gerecht. Aus einem eminent kreativen Wissenschaftler von unermüdlicher und nahezu wiederholungsfreier Produktivität, der sich besonders in seinen jungen Jahren durch intellektuelle Grenzgänge immer wieder selbst herauszufordern wusste, wird in der verbreiteten Stilisierung zum Schulhaupt der modernen Ikonologie nur allzu leicht ein präzeptorischer Vordenker, der die Interpretation von Bildern auf ein verbindliches Verfahren glaubte festlegen zu können. Er selbst hätte dieser Einschätzung wohl zu keinem Zeitpunkt zugestimmt. Ganz sicher hat er ihr im Alter aufs Entschiedenste widersprochen.

So legte Panofsky, als er im Jahr 1959 die erstmals verliehene Joachim-Jungius-Medaille für seine wissenschaftlichen Verdienste erhielt, Wert auf die Feststellung, dass die Begründung ihm eine unzutreffende Vorreiterrolle zuweise. Der Geehrte, wenige Jahre vor seiner Emeritierung

in Princeton im Zenit seines Ruhmes stehend, stellte sich fachgeschichtlich ostentativ ins zweite Glied, wenn er insistierte:

„[W]hat I really and seriously must object to is that the citation credits me with having ‚opened new paths‘ in the humanities. This, quite honestly, is precisely what I have not done and never presumed to do. On the contrary, I always conceived of my function as that of one who tries to see to it that the *old* paths are not forgotten or permitted to become impassable by underbrush. In other words, far from being a pioneer, I have tried to be an eclectic attempting to apply as many of the accepted methods as can be comfortably handled by a single individual. The real pioneers were people like Riegl, Wölfflin, Warburg, and Vöge – people from whom I have learned as much as I could but whom I could never hope to equal, let alone to surpass.“<sup>2</sup>

Dies sind keine bloßen Bescheidenheitstopoi, auch wenn der geschliffene Briefschreiber Panofsky es sich zur Gewohnheit gemacht hatte, jede Art der Ehrerbietung in formvollendeter Demut abzuwehren (und somit ihre Berechtigung geistreich zu bestätigen). Denn der Empfänger des Schreibens war nicht der ihm persönlich unbekannte Wolfgang Schöne, der als amtierender Nachfolger Panofskys auf dem kunsthistorischen Lehrstuhl der Universität Hamburg die kurze Laudatio verfasst hatte. Vielmehr war es an einen ehemaligen Kollegen und befreundeten Nachbarn aus Hamburger Tagen gerichtet, den Altphilologen Bruno Snell. Ihn, der bestens mit Panofskys Arbeit vertraut war und eines seiner Hauptwerke auch selbst rezensiert hatte, der zudem zu dem schicksalhaft bewährten Kreis Hamburger Freunde gehörte, die Panofsky nach seiner Entlassung durch die nationalsozialistischen Machthaber couragiert zur Seite gestanden hatten, vermutete Panofsky als treibende Kraft hinter der Ehrung. Snell gegenüber wären rhetorische Artigkeiten überflüssig gewesen; und so ist der mit großer Bestimmtheit vorgebrachten Selbsteinschätzung Panofskys deutlich anzumerken, dass es ihm ein echtes Bedürfnis war, sich von aller methodologischen Festlegung auf die Rolle des Neuerers zu distanzieren.

Panofskys Sorge war nicht unberechtigt. Er mochte sich gewissermaßen als Opfer des eigenen Erfolgs fühlen, wenn er es einerseits in Harvard erlebte, als „a kind of Messiah specializing in the field of the humanities“ behandelt zu werden, und ihm auf der anderen Seite zunehmend der Vor-

wurf begegnete, einen allgemeinen Trend zur einseitig ikonographisch ausgerichteten Forschung ins Leben gerufen und damit gleichsam die akademische Jugend auf Abwege geführt zu haben.<sup>3</sup> Gertrud Bing etwa, die langjährige Assistentin Aby M. Warburgs und spätere Direktorin des Warburg Institute in London, die Panofsky seit seinen Anfängen als Hamburger Privatdozent gut kannte, hegte diesbezüglich starke Vorbehalte und verwahrte sich dagegen, das Londoner Institut mit der, wie sie meinte, von Panofsky favorisierten Tendenz zu identifizieren.<sup>4</sup> Entsprechend scherzte Panofsky 1962 dem jungen deutschen Kunsthistoriker Willibald Sauerländer gegenüber, dass er für das, was er der Kunstgeschichte angetan habe, einmal im siebten Kreis der Hölle enden werde.<sup>5</sup> Seinem Freund, Kollegen und ehemaligen Schüler in Hamburg, William Heckscher, vertraute er 1960 an, dass ihm bei einem New Yorker Symposium, „where all the young people applied the Warburg-Panofsky-Heckscher methods of interpretation“, die Haare zu Berge gestanden hätten.<sup>6</sup>

Diese merkwürdig ambivalente, ja abwehrende Haltung Panofskys angesichts seiner öffentlichen Wahrnehmung als in Theorie und Praxis schulbildender, den Methodendiskurs dominierender Kunsthistoriker ist ein so auffälliges Thema seiner späten Briefe und überlieferten Äußerungen, dass sie einer besseren Erklärung bedarf als das Distanzierungsbedürfnis eines Altmeisters angesichts der notwendig unvollkommenen Leistungen seiner Schüler und jüngeren Nachahmer. Ebenso wenig dürfte sie mit Panofskys spätem Lieblingsdictum, wonach die Diskussion von Methoden ihre Anwendung vereitle, allein verständlich werden. Vielmehr lenken die Abwehr angesichts der Bilanz seiner Leistungen für das Fach und die ironische Abgrenzung von der Hochkonjunktur der mit ihm assoziierten Methode den Blick zurück auf die Zeit Panofskys an der Hamburger Universität, als er seine Methodik entwickelt und die maßgebliche Theoriearbeit zum Problem der Interpretation bis zur Schaffung des ikonologischen Modells geleistet hatte.

Mit den nachfolgenden Streiflichtern auf Panofskys Hamburger Wirken sollen solche Züge an seinem Denk- und Arbeitsstil akzentuiert werden, die die späte Selbstbeschreibung als habituellen Eklektiker – geäußert gegenüber einem aufmerksamen Zeugen jener Jahre! – rechtfertigen und sinnvoll erscheinen lassen: Panofskys Methodenpluralismus, seine Neigung und Bereitschaft zur Zusammenarbeit mit anderen Wissenschaftlern, seine Affinität zu Aby Warburg und Ernst Cassirer mit ihren programma-

tisch interdisziplinären Wissenschaftsentwürfen – schließlich aber auch sein Verantwortungsgefühl für die Grenzen der Wissenschaftlichkeit, ohne die ein plurales Methodenverständnis in Beliebigkeit umschlagen würde.

## Die Hamburger Schule der Kunstgeschichte

Erwin Panofsky war bekannt dafür, ein engagierter und erfolgreicher Lehrer zu sein, und stets wurde ihm ein besonders freundschaftlicher und kollegialer Umgang mit seinen Schülern nachgerühmt. Allein die zahlreichen Briefe, die er mit ratsuchenden Nachwuchswissenschaftlern wechselte, sowie die anerkennenden Worte, mit denen er ihm zugesandte Schriften bedachte, zeigen deutlich, dass ihm die Förderung junger Fachgenossen ein echtes Anliegen war. Mit Stolz konnte er im Alter allein ein Dutzend Ordinarien unter seinen ehemaligen Schülern zählen, und er war sich der Tatsache bewusst, dass die Lehre ihm immer wieder wichtige Anregungen geboten und das Schwungrad seiner stupenden Produktion in Gang gehalten hatte. In diesem Sinne verwies er noch 1955 lobend auf die spezifisch deutsche Verbindung von Forschung und Lehre, die ihm in Hamburg ermöglicht oder auch abverlangt worden war und die die amerikanischen Universitäten ihren Nachwuchskräften so nicht boten:

„I remember from my own thirteen years at Hamburg University (which were perhaps my best ones) how much it meant to me to *combine* a fair amount of teaching – one lecture course of about three hours, one seminar of two hours and, in alternate semesters, either the famous *Collegium publicum*, which does not seem to exist in this country, or a *seminarium privatissimum* taking place in my own house from about 10:00 p.m. to 2:00 a.m. – with my private research. Over and over again, the problems the treatment of which was ultimately embodied in an article or book came to my attention in the very process of preparing lectures or discussing things with the students and might have never occurred to me had I been relieved of teaching obligations entirely.“<sup>7</sup>

