

Norbert M. Schmitz

Bewegung als symbolische Form. Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften

2000

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14152>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmitz, Norbert M.: Bewegung als symbolische Form. Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften. In: Heinz-B. Heller, Matthias Kraus, Thomas Meder u.a. (Hg.): *Über Bilder Sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft*. Schüren 2000 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 8), S. 79–95. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14152>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Norbert M. Schmitz

Bewegung als symbolische Form

Die Ikonologie und der Kunstbegriff der Medienwissenschaften

1. Einleitung

Die Gastgeber des Symposions haben mich gebeten, mit diesem Beitrag zur Bedeutung der Ikonologie für die Medienwissenschaften zugleich auch so etwas wie eine kurze Einführung und Begriffsklärung der Termini Ikonographie und Ikonologie zu geben. Dies ist eine sicherlich notwendige, wenngleich etwas trockene Aufgabe, denn während in der Kunstwissenschaft diese Begriffe mittlerweile durchweg mit den Methoden Aby Warburgs und Erwin Panofskys assoziiert werden,¹ scheint sich diese relativ klare Abgrenzung und Differenzierung jenseits der Fachwissenschaft im engeren Sinne nicht durchgesetzt zu haben.² Im allgemeinen Wissenschaftsdiskurs herrscht über diese Begriffe à la mode oft genug terminologische Verwirrung. So möchte ich aus der Not eine

- 1 Einen hervorragenden Überblick in: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, Bd. 1: Bildende Kunst als Zeichensystem*. Köln 1979. Leider ist der zweite Band, der konsequent diese älteren Ansätze um neuere semiotische ergänzen sollte, nicht fertiggestellt worden. Sicherlich wären hierbei manche Berührungspunkte deutlich geworden. Zur Methode der Ikonologie vgl.: Panofsky, Erwin: „Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance“. In: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst* (1939). Dt. Köln 1978, S. 36-67. Im folgenden beziehe ich mich auf den späteren, „klassischen“ Panofsky. Die frühe Position des Kunsthistorikers faßt Passarge zusammen: Passarge, Walter: *Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart*. Berlin 1930 (*Philosophische Forschungsberichte*, H. 1). Vgl. auch: Lützel, Heinrich: *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der bildenden Kunst*, 3 Bde. Freiburg, München 1975 (Wagner, Fritz (Hg.): *Orbis Academicus. Problemgeschichten der Wissenschaft in Dokumenten und Darstellungen*, Bd. 1/15,1-15,3., Bd. 3).
- 2 Allerdings trägt auch manche kunsthistorische – dem Titel nach ikonologische Studie – zur Verunklärung bei. Dort werden die von Panofsky immer an ganz bestimmten Problemstellungen entwickelten Modelle pedantisch und verkürzt auf alles und jedes angewandt.

Tugend machen und anhand der Deskription der Ikonologie deren Relevanz für die Medienwissenschaften aufzeigen.³ Ich werde versuchen, dies und zugleich die notwendigen begrifflichen Klärungen anhand einer knappen wissenschaftshistorischen Darstellung zu entwickeln. Mein Erkenntnisinteresse wird dabei sein, das Bildverständnis der Medienwissenschaften selbst auf seine impliziten Voraussetzungen in ganz bestimmten kunstwissenschaftlichen Theoremen der Moderne, die sich deutlich von der vermeintlich konservativen ‚Schule‘ der Ikonologie unterscheiden, zurückzuführen. Meine These ist, daß eine Vielzahl höchst problematischer ästhetischer Paradigmen der Moderne in die Medienwissenschaft eingeflossen sind – mehr als sich diese bewußt ist. Die Explikation jenes unreflektierten Kunstbegriffs scheint mir wiederum Anlaß, das Verhältnis von Kunst- und Medienwissenschaften neu zu überdenken.⁴

Polemisch wenden sich die folgenden Überlegungen also gleichermaßen gegen bestimmte Formen moderner Kunstgeschichtsschreibung wie gegen medienwissenschaftliche Theoriebildungen, die deren Paradigmen noch ex negativo übernehmen. Der eher kultur-, geistes- und sozialgeschichtlich orientierte Ansatz der Ikonologie eröffnet dagegen Perspektiven, die das Verhältnis zwischen alten und neuen Medien jenseits ontologisierender Konfrontationen als Verschiebungen innerhalb einer allgemeineren Dynamik des neuzeitlichen Bildbegriffs aufeinander beziehbar machen.

