

Methodische Reflexionen zur Historischen Bildkunde¹

Von Rainer Wohlfeil, Hamburg

Bilder sind historische Dokumente². Die geschichtswissenschaftliche Bedeutung dieser Zeugnisse vergangener Wirklichkeit ist vor allem an ihren Inhalt im weiteren Verständnis des Begriffs gebunden. Daraus folgert, daß in Abhängigkeit von der leitenden Fragestellung einem qualitativ schlechten Stich eine ebenso hohe Wichtigkeit und historische Aussagekraft eignen kann wie einem Gemälde von allgemein anerkannter herausragender künstlerischer Qualität.

Quellenkundlich systematisiert lassen sich Kunstwerke entweder als ‚Überreste‘ einstufen oder sind der ‚Tradition‘ zuzuordnen³. Auch diese Zuweisung hängt von der Fragestellung ab.

Bilder sind auf einen Kommunikationsprozeß hin angelegt. Sie enthalten auch dann eine ‚Kundmachung‘, wenn ihr Schöpfer⁴ ein Bild nur für sich geschaffen haben sollte, also ohne die Absicht, es jemandem zu zeigen. Begriffen als „eine komplexe künstlerische Mitteilung an einen Betrachter oder eine Gruppe von Betrachtern unter bestimmten geschichts- und gegenstandsabhängigen Bedingungen“⁵ lassen sich Bilder nicht nur unter real-

¹ Für hilfreiche Diskussionen und mancherlei Rat habe ich vielen zu danken, u. a. meiner Frau, Rainer Brüning, Ilse Deike, Wolfgang Harms, Konrad Hoffmann, Marie Wohlfeil-Pérez, Heide Wunder und besonders Brigitte Tolkemitt.

² So schon *Johann Gustav Droysen*, *Historik*, Bd. 1: Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesungen (1857). Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882). Textausgabe von Peter Leyh (*Historisch-kritische Ausgabe*), Stuttgart/Bad Cannstatt 1977, 71, 81 ff., 426. Vgl. dazu *Frank-Dietrich Jacob*, Aspekte zu Entwicklung und Aufgaben der Historischen Bildkunde, in: *Festschrift für Ernst-Heinz Lemper* (Beiheft zum *Görlitzer Magazin*, 3, 1989), 14 - 24, hier 14. Droysen grenzte zurecht den Begriff ‚Bilder‘ nicht auf Gemälde und Grafik ein, sondern ordnete ihm auch Plastik, Architektur usw. zu.

³ *Ahasver von Brandt*, *Werkzeug des Historikers*, 10. Aufl., Stuttgart 1983, 52f.: Droysens Begriff der ‚Denkmäler‘ als Mittelgruppe zwischen Überresten und Tradition bedarf es kaum. – s. aber auch *Rudolf Kuhn*, Peter Paul Rubens: Das große „Jüngste Gericht“ für die Jesuitenkirche in Neuburg a. D. Ein Kunstwerk als Geschichtsdenkmal und als politische Tat, in: *Land und Reich, Stamm und Nation. Probleme und Perspektiven bayerischer Geschichte*. Festgabe für Max Spindler zum 90. Geburtstag, hrsg. von Andreas Kraus, Bd. 2, München 1984, 91 - 105, hier 91 - 94.

⁴ Im folgenden verwende ich zur Textvereinfachung für Begriffe wie Schöpfer, Künstler, Auftraggeber, Stifter, Historiker usw. jeweils das maskuline Substantiv im Verständnis einer Sammelbezeichnung für Frauen und Männer.

⁵ *Ekkehard Kaemmerling* (Hrsg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem 1* (DuMont-Taschenbücher,

kundlichen, personenbezogenen oder familiengeschichtlichen Aspekten als Quelle heranziehen⁶, sondern darüber hinaus nach Aussagen über gesellschaftliche Beziehungen und ihren Wandel befragen.

Als „Erfahrung der Vergangenheit ... , wie sie in deren gegenwärtiger, sinnfälliger Bekundung da ist“⁷, eignet – so lautet meine These – auch bildnerischen Werken ein *historischer Dokumentensinn*. Ein Bild läßt auf der Grundlage seiner historischen Entstehungsbedingungen und -zusammenhänge geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse erschließen über den denkenden und fühlenden, handelnden und leidenden Menschen – Mensch begriffen sowohl als Individuum wie als kollektives Wesen. Durch Fragen an das Bild erhält der Fragende Kunde über die geistige und soziale Befähigung des Menschen, sich mit den Strukturen seines Umfeldes in der Bandbreite von Mitmensch und Natur bis zu Gott und Weltordnung auseinanderzusetzen. Über die Formen menschlicher Fähigkeit, sich in Raum und Zeit den gesellschaftlichen und existentiellen Aufgaben zu stellen, können Normen und Werthaltungen, Erwartungen und Hoffnungen, Befürchtungen und Ängste enthüllt, d. h. analysiert, historisch erklärt und interpretiert werden. Ein Bild reflektiert demnach bei Berücksichtigung bildimmanenter und bildexterner Elemente die Bedingungen, Probleme und Widersprüche, also die sozialen Beziehungen und Strukturen sowie ihre Veränderungen in seiner Entstehungszeit als einer vergangenen Wirklichkeit. Als historische Quelle ‚ergänzt‘ ein Bild nicht nur den anderweitig erarbeiteten geschichtswissenschaftlichen Kenntnisstand, sondern kann über seinen *historischen Dokumentensinn*⁸ auch Erkenntnisse vermitteln, die aus anderen Quellen nicht zu erschließen sind.

83), 4. Aufl., Köln 1987, hier: *ders.*, Die Grundlagenprobleme bei der ikonologischen Bedeutungsanalyse bildender Kunst, 487 f. Vgl. auch die Definition bei *Günter Bandmann*, Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 7 (1962), 146 f.

⁶ Vgl. vor allem die Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realkunde Österreichs, mit weiterer Literatur sowie Beispielen angeführt in *Harry Kühnel* (Hrsg.), *Alltag im Spätmittelalter*, 2. Aufl., Graz/Wien/Köln 1985, die Literaturhinweise bei *Gerhard Jaritz*, *Bildquellen zur mittelalterlichen Volksfrömmigkeit*, in: *Volksreligion im hohen und späten Mittelalter*, hrsg. v. Peter Dinzelbacher/Dieter R. Bauer (Quellen und Forschungen aus dem Gebiet der Geschichte, N. F. 13), Paderborn 1990, 195 - 242, in seinen Fußnoten, und *Hartmut Boockmann*, *Die Stadt im späten Mittelalter*, 2. Aufl., München 1987, aber auch Studien wie *Ursula Stiff*, *Porträts des 16. Jahrhunderts als historische Quellen. Eine museumsdidaktische Unterrichtseinheit zu Wandel und Kontinuität am Beginn der Neuzeit* (Unterricht in westfälischen Museen, 8), Münster i. W. 1982.

⁷ *Jörn Rüsen*, *Historische Methode*, in: *Historische Methode*, hrsg. v. Christian Meier/Jörn Rüsen (*Theorie der Geschichte, Beiträge zur Historik*, 5 = dtv 4390), München 1988, 71.

⁸ s. u. 31 ff. Wenn *Knauer* (in diesem Band, 43 ff.) den Inhalt meines Begriffs ‚Historischer Dokumentensinn‘ in der Weise interpretiert, daß Bilder analog zu archivalischen Materialien einen Teilbereich einer vergangenen historischen Wirklichkeit nur *widerspiegeln*, ihnen also lediglich ein Zeugniswert eigne, wird mein Begriffsverständnis

Als ein wesentlicher Faktor liegt der These vom Dokumentensinn die Prämisse zugrunde, daß ein Kunstwerk hinsichtlich seines ‚Sinn‘-Gehalts mehrschichtig ist. Mehrschichtigkeit bedeutet jedoch nicht, daß es bei seiner Deutung radikaler Willkür preisgegeben wäre. Diese Mehrschichtigkeit beruht auf verschiedenen Sachverhalten, auf die hier weder in aller Ausführlichkeit noch systematisch eingegangen werden kann. – Wichtig erscheint zunächst, daß ein Bild jenseits der Intention seines Schöpfers und dessen eigener Beziehung zu seinem Werk den Betrachter zu einem persönlichen Sinn-Bezug in Reaktion und Stellungnahme herausfordert, der von Identifikation bis zu Unverständnis reichen und bei jeder einzelnen Person sowie zu jeder Zeit unterschiedlich sein kann. Die Intention des Künstlers braucht sich außerdem bei einem Auftragswerk nicht mit der Vorstellung des Auftraggebers/Stifters/Mäzens oder Adressaten gedeckt zu haben, so daß sich zur Erfüllung der gestellten Aufgabe und der geforderten Wertvermittlung Vorstellungen des Künstlers gesellen können, die über die Aufnahme weiterer Gegenstände und Leitgedanken bis zu offener oder versteckter Kritik an der aufgetragenen Bildaussage reichen. Die Möglichkeit, hinter der vordergründigen eine zweite Thematik oder neben der erwarteten ‚offiziellen‘ Wertung ein – oft auch – verschlüsseltes eigenes Urteil in ein Kunstwerk einzubringen, bestand besonders dann, wenn es auftragsfrei geschaffen wurde. Mehrfach gestufte Sinnfindungen und -formulierungen können analog zum mehrfachen Schriftsinn auch einem Kunstwerk eignen und sogar argumentativ bewußt eingebracht worden sein. Vor allem aber ist im Zusammenhang mit der These vom Dokumentensinn wichtig, daß ein Bild unbeabsichtigte Aussagen zu Fragen enthalten kann, die erst heute an das Werk gestellt werden – beispielsweise im Rahmen einer mentalitätsgeschichtlichen Problematisierung individueller und kollektiver Ängste.