Die erwähnten, mitunter bis in die Nacht sich hinziehenden Privatissima in Panofskys Wohnung in der Alten Rabenstraße erinnerten seine Schüler als Sternstunden des akademischen Disputs. Zudem konnten die Sprechstunden bei Panofsky zuweilen mehrere Stunden dauern, in denen die Gedankengänge der Schüler eingehend diskutiert und gemeinsam weiterentwickelt wurden. Für Hugo Buchthal, einen der letzten Hamburger Doktoranden Panofskys, zählten diese intensiven Gespräche zu den Höhepunkten seines Studiums: „[S]eine manchmal ganz unerwarteten Assoziationen eröffneten neue Ausblicke in unbekannte Gebiete. [...] [O]ft lernte man an einem Vormittag mehr als in den Vorlesungen eines ganzen Semesters.“<sup>8</sup>



Abb. 2: Erwin Panofsky zwischen seinen ehemaligen Schülern Horst Waldemar Janson und William S. Heckscher, Princeton 1952

Und so nimmt es nicht wunder, dass es in den dreizehn Hamburger Jahren Panofskys, auch aufgrund des intensiven Austauschs innerhalb der relativ kleinen und verschworenen Schar seiner Studenten, tatsächlich so etwas wie eine „Hamburger Schule der Kunstgeschichte“ gegeben hat, die er selbst nicht ohne Stolz so bezeichnete. Allerdings war diese „Hamburger

Schule“ keine „Panofsky-Schule“, auch wenn ihm als Lehrendem und Prüfer die Hauptlast an den akademischen Betreuungsaufgaben zufiel. Vielmehr verdankte sich das Phänomen der glücklichen Konstellation des neu gegründeten kunstgeschichtlichen Seminars, das Panofsky ganz nach eigenen Vorstellungen aufbauen und leiten konnte, mit den anderen kunstwissenschaftlichen Institutionen der Stadt, die von Anbeginn in engem Austausch standen. Da waren zunächst das Museum für Kunst und Gewerbe sowie die Kunsthalle, die in stärkerem Maße in die Lehre eingebunden waren, als dies an anderen deutschen Universitäten der Fall war. In den Räumen der Kunsthalle war das Kunsthistorische Seminar auch direkt untergebracht und konnte die Sammlungen und Bibliotheksbestände unmittelbar nutzen.

Vor allem aber entwickelte sich das junge Institut in einer geradezu symbiotischen Beziehung mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW). In dem privat finanzierten Institut in der Heilwigstraße wurde nicht nur ein einzigartiger und zumal während der schwierigen Inflationsjahre unverzichtbarer Bestand an Zeitschriften und Literatur aufgebaut sowie mit dem Bau eines eigenen Bibliotheksgebäudes (1925–26) ein lebhaft frequentierter Arbeitsort geboten. Vielmehr war die halböffentliche Forschungsstätte des Privatgelehrten und Titularprofessors Aby M. Warburg eine die künftige Universität gewissermaßen antizipierende Institutsgründung gewesen, die zwar organisatorisch bewusst unabhängig gehalten wurde, aber stets intensiven Anteil an den Belangen der kunstwissenschaftlichen Universitätsausbildung nahm. Warburg selbst, vor allem aber sein Stellvertreter und Nachfolger Fritz Saxl, boten regelmäßig Lehrveranstaltungen an und führten ausgewählte Studenten durch wissenschaftliche Hilfstätigkeiten und Stipendien an die Forschungsarbeit ihres Instituts heran.

Für den jungen Panofsky war es ein Glücksfall, dass er mit dem Angebot, sich zu habilitieren und das kunsthistorische Seminar mit der Aussicht auf eine spätere Berufung zum ordentlichen Professor aufzubauen, 1920 von Gustav Pauli, dem Direktor der Kunsthalle, nach Hamburg geholt worden war. Nachdem die Inflation das Privatvermögen seiner Familie weitgehend vernichtet hatte, war dem stellunglosen Berliner Kunsthistoriker die Aussicht auf eine Existenz als Privatgelehrter versperrt. Und eine reguläre Universitätskarriere stand Panofsky trotz seiner ausgezeichneten und lobend rezensierten Dissertation über „Die theoretische Kunstlehre Albrecht

Dürers (Dürers Ästhetik)“ von 1914/15 als Jude nur sehr bedingt in Aussicht.

Als Panofsky mit seiner Frau Dora, geb. Mosse, und den Söhnen Hans und Wolfgang nach Hamburg zog, muss er den Embryonalzustand der hiesigen akademischen Kunstgeschichte und die einmalige Mischung aus Aufbruchsstimmung an der neu gegründeten Universität und den im merkantilen Milieu der Hansestadt höchst eigenwüchsig profilierten Institutionen der Kunsthalle und der KBW als stimulierende Herausforderung empfunden haben. Zwar befand sich Warburg, den Panofsky lediglich durch einen einmaligen Besuch in Hamburg kannte, von 1918 bis 1924 in Jena bzw. Kreuzlingen in stationärer psychiatrischer Behandlung. Aber seine Privatbibliothek wurde dennoch 1920 in ein reguläres Forschungsinstitut überführt, kommissarisch geleitet von Saxl als Warburgs ehemaligem persönlichen Assistenten. Damit ergab sich im Vergleich zu anderen, von etablierten Schultraditionen und überregional berühmten Ordinarien geprägten kunstgeschichtlichen Instituten in Hamburg eine denkwürdige Situation: Saxl und Panofsky, zwei glänzend begabte und hoch motivierte Nachwuchswissenschaftler, die für Außenstehende jedoch als weithin unbeschriebene Blätter gelten mussten, übernahmen zeitgleich und gewissermaßen im Tandem den Aufbau eines – modern gesprochen – kunstwissenschaftlichen Standorts. Die fast gleichaltrigen Männer schlossen rasch Freundschaft und wussten sich in ihren fachlichen Ambitionen hervorragend zu ergänzen und wechselseitig zu fördern. Ihre unterschiedlichen akademischen Prägungen, Saxl hatte überwiegend in Wien studiert, Panofsky in Freiburg und Berlin bei den führenden deutschen Mediävisten Wilhelm Vöge und Adolf Goldschmidt, konnte diese Beziehung nur bereichern, zumal beide, nicht zuletzt aufgrund ihres privilegierten Erziehungshintergrundes und wohl auch im Bewusstsein ihres akademisch ohnehin chancenarmen Status als Juden, bereits während ihres Studiums höchst eigenständige Interessen und Vorlieben entwickelt hatten. Beide hatten sich auf vergleichsweise randständigen Forschungsfeldern positioniert: Saxl auf dem der astrologischen Handschriftenillustration, Panofsky auf dem des Einflusses italienischer Kunsttheoretiker auf Dürer. Und beide waren früh auf die große Bedeutung methodologischer Probleme für die Zukunft ihres Faches aufmerksam geworden: Fritz Saxl indem er bereits als Student in den Bannkreis der Ideen Warburgs getreten war, der eine umfassend kulturwissenschaftliche Bildkunde jenseits der bis dahin tonangebenden for-

malistischen Paradigmen propagierte, Panofsky durch seine kritische Auseinandersetzung mit Heinrich Wölfflin, auf die noch einzugehen sein wird.



Abb. 3: Erwin Panofsky (rechts außen) im Seminar von Adolf Goldschmidt in Berlin, ca. 1915

Der methodologische Selbstverständigungsbedarf, der das Fach ganz generell in diesen Jahren prägte, hat sich ihnen verständlicherweise mit besonderer Dringlichkeit gestellt, um ihre Position definieren und abgrenzen zu können. Entsprechend selbstbewusst schrieb Panofsky in einem kurzen Artikel über die „Probleme der Kunstgeschichte“ 1927:

„Die Eigenart der deutschen Kunstgeschichtsforschung hat seit den Tagen Rumohrs stets in der Neigung bestanden, der Begriffsbildung ein ebenso intensives Augenmerk zu widmen als der Materialforschung. [...] Es steht zu hoffen, daß sie – ohne Furcht vor dem Anschein des Eponientums – dieser ihrer Ueberlieferung treubleiben werde.“<sup>9</sup>

Ein geschärftes Methodenbewusstsein gehörte für die Hamburger Schule also zweifellos zu den Zielen der akademischen Ausbildung. Wenig deutet allerdings darauf hin, dass dazu *eine* verbindliche Methode gelehrt wurde. Vielmehr hat Panofsky selbst sich in seiner Arbeit methodisch mehrgleisig bewegt und diese Universalität des Ansatzes zunehmend als Voraussetzung für eine wahrhaft umfassende Deutungsarbeit erkannt.