Erkenntnisinteresse bleibt die – auch dieses Symposium bestimmende – Frage nach Veränderung und Kontinuität visueller Kommunikation über den technisch-medialen Wandel vor allem der letzten 150 Jahre hinweg. Zur angemessenen Erörterung dieser Frage ist – und das wäre mein Vorschlag – die Historisierung der Moderne auch als Wissenschaftsgeschichte eine wesentliche Voraussetzung.

Nun kann ein so schillernder Begriff wie der der Ikonographie nicht ausschließlich von einer einzelnen Disziplin beansprucht werden. Und so will ich hier auch keinesfalls die Ikonologie als neue Methodologie der Medientheorie empfehlen, sondern ausschließlich nach der möglichen Bereicherung und

3 Vgl. die Diskussion auf dem Kongreß: „Panofsky im Jurassic Park – Meaning in the visual Arts: Views from the outside – Centennial Commemoration of Erwin Panofsky“, Princeton, Institute for Advanced Study, 1.-3. Oktober 1993; Tagungsbericht in: *Kunstchronik*, 46. Jg. (1993), H. 12, S. 709ff.

4 Vgl. Zahlten, Johannes: „Der Kunsthistoriker und der Film. Historische Aspekte und künftige Möglichkeiten“, in: Korte, Helmut / Zahlten, Johannes (Hg.): *Kunst und Künstler im Film* (Schriftenreihe der Hochschule für bildende Künste Braunschweig, Neue Folge). Hameln 1990. (In dem Band sind die Vorträge der genannten Sektion des deutschen Kunsthistorikertages 1988 in Frankfurt/M. publiziert.) S. a. Aumont, Jacques: *L’Oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris 1989. Eine deutsche Zusammenfassung seiner Thesen bietet der Autor unter dem Titel: „Projektor und Pinsel – Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av – Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, hg. von Wolfgang Beilenhoff u. a., 1. Jg., Berlin (1992), H. 1, S. 77-90.

Fruchtbarkeit für bestimmte – beispielsweise filmhistorische – Problemstellungen fragen. Dabei wird sich zeigen, daß es weniger um die einfache Anwendung derartiger Konzepte auf neuartige Medienwelten geht, als vielmehr um die Verschränkung solcher Bildwelten mit den Traditionen der visuellen Künste unter einer übergeordneten kulturwissenschaftlichen Perspektive. Natürlich wird hier die komplizierte methodologische Debatte selbst um die Termini *technici* nicht wirklich entwickelt werden können. Dazu würde ich mich auch nicht berufen fühlen. Angesichts des knappen Raums können kaum mehr als Fragehorizonte eröffnet werden. Die Kunsthistoriker müssen also von vornherein die nun sehr vereinfachende Idealtypik entschuldigen, wie umgekehrt die Film- und Medienwissenschaftler manche holzschnittartige Zuspitzung des Folgenden. Das gilt insbesondere für den wahrlich hochgesteckten Titel dieser Ausführungen, wenngleich ich hoffe, zumindest die Forschungsperspektive, die hinter der Anspielung auf einen auch in den Medienwissenschaften wohlbekannten Aufsatz Panofskys zurückgeht, deutlich werden zu lassen: „Die Perspektive als symbolische Form“⁵.

2. Ikonographie versus Formgeschichte: Alte contra neue Kunstgeschichte

Beginnen wir also mit der Ikonographie. Als wissenschaftliche Schule war sie weitgehend ein Produkt des Historismus. Der Begriff Ikonologie, den es im folgenden von ihr zu unterscheiden gilt, leitet sich von den Emblemverzeichnissen der Renaissance und des Barock her, die aus dem Betreiben der Humanisten resultierten, Wort und Bild nach den eher formal orientierten ästhetischen Theorien der Frührenaissance wieder zusammenzuführen. Der Einfluß dieser humanistischen Bildlexika – deren berühmtestes dann den namensgebenden Titel „Iconologia“ führte – auf die Bildrhetorik von Renaissance und Barock ist nicht zu unterschätzen.⁶ Es handelte sich – vereinfacht ausgedrückt – um normativ zu verstehende Musterbücher, die die komplexen ikonographischen Muster des Humanismus als Ergänzung und gelegentlich Konkurrenz zu den hergebrachten des Christentums durchsetzen wollten. Doch diese Nachschlagewerke können nur sehr bedingt als Vorläufer der wissenschaftlichen Ikonographie im heutigen Sinne gelten. Diese setzte erst ein mit dem Verlust der allgemeinen Lesbarkeit der Bilder, namentlich der „lectio continua“ der biblischen Erzählung, spätestens also mit der beginnenden Industrialisierung und Säkularisation. Das Scheitern des Versuchs der französischen Revolution, die alte christliche Bildersprache durch ein eigenes Bildrepertoire im Dienste eines ‚Kults der Vernunft‘

5 Panofsky, Erwin: „Die Perspektive als symbolische Form“, wiederabgedruckt in: Ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaften*. Hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen. Zweite, verbesserte Auflage. Berlin 1974, S. 99-167.