Wenn der Historiker Bilder im weitesten Verständnis des Begriffs als geschichtswissenschaftliche Quellen heranzieht, muß er grundsätzlich davon ausgehen, daß Bilder keine Wirklichkeitswiedergabe, d. h. objektive Abbilder einer historischen Realität sind – weder in der Vergangenheit noch in der Gegenwart. Diese Prämisse gilt nicht nur hinsichtlich bildnerischer Werke in überlieferten Techniken, gesehen und wiedergegeben als Wirklichkeits-Darstellungen durch einen Künstler, beispielsweise in der Graphik oder in der Malerei, sondern auch für jene modernen Medien, die den Anschein erwecken oder sogar beanspruchen, ‚objektive‘ Abbildungen zu bieten – etwa Foto, Film, Fernsehen oder Video. In allen Techniken wirkt der Bild-Schöpfer als Persönlichkeit mit; auch konnte und kann ein Bild bewußt manipuliert oder verfälscht werden.

mißverstanden. Historischer Dokumentensinn schließt auch den Funktionsaspekt von Kunstwerken ein, wendet sich also gegen den Topos reiner Widerspiegelung, berücksichtigt Funktion und Wirkung.

Wichtig sind außerdem einige knappe Vorüberlegungen zum Verhältnis und der Wechselwirkung zwischen *Text und Bild*. Sie lassen sich erfassen in drei Verbindungen, die eng zusammenhängen bzw. aufeinander bezogen sind: Text und Bild – Bild als Text – Text als Bild⁹, letztere nicht nur im Verständnis einer sprachlichen Metapher, sondern auch von unmittelbarer Bildgestaltung.

a) ‚Text und Bild‘ können in verschiedener Form verknüpft sein, beispielsweise über Schriftbänder oder über einfach in das Bild eingefügte Worte, durch Über- oder Unterschriften, mit ausführlichen Legenden oder längeren Texten in Prosa bzw. als Gedicht¹⁰ oder in der Verbindung von Texten mit Bildern als Titelblätter und Illustrationen zu Druckwerken aller Art. Dabei liegt der Gehalt des bildnerischen Teiles keineswegs stets in einer Bebilderung der Textaussage. Auch in derartiger Kombination kann Bildern eine mehr oder minder eigenständige historische Bedeutung eignen. Ihre Funktion weist eine Bandbreite auf, die von reiner Lesehilfe über komplexe Kommentare einschließlich selbständiger Interpretation von Texten bis hin zur Thematisierung oder gar Infragestellung von Zeitgeschehen reicht.

b) Im Zusammenhang mit der Frage nach dem bildnerischen Werk als historischer Quelle erscheint nicht zuletzt wichtig, daß Bildern auch der Status eines Textes zugesprochen wird, d. h. einem Bild wird „grundsätzlich die gleiche Autonomie als primärer Erzeuger von Bedeutung [zugestanden] wie für den Sprachtext“¹¹. Die Selbständigkeit ist allerdings relativ zu begreifen und „schließt die Existenz von bedeutungstragenden Bezügen zu anderen Texten, bildlicher oder sprachlicher Natur, nicht aus“¹². Diese These erscheint bisher unzureichend diskutiert¹³.

c) Nicht weiter eingegangen zu werden braucht hier auf die sprachliche Metapher vom ‚Text als Bild‘; für die graphische Gestaltung eines Bildes

⁹ Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung (Literatur und andere Künste, 4)*, München 1989, 7f.

¹⁰ So z. B. Christel Meier / Uwe Ruberg (Hrsg.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980. – Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, 33)*, Wiesbaden 1987. – Stephan Füssel / Joachim Knappe (Hrsg.), *Poesis et Pictura. Studien zum Verhältnis von Text und Bild in Handschriften und alten Drucken. Festschrift für Dieter Wuttke zum 60. Geburtstag (Saecula spiritalia, Sonderband)*, Baden-Baden 1989. – Zuletzt Wolfgang Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. (Germanistische Symposien, Berichtsbände, 11)*, Stuttgart 1990, mit ‚Bibliographie zur Geschichte und Theorie von Text-Bild-Beziehungen‘ von Georg Jäger / Ira Diana Mazzoni, 475 - 508.

¹¹ Felix Thürlemann, *Geschichtsdarstellung als Geschichtsdeutung. Eine Analyse der Kreuztragung (fol. 19) aus dem Pariser Zeichnungsband des Jacopo Bellini*, in: *Kemp (Anm. 9)*, 89 - 115, hier 90.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. Rudolf Schenda, *Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 12 (1987), 82 - 106, hier 94 mit Anm. 48.

durch einen Text als Figur, beispielsweise in der Form ‚Visueller Poesie‘, sei auf die Materialien einer Wolfenbütteler Ausstellung verwiesen¹⁴.

Um den *historischen Dokumentensinn* eines Kunstwerkes im Verständnis einer empirisch begründeten Wissenschaftskategorie zu ermitteln und darzustellen, benötigt historische Forschung mit bildlichen Quellen eine stoffgerechte Arbeitsweise, die von allen geschichtswissenschaftlichen Disziplinen zur Bildanalyse und -interpretation genutzt werden kann – eine *Methode der Historischen Bildkunde*. Der allgemeine methodische Zugriff bedarf dann einer spezifischen Verfeinerung und Anpassung an die ‚Bildlage‘ des jeweils untersuchten Zeitalters.

Dieser Methode sind in Weiterführung eigener Überlegungen von 1986¹⁵ die heutigen Ausführungen gewidmet. Ich muß zunächst feststellen, daß meiner Kenntnis nach nur Rainer Brüning, Heike Talkenberger und Frank-Dietrich Jacob¹⁶ meine seinerzeitige Diskussionsanregung direkt aufgegriffen haben. Jacob befaßt sich erneut¹⁷ mit der Wissenschaftsgeschichte der Historischen Bildkunde im Verständnis einer historischen Grundwissenschaft und zeigt überlieferte sowie gegenwärtige Probleme auf. Dazu möchte ich an dieser Stelle nur zwei Bemerkungen einbringen.

Erstens: Seit Erich Keyser¹⁸ 1935 von sog. ‚Geschichtsbildern‘ gesprochen und diese systematisierend in vier Gruppen eingeordnet hat – in bildliche Darstellungen von Personen, Orten, Ereignissen und Sachen – könnte gefol-

¹⁴ *Jeremy Adler/Ulrich Ernst*, Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, 56), 3. Aufl., Wolfenbüttel/Weinheim 1990.

¹⁵ *Rainer Wohlfeil*, Das Bild als Geschichtsquelle, in: HZ 243 (1986), 91 - 100, mit Verweisen auf ältere Literatur.

¹⁶ *Rainer Brüning*, „Kriegs-Bilder“. Flugschriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529), Wissenschaftliche Hausarbeit Magisterprüfung, MS Hamburg 1988. – *Heike Talkenberger*, Sintflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488 - 1528 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 26), Tübingen 1990, 29 - 54. – *Jacob* (Anm. 2) mit neuerer Literatur; *ders.*, Quellenkundliche Methoden und Historische Bildkunde – Ergebnisse und Schlußfolgerungen am Beispiel historischer Stadtdarstellungen, in: Jahrbuch für Regionalgeschichte (im Druck) und *ders.*, Zur Historischen Bildkunde in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik, in diesem Band 49 - 61.