## Dialog als Arbeitsform

Es ist für Panofskys intellektuellen Werdegang von ausschlaggebender Bedeutung, dass er sich in seinem Hamburger Umfeld in weitgehender Ungebundenheit entfalten konnte und zugleich die sich bietenden Möglichkeiten des Austauschs umgehend aufgriff und produktiv machte. Dabei entwickelte er einen Arbeitsstil, den man vielleicht dialogisch nennen darf, insofern er weit über das übliche und erwartbare Maß hinaus zentrale Ideen und Projekte in Kooperation mit anderen Wissenschaftlern oder in diskursivem Bezug auf deren Werke verwirklichte.

Mit Fritz Saxl veröffentlichte er drei Gemeinschaftsarbeiten, darunter das Buch „Dürers ‚Melencolia I‘. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung“, das 1923 als zweiter Band der Studien der Bibliothek Warburg erschien.<sup>10</sup> Es war nach den bis dahin relativ wenigen eigenen Publikationen Aby Warburgs das erste und weithin beachtete Beispiel einer Werkanalyse nach dessen methodischen Prämissen: In einer stupenden *tour d'horizon* durch Kunst-, Religions- und Medizingeschichte wird der geistige Kontext des berühmten Meisterstiches von 1514 rekonstruiert und mit Dürers Blatt zugleich die Entwicklung der abendländischen Melancholievorstellung gedeutet. Auch wenn die beiden Autoren an einem von Warburg bereits selbst untersuchten Gegenstand mit eigenen Fragestellungen zu anderen Ergebnissen kamen, legten sie mit ihrem ambitionierten Buch eine Inkunabel dessen vor, was später häufig mit dem Label der „Warburgian studies“ belegt werden sollte. Nachdem die erste Auflage relativ rasch verkauft worden war, erarbeiteten die beiden als zweite ein vollständig neu geschriebenes und weit umfangreicheres Werk, das verzögert durch den Zweiten Weltkrieg schließlich unter Mitarbeit eines nunmehr dritten Forschers aus dem Umkreis der KBW erscheinen sollte, des Philosophen Raymond Klibansky.<sup>11</sup>

Die gemeinsamen Aufsätze über das „Signum triciput“ (1926), ein allegorisches Dreigesicht (wofür Panofsky in einem humorigen Brief an Saxl ebenfalls einen dritten Autor mitzunennen vorschlug, den gemeinsamen Studenten Heinrich Brauer), sowie über „Classical Mythology in Medieval Art“ (1933) behandeln Gegenstände, die zwar vor allem Panofsky in späteren Arbeiten noch eingehender untersuchen sollte, die aber auch mit Saxls Forschungsfeldern korrespondierten.<sup>12</sup> Der Mittelalteraufsatz diente dabei

ausdrücklich auch dem Ziel, die Anregungen und Einsichten weiterzudenken, die sie von Aby Warburg empfangen hatten, und ihn, den die Autoren ausdrücklich ihren Lehrer nennen, der englischsprachigen Fachöffentlichkeit näherzubringen.

Zwischen diesen Aufsätzen erschienen Panofskys magistrale Studie „Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst“ (1930) und Saxls „Mithras. Typengeschichtliche Untersuchungen“ (1931), die umfangreichsten Buchpublikationen beider vor ihrer Emigration. Trotz ihrer zunächst unverwandten Gegenstände aus dem Gebiet der Renaissance bzw. der Spätantike demonstrieren beide Studien den von Panofsky und Saxl gemeinsam kultivierten Ansatz der „Typengeschichte“, der bereits ihrem Dürerbuch zugrunde lag und der ein wesentliches Merkmal der „Hamburger Schule“ in Forschung und Lehre darstellte. Die Typen, also konventionalisierte Darstellungsschemata von Einzelfiguren oder Gruppen, die zu Trägern eines eigenen Bildsinns werden können, wie beispielsweise der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes, führen die Ikonographie weit über die konventionelle Entschlüsselung einzelner Symbole hinaus und lassen in ihrer Entwicklung häufig Prozesse der Umdeutung, Verschiebung oder Kontamination des ursprünglichen Sinngehalts erkennen. Auch Warburgs viel zitierte Pathosformeln scheinen vor diesem Hintergrund gewissermaßen als ein Sonderfall von Bildtypen betrachtet worden zu sein, die in der kollektiven Erinnerung verankert und mit einem extremen Quantum an emotionaler Energie besetzt sind. Jedenfalls hat Warburg seinen Torso gebliebenen Bilderatlas „Mnemosyne“, eine umfangreiche Sammlung solcher Pathosformeln, gelegentlich als „kulturwissenschaftliche[n] Typenatlas“ bezeichnet.<sup>13</sup>

Fritz Saxl scheint in der fruchtbaren Arbeitsbeziehung mit Panofsky tendenziell der empfangende Part gewesen zu sein. So half ihm Panofsky etwa bei der Ausarbeitung der diffizilen Mithrasstudie. Offenbar stand Panofsky Saxl aber auch schon in der schwierigen Anfangszeit als kommissarischer Leiter der Bibliothek Warburg eng zur Seite, als es darum ging, die noch wenig bekannte Arbeit des abwesenden Bibliotheksgründers in Aufsätzen und Vorträgen zu propagieren und zu erläutern. Kaum nach Hamburg gekommen, beschäftigte sich Panofsky also bereits mit dem Problem der Explikation des komplexen und schwer zu fassenden Ideengebäudes Warburgs, das dieser selbst nie systematisch dargelegt hatte. Namentlich an Saxls klassischer Darlegung „Rinascimento dell' Antichità. Studien zu den

Arbeiten A. Warburgs“, die 1922 im Repertorium für Kunstwissenschaft erschien und entscheidend zu einer breiteren Warburgrezeption beitragen sollte, hat Panofsky scheinbar seinen beratenden Anteil genommen. So schrieb Saxl Warburg 1921 ins Sanatorium, er „würge“ an dem Artikel und schäme sich, dass ihm diese Arbeit so schwerfalle; jedoch habe er ein paar genussvolle Abende lang mit Panofsky in Warburgs Schriften gelesen – und konstatiert erleichtert: „Panofsky hat eine so ausserordentlich klare Art zu denken und ist so viel produktiver als ich, dass er mich wesentlich unterstützen wird.“<sup>14</sup>

Wie dem auch sei: Ohnehin war Panofsky im fraglichen Zeitraum bemüht, sich mit Warburgs Problemen und Methoden vertraut zu machen, wie etwa zwei wichtige Düreraufsätze der frühen 1920er Jahre zeigen.<sup>15</sup> In ihnen wird, ganz im Sinne der Leitfrage Warburgs nach dem „Nachleben der Antike“, Dürer in einen komplexen Auseinandersetzungsprozess mit der heidnischen Überlieferung gestellt, wobei Panofsky wesentlich von Saxls profunder Kenntnis entlegener Texte und Bildquellen profitierte. Von Haus aus Stilhistoriker, der auf diesem Gebiet während der ganzen 1920er Jahre bedeutende Arbeiten vorlegen würde, eignete sich Panofsky gleichzeitig mit großer Energie das Rüstzeug eines interdisziplinär orientierten Ikonographen an, der über das künstlerische Einzelphänomen hinaus große Entwicklungszusammenhänge deutend in den Blick nimmt. Warburg selbst hatte dafür bereits gelegentlich den Begriff der Ikonologie verwendet. Auch wenn Panofsky diesen Terminus zunächst nicht übernahm, ist das Konzept für ihn zweifellos klar mit seinem Urheber verbunden gewesen und in Zeiten von dessen Krankheit gewissermaßen in den intellektuellen Gemeinbesitz eines sich formierenden Kreises seiner Anhänger und Mitarbeiter übergegangen.