6 Vgl.: Warncke, Carsten-Peter: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Forschungen, Bd. 33). Wiesbaden 1987, S. 131.

zu ersetzen, zeigt das Grundsätzliche des Verlustes.⁷ Während die romantische Symboltheorie noch versuchte, dieses Dilemma durch eine metaphysische Aufladung der Bilder aufzuheben, begnügte sich die von ihr beeinflusste wissenschaftliche Ikonographie trotz ihrer starken Bindung an die französisch-katholische Restauration damit, das verlorene Wissen um die Bedeutung der Symbole mit positivistischen Methoden zu rekonstruieren, indem sie, beispielsweise für die französische Kathedralsplastik oder die Bildprogramme byzantinischer Kirchenausmalungen, eine Art Lexikon mittelalterlicher Bildinhalte entwickelte. Später kam dann vor allem die Re-Lektüre der oben angeführten Allegorien und Symbole der frühen Neuzeit hinzu. Ikonographie – wie sie sich hier mustergültig entwickelte – meint also nicht die formale Beschreibung von Bildern, sondern die Identifikation ihrer in der Regel konventionellen Bedeutungen, und, darauf aufbauend, die Untersuchung des Wandels und die Konstanz daraus resultierender Typen.⁸ Ins Zentrum der späteren Kritik, namentlich einer an den Veränderungen des Bildstatus in der Moderne orientierten Kunstgeschichte, rückte denn auch die hier nur angedeutete Reduktion des Kunstwerks auf seine semantische Funktion durch eine strenge Ikonographie, die radikal von jedem Qualitätsurteil und formalen Differenzen absah. Die Ikonographie – eine der bis heute erfolgreichsten Schulen ihres Faches – verfolgte die Überlieferungsgeschichte einzelner Typen unabhängig von allen medialen und stilistischen Veränderungen, beispielsweise von der Spätantike über das Hochmittelalter bis in die frühe Neuzeit. So konnte ein römisches Grabrelief, ein ravennatisches Mosaik, eine byzantinische Buchmalerei oder ein altniederländisches Tafelbild rein nach der Übernahme bestimmter Bildinhalte, unabhängig vom Grade naturalistischer Darstellungsfertigkeit, den Rahmenbedingungen der Rezeption und auch der technischen Produktion, auf einer Ebene betrachtet werden. Ikonographie im engeren Sinne und in Abgrenzung zur Ikonologie ist bis heute wesentlich nichts anderes, wenngleich mittlerweile die frühere streng westliche durch eine universalgeschichtliche Perspektive erweitert wurde.⁹ Zugleich zeigt sich hier die Grenze dieser Methode gegenüber der Kunst der Moderne. Die Kritik von dieser Seite warf der Ikonographie mit Recht vor – und zwar gerade weil die klassische symbolische Funktion des Kunstwerks durch die ‚Repräsentationskrise der Moderne‘ in Frage gestellt wurde –, die eigentliche Bedeutung eines guten Teil der Werke des 20. Jahrhunderts zu verfehlen, wenn sie deren Thematik

7 Zur Entwicklung des Symbolbegriffs in der Romantik: Pochat, Götz: *Der Symbolbegriff in Ästhetik und Kunstwissenschaft*. Köln 1983. Frank, Manfred: *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie. Motiv-Untersuchungen zur Pathogenese der Moderne*. Frankfurt/M. 1989.

8 Zur Geschichte der Ikonographie vgl.: De Chapeaurouge, Donat: *Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole*. Darmstadt 1984.

9 Vgl. Künstle, Karl: „Symbolik und Ikonographie der christlichen Kunst. Zur Methode der christlichen Ikonographie“. In: Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 64-80.

sierung des Bildstatus nicht als den eigentlichen Inhalt identifizierte und so das Material einer übergeordneten ästhetischen Strategie häufig mit deren Essenz verwechselte. Um ein Beispiel zu geben: Wenn die ikonographische Analyse ihre sicherlich richtige Einschätzung der semantischen Funktion der Sonnenblumen Van Goghs als ursprünglich christliches Liebessymbol identifiziert, erreicht sie natürlich nicht die Essenz, sondern nur ein ganz bestimmtes Segment der ästhetischen Strategie dieses ‚Patres der Moderne‘.