¹⁷ *Rainer und Trudl Wohlfeil*, Das Landsknechts-Bild als geschichtliche Quelle. Überlegungen zur Historischen Bildkunde, in: Militärgeschichte. Probleme – Thesen – Wege, hrsg. von Manfred Messerschmidt u. a. (Beiträge zur Militär- und Kriegsgeschichte, 25), Stuttgart 1982, 81 - 99, und zuvor *dies.*, Landsknechte im Bild. Überlegungen zur ‚Historischen Bildkunde‘, in: Bauer, Reich und Reformation. Festschrift für Günther Franz zum 80. Geburtstag am 23. Mai 1982, hrsg. von Peter Blicke, Stuttgart 1982, 104 - 119. Beide Beiträge nicht berücksichtigt von *John R. Hale*, The Soldier in German Graphic Art of the Renaissance, in: Art and History. Images and Their Meaning, hrsg. v. Robert I. Rotberg/Theodore K. Rabb, Cambridge 1988, 85 - 114.

¹⁸ *Erich Keyser*, Das Bild als Geschichtsquelle, in: Walter Goetz (Hrsg.), Historische Bildkunde 2, Hamburg 1935, 2 - 32, hier bes. 16.

gert werden, daß nur *die* Bilder geschichtswissenschaftliche Quellen darstellen, die sich diesen Gruppen subsumieren lassen. Das trifft nicht zu. Grundsätzlich kann jedes Bild zu einer historischen Quelle werden.

Zweitens: Historische Bildkunde beansprucht nicht, Funktionen der Kunstgeschichte zu übernehmen oder gar mit ihr zu konkurrieren¹⁹, sondern sieht sich stattdessen auf deren Hilfestellung angewiesen, erweist sich aufgeschlossen für ihre Erkenntnisse und rezipiert kunstgeschichtliche Forschungsweisen, -befunde und -ergebnisse als wesentliche Voraussetzungen und Grundlagen für die Bearbeitung geschichtswissenschaftlicher Forschungsprobleme, deren Erkenntnisziel von spezifisch historischen Fragestellungen bestimmt ist. Unbeschadet dessen bleibt interdisziplinäres Arbeiten generell erstrebenswert, wenn nicht gar notwendig. Eine derartige Interdisziplinarität ist beispielsweise im Graduiertenkolleg zur ‚Politischen Ikonographie‘ am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg vorgesehen.

Im folgenden möchte ich mich nicht ausführlicher mit der Historischen Bildkunde als historischer Grundwissenschaft befassen, sondern werde noch einmal und zugleich mit neuen Überlegungen ihre Methode erläutern. Ihre Anwendung wird anhand einer Fallstudie exemplifiziert werden, und zwar an einem Beispiel, das auch die Schwierigkeiten aufzeigt, die sich ergeben, wenn einschlägige Daten zu den Entstehungsbedingungen eines Bildes und/oder sein historisches Umfeld nur unzureichend ermittelt werden können²⁰.

Als *Methode* geht die Historische Bildkunde von der Prämisse aus, daß auch die geschichtswissenschaftliche Nutzung von Bildern einer leitenden Fragestellung bedarf, die zugleich den Raster vermittelt, nach dem Bilder als Quellen ausgewählt und in Wechselwirkung von kunstgeschichtlicher und historischer Arbeitsweise quellenkritisch untersucht und sachbezogen befragt, d. h. analysiert, bestimmt, historisch erklärt und verstehend gedeutet werden. In diesem Zusammenhang wird ein Bild als ein vielschichtiges ‚Kunst-Werk‘ begriffen, das als Quelle von Vergangenen für die Gegenwart in Gestaltung und Gehalt nicht nur geprägt ist durch seinen Schöpfer, sondern wesentlich auch bestimmt durch dessen Einbindung sowohl in Traditionen und Konventionen als auch in sein soziales Umfeld. Jede Befragung von Kunst wird außerdem ihre unterschiedlichen Aussagebereiche reflektieren, also beispielsweise berücksichtigen, ob von vornherein öffentliche

¹⁹ Grundlegend für mein Verständnis von kunsthistorischer Methodik zuletzt *Hans Belting u. a.* (Hrsg.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, 2. durchges. Aufl., Berlin 1988. – Interessante Beispiele, aber methodisch wenig ertragreich *Rotberg/Rabb* (Anm. 17).

²⁰ *Rainer Wohlfeil*, *Pax antwerpensis. Eine Fallstudie zu Verbildlichungen der Friedensidee im 16. Jahrhundert am Beispiel der Allegorie ‚Kuß von Gerechtigkeit und Friede‘*, in diesem Band 211 - 258.

Zugänglichkeit vorgesehen war oder ein Thema ursprünglich für ‚private‘ Interessen bearbeitet worden ist, ob es eine Funktion im historischen Prozeß eingenommen hat oder diesen nur widerspiegelt.

Die *methodische Arbeitsweise der Historischen Bildkunde* baut auf dem ikonologischen, sich durch grundlegende Öffnung zur Geschichte von der damaligen Ikonographie der Kunstwissenschaft wesentlich unterscheidenden kunst- und kulturgeschichtlichen Ansatz von Aby M. Warburg (1866 - 1929)²¹ und dem methodischen Entwurf von Erwin Panofsky (1892 - 1968) auf²², modifiziert jedoch dessen ikonographisch-ikonologisches Untersuchungssystem zur Beschreibung und Inhaltsdeutung von Bildern gegenständlicher Kunst entsprechend dem eigenen Ansatz, Bilder als historische Quelle auszuwerten. Eine solche Abwandlung reflektiert auch die kunstwissenschaftlichen Einwände gegen das Forschungsverfahren von Panofsky, berücksichtigt diese jedoch nur, insofern sie die Aufgabe und Zielsetzung der geschichtswissenschaftlichen Befragung von Bildern betreffen²³.

Panofsky hat ein theoretisch dreistufiges Verfahren vorgeschlagen, in dem auf zwei erste, vornehmlich analytische Schritte zum Verstehen von Zeichen und Erklären der Bilder ein dritter, nach seinem Verständnis interpretativer Akt folgt. Dieser Entwurf, den Panofsky mehrfach überarbeitet und dabei leicht verändert hat und dessen letzte Fassung von 1955 hier herangezogen wird²⁴, ist nach Oskar Bätschmann keine Methode, sondern ein Modell. Unter Modell versteht er eine „Konstruktion, in der Gegenstände, Tätigkeiten und Ziele miteinander verknüpft sind und die als leitende Vorstellung für die Entwicklung von Methoden einerseits und von Theorien andererseits

²¹ s. Wohlfeil (Anm. 15), 94, Anm. 11, mit Verweis auf ältere Veröffentlichungen, vor allem Dieter Wuttke, Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis (Gratia, 2), 4. nochmals erweiterte Aufl., Bamberg 1989. – Seither bes. Peter Schmidt, Aby M. Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke (Gratia, 20), Bamberg 1989. – Konrad Hoffmann, Vom Leben im späten Mittelalter. Aby Warburg und Norbert Elias zum ‚Hausbuchmeister‘, in: Städel-Jahrbuch N.F., 12 (1989), 47 - 58. Vgl. auch Edgar Wind, Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Kaemmerling (Anm. 5), 165 - 184, und Talkenberger (Anm. 16), 29 - 54.

²² s. Wohlfeil (Anm. 15), 94 f., Anm. 12, und unten Anm. 24.

²³ So zuletzt Oskar Bätschmann, Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900 - 1930, Stuttgart 1985, 89 - 112, mit ähnlichen Formulierungen, aber in anderem Verständnis. Dazu kritisch die Rezension von Konrad Hoffmann, in: Kunstchronik, 41 (1988), 602 - 610.

²⁴ Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (= Panofsky I), und ders., Ikonographie und Ikonologie (= Panofsky II), in: Kaemmerling (Anm. 5), 185 - 206 u. 207 - 225 mit Verweisen auf ältere Veröffentlichungen in Anm. * (207). Meine Terminologie schließt sich nachfolgend an Panofsky II an, vom methodologischen Ansatz her lassen sich jedoch beide Arbeiten als weitgehend analog bewerten. Dazu Renate Heidt, Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk (Dissertationen zur Kunstgeschichte, 2), Köln/Wien 1977.

dient“²⁵. Methodisch biete Panofskys Modell nur eine Forschungsweise zum Verstehen von Zeichen, jedoch kein Verfahren zur Interpretation: Aufgabe einer Interpretation wäre es nämlich, „nach dem zu fragen, was ein Werk als es selbst hervorbringt und in dieser Fragestellung das Verstehen der Zeichen aufzuheben (im mehrfachen Sinn)“²⁶. Über solche immanenten Fragen der Kunstgeschichte zu reflektieren, fällt dem Kunsthistoriker zu, und er hat auch zu erwägen, ob und welche Möglichkeiten die Ikonologie im Verständnis von Panofsky für eine Geschichte der Kunst enthält²⁷.