Panofskys „Warburgianismus“ – der immer eine bewusst auswählende Aneignung ihm gemäßer Momente und keine unbedingte Nachfolge darstellte – ist also die Frucht des Austauschs und Dialogs sowohl mit Fritz Saxl als auch mit Warburg in absentia über dessen Schriften. Zu einer expliziten theoretischen Auseinandersetzung Panofskys mit Warburg ist es allerdings nicht gekommen, wohl auch aus Gründen der kollegialen Achtung und einer pietätvollen Distanz zu dem 1924 zurückgekehrten und sein Lebenswerk noch einmal energisch an sich ziehenden Spiritus Rector der KBW – rang dieser doch selbst bis zu seinem vorzeitigen Tode 1929 schwer mit seinem erwähnten Opus Magnum, „Mnemosyne“, das eine umfassende, zugleich

anschauliche und diskursive Darlegung seiner Ideen zu leisten gehabt hätte. Nach 1933 wiederum, als die KBW sich im Londoner Exil als Warburg Institute neu konstituiert hatte und sich das Verhältnis Panofskys zum Kreis ihrer Mitarbeiter nicht immer spannungsfrei gestaltete, dürfte es wenig opportun erschienen sein, sein warburgianisches Erbe herauszustellen.



Abb. 4: Erwin Panofsky, Mitte der 1920er Jahre

## Methodologie als Widerspruch

Stattdessen ist der Theoretiker Panofsky auf seinem anderen Feld, der Stilgeschichte, glanzvoll in Erscheinung getreten, indem er deren viel diskutierte methodische Probleme auf dem hohen Niveau des wissenschaftstheoretischen Diskurses neukantianischer Prägung zu verhandeln vermochte. Bereits 1915 hatte der frisch Promovierte eine Abhandlung vor-

gelegt, in der Heinrich Wölfflin für das System seiner Grundbegriffe entschieden kritisiert worden war: „Das Problem des Stils in den bildenden Künsten“. Ihm folgte 1924 der noch grundsätzlicher argumentierende Aufsatz „Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit ‚kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe‘“. <sup>16</sup>

Die intellektuelle Brillanz der Texte beeindruckt nicht weniger als der Mut des jungen Autors, sich mit einer der größten und übrigens auch von ihm selbst fachlich hoch geachteten Autoritäten der Kunstgeschichte anzulegen. Und doch kann den unbefangenen Leser vieles daran wie Spiegel-fechtereie anmuten. Die anschaulichen Begriffspaare, die Wölfflin entwickelt hatte, um markante Stileigenschaften von Werken der Renaissance gegen solche des Barock abzugrenzen – er setzt das Lineare gegen das Malerische, die Fläche gegen die Tiefe, die geschlossene Form gegen die offene usw. –, schiebt Panofsky mit dem viel grundsätzlicher ansetzenden Postulat von a priori und für die künstlerischen Phänomene *aller* Zeiten gleichermaßen geltenden Kategorien beiseite. Wie ein solches Begriffssystem, das um die Grundkategorien von Fülle und Form, Zeit und Raum zu entwickeln wäre, praktisch auszusehen hätte, wird von Panofsky dabei gar nicht eigens ausgeführt. Es geht ihm allein um die systematische Begründung seiner Kritik an Wölfflins keineswegs objektivem, sondern aus persönlichen, zeit- und geschmacksgebundenen Dispositionen erwachsenem Begriffsraster – und auch dies nicht etwa, weil Panofsky die Wölfflin'schen Beschreibungen an sich für unzutreffend hielt, sondern weil ihm ganz offenbar die Tendenz zur quasi ontologischen Wesensbestimmung verfehlt erschien. Hier liegt das eigentliche, kritische Anliegen der philosophisch anspruchsvoll argumentierenden Ausführungen Panofskys: Wo Wölfflin die Werke letztlich wegsortieren will, fordert Panofsky Begriffe, die wie „Reagenzien“ seien, um die Werke damit zum Sprechen zu bringen. Die Grundbegriffe sollten „gleichsam nur die Fragen [stellen], die wir an die Werke zu richten haben, nicht aber die individuellen und niemals vorauszusehenden Antworten, die diese Objekte uns geben können“. <sup>17</sup> Grundbegriffe, wenn sie denn überhaupt einen Sinn haben sollen, müssen nach Panofsky also geradezu das Gegenteil dessen leisten, was die konventionelle Stilgeschichte ihnen abverlangt. Sie sollen nicht präskriptiv das Beurteilungsmuster liefern, mit dem die individuellen Befunde abzugleichen wären, sondern ein Spannungsfeld

sichtbar machen, das Spektrum der Möglichkeiten, innerhalb derer ein Werk eine Lösung, einen jeweils neu zu leistenden Ausgleich formuliert.

Man kann in Panofskys theoriebezogenen Schriften der Frühzeit dieser kritischen Strategie mehrfach begegnen, das Argument eines Gegenparts auf eine philosophische Ebene zu heben, es dort zu entkräften und damit einen etablierten Begriff der allgemeinen Diskussion gleichsam zu entwinden. Seine Auseinandersetzung mit dem in seiner Zeit viel diskutierten Begriff des „Kunstwollens“, den Alois Riegl geprägt, aber nur unzureichend definiert hatte, verläuft nach einem ähnlichen Muster. Auch hier wird mit erheblichem argumentativem Aufwand letztlich weniger ein für Panofsky selbst positiv verwertbarer Begriff gewonnen als vielmehr eine problematische Tendenz, nämlich die zur Psychologisierung des Kunstwollens, sei sie individueller (also „expressionistischer“) oder kollektiver Natur, abgewiesen. Im Medium eines geschliffenen epistemologischen Traktats hat Panofsky dem schillernden Begriff das Potenzial genommen, irrationale Projektionen wissenschaftlich zu artikulieren. Wo andere von einer Art instinkthaftem – z.B. völkischem – Kunsttrieb raunten, ist Panofskys letztes Wort prononciert rationalistisch:

„[D]ie Kunst ist nicht [...] eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbestätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formenden Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff.“<sup>18</sup>

Gewiss wäre es falsch, solche theoretischen Einlassungen auf ihre kritische Motivation reduzieren zu wollen. Der junge Panofsky mit seinem ausgesprochenen Faible für philosophische Erörterungen wollte offenbar, wie andere vor ihm, die Autonomie seines Faches durch die fundierte epistemologische Diskussion seiner spezifischen Terminologie bekräftigen. Aber es fällt doch auf, dass die Texte als verhüllte Polemik weit mehr leisten, denn als positive, ausbaufähige Theorie. Wo die verführerisch schlichten Erklärungsmodelle der Wölfflin'schen Stilcharaktere oder des Kunstwollens desavouiert werden, setzt Panofsky kein eigenes Modell an deren Stelle, sondern präsentiert vage, offene Konzepte, die neue Erklärungsstrategien auf den Plan rufen, ohne sie methodisch vorzuzeichnen. Panofsky scheint gleichsam nur die Grenzen des legitimen wissenschaftlichen Raso-

nierens über Kunst definieren zu wollen. Praktische Handreichungen oder suggestive Leitbegriffe will er seinen Lesern nicht vermitteln.

## Deutungshorizonte: Die symbolische Form als Perspektive

Die kritische Abgrenzung von Wölfflin und Riegl (und darüber hinaus von Wilhelm Worringer und anderen) entspricht der von Panofsky offenbar geschätzten Arbeitsweise, sich selbst durch die Auseinandersetzung mit vorgegebenen Positionen zu theoretischen Standortbestimmungen herauszufordern. Positiv, im Sinne eines regelrechten Dialogangebots, finden wir sie auch in Arbeiten, in denen Panofsky Argumente und Denkfiguren des Philosophen Ernst Cassirer aufgreift.

Cassirer, der bereits 1919 an die neu gegründete Universität berufen worden war, gehörte zu den engsten intellektuellen Weggefährten Panofskys in seiner Hamburger Zeit. Zugleich zählte er zu den Hauptnutzern der KBW und trat Warburg zunächst brieflich und nach dessen Rückkehr in persönlicher Freundschaft nahe. Cassirers Philosophie der symbolischen Formen hatte den vormaligen Erkenntnistheoretiker auf ein kulturwissenschaftliches Terrain geführt, das nur in systematischer Überschreitung der traditionellen Fächergrenzen sinnvoll zu bearbeiten war. Er betrachtet alle Bereiche der Kulturtätigkeit von der Sprache über den Mythos und die Religion bis zur Kunst als Sphären gleichrangiger und wechselseitig unvertretbarer Symbolisierungsakte, die in ihrer Gesamtheit eine sinnhafte Welt erschaffen, ein symbolisches Universum, in dem der Mensch sich überhaupt erst zu orientieren vermag.