Unbenommen ihrer bleibenden Verdienste um ihr Fach ist auffällig, wie eine rein inhaltsästhetisch orientierte Ikonographie der konventionellen Salonmalerei ihrer Entstehungszeit entspricht. Der Reduktion des Bildes auf einen literarischen Gehalt in der Historienmalerei entsprach die Konzentration dieser Methode auf die semantische Funktion jedes Kunstwerks. Trotzdem ist der Wert dieses Ansatzes auch für die Massenmedien Film und Fernsehen kaum zu bestreiten, entwickelte doch auch das Kino sehr früh – der christlichen Praxis vergleichbar – Typen, die ähnlich der Massenrezeption der Heiligenerzählungen auf den mittelalterlichen Fresken einem breiten, größtenteils ungebildeten Publikum ohne sonderliche Vorbildung ein rasches, wenn auch begrenztes Verstehen ermöglichten, ohne dabei auf irgendeine differenzierte Auseinandersetzung mit einem speziellen oder individuellen Bildvokabular, sei es des Auftraggebers oder des Künstlers, zurückgreifen zu müssen. Auch Panofsky – hier eben ganz Ikonograph – beschreibt diese Einführung feststehender Typen im frühen Kino,

„die den Zuschauer von Anfang an über die grundlegenden Tatsachen und Charaktere unterrichtete[n], ganz ähnlich wie die beiden Frauen hinter dem Herrscher, durch das Schwert resp. das Kreuz, das sie hielten, als Tapferkeit und Glaube gekennzeichnet waren. Es bildeten sich, identifizierbar, weil festgelegt in Erscheinung, Betragen und Attributen, die wohlbekanntesten Typen des Vamp und des Mädchens mit dem Herzen am rechten Fleck (vielleicht die überzeugendsten modernen Entsprechungen der mittelalterlichen Personifikationen der Tugenden und Laster)“¹⁰.

Diese Einschätzung wird wohl kaum auf Widerspruch stoßen. Würde sich der Beitrag der Ikonologie hierin erschöpfen, wäre allerdings auch hier einzuwenden, daß eine solche rein inhaltliche Deutung das Spezifische der visuellen Erscheinung verpaßt, in diesem Falle vor allem das Eigene der Bewegungsrepräsentation des neuen Mediums. Die Thematisierung der ‚medialen Bedingungen‘

10 Panofsky, Erwin: „Stil und Medium im Film“. In: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium des Films* (1936 und mehrere veränderte Fassungen). Dt. zit. nach Frankfurt/M. 1999, S. 43.

der Übertragung narrativer Muster in das neue Medium Film bleibt im zitierten Argument Panofskys¹¹ ebenso unberücksichtigt, wie die Spezifika der modernen Kunst in den methodischen Rastern einer einfachen Ikonographie nicht darstellbar sind. Sollten sich also am Ende zwei Kunstwissenschaften und zuletzt noch eine dritte Kunstwissenschaft der neuen Medien unversöhnlich gegenüberstehen? Panofsky selbst bleibt nicht im Käfig derartiger Beschränkungen. Allerdings soll hier die entscheidende Ausdifferenzierung seines Ansatzes erst später dargelegt werden, denn im Sinne der wissenschaftshistorischen Fragestellung meiner Einleitung muß die weitere historische Entwicklung der Disziplin zumindest noch grob umrissen werden. Zunächst entwickelte sich die Kritik an der klassischen Ikonographie innerhalb der Fachgeschichte in eine andere Richtung als später bei Panofsky. Der auf die Dominanz der klassischen Ikonographie folgende methodische Paradigmenwechsel des Faches hin zur reinen Form situiert dabei zugleich das ästhetische Feld, in dem die späteren medienwissenschaftlichen Reflexionen ihren Ursprung haben. Ganz offensichtlich war jedenfalls die Ikonographie, ähnlich den evolutionistischen Modellen einer linearen Entwicklung der Mimesis aus positivistischen Geist, unfähig, die damals rasant zum Tragen kommende Entwicklung der modernen Kunst methodisch einzuholen. Den Protagonisten selbst oft kaum bewußt, wurde dieses Problem der Ausgangspunkt für die Stilkritik, die bald die deutsche, damals international führende Kunstgeschichte dominierte: Vor allem Heinrich Wölfflin versuchte, in Abgrenzung zum hegelschen Diktum vom „Ende der Kunst“, dieser auch in der modernen Kultur eine eigenständige und mehr als dekorative Funktion zurückzuerobern. Seine ‚Geschichte des reinen Sehens‘ wollte die Kunst als Reich eigener Geltung beschreiben, das sich wohl historisch mit allerlei technischen, sozialen, politischen oder anderen außerkünstlerischen Komponenten im konkreten Werk verbindet, als das ‚eigentlich Künstlerische‘ aber von dieser unberührt bleibt. Es wurde bereits vielfach angemerkt, wie sehr dieser Ansatz dem Autonomiestreben der zeitgenössischen Avantgarde entsprach, unbenommen der Tatsache, daß ein Wölfflin als ordentlicher Professor im wilhelminischen Kaiserreich mit solcher „Rinnsteinkunst“ kaum in Berührung kam. Von diesem methodischen Formalismus, eine Art ‚abstrakter Kunstgeschichte‘ – 1915 in Wölfflins Buch *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* weit über die Fachkreise hinaus populär gemacht –, wollte sich die Ikonologie zuallererst absetzen, ohne allerdings deren Sensibilisierung für das Formale aufzugeben.¹²