Doch auch der Historiker sollte sich mit dem Untersuchungsverfahren von Panofsky grundsätzlich beschäftigen; es vermittelt ihm vor allem für das Verstehen von Zeichen Hinweise, über welche Voraussetzungen an Kenntnissen und Fähigkeiten („Ausrüstung“) er generell verfügen muß, um die ersten kunsthistorischen Arbeitsstufen beschreiten zu können, und welche intersubjektiven Kontrollinstanzen, – Panofsky spricht von Korrektivprinzipien der Interpretation – herangezogen werden können. Daß sich bei der praktischen Arbeit die einzelnen Analyse-, Bestimmungs- und Erklärungsakte nicht so sauber scheiden lassen, wie es das Verfahren vor allem für die Trennung zwischen erster und zweiter Stufe theoretisch vorsieht, stellt keinen derartig schwerwiegenden Einwand gegen Panofskys Vorschlag einer ‚Hilfskonstruktion‘ zu reflektiertem methodischen Vorgehen dar, daß seine beiden ersten Schritte grundsätzlich zu einem Arbeitsgang zusammengelegt werden sollten.

Die nachfolgend beschriebene spezifische Vorgehensweise für die geschichtswissenschaftliche Untersuchung von Bildern ist also teilweise Panofsky verpflichtet und bezieht zusätzlich Anregungen und Überlegungen anderer Kunsthistoriker²⁸ mit ein.

In Anlehnung an Panofsky wird das Bild auf einer *ersten Stufe* des historischen Arbeitsverfahrens, der ‚*Vor-ikonographischen Beschreibung*‘, befragt, was es zeigt und welchen Aus- bzw. Eindruck es vermittelt. – Panofsky verlangt eine korrekte Inhaltsangabe des bildnerischen Werkes nach seinem „primären oder natürlichen Sujet – (A) tatsächlich, (B) ausdrucks-“, das die Welt künstlerischer Motive bildet“²⁹. Sie soll frei sein von Interpretation und Werturteilen. Um diesen ersten Arbeitsschritt fehlerfrei durchzuführen, bedürfe es vor allem einer Vertrautheit mit den wahrgenommenen

²⁵ Bättschmann (Anm. 23), 95.

²⁶ Ebd., 94.

²⁷ Ebd., 100.

²⁸ Vgl. Wohlfeil (Anm. 15), 95, Anm. 14. – Bättschmann (Anm. 23). – Johann Konrad Eberlein, Inhalt und Gehalt: Die ikonographisch-ikonologische Methode, in: *Belting* (Anm. 19), 164 - 185 mit einer ‚Sach-Bibliographie‘, und Roelof van Straten, Einführung in die Ikonographie, Berlin 1989.

²⁹ Panofsky II (Anm. 24), 210 mit 223 (Schema).

‚Gegenständen‘; ob die Erkenntnisse zutreffen, werde mit Hilfe der Stilgeschichte überprüft.

In der Bildbeschreibung, die normalerweise in Anpassung an überlieferte Auffassungsformen von links nach rechts führt und im Vordergrund einsetzt, werden einerseits die Zeichen für die ‚Gegenstände‘ aufgezählt und benannt, über ihr Aussehen, ihre Beschaffenheit, ihre Eigenart und ihren Ausdruck referiert, andererseits muß stärker, als bei Panofsky vorgegeben, auf die Form, d. h. auf Struktur und formale Gestaltung des Kunstwerkes eingegangen werden. Folgende Aspekte sind u. a. zu berücksichtigen: Ordnung des Bildaufbaus nach Form und sichtbarem Gefüge sowie innerer Gliederung des Bildganzen; Zahl und Art, Darstellung, Anordnung und Zusammenhang von Gestalten, Sachen, Texteinfügungen; Handlungen, Beziehungen und Verhältnis der Figuren zueinander, zu einzelnen Szenen und Bildteilen, ihre Mimik und Gestik, ihre Attribute; Landschaft und anderweitige Bildteile; Farbgebung, Lichtführung, Schattensetzung, Hell-Dunkel-Ordnung³⁰. Unter Umständen muß außerdem die physikalische Beschaffenheit einbezogen und im Verständnis historischer ‚Textkritik‘ bereits hier nach der Echtheit, der Urheberschaft und der Überlieferung (Original usw.) gefragt werden.

Noch stärker weicht die *zweite Stufe* des historischen Arbeitsverfahrens, die ‚*Ikonographisch-historische Analyse*‘, von dem Schema Panofskys ab. Er spricht ‚nur‘ von einer ikonographischen Analyse und bezeichnet damit einen Akt, in dem auf der Grundlage „eines literarisch übermittelten Wissens“ jenes „sekundäre oder konventionelle Sujet“ herausgearbeitet wird, „das die Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien bildet“³¹. Um die Verknüpfung der künstlerischen Motive mit den Leitgedanken oder der Konzeption des Bildes im Bedeutungssinne zu ermitteln, bedürfe es der „Kenntnis literarischer Quellen“ sowie einer „Vertrautheit mit bestimmten Themen und Vorstellungen“; um die Ergebnisse zu kontrollieren, verweist Panofsky auf die Typengeschichte³².

Um ein Bild zu entschlüsseln und damit ‚lesen‘ zu können, bedarf es zunächst einer Kenntnis des Zeichensystems, dessen sich der Künstler bediente³³. Die Zeichen für die Begriffe aufzudecken, zu erklären und zu verstehen, derartige Bestandteile zu einer gedanklichen Einheit zusammenzufassen und damit den zentralen Gegenstand, das Thema und den Inhalt

³⁰ Zur geschichtswissenschaftlichen Relevanz des Bildaufbaus s. Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. 1, Neubearbeitung, hrsg. von Harald Olbrich u. a., Leipzig 1987, 540. – Zur mittelalterlichen Farbgebung vgl. demnächst Christel Meier/Rudolf Suntrup, Lexikon der Farbbedeutungen im Mittelalter.

³¹ Panofsky II (Anm. 24), 210 ff. mit 223 (Schema).

³² Ebd., 219 mit 223 (Schema), auch Panofsky I (Anm. 24) 188.

³³ Vgl. Schenda (Anm. 13), bes. 90 ff. – Panofsky II (Anm. 24), 223 (Schema).

eines bildnerischen Werkes zu bestimmen sowie auch das Denken und die Gedankenwelt des Werkschöpfers und/oder der Zeit, in der das Bild entstand, und jenen tieferen Sinn zu erschließen, den sein Urheber bewußt – im Verständnis von vorsätzlich, zunächst vielleicht aber verborgen – eingebracht hat: das alles reicht nicht aus, wenn ein Bild als historisches Dokument begriffen wird. Es muß im Verlauf des Arbeitsvorganges auch in seinen geschichtlichen Kontext eingeordnet und aus diesem heraus historisch erklärt werden. Ich *erweitere* deshalb die *zweite Stufe* des Modells von Panofsky, seine ikonographische Analyse, zu einer *ikonographisch-historischen Analyse*. Diese – ein schwieriger Arbeitsteil, der viel Zeit beanspruchen kann, ohne die erhofften Ergebnisse zu erzielen – läßt sich in drei Schritten vollziehen, die nicht in strenger Reihung nacheinander folgen müssen, sondern im Zusammenhang mit der Fragestellung unternommen werden können.

Kunstwerke, die aus einer „Welt von Bildern, Anekdoten und Allegorien“³⁴ ihren Stoff und die Leitgedanken empfangen haben, werden in der *ikonographischen Analyse* nach Panofsky als dem *ersten Schritt* der zweiten Arbeitsstufe aus den möglicherweise vorhandenen literarischen Quellen oder historisch vermittelten Motiven unter Berücksichtigung von Traditionen und Bildprogrammen abgeleitet und erklärt. Unter Rezeption der Kritik an Panofskys Modell der Inhaltsdeutung muß darauf hingewiesen werden, daß erstens der von Panofsky gegenüber Warburg offenbar verengte Begriff von ‚literarischen Quellen‘ gemäß dem literaturwissenschaftlichen Ansatz eines funktionalen Verständnisses von Texten im damit erweiterten Sinne begriffen zu nutzen ist. Zweitens ist festzustellen, daß Bilder nicht nur Illustrationen von literarischen Texten oder „Assemblage von konventionellen Motiven (Bildzeichen)“ zu sein brauchen, „deren Bedeutung ebenfalls durch den Rekurs auf sprachliche Dokumente bestimmt wird“³⁵, sondern unabhängig von derartigen Vorlagen auch aus anderen kulturellen Bereichen ohne weitgehend schriftliche Fixierung, beispielsweise Volksfrömmigkeit und -religiosität³⁶, angeregt oder gar aus einer spontan-subjektiven Eingebung des Künstlers heraus geschaffen worden sein können. Solche bildnerischen Werke können sich, falls entsprechende Materialien vorhanden sind (schriftliche Überlieferung, Entwürfe, Skizzen usw.), aus der Bildungs- und Gedankenwelt sowie dem Erfahrungshorizont ihres Schöpfers durch Ver-

³⁴ Panofsky II (Anm. 24), 223 (Schema).