Cassirer und Panofsky besuchten wechselseitig ihre Vorlesungen, verfolgten also aufmerksam die Arbeit des jeweils anderen. Panofskys bereits zitiertes Verständnis von Kunst als objektivierende Auseinandersetzung des Künstlers mit einem zu bewältigenden Stoff ist denn auch gut cassirerisch, indem es eine spezifisch bildnerische Rationalität im Kunstschaffen betont, die zwar nicht der begrifflichen Logik subsumierbar ist, aber doch einem Erkenntnisvorgang analog gedacht wird. Tatsächlich hat Panofsky in seinen Überlegungen zur Natur des künstlerischen Schaffens und zu den Möglichkeiten seiner wissenschaftlichen Deutung nicht nur von Cassirer, sondern auch von seinem ersten Schüler Edgar Wind profitiert, den er 1922

gemeinsam mit Cassirer promoviert hatte und der ein wichtiger Mitarbeiter der KBW und schließlich Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte in Oxford werden sollte. Wenn Cassirer den Kreis um die KBW emphatisch als „Arbeitsgemeinschaft“ angesehen hat, so gilt dies in seinen ersten Hamburger Jahren gerade auch für den engen Austausch zwischen ihm, Panofsky und Wind.

Panofsky hat zwei wichtige Arbeiten publiziert, die unmittelbar auf Cassirers Hamburger Forschungen Bezug nehmen – und zwar im dafür prädestinierten Rahmen der Vorträge und Publikationen der KBW. In ihnen beschäftigt er sich mit zwei ihm und Cassirer gleichermaßen interessierenden Problemen: Das eine ist eher ideengeschichtlicher Natur, nämlich die Historizität des philosophischen Kunstbegriffs und seine Wandlungsfähigkeit. Das andere betrifft Panofskys Kernkompetenz als Historiker des Stils, nämlich die Möglichkeit, stilhistorisch beschreibbare Entwicklungen der Kunst auch als genuine Beiträge zum sinnhaften Aufbau des Symbolkosmos zu interpretieren.

Panofskys „Idea. Ein Beitrag zur Begriffsbestimmung der älteren Kunsttheorie“ und Cassirers „Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen“, jeweils 1924 in den Studien bzw. Vorträgen des Hauses erschienen, nehmen aufeinander Bezug und wollen idealiter zusammen gelesen sein.<sup>19</sup> Panofskys berühmte Abhandlung zeichnet dabei wie eine Fortsetzung zu Cassirers Studie die bemerkenswerte Inversion des *idea*-Begriffs nach, der bei Plato ursprünglich eine Abwertung der Kunst begründet hatte, dann aber in der neoplatonischen Umdeutung zu ihrer triumphalen Nobilitierung in der Frühen Neuzeit beitrug. Dass die Schriften sich nicht nur chronologisch ergänzen, sondern auch aus der Perspektive zweier Fachdisziplinen heraus synergetische Wirkung erzielen, ist weit mehr als nur eine Hommage an Cassirer, nämlich ein manifester Beweis für die Berechtigung seines philosophischen Programms. Panofsky wird diese symbolische Dimension nicht entgangen sein.

Ebenfalls 1924 ist unter dem programmatischen Titel „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ eine der bekanntesten Studien Panofskys entstanden. Der Bezug zu Cassirers Hauptwerk, der „Philosophie der symbolischen Formen“ (1923–29), ist offenkundig, obwohl von deren drei Bänden zu diesem Zeitpunkt erst einer gedruckt vorlag.

Dass das reiche Material der Perspektivabhandlung konsequent und prägnant unter dem erborgten Leitgedanken der symbolischen Form ge-

bündelt wird, ohne das Konzept als solches noch eigens problematisieren oder rechtfertigen zu müssen, ist ein bemerkenswertes Zeugnis für Panofskys dialogfreudige Offenheit für die Erprobung solcher Bezüge.

Für Panofsky sind die Modi der Raumdarstellung und Raumvorstellung, deren Entwicklung er von der Antike bis zu El Lissitzky nachzeichnet, eine symbolische Form, indem sie jeweils eine ganze Weltanschauung implizieren. Die dialektisch fortschreitende Entwicklung vom amorphen Aggregatraum zum perspektivisch geordneten Systemraum ist eine Bewegung, die die künstlerische Darstellung und das wissenschaftliche Bewusstsein von Raum und Zeit parallel vollziehen. Die Studie bestätigt eindrucksvoll den heuristischen Wert der Idee der symbolischen Form. Zugleich verfügt Panofsky aber auch ganz frei mit ihr, ohne dem Problem des möglichen systematischen Stellenwerts der Perspektive in Cassirers Theoriegebäude Rechnung zu tragen. Ein geballtes Spezialwissen aufbietend, das Cassirer auf diesem Gebiet nie besessen hat, präsentiert sich der Aufsatz als kunsthistorische Verifikation der Grundintention Cassirers, ohne sich darüber hinaus in dessen Theoriedesign einmischen zu wollen. Bezeichnenderweise hat sich das bis heute mit Panofsky assoziierte Schlagwort der „symbolischen Form“ nach diesem intellektuellen Freundschaftsdienst für ihn offenbar erledigt und wurde nicht in sein begriffliches Rüstzeug übernommen.

Durch Cassirer konnte sich Panofsky aber in einer wissenschaftlichen Haltung bestätigt sehen, die schon früh der Reduktion von Komplexität in der Kunstdeutung misstraute, um die Erkenntnis des Sinnganzen nicht der Eigenlogik analytischer Methoden zu opfern. Methodenkonformes Vorgehen, so könnte man zugespitzt sagen, birgt auf dem Gebiet der Kunstgeschichte die Gefahr, Bruchstücke zu liefern, keine Deutung, die der spezifischen Sinneinheit der Werke gerecht würde. So findet sich schon 1915 die Überzeugung, dass Wölfflins Ausgangspunkt, die Form vom Inhalt trennen und als solche untersuchen zu können, die Sinneinheit der Werke willkürlich zerreiße, da doch auch die Form in jeder Beziehung „ausdrucksbedeutsam“ sei. In dem bereits zitierten Aufsatz über die „Probleme der Kunstgeschichte“ wird dann 1927 die Forderung aufgestellt nach „Untersuchungen mit eng begrenztem Thema, aber mit möglichst universeller Methode [...] – mit einer Methode, die ein bestimmtes Einzelphänomen von möglichst vielen Seiten zu betrachten und seine ‚Voraussetzungen‘ (nicht nur im zeitlichen Sinne) in möglichst großem Umfang aufzudecken ver-

sucht“.<sup>20</sup> Im pragmatischen Sinne ist die hier postulierte Methode gar keine mehr, vermeidet sie doch jede Festlegung auf ein konkretes Verfahren. Panofsky hält den Kunsthistoriker dazu an, sich potenziell aller verfügbaren methodischen und disziplinären Zugänge zu bedienen, damit ihm die Verbindung der Werke mit ihren vielfältigen Kontexten, aber auch ihre komplexe innere Sinnstruktur nicht entgehen. Das Interpretieren der Kunst hat gewissermaßen im Horizont der Philosophie der symbolischen Formen zu geschehen, weil jeder Aspekt an ihr – der Form, Technik oder Ikonographie – gleichermaßen sinnhaft deutbar ist.

## Freiheit und Gewalt in der Interpretation

Erst nach Warburgs Tod entstand jener methodologische Text, der in seinen insgesamt drei Varianten zur Standarddarlegung der Ikonologie im Sinne Panofskys geworden ist. 1931 vor der Kieler Ortsgruppe der Kant-Gesellschaft als Vortrag gehalten, erschien er 1932 unter dem Titel „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ in der Zeitschrift „Logos“. Im amerikanischen Exil gab Panofsky diesen Aufsatz in stark überarbeiteter Form als Einführung seinen Aufsatzsammlungen „Studies in Iconology“ (1939) und „Meaning in the Visual Arts“ (1955) bei.<sup>21</sup>