11 Im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes beläßt es Panofsky erwartungsgemäß nicht bei einer so eingeschränkten Perspektive; vgl. hierzu weiter unten.

12 Zu den hier nur unzureichend ausgeführten Implikationen einer Anwendung der weberschen Methodologie auf die Kunstwissenschaft habe ich Stellung genommen in: Schmitz, Norbert M.: *Kunst und Wissenschaft im Zeichen der Moderne – Exemplarische Studien zum Verhältnis von klassischer Avantgarde und zeitgenössischer Kunstgeschichte in Deutschland*. Alfter 1993, S. 29ff.

In diesem Sinne waren Wölfflin und Riegl tatsächlich moderne Kunsthistoriker: Ihre Methode entsprach den Normen der zeitgenössischen Avantgarde. Im Vergleich ist die Reserve der ‚Gründerväter‘ der Ikonologie, Warburg und Panofsky, gegenüber diesem ästhetischen Paradigmenwechsel auffällig.¹³ Das gilt vor allem für die Entwicklung der abstrakten und konkreten Malerei, die der Ikonologie qua Aufgabe der Mimesis vermeintlich den ‚semantischen Boden‘ unter den Füßen wegzog. Die „Repräsentationskrise der Moderne“, wie sie Gottfried Boehm¹⁴ nannte, deren Augenzeugen Warburg und Panofsky waren, schien diese Methode wenigstens auf das Feld der vormodernen Kunst und der Trivialkultur zu beschränken.¹⁵

Wie sollte also eine solch rückwärtsgewandte Forschung, deren Augenmerk schon von den Objekten her eher dem Weiterleben der Antike in der Renaissance oder den theologischen Grundlagen des spätmittelalterlichen Naturalismus galt, die grundlegenden Veränderungen der Bildwelt des industriellen Zeitalters angemessen deuten? Das Interesse an der Gegenwart war jedenfalls etwas ganz anderes. So hob William S. Heckscher schon früh die Tatsache hervor, daß Warburg – teilweise unter dem Naserümpfen seiner ästhetisierenden Kollegen –, sein Augenmerk gerade auf die ganze Vielfalt der Erscheinungen auch der neuesten Medien seiner Zeit richtete.¹⁶ Wenn er – kulminierend im Projekt des berühmten Bilderatlanten – sein Augenmerk eben von der Kunst im geläufigen Sinne auf die ganze Breite der visuellen Kultur vom Meisterwerk Michelangelos über Film und Illustrierte bis hin zur Briefmarke wandte, dann war er in gewisser Hinsicht der erste Kunsthistoriker, der es wagte, seinen Blick über den Tellerrand des herkömmlichen Kunstverständnisses hinaus zu richten. Denn wenn der Stilkritiker Riegl den orientalischen Teppich für kunstwürdig erklärte, reduzierte er ihn zugleich auf seine formalen Qualitäten als ‚gewebte Malerei‘. Ähnlich war Rudolf Arnheims Blick auf den Film von dem Bemühen gekennzeichnet, auch hier die strengen ästhetischen Maßstäbe der klassischen Avantgarde durchzusetzen.¹⁷ Erst der Wölfflinschüler Siegfried Giedion sollte die formalen Kriterien der Stilkunde in seiner monumentalen *Herrschaft der Mechanisierung* (1948) explizit nicht nur auf die Kunst der Avantgarde anwenden,