³⁵ Thürlemann (Anm. 11), 89 unter Bezugnahme auf Bächtmann (Anm. 23).

³⁶ s. zuletzt Dinzelbacher/Bauer (Anm. 6), bes. Gerhard Jaritz (Anm. 6), sowie Wolfgang Schieder (Hrsg.), Volksreligiosität in der modernen Sozialgeschichte (Geschichte und Gesellschaft, Sonderheft 11), Göttingen 1986. – Hartmut Boockmann, Wort und Bild in der Frömmigkeit des späteren Mittelalters, in: Pircheimer-Jahrbuch 1985, Bd. 1: Bild und Wort. Mittelalter – Humanismus – Reformation, 9–40. – Eva-Maria Bangarter-Schmid, Erbauliche Flugblätter aus den Jahren 1570–1670 (Mikrokosmos, 20), Frankfurt a. M./Bern/New York 1986.

gleich mit seinen weiteren Werken oder durch Gestaltungen von Stoff, Thema und Motiven seitens anderer Künstler sowie besonders auch durch Auswertung der formalen Gestaltung des Bildes in ihrer Aussage erfassen lassen. Es handelt sich demnach bei dem ersten Schritt der ikonographisch-historischen Analyse *keineswegs* nur um ein „Verstehen von Zeichen“, das „bei der Identifikation bereits konstituierter Inhalte“ ansetze und „nicht fähig“ sei, den Prozeß eigener Deutungssetzung durch den Künstler selber zu erfassen³⁷. – Zum ermittelten Bildinhalt treten die Erkenntnisse hinzu, die mittels der Formanalyse gewonnen werden.

In einem *zweiten Schritt*, einer ‚*Interpretation im engeren Sinne*‘, durchgeführt einerseits als ‚ideologiekritisches‘, andererseits bis in den Bereich von Deutung vorstoßendes Verfahren, ist der sekundäre Sinn des Bildes als Ganzheit zu ermitteln, besonders jene tiefere Aussage, die der Schöpfer seinem Werk bewußt mitgegeben haben kann. Zu berücksichtigen ist dabei, daß der intendierte Sinn ein anderer gewesen sein mag als der, den die Zeitgenossen des Künstlers und/oder die Nachwelt seinem Werk durch ihre Deutung zugesprochen haben.

Die Einbindung des Künstlers in das soziale Gefüge seiner Zeit wirkt sich aus in Bezugnahmen auf soziales Handeln, kann auch zur Distanzierung von der Gesellschaft führen. Dann vermag er, im Bild kritische Gedanken auszudrücken und Werturteile einzubringen, die im Medium der Sprache über schriftliche Zeugnisse zu äußern unter Umständen aus vielerlei Gründen unmöglich scheinen. Darüber hinaus schlossen und schließen Sozialisation und Umfeld nicht die Möglichkeit aus, daß auch ein Bildschöpfer in seinem Denken zu Einsichten vorstößt, die sich der zeitbedingten Vorstellungswelt noch entziehen. Derartige Befähigung ergibt sich aus seiner spezifischen Sensibilität und dem ‚ureigenen‘ schöpferischen Wesen des Künstlers.

Der *dritte Schritt* der ikonographisch-historischen Analyse, die *Ermittlung der historisch-gesellschaftlichen Einbindung* des Bildes, geht von dem Sachverhalt aus, daß ein Kunstwerk eingebettet ist in ein soziales Umfeld. Daher sind mit dem Instrumentarium der Geschichtswissenschaft die gesellschaftlichen Bedingungen und Verhältnisse, die Entstehungsumstände und Zweckbestimmungen zu analysieren, unter denen es entstand und primär rezipiert werden konnte bzw. sollte sowie historisch zu erklären ist. Auszugehen ist – ohne nachfolgend den Anspruch zu erheben, einen vollständigen Katalog anzubieten, oder die Erwartung wecken zu wollen, daß sich alle Fragen beantworten lassen – von einer Untersuchung des sozialen Kontextes des Bildes: Zu fragen ist nach seinem Urheber, normalerweise dem Künstler; nach dem Auftraggeber, Stifter, Mäzen oder Adressaten einschließlich ihres eventuellen geistigen Anteils an der Urheberschaft unter

³⁷ So Thürlemann (Anm. 11), 89.

Einschluß der Frage, ob zu differenzieren ist zwischen den Intentionen von Auftraggeber und Schöpfer eines Werkes; nach Werkstattanteil und anderen beteiligten Herstellern; nach dem Ort und der Zeit der Entstehung; nach den Gründen für die angewandte Technik; nach Original, Replik, Kopie, veränderten Fassungen und anderweitigen Vervielfältigungsformen usw.

Zu fragen ist ferner nach den gesellschaftlichen Strukturen und dem zeitgenössischen Geschehen – dem ‚Platz‘ im übergreifenden historischen Prozeß – als Faktoren, durch die Künstler und Auftraggeber, Stifter oder Mäzen in ihrer Mentalität – begriffen als Grundeinstellung von Menschen zu ihrer Zeit, also in Denk-, Anschauungs- und Auffassungsweisen ebenso wie z.B. in Standes- oder Familienbewußtsein oder in Selbsteinschätzung –, in ihrem Verhalten und Handeln geprägt wurden. Ihr soziales Beziehungsgefüge und ihr politisches Umfeld, in das sie hineingewachsen waren, müssen ebenso zu ermitteln versucht werden wie ihre Bildung, ihr Bewußtsein, die Einflüsse von neuen Ideen und generell ihre Lebensumstände. Wichtig sind Erkenntnisse über den Anlaß zur Schaffung des Bildes, warum sein Thema gerade zu der Datierungszeit an einem bestimmten Ort in der vorliegenden Form und Weise durch den ermittelten Hersteller in Übereinstimmung mit oder in unterschiedlicher Absicht zum Auftraggeber/Stifter/Mäzen verbildlicht wurde; wichtig sind Erkenntnisse über den Erwartungshorizont bzw. die Bedeutung, die Auftraggeber/Stifter/Mäzen und/oder Künstler mit dem Werk verbanden und über ihre Mitteilungsabsicht: In welcher Kommunikationsgemeinschaft, für wen oder zu welchem Zweck wurde das Bild gestiftet, in Auftrag gegeben oder vom Künstler eigenständig geschaffen; war es für eine bestimmte Bezugsgruppe vorgesehen – und wenn ja, für welche; wozu ‚diente‘ es dem Auftraggeber/Stifter bzw. dem zeitgenössischen Bildbetrachter; welche Funktionen oder Bedürfnisse hatte es abzudecken: liturgische, didaktische, soziale, rechtliche; welchen Rezeptionsmustern war es zugeordnet, z.B. Teil eines Bildprogrammes; diente es zur Information, Erinnerung, als Lehrmittel, zur Propaganda, als Werbung; war es ein Instrument zur sozialen Anpassung, ein Medium zur Stabilisierung oder zur Veränderung sozialer Verhaltensformen einer Gruppe oder Gesellschaft usw.; sollte das Bild in eine Situation ‚eingreifen‘ oder wurde es ‚eingebracht‘, welche Einstellungen und Interessen nahm es wahr bzw. suchte es zu beeinflussen, war es überhaupt und gegebenenfalls inwieweit repräsentativ für die Gesellschaft seiner Zeit?