Was zunächst die Aufsätze zur Inhaltsdeutung bzw. Ikonologie von den bis dahin publizierten theoretischen Texten Panofskys unterscheidet, ist, dass sie sich der Analyse von Einzelwerken widmen. Damit wohnt ihnen – gewollt oder nicht – erstmals der Charakter einer praktischen Anleitung inne, den Panofskys notorisch abgehobene Ausführungen zur Methode zuvor nicht angestrebt hatten, ja: der ihren eigentlichen Intentionen zuwidergelaufen wäre. Die Inhaltsdeutung eines Kunstwerks schreitet demnach, angelehnt an ein Modell des Wissenssoziologen Karl Mannheim, in drei Stufen von der einfachen Identifikation der dargestellten Gegenstände über die Entschlüsselung der konventionellen Symbolik bis zur umfassenden Deutung als Dokument einer vergangenen geistig-kulturellen Realität vor. Wichtiger als die Beschreibung des in drei Stufen zum höchsten Sinngehalt fortschreitenden Interpretierens – das, wie Panofsky betont, nur der wissenschaftstheoretischen Verdeutlichung dient und keine reale Abfolge von Arbeitsschritten meint – sind allerdings die Korrektive, die Panofsky für

die Prüfung der Erkenntnis auf allen drei Stufen anmahnt. Schließlich war ja die weltanschauliche oder geistesgeschichtliche Interpretation eines Kunstwerkes an sich kein Novum; Panofsky selbst hatte schon 1924 seine Vorbehalte gegen die „in neuester Zeit fast allzu beliebt geworden[e]“ Deutung von Kunstwerken „als Dokument einer bestimmten Weltanschauung“<sup>22</sup> kundgetan und sich zu verschiedenen Gelegenheiten gegen das voreilige Parallelsieren künstlerischer und geistesgeschichtlicher Phänomene als unwissenschaftlich gewandt. Sein Freund und Schüler Edgar Wind sollte diese methodisch unreflektierte Form der Historie sogar mit der mangelnden Widerstandskraft der deutschen Intellektuellen gegen den Aufstieg des Nationalsozialismus in Verbindung bringen.<sup>23</sup> Eine wichtige Stoßrichtung des Aufsatzes ist es daher, den allenthalben – vor allem in der deutschsprachigen Kunstgeschichte – ins Kraut schießenden weltanschaulichen Interpretationen der Kunst ihre objektiven Grenzen aufzuzeigen. Abermals haben wir es also mit einer zumindest partiell als Einspruch erfolgten Theorieäußerung zu tun, deren originellste Leistung nicht in der modellhaften Lösung eines methodischen Problems liegt, sondern in der Definition eines legitimen Spielraums, innerhalb dessen sich die Interpretation bewegen muss.

Wer auf der ersten Stufe die bloße Identifikation der dargestellten Gegenstände vornimmt, muss als Korrektiv demnach die stilgeschichtlichen Kenntnisse mitbringen, um die zeitbedingt variierenden Darstellungsmodi korrekt „lesen“ zu können. Wer die konventionellen Symbole richtig entschlüsseln will, muss die relevanten literarischen Quellen beherrschen und sich über die Typengeschichte Klarheit verschaffen, die bestimmte Themen auch abweichend von ihren textlich überlieferten Grundlagen darzustellen ermöglicht; und wer schließlich zur ikonologischen Deutung der Welt „symbolischer“ Werte“ fortschreitet, wird seine notwendig subjektiv gefärbte Interpretation durch die möglichst umfassende Kenntnis der Geistes- und Kulturgeschichte absichern müssen, die „die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen *wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes* durch bestimmte *Themen* und *Vorstellungen* ausgedrückt wurden“, umfassen.<sup>24</sup>

Während im Kontext der US-amerikanischen Kunstgeschichte, die die rationalistische Inhaltsdeutung Panofskys keineswegs einhellig begrüßte, sondern vielfach der atheoretischen und ahistorischen „art appreciation“ huldigte, Panofskys primäres Anliegen darin gelegen haben muss, der Iko-

nologie allererst den Boden eines verständnisvollen Problembewusstseins zu schaffen, liegt die ursprüngliche Absicht der Ausführungen Panofskys wohl weitaus stärker in der kritischen Intervention in eine in Deutschland geführte Auseinandersetzung von einer die fachlichen Probleme weit übersteigenden Tragweite.

Nicht zufällig dürfte die Kant-Gesellschaft das erste Auditorium für Panofskys methodologische Standortbestimmung gewesen sein, und vermutlich bewusst wurde der resultierende Artikel in einer Zeitschrift für systematische Philosophie publiziert. Denn die objektivierenden Korrektive Panofskys, die für ein wissenschaftstheoretisch vorgebildetes Publikum an seinen Ausführungen wohl den größten Neuigkeitswert besessen haben, werden in der deutschen Fassung unmittelbar mit einer aktuellen Publikation Martin Heideggers in Beziehung gesetzt, die gerade für erhebliches Aufsehen gesorgt hatte: „Kant und das Problem der Metaphysik“ von 1929. Heidegger war mit diesem Text gleichsam ins Revier der neukantianischen Schule eingebrochen und hatte den Stammvater der kritischen Erkenntnistheorie als Vorläufer seiner existenzialontologischen Lehre von „Sein und Zeit“ reklamiert. Dazu allerdings musste er Kant bewusst gegen den Strich lesen und bekannte offen, dass er sich dabei methodisch an das herkömmliche Primat historischer Wahrheit nicht mehr gebunden fühle: „Diese Kantauslegung ist ‚historisch‘ unrichtig, gewiß. Aber sie ist geschichtlich, d. h. auf die Vorbereitung des künftigen Denkens und nur darauf bezogen.“<sup>25</sup>

Bei Panofsky nun wird ein anderer, nicht minder herausfordernder Passus Heideggers zitiert, nach dem der Interpret nämlich berechtigt und sogar gefordert sei, „Gewalt“ zu gebrauchen, um dem Text nicht nur das, was die Worte sagten, zu entlocken, sondern das, was die Worte sagen *wollten*. Diese Gewalt sei jedoch keine „schweifende Willkür“, wenn die „Kraft einer vorausleuchtenden Idee“ sie leite.<sup>26</sup> Der Nachweis der notwendigen Subjektivität einer solchen vorgefassten Idee, wiewohl im abwägenden Duktus der akademischen Erörterung gehalten, wird unversehens zur Abrechnung mit einem Antipoden, der für alles stand, was Panofsky in seinem Insistieren auf einem rational kontrollierten und historisch fundierten Umgang mit Kulturzeugnissen ablehnte. Seine Diskussion der notwendigen Korrektive in der Interpretation von Bildern endet entsprechend mit der Feststellung, dass eine vergleichbare Umsicht auch den Historiker der Philosophie (also Heidegger) „über die Grenzen belehren könnte, die einer ontologischen Kant-Auslegung gesetzt sind, wofern sie nicht dem An-

spruch – und den Pflichten – einer ‚Interpretation‘ entsagen will“. Eine Haltung wie die Heideggers könne akzeptiert werden, solange sie ihre „außerhistorische“, auf bloße gedankliche Originalität gerichtete Zielsetzung bekenne, „wird aber in dem Moment bekämpft werden müssen, in dem sie die Historie durch einen anders gearteten Anspruch in Notwehr versetzt“.<sup>27</sup>

Panofsky wird seinen bemerkenswert angriffslustigen Text auch vor dem Hintergrund der problematischen Erfahrungen verfasst haben, die Ernst Cassirer 1929 in der berühmten Davoser Disputation mit Heidegger gemacht hatte. Aus ihr war Heidegger nach allgemeiner Auffassung wenigstens des studentischen Publikums als strahlender Sieger hervorgegangen, obwohl die Diskussionen, die ebenfalls die diametral entgegengesetzten Kantinterpretationen betrafen, wohl nur für Kenner der Materie wirklich nachvollziehbar waren. Die Philosophie Cassirers, der die historisch gewachsenen Bedingungen der kulturellen Welt als den Ort einer verantwortungsbewusst wahrgenommenen Freiheit ansah, war dem schillernden Faszinosum Heidegger und der existenzialistischen Negation aller Traditionswerte in der öffentlichen Debatte unterlegen.

Für Panofsky, der sich spätestens seit dem erdrutschartigen Stimmengewinn der NSDAP in der Hamburger Bürgerschaftswahl im September 1931 um den Fortbestand von Republik und Rechtsstaat sorgte, war die Verteidigung von kritischem Geschichtsbewusstsein und wissenschaftlicher Rationalität eine Frage von nicht mehr bloß philosophischer Tragweite. Die Aufbietung des kontrollierten Interpretationsmodells als wissenschaftstheoretisches Argument gegen Heideggers Geschichtsvergessenheit war in der Tat ein Akt intellektueller Notwehr.