Gefragt werden muß nach dem wirkungsgeschichtlichen Kontext – wo das Werk aufbewahrt wurde bzw. wie und für wen es ‚erreichbar‘ oder seine Kenntnisnahme möglich war; wie wurde es gegebenenfalls verbreitet? Welche Erwartungen wurden vom zeitgenössischen Bildbetrachter an das Werk herangetragen, welche Voraussetzungen zu seinem ‚Lesen‘ brachte er mit und über welchen Kenntnisstand zum Thema verfügte er? Wie wurde dem-

entsprechend ein Kunstwerk in seiner Zeit begriffen und rezipiert bzw. konnte es verstanden werden? Dabei ist zu bedenken, daß Bilder unter Umständen andere Rezipienten fanden als Texte, und daß bei den Bildrezipienten zu unterscheiden ist zwischen intendierten, tatsächlichen und möglichen Rezipienten; außerdem ist zu berücksichtigen, daß Bilder nicht nur als ein Medium der Kommunikation dienten, sondern im Rahmen eines Kommunikationsprozesses auch als ein Mittel zur Ausgrenzung eingesetzt werden konnten. Es interessiert, ob sich das Bild oder ein Bildprogramm in seiner Entstehungszeit durchgesetzt und was es bewirkt hat, welche Gedanken aus ihm übernommen, weiterentwickelt oder vernachlässigt wurden, oder ob es – und gegebenenfalls aus welchen Gründen – nicht aufgenommen, abgelehnt, verworfen, zu unterdrücken versucht wurde. Mit anderen Worten: Der jeweilige ‚Gebrauch‘ von Bildern, die sog. Bildpraxis, ist zu reflektieren, weil beispielsweise der Vorwurf ihrer mißbräuchlichen Nutzung im historischen Geschehen – etwa durch Bildverehrung – zur kritischen Auseinandersetzung mit bildnerischen Werken bis hin zum Bildersturm geführt hat³⁸.

Aber nicht nur der Rolle des bildnerischen Werkes als eines Mediums im zeitgenössischen Kommunikationssystem gilt es nachzuspüren, sondern auch zu ermitteln, in welcher Weise es nachgewirkt hat, später interpretiert, kopiert, verändert, verfälscht oder gar gefälscht worden ist, wodurch solche Eingriffe verursacht wurden und wozu solche Manipulationen dienten.

Diese erweiterte ikonographisch-historische Analyse ermöglicht außerdem auch, vor allem über ihren dritten Schritt und unter Heranziehung der komparatistischen Methode³⁹ die historische Verortung von bildnerischen Werken, für die Panofskys zweite Stufe – die Ermittlung von Bildinhalten über literarische Quellen aus dem biblischen, mythologischen, historischen oder einem anderweitigen Bezugsfeld – kaum herangezogen werden kann, also für Genremalerei, Landschaftsdarstellungen, Stilleben und Porträts.

Zu betonen ist, daß auch auf dieser zweiten Stufe des Untersuchungssystems, also bei der ikonographisch-historischen Analyse, mit Sorgfalt und

³⁸ Martin Warnke (Hrsg.), Die Zerstörung des Kunstwerks, Frankfurt a. M. 1977. – *Sergiusz Michalski*, Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w europie nowozytnej (Idee i sztuka), Warszawa 1989. Vgl. auch *Horst Bredekamp*, Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution (edition suhrkamp, 763), Frankfurt a. M. 1975 und *Rainer Postel*, „Dath wy nycht moghenn bylden-stormer synn.“ Bemerkungen zur Bilderfrage in der norddeutschen Reformationsgeschichte, in: Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. von Werner Hofmann (Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1983/84), München 1983, 267 - 270. – Zuletzt *Bob Scribner* / [Martin Warnke] (Hrsg.), Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit (Wolfenbütteler Forschungen, 46), Wiesbaden 1990.

³⁹ Dazu *Elisabeth Vavra*, Kunstgeschichte und Realienkunde, in: Die Erforschung von Alltag und Sachkultur des Mittelalters. Methode – Ziel – Verwirklichung (Veröffentlichungen des Instituts für mittelalterliche Realienkunde Österreichs, 6), Wien 1980, 177.

Vorsicht gearbeitet werden muß. Welche Folgerungen eine unsaubere Arbeitsweise zeitigte, hat jüngst Konrad Hoffmann analysiert⁴⁰: In seinem berühmten Werk ‚über den Prozeß der Zivilisation‘ hat Norbert Elias⁴¹ seine zentrale These der „Verwandlung von Fremdzwängen der feudalen Kriegergesellschaft zum Selbstzwang in der absolutistischen Hofgesellschaft und Stadtkultur“ mit Zeichnungen des Hausbuchmeisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts belegt, indem er den Bildern im sog. Hausbuch „quellenmäßige Authentizität“ zum gesellschaftlichen Umfeld des Rittertums zusprach. Diese Annahme resultierte aus einer Vernachlässigung der gebotenen quellenkritischen Überprüfung auf dem Wege der ikonographisch-historischen Analyse und erweist sich als unzutreffend⁴². Damit erscheint eine Grundlage der These von Elias zum Zivilisationsprozeß zumindest fragwürdig geworden.

Die *dritte und letzte Stufe* seines Modells hat Panofsky als ‚Ikonologische Interpretation‘ bezeichnet – seiner Auffassung gemäß eine „Interpretationsmethode, die aus der Synthese, nicht aus der Analyse hervorgeht“⁴³. Was er unter Ikonologie versteht, sei mit seinen Worten wiedergegeben: „Die Entdeckung und die Interpretation dieser ‚symbolischen‘ Werte (die dem Künstler selber häufig unbekannt sind und die sogar entschieden von dem abweichen können, was er bewußt auszudrücken suchte) sind der Gegenstand dessen, was wir – im Gegensatz zur ‚Ikonographie‘ – ‚Ikonologie‘ nennen können.“⁴⁴

Zentrale Kategorie an „Ausrüstung“ zur Interpretation ist für Panofsky die „synthetische Intuition“⁴⁵. Was der Begriff beinhaltet und wie dessen Korrektivprinzip aussieht, hat er allerdings wenig genau definiert, und ebenso hätte sein Begriff des „Gehalts“ einer schärferen Präzisierung bedurft. Außerdem ist festzustellen, „daß Panofskys Versuch, das Kunstwerk im Dokumentsinn als ‚Symptom von etwas anderem‘ zu sehen, zwar eine konkrete historische Bedeutung des einzelnen Kunstwerkes nicht ausschließt, zu einem Teildokument der ‚allgemeinen und wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes‘ idealisiert, wird das Kunstwerk jedoch dabei aus seinerzeitlichen und räumlichen Bedingtheit herausgelöst, zwangsläufig funktionalisiert und somit zum abstrakten Bedeutungsträ-

⁴⁰ Hoffmann (Anm. 21).

⁴¹ Norbert Elias, Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, 2 Bde., 2. vermehrte Aufl., Bern/München 1969, hier Bd. 1: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes.

⁴² Hoffmann (Anm. 21), 53 f.

⁴³ Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (Meaning in the Visual Arts) (DuMont Kunst-Taschenbücher, 33), Köln 1975, 42; s. auch Panofsky II (Anm. 24), 212.

⁴⁴ Ebd., 41; dazu Bättschmann (Anm. 23), 89. Vgl. auch Wohlfeil (Anm. 15), Anm. 16 – 18.

⁴⁵ Panofsky II (Anm. 24), 220 ff. mit 223 (Schema).

ger“⁴⁶. Zudem ist seine Ikonologie im Rahmen des geisteswissenschaftlich orientierten Modells einer Erkenntnistheorie und einem Symbolverständnis verhaftet, die keine allgemeine Anerkennung gefunden haben. Dieser dritten Stufe des Schemas wird sogar – wie bereits angeführt – die Funktion einer Methode der Interpretation bestritten⁴⁷.

Für die geschichtswissenschaftliche Deutung eines bildnerischen Werkes ist es daher angebracht, von Panofsky abweichend die bildliche Quelle einer historischen Kritik zu unterziehen, sie in ihrem umfassenden gesellschaftlichen Kontext auszuwerten und sie auf ihren historischen Dokumentensinn zu befragen. Hierbei müssen die Sehgewohnheiten, Darstellungsweisen und Rezeptionsvorgaben zur Bildentstehungszeit⁴⁸ und die jeweilige Bild- und Wahrnehmungstheorie⁴⁹ berücksichtigt werden – Bildtheorie zu verstehen als die zeitgenössische Auffassung vom Wesen und der Rechtfertigung eines Bildes sowie seiner zulässigen Nutzung. Dem Forschungsprozeß liegt die historische Methode zugrunde⁵⁰.

Die These, daß sich aus einem Kunstwerk als einem ‚Überbleibsel‘ einer vergangenen historischen Wirklichkeit ein *historischer Dokumentensinn* erschließen läßt, geht von der Annahme aus, daß ebenso wenig wie die komplexe Ganzheit eines Textes ein bildnerisches Werk ausschließlich aus Vorhaben und intendiertem Sinn seines Urhebers historisch zu erklären und zu interpretieren ist⁵¹, sondern vielmehr „einen diese Absicht transzendierenden text-immanenten Sinn haben könnte oder daß der Sinn des Werkes sich erst aus seiner – von der Absicht des Autors losgelösten – Funktion und Wirkung in der zeitgenössischen Welt verstehen ließe“⁵². Für die Deutung ist

⁴⁶ *Martin Knauer*, Möglichkeiten und Grenzen einer historischen Ikonologie, untersucht am Beispiel von Callots „Les Misères et les Malheurs de la Guerre“, Wissenschaftliche Hausarbeit Magisterprüfung, MS Hamburg 1990, 14; vgl. u. 43.

⁴⁷ s. o. 23f.

⁴⁸ *Michael Bazandall*, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1984. – *Ernst H. Gombrich*, Bild und Auge. Stuttgart 1986, sowie seine weiteren Veröffentlichungen. – *Rudolf W. Keck*, Das Bild als Quelle pädagogisch-historiographischer Forschung, in: Informationen zur erziehungs- und bildungsgeschichtlichen Forschung, 32 (1988), 13 - 53. – Generell vgl. einleitend und mit Literatur zuletzt *Josef Engemann/Klaus Niehr/Christian Tümpel*, Art. ‚Künste, Bildende‘, in: Theologische Realenzyklopädie, Bd. 20, Berlin/New York 1990, 131 - 163.

⁴⁹ Art. ‚Bilderfrage‘ in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 2, Stuttgart 1947, ND München 1983, 561 - 572. – Lexikon der Kunst (Anm. 30), 545 - 550. – Theologische Realenzyklopädie, Bd. 6, Berlin/New York 1980, 515 - 568. – Vgl. auch *Schenda* (Anm. 13), 84 mit Anm. 10, und *Boockmann* (Anm. 36), 36f. zum Lesen von Bildern, sowie *Scribner*, Das Visuelle in der Volksfrömmigkeit, in: ders. (Anm. 38), 9 - 20, bes. 10 ff., und *ders.*, Reformatorische Bildpropaganda, in diesem Band 83 - 106, hier 88 ff. zur mittelalterlichen Bild- und Sehenslehre.

⁵⁰ *Meier/Rüsen* (Anm. 7).

⁵¹ Die Einwand von *Kurt Badt*, Modell und Maler von Jan Vermeer. Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, Köln 1961, 12 - 17, gegen „die Lehre von dem unbewußten Schaffen“ kann nicht überzeugen.

demnach der Sachzusammenhang wichtig, in dem ein Kunstwerk entstand und wirkt. Der Künstler kann seinem Werk durch Einreihung in Traditionen oder durch unreflektierte Konzessionen gegenüber Wertvorstellungen des Auftraggebers/Stifters oder intendierten Rezipientens unbeabsichtigt Strukturen vermittelt haben, die sich einer späteren Deutung in ihrer geschichtlichen Bedingtheit als historischer Sinn erschließen. Es mag sich auch um Gehalte handeln, die unbewußt von Seiten des Künstlers in sein Werk eingeflossen sind, da dieses als Kommunikationsmedium unwillkürlich gesellschaftliche Strukturen und Mentalitäten spiegelt. Ein Bild kann unter Umständen außerdem Aussagen in einer Weise verdichtet enthalten, die über andere Quellen nur mühsam oder gar nicht zu erschließen sind, kann Ängste, Freuden, Stimmungen oder Zeitgefühl aufzeigen, bevor sie sprachlich fixiert worden sind – beispielsweise Anfang und Entwicklungsstadien eines historischen Prozesses, der in der Gegenwart mit dem Begriff ‚Umdenken‘ qualifiziert wird, als vergangener gesellschaftlicher Vorgang in einer schriftlichen Überlieferung aber erst faßbar ist, wenn er über seine Ergebnisse festgehalten wurde. Und ebenso können sich in einem Bild Tendenzen dann noch niederschlagen, wenn sie sprachlich – in der Literatur – bereits nicht mehr thematisiert werden. Hier eignet einem bildnerischen Werk die Bedeutung eines unmittelbaren Zeugnisses vergangener Wirklichkeit.

Historische Erkenntnisse, die mittels des Entstehungszusammenhangs eines Kunstwerkes gewonnen werden, lassen sich einordnen als zunächst verborgene Mitteilungen unmittelbar „uns nicht mehr verfügbare[r] Ausdrucksformen gesellschaftlich gebundener Individuen“⁵³, die sich erst gezielten Fragestellungen offenbaren – beispielsweise dem Historiker in der Gegenwart. Daß grundsätzlich ein Spannungsverhältnis zwischen jenem gesetzten Sinn besteht, den der Schöpfer mit seinem Werk zu vermitteln anstrebte, und dem, den vor allem spätere Interpreten in ihm erkennen, resultiert aus dem Wesen eines Kunstwerkes. Ihm ist immanent, neue Sinnverbindungen über seine Rezipienten zu stiften. Daß es demzufolge unterschiedlich gedeutet werden kann, weil jede Interpretation zeit-, standort- und subjektgebunden ist, bedarf keiner weiteren Erklärung⁵⁴.

Wird unbeschadet dieses Sachverhalts der Kunst die Funktion eines sozialen Gedächtnisses zuerkannt und das Bild als Teil des gesellschaftlichen Prozesses und damit als „ein Ergebnis vorgängiger geschichtlicher Auseinandersetzungen“⁵⁵ begriffen, stellt sich als letzter methodischer Akt

⁵³ *Thomas Nipperdey*, Die Utopia des Thomas Morus und der Beginn der Neuzeit, in: ders., *Reformation, Revolution, Utopie. Studien zum 16. Jahrhundert* (Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1408), Göttingen 1975, 113 - 146, hier 114.

⁵⁴ *Axel von Criegern*, *Bilder interpretieren*, Düsseldorf 1981, 45.

⁵⁵ Vgl. *Uwe Baumann/Hans Peter Heinrich*, *Thomas Morus. Humanistische Schriften* (Erträge der Forschung, 243), Darmstadt 1986, 168f. mit Anm. 127.

die Aufgabe, den Befund der beiden ersten Stufen vornehmlich kunsthistorischer Analysen und historischen Erklärens zu konfrontieren mit dem geschichtswissenschaftlichen Kenntnisstand der Gegenwart über jene vergangene historische Wirklichkeit, in der das Bild als eine „Artikulation der Gesellschaft“ entstand, für die es als ein historisches Dokument dienen kann⁵⁶.

Die *geschichtswissenschaftlich interpretierende dritte Stufe*, das *Erschließen des historischen Dokumentensinns*, grenzt sich im allgemeinen als ein reflektierter, auf die spekulative Erfassung der Ganzheit des Werkes betont verzichtender⁵⁷, sich also auf ein geschichtswissenschaftliches Erkenntnisinteresse am Bild beschränkender Akt von den vorangegangenen Arbeitsschritten durch einen instrumentellen ‚Zeitsprung‘ im Denken ab: Auf den Stufen der vor-ikonographischen Beschreibung und der ikonographisch-historischen Analyse begegnet der Historiker dem Kunstwerk im allgemeinen mit Fragestellungen, die schon in der Vergangenheit – vor allem zur Entstehungszeit des Werkes – hätten aufgeworfen werden können. In einem letzten methodischen Arbeitsvorgang nutzt der Historiker die historische Distanz zum Untersuchungsgegenstand und strebt nunmehr an, durch einen Wechsel der Perspektive geschichtswissenschaftliche Probleme über Fragen an das Bild zu lösen, die sich auf der Grundlage des heutigen historischen Wissens aus seinem leitenden Erkenntnisinteresse ergeben. Bei diesem Arbeitsverfahren⁵⁸ strukturiert er seine Aussagen dadurch, daß er auf der Basis seiner mittels der Bildanalyse erarbeiteten Kenntnisse an die historische Bildinterpretation mit Aufgabensetzungen herangeht, die eine Lösung erwarten lassen. Zur Ermittlung des historischen Dokumentensinnes eines Kunstwerkes spielt also die auf dem Wege des heuristischen Prinzips an das Bild im Kontext eines integralen Syntheseansatzes herangetragene sinnvolle perspektivische Fragestellung eine zentrale Rolle, weil sie die Bahnen eingrenzt, innerhalb derer deutend zu erklären angestrebt wird, was dem Bild an zeit- und raumspezifischen Aussagen zu menschlichem Leben und gesellschaftlichen Prozessen zu entnehmen ist.