## Princeton

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten im Januar 1933 traf Erwin Panofsky also nicht überraschend. Er hatte sie herannahen sehen, und besondere Umstände ließen seine Übersiedlung ins amerikanische Exil im Vergleich zu anderen Emigranten nahezu reibungslos verlaufen. Bereits 1931/32 hatte die New York University Panofsky als Gastdozenten verpflichtet. 1933 folgte eine zweite Einladung. Als 1934 die ganze Familie Panofsky in die Vereinigten Staaten aufbrach, erwarteten sie bereits die Ange-

bote mehrerer Hochschulen. Princeton machte 1935 schließlich das Rennen und gewann Panofsky als Inauguralprofessor für Kunstgeschichte am neu gegründeten Institute for Advanced Study.



Abb. 5: Erwin Panofsky in Princeton, 1955

Panofsky hatte damit eine der weltweit erstrebenswertesten Positionen erreicht, die einem Kunsthistoriker offenstanden. Die Berufung Albert Einsteins 1933 hatte bereits das Anspruchsniveau des Instituts markiert, des-

sen *raison d'être* darin bestand, seinen Mitgliedern einen möglichst vollkommenen Freiraum zu eigener Forschung zu gewähren. Wenn Panofsky dennoch an verschiedenen Universitäten und Colleges unterrichtete oder zu Vorträgen gastierte, so trug das seiner Freude am Lehren ebenso Rechnung wie dem in Deutschland zur Gewohnheit gewordenen Prinzip, sich so Anregungen für die eigene Forschung zu verschaffen.

Es ist häufig festgestellt worden, dass sich in den USA mit der glänzend angeeigneten englischen Sprache auch ein anderer Stil in Panofskys Texten einstellt. Die von ihm selbst als heilsam beschriebene Begegnung mit dem angelsächsischen Pragmatismus und einer akademischen Sprachkultur, die ihm die Abstraktheit und Komplexität seiner deutschen Diktion zu überwinden half, sind dabei das eine. Ein anderer wichtiger Faktor ist, dass mehrere von Panofskys Hauptwerken aus prestigeträchtigen Vortragsreihen hervorgegangen sind und dass in den edierten Texten die besonderen Qualitäten des gesprochenen Wortes noch deutlich spürbar sind.<sup>28</sup>

Wie immer man die Gründe für diesen Stilwandel gewichten mag, er betrifft auch den Inhalt seiner Werke, indem sie dem Leser die theoretische Begriffsarbeit weitgehend ersparen, die Panofsky 1927 noch als Eigenart der deutschen Kunstgeschichtsforschung positiv hervorgehoben hatte.

Und doch sind die großen Arbeiten Panofskys, die jetzt in erstaunlich dichter Folge entstanden, nicht einfach atheoretisch in ihrer gedanklichen Konzeption. Die Monographien über Albrecht Dürer (1943), über Correggios „Camera di San Paolo“ (1961) und über „Problems in Titian, Mostly Iconographic“ (1969), besonders aber auch die brillante Studie über den Zusammenhang von „Gothic Architecture and Scholasticism“ (1951) und die bahnbrechende Gesamtdarstellung „Early Netherlandish Painting“ (1953) sind, ohne dies eigens zu thematisieren, beeindruckende Beispiele einer im höchsten Maße erfahrungsgesättigten wie kreativen Umgangsweise mit den je neu und anders sich stellenden Interpretationsproblemen.<sup>29</sup> In dem schmalen Bändchen über die gotische Architektur und mit dem gewichtigen Niederländerbuch hat Panofsky sogar zum ersten Mal zugkräftige und suggestive Leitbegriffe lanciert, in denen sich jeweils ein ganz neuer Interpretationsansatz verdichtet und denen eine ähnlich erfolgreiche, aber auch „wilde“ Rezeption beschieden war wie zuvor etwa der „Pathosformel“ Warburgs oder dem „Kunstwollen“ Alois Riegls. Gemeint sind der Begriff des intellektuellen „Habitus“, mit dem Panofsky ein *missing link* zwischen der Diskussionskultur scholastischer Intellektueller und derjenigen gotischer

Kathedralbaumeister gefunden zu haben glaubte, und das Konzept des „disguised symbolism“, mittels dessen er hinter dem neu entwickelten Naturalismus in der altniederländischen Malerei zugleich eine ihr diskret eingeschriebene moralische Sinnebene zu entdecken vermochte.

Nicht vergessen sei in diesem Zusammenhang schließlich auch die Beschäftigung Panofskys mit dem Film, dem der passionierte Kinogänger 1936 eine bemerkenswerte, später mehrfach überarbeitete und nachgedruckte kleine Abhandlung gewidmet hat.<sup>30</sup> Die darin aufgestellten Prinzipien der Dynamisierung des Raumes und der Verräumlichung der Zeit, aus denen er die Eigenheiten des Mediums in luzider Klarheit ableitet, knüpfen noch einmal an die früheren Überlegungen zu den kunstgeschichtlichen Grundbegriffen an. Dies spröde Thema wurde ihm in Amerika jedoch zum Gegenstand kurzweiliger Vorträge, die er mit Beispielen wie Buster Keatons „The General“ zu beschließen pflegte.

Der Theoretiker in Panofsky hat sich in Princeton also auf ein weitgehend implizites Weiterdenken seiner Positionen verlegt, ihre explizite Diskussion jedoch aufgegeben oder doch nur auf dem akademisch kaum erschlossenen Gebiet des Films spielerisch weitergetrieben. Dass ihm die unkritische Nachahmung seiner Methode durch jüngere Kunsthistoriker Kopfzerbrechen bereitet hat, wird zu dieser Abstinenz beigetragen haben.

Sie muss ihm umso leichter gefallen sein, als er in den Vereinigten Staaten den lebhaften Theoriediskurs gar nicht vorfand, der in Deutschland die wichtigsten seiner methodologischen Interventionen provoziert hatte. In seinen späten Bekenntnissen zur eklektischen Methodenvielfalt liegt daher wohl auch ein Stück der Einsicht, dass seine größte Stärke als Epistemologe der Bildinterpretation in der Kritik unzureichender, die kunsthistorische Praxis in Blick und Geist verengender Konzepte gelegen hat. Wenn er einmal den großen Kenner Max J. Friedländer als einen „Methodologe[n] wider Willen“<sup>31</sup> bezeichnet hat, weil dieser zu einer Zeit in Deutschland Kunstgeschichte betrieb, als er sich dem Methodendiskurs gar nicht entziehen konnte, so darf Panofsky selbst vielleicht ein skrupulöser Ikonologe genannt werden, der sich in der theoretischen Reflexion der Freiheit und Verantwortung des Interpretieren zu versichern suchte.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Aus der umfangreichen Literatur zu Erwin Panofsky seien die folgenden Titel besonders hervorgehoben: Als Überblick zu Werk und Methode: Horst Bredekamp: Erwin Panofsky (1892–1968). In: *Klassiker der Kunstgeschichte*. Hg. von Ulrich Pfisterer. Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg. München 2008, S. 61–75; Renate Heidt-Heller: Erwin Panofsky (1892–1968). In: *Altmeister moderner Kunstgeschichte*. Hg. von Heinrich Dilly. Berlin 1990, S. 165–187; in Ermangelung einer Biographie Panofskys bieten die bislang vier Bände seiner von Dieter Wuttke edierten Korrespondenz den besten Überblick nebst der bislang vollständigsten Bibliographie: Dieter Wuttke (Hg.): Erwin Panofsky. Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden. Wiesbaden 2001 (Bd. 1), 2003 (Bd. 2), 2006 (Bd. 3), 2008 (Bd. 4); zur geistesgeschichtlichen Einordnung seines Werkes vgl. Michael Ann Holly: *Panofsky and the Foundations of Art History*. Ithaca/London 1984; wichtige Beiträge versammeln zwei Symposionsbände aus Anlass des 100. Geburtstages des Gelehrten: *Meaning in the Visual Arts. Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892–1968)*. Hg. von Irving Lavin. Princeton 1995; Erwin Panofsky. Beiträge des Symposions Hamburg 1992. Hg. von Bruno Reudenbach (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 3). Berlin 1994; zur Biographie zusammenfassend: Rainer Donandt: Erwin Panofsky. In: Franklin Kopitzsch/Dirk Brietzke (Hg.): *Hamburgische Biografie. Personenlexikon*. Bd. 1. Hamburg 2001, S. 226–228; zur Hörsaalbenennung: Eckart Krause/Rainer Nicolaysen (Hg.): *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 (Hamburger Universitätsreden N.F., Bd. 17)*. Hamburg 2009. Wichtige Anregungen verdankt der Verfasser Martin Warnke: *Erwin Panofsky – Kunstgeschichte als Kunst*. In: Ebd., S. 47–78.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky an Bruno Snell, 7.12.1959 [Hervorhebung im Original]. In: Wuttke (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 582f. Gemeint sind Alois Riegl als methodisch innovativster Exponent der Wiener Schule, Heinrich Wölfflin, der Autor der „Kunstgeschichtliche[n] Grundbegriffe“ (1915), der Hamburger Kunst- und Kulturhistoriker Aby M. Warburg und der Freiburger Mediävist Wilhelm Vöge, Panofskys Doktorvater. Die Urkunde zur Verleihung der Joachim Jungius-Medaille an Panofsky vom 29.10.1959 mit dem fraglichen Passus ebd., S. 539, Abb. 20. Die Medaille wurde Panofsky Anfang Dezember 1959 durch den deutschen Konsul in New York überreicht; Hamburg hat Panofsky auch nach 1945 nicht mehr besucht. Vgl. Eckart Krause: Keine Rückkehr ins „Paradise Lost“. Erwin Panofsky und die Universität Hamburg 1946 bis 1968. In: Krause/Nicolaysen (wie Anm. 1), S. 83–115.