Die Spannweite der Fragestellung wird eingeschränkt durch die historische Kritik der Materialien mit Reflexion über die generell möglichen Quellaussagen, ist orientiert an theoriebezogenen Thesen zur historischen

⁵⁵ Warburg nach *Martin Warnke*, Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge, in: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a. M. 1980, 74.

⁵⁶ So im Verständnis von Aby M. Warburg, dagegen *Oskar Bätschmann*, Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern (Die Kunstwissenschaft), 3. Aufl., Darmstadt 1988, 70.

⁵⁷ Zur These, für kunsthistorische Befassung mit einem Bild sei „Totalität als wesentliches Kriterium echter Interpretation ... von entscheidender Bedeutung“ – so *Badt* (Anm. 50), 23, vgl. *Hoffmann* (Anm. 23).

⁵⁸ *Rüsen* (Anm. 7), 62 – 80, bes. 75 f.

Erklärung der bearbeiteten vergangenen Wirklichkeit und ausgerichtet auf die Möglichkeit, daß dem Bild ‚Nachrichten‘ zu entnehmen sind, die sein Schöpfer nicht reflektiert hat oder gar nicht in Betracht ziehen konnte bzw. zu übermitteln sich nicht als Aufgabe gesetzt hatte. Durch seine Deutung als der „methodischen Operation des interpretierenden Rückbezuges ... auf die Sinn und Bedeutung verleihenden historischen Theorien“⁵⁹ strebt der Historiker an auszusagen, was das bildnerische Werk über das Thema und den ihm seitens des Künstlers mitgegebenen intendierten tieferen Sinn hinaus an Erkenntnissen vermittelt.

Ihr Korrektivprinzip findet die Befragung nach dem historischen Dokumentensinn in anderen, vornehmlich schriftlich überlieferten Materialien. Korrektivprinzip bedeutet in diesem Falle jedoch nicht, daß eine Bildaus-sage deshalb falsch sein muß, weil sich ihr Gehalt nicht aus anderen Quellen belegen läßt. Hierin kann vielmehr ihr spezifischer, den historischen Kenntnisstand erweiternder Wert beruhen. Auch für die geschichtswissenschaftliche Arbeit mit Bildern gilt als Prämisse: „Forschung ist der methodisch geregelte und daher intersubjektiv überprüfbare Schritt von möglichen zu wirklichen Antworten. Sie erschließt die Quelleninformation im Licht der durch Standpunktreflexion gewonnenen und theoretisch vorentworfenen Perspektiven und arbeitet die Informationen aus den Quellen in diese Perspektiven ein ...“⁶⁰. Daraus folgert, daß mittels des jeweiligen Erkenntnisinteresses durch gezieltes Befragen auf der Grundlage von historischer Distanz, eingebrachtem Wissen und theorieförmigem Entwurf das Ergebnis einer Bild-Untersuchung zwar gelenkt wird, zugleich aber auch über Bilder als Faktor im Geschehen oder in dessen Widerspiegelung ein Teil der vergangenen historischen Wirklichkeit interpretativ zu ermitteln ist und geschichtswissenschaftlich relevante Aussagen über gesellschaftliche Beziehungen, ihren Wandel und ihre Bewältigung zu erhalten sind⁶¹, durch den

⁵⁹ Ebd., 76.

⁶⁰ Ebd., 72.

⁶¹ Vgl. Hamburger Studien, wie *Rainer Brüning*, „Kriegs-Bilder“. Wie die Flug-schriften über die Schlacht bei Pavia (1525), den Sacco di Roma (1527) und die Belagerung Wiens (1529) berichten, in: Militärgeschichtliche Mitteilungen 45 (1989), 13 - 43 mit Verweis in Anm. * auf seine ausführlichere Magisterarbeit. – *Ilse Deike/Annette Reichel*, Pax veneta, in: Forschungen und Berichte 31, 169 - 181. – *Ruth Kastner*, Geistlicher Rauffhandel. Form und Funktion der illustrierten Flugblätter zum Reformationsjubiläum 1617 in ihrem historischen und publizistischen Kontext (Mikrokosmos, 11), Frankfurt a.M./Bern 1982. – *Talkenberger* (Anm. 16). – *Christian Torner*, Untersuchungen zu einem Historienbild des 19. Jahrhunderts. Hans Makart: Der Einzug Karls V. in Antwerpen (1878), Wissenschaftliche Hausarbeit Magisterprüfung, MS Hamburg 1990. – *Rainer und Trudl Wohlfeil*, Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde, in: ZHF 12 (1985), 129 - 180 unter Mitwirkung von Viktoria Strohbach; *dies.*, Jan d. Ä. Brueghel und Hendrick van Balen d. Ä.: Die Weissagungen des Propheten Jesaias, in: Friedensgedanke und Friedensbewahrung am Beginn der Neuzeit. Beiträge einer wissenschaftlichen Konferenz vom 6. und 7. Mai 1986, hrsg. von Siegfried Hoyer und Wieland Held (Wissenschaftliche Beiträge der Karl-Marx-Universität Leipzig, Reihe Gesellschaftswissenschaften),

historischen Dokumentensinn eines Kunstwerkes authentisches historisches Geschehen vermittelt werden kann.

„Dokumentsinn“ - „historischer Dokumentensinn“

Überlegungen zu einer historischen Ikonologie

Von Martin Knauer, Hamburg

Aby Warburg verband seine 1912 vor dem X. Internationalen Kongreß für Kunstgeschichte vorgestellte Deutung des Freskenzyklus im Palazzo Schifanoja in Ferrara mit der Forderung nach einer „methodischen Grenzerweiterung“ der Kunstwissenschaft. In einem als „ikonologische Analyse“ und „ikonologische Quellenuntersuchung“ bezeichneten Verfahren gelang es ihm, durch eine Gegenüberstellung der Fresken mit bildlichen und literarischen Quellen unterschiedlichster Kulturen und Epochen, die rätselhaften astrologischen Figuren in ihrer geschichtlich gewandelten Bedeutung zu klären! Diese als kunstwissenschaftlicher Schritt gekennzeichnete Verfahrensweise entwickelte sich nicht zufällig zu einem Kernstück der Renaissance. Warburgs damaliges Hauptanliegen, der Nachweis eines Weiterlebens der Antike in der Kunst der Frührenaissance, gründete sich auf einer in erster Linie historischen Fragestellung.

„Ikonologische Methodik richtet sich im vorzuletzt in Hinsicht auf die Geschichtswissenschaft. Das Kunstwerk, als unzufälliger Bestandteil der Gesamtkultur, kann nur auf interdisziplinären Wege sowie unter Zuhilfenahme der historischen Forschung geklärt werden. Zuvorgerichtet dabei die Einbeziehung aller Arten bildlicher und schriftlicher Quellen ein historisch-kritisches Verfahren voraus.“ Aufgrund dieser Kriterien, verstanden als Öffnung der Kunstwissenschaft zur Geschichte, wird ersichtlich, daß

Leipzig 1987, 60 - 83; *dies.*, „Frieden in der Kunst“, in: Orientierung. Berichte und Analysen aus der Arbeit der Evangelischen Akademie Nordelbien, H. 2 (1987), 21 - 33; *dies.*, Verbildlichungen ständischer Gesellschaft. Bartholomäus Bruyn d. Ä. - Petrarcameister (mit Exkursen von Marlies Minuth und Heike Talkenberger), in: Ständische Gesellschaft und soziale Mobilität, hrsg. von Winfried Schulze (Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 12), 269 - 331; *dies.*, Stände und Konfessionen. Lucas Cranach d. J.: „Die Predigt Johannes des Täufers“. Bartholomäus Bruyn d. Ä.: „Die Drei Stände der Christenheit“ im Vergleich, in: Die Bildung des frühmodernen Staates - Stände und Konfessionen, hrsg. von Heiner Timmermann (Forum: Politik, 6 - Dokumente und Schriften der Europäischen Akademie Otzenhausen, 62), Saarbrücken-Scheidt 1989, 263 - 292. - Verwiesen sei abschließend auf die Studien, die im Zusammenhang mit der Edition ‚Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts‘, hrsg. von Wolfgang Harms u. a., bisher Bde. 1 - 4, München 1980 - Tübingen 1989, entstanden sind; dazu s. u. 254 f. mit Anm. 157, sowie für Rolle und Bedeutung von Auftraggeber und Stifter zuletzt Wolfgang Schmid, Stifter und Auftraggeber im spätmittelalterlichen Köln, Phil. Diss. masch. Trier 1990, zum Druck vorgesehen in den Veröffentlichungen des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1991.