<sup>3</sup> Erwin Panofsky an Walter Friedländer, 3.11.1958. In: Wuttke (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 345.

<sup>4</sup> Vgl. die Notizen Siegfried Kracaers nach Gesprächen mit Gertrud Bing und Ernst Gombrich am Londoner Warburg Institute im Juli 1960 in: Volker Breidecker (Hg.): *Siegfried Kracauer – Erwin Panofsky. Briefwechsel 1941–1966. Mit einem Anhang: Siegfried Kracauer „under the spell of the living Warburg tradition“ (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 4)*. Berlin 1996, S. 107: „Bing emphatically against absorption in iconography as an end in itself. Warburg Inst. should not be identified with this trend (so strongly favored by Panofsky). Abe [sic!] Warburg himself thought of iconography only as a means to an end.“

- <sup>5</sup> Vgl. Willibald Sauerländer: „Barbari ad portas“. Panofsky in den fünfziger Jahren. In: Reudenbach (wie Anm. 1), S. 123–138, hier S. 129.
- <sup>6</sup> Erwin Panofsky an William S. Heckscher, 7.4.1960. In: Wuttke (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 667.
- <sup>7</sup> Erwin Panofsky an Henri M. Peyre, 7.12.1955. In: Wuttke (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 876 [Hervorhebungen im Original].
- <sup>8</sup> Hugo Buchthal: Memorabilia. Persönliche Erinnerungen eines Achtzigjährigen an sein Studium bei Panofsky in Hamburg. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 44 (1991), S. 205–213, hier S. 210.
- <sup>9</sup> Erwin Panofsky: Probleme der Kunstgeschichte. In: Wuttke (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 957–963, hier S. 963.
- <sup>10</sup> Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Dürers „Melencolia I“. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 2). Leipzig/Berlin 1923.
- <sup>11</sup> Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl: Saturn and melancholy. Studies in the history of natural philosophy, religion and art. London 1964. Panofsky, der die Hauptlast der Erarbeitung der Neuauflage getragen hatte, verwahrte sich allerdings zunächst entschieden gegen die Nennung Klibanskys als gleichberechtigten Ko-Autor.
- <sup>12</sup> Erwin Panofsky an Fritz Saxl, 20.3.1928. In: Wuttke (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 261.
- <sup>13</sup> Aby Warburg an Toni Cassirer, 6.3.1929. In: Dorothea McEwan: „Wanderstrassen der Kultur“. Die Aby Warburg-Fritz Saxl-Korrespondenz 1920 bis 1929 (Kleine Schriften des Warburg Institute London und des Warburg Archivs im Warburg Haus Hamburg, Bd. 2). München/Hamburg 2004, S. 196.
- <sup>14</sup> Warburg Institute Archive, General Correspondence, Fritz Saxl an Aby M. Warburg, 11.5.1921.
- <sup>15</sup> Erwin Panofsky: Dürers Stellung zur Antike (1921/22). In: Ders.: Deutschsprachige Aufsätze. 2 Bde. Hg. von Karen Michels und Martin Warnke (Studien aus dem Warburg Haus, Bd. 1). Berlin 1998, Bd. 1, S. 247–311; Erwin Panofsky: Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältnis zu Barbari (1920). In: Ebd., Bd. 1, S. 312–333.
- <sup>16</sup> Erwin Panofsky: Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. In: Ders.: Deutschsprachige Aufsätze (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 1009–1018; ders.: Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. Ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit „kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe“. In: Ebd., S. 1035–1063.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 1044.
- <sup>18</sup> Erwin Panofsky: Der Begriff des Kunstwillens. In: Ders.: Deutschsprachige Aufsätze (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 1019–1034, hier S. 1034.
- <sup>19</sup> Neuerdings sind beide Schriften in einem Band vereint: Ernst Cassirer: Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen. Erwin Panofsky: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. Hg. und mit einem Nachwort von John Michael Krois. Hamburg 2008.
- <sup>20</sup> Panofsky: Probleme der Kunstgeschichte (wie Anm. 9), S. 963.
- <sup>21</sup> Erwin Panofsky: Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance. New York 1939 (dt.: Studien zur Ikonologie der Renaissance. Köln 1980); ders.: Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History. Garden City, NY 1955 (dt.: Sinn und Deutung in der Kunst. Köln 1978 [zuerst 1975]).

<sup>22</sup> Erwin Panofsky: Rezension über Erwin Rosenthal: Giotto in der Mittelalterlichen Geistesentwicklung. In: Ders.: Deutschsprachige Aufsätze (wie Anm. 15), Bd. 1, S. 178–185, hier S. 178.

<sup>23</sup> Vgl. Edgar Wind: Einleitung. In: Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. Bd. 1: Die Erscheinungen des Jahres 1931. Hg. von der Bibliothek Warburg. Leipzig/Berlin 1934, S. V–XVII; Wiederabdruck in: Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente. Hg. von Dieter Wuttke (Saecula Spiritualia, Bd. 20). Baden-Baden 1989, S. 280–293.

<sup>24</sup> Erwin Panofsky: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Ders.: Sinn und Deutung (wie Anm. 21), S. 36–67, hier S. 50 [Hervorhebungen im Original].

<sup>25</sup> Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik (Gesamtausgabe. Abt. 1, Bd. 3). Frankfurt am Main 1991, S. 319.

<sup>26</sup> Erwin Panofsky: Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Ders.: Deutschsprachige Aufsätze (wie Anm. 15). Bd. 2, S. 1064–1077, hier S. 1072.

<sup>27</sup> Ebd., S. 1076.

<sup>28</sup> Vgl. Erwin Panofsky: Epilog. Drei Jahrzehnte Kunstgeschichte in den Vereinigten Staaten. Eindrücke eines versprengten Europäers. In: Panofsky: Sinn und Deutung (wie Anm. 21), S. 378–406; Karen Michels: Bemerkungen zu Panofskys Sprache. In: Reudenbach (wie Anm. 1), S. 59–69.

<sup>29</sup> Erwin Panofsky: Albrecht Dürer. 2 Bde. Princeton, NJ 1943 (dt.: Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers. München 1977); ders.: The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo (Studies of the Warburg Institute, Bd. 26). London 1961; ders.: Problems in Titian, Mostly Iconographic (The Wrightsman Lectures, Bd. 2). New York/London 1969; ders.: Gothic Architecture and Scholasticism. Latrobe 1951 (dt.: Gotische Architektur und Scholastik. Zur Analogie von Kunst, Philosophie und Theologie im Mittelalter. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Thomas Frangenberg. Köln 1989); ders.: Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character. 2 Bde. Cambridge, MA 1953 (dt.: Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen. 2 Bde. Köln 2001).

<sup>30</sup> Erwin Panofsky: On Movies. In: Bulletin of the Department of Arts and Archaeology of Princeton University, June 1936, S. 5–15, ders.: Style and Medium in the Motion Pictures. In: Critique I, 3 (1947), S. 5–28; ders.: Stil und Medium im Film. In: Ders.: Stil und Medium im Film & Die Ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers. Mit Beiträgen von Irving Lavin und William S. Heckscher. Frankfurt am Main 1999, S. 19–57.

<sup>31</sup> Panofsky: Probleme der Kunstgeschichte (wie Anm. 9), S. 963.