- 13 Gombrich, Ernst H.: „Der fruchtbare Moment: Zum Zeitmoment in der bildenden Kunst“. In: Ders.: *Bild und Auge: Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Stuttgart 1984, S. 40-62.
- 14 Kunst.: Boehm, Gottfried: „Die Krise der Repräsentation – Die Kunstgeschichte und die moderne Kunst“. In: Dittmann, Lorenz (Hg.): *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1919-1930*. Stuttgart 1985, S. 113.
- 15 Vgl.: Varnedoe, Kirk / Gopnik, Adam: *High & Low – Moderne Kunst und Trivialkultur 1*. München 1990, S. 8ff., und Sontag, Susan: „Anmerkungen zu ‚Camp‘“. In: Dies.: *Against Interpretation and other Essays*. New York 1966. Dt. zit. nach Dies.: *Geist als Leidenschaft – Ausgewählte Essays zur modernen Kunst und Kultur*. Leipzig, Weimar 1989, S. 41-60.
- 16 Heckscher, William S.: „Die Genesis der Ikonologie“. Wiederabdruck in: Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 112-164.
- 17 Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* (1932). Neuausgabe Frankfurt/M. 1974, S. 23.

sondern deren Entwicklung mit ihren veränderten Voraussetzungen im sozialen Wandel der Industriekultur begründen. Oberflächlich suggeriert der Titel zwar tatsächlich so etwas wie eine Sozialgeschichte der Moderne, bei genauerer Lektüre geht es hier aber kaum um den Wandel der sozialen Funktionalität der Kunst in der Industriegesellschaft, sondern um eine formal-ästhetische Äquivalenz zwischen den Veränderungen innerhalb des Sichtbaren und deren Repräsentanz in den unterschiedlichsten Stilformen der modernen Kunst. So werden zuletzt noch das spielerische Lineargefüge eines Klee und die theosophischen Geistesformeln Kandinskys als Äquivalent zu den Fotografien eines Gilbreth verstanden. Anstelle des ‚gotischen‘ oder ‚barocken‘ Formgefühls tritt nun das ‚industrielle‘.¹⁸ Die Ikonologie dagegen konnte gerade wegen ihrer Unabhängigkeit von den Autonomieparadigmen einen Blick nicht nur auf die ganze Breite neuer Bildwelten, sondern vor allem auf deren Funktionswandel richten.

3. Zur Methode der Ikonologie

Bevor diese eigentlich medienwissenschaftlichen Überlegungen weitergeführt werden können, gilt es, den Kern des ikonologischen Verfahrens kurz darzulegen, um über eine Perspektivierung hinsichtlich der Medienwissenschaft am Ende wieder an Überlegungen zur Wissenschaftsgeschichte anzuknüpfen. Während also die Ikonographie sich auf die Erstellung eines semantischen Bildindex beschränkte, ging die eigentliche Ikonologie, wenigstens so wie sie Warburg und Panofsky verstanden, entscheidend darüber hinaus, wenn sie die rein semantische Dimension in einem sehr spezifischen Sinn mit formalen *und* kultur-, sozial- und geistesgeschichtlichen Aspekten verband und so zuletzt auch die Stilgeschichte integrierte.

Ich erlaube mir, die prägnante Formulierung Panofskys aus dem Jahre 1932 selbst umfänglich zu zitieren, in der er sein berühmtes Dreistufenschema der Interpretation – Phänomensinn, Bedeutungssinn und Dokumentsinn – knapp zusammenfaßt:

„Sehen wir uns – um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen –, der Aufgabe gegenübergestellt, die berühmte Auferstehung von Grünewald zu ‚beschreiben‘, so finden wir uns schon bei den ersten Ansätzen darüber belehrt, daß die so oft gebrauchte Unterscheidung zwischen einer rein ‚formalen‘ und einer ‚gegenständlichen‘ Beschreibung bei näherer Betrachtung nicht in vollem Umfange aufrechtzuerhalten ist [...]. Eine wirklich rein formale Beschrei-

18 Giedion, Sigfried: *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Dt. Frankfurt/M. 1982, und: Klingerer, Francis D.: *Kunst und industrielle Revolution*. Dresden 1974, Frankfurt/M. 1976. Dagegen steht Gehlens Kompensationsthese: Gehlen, Arnold: *Zeit-Bilder – Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt/M., Bonn 1960; s. die zweite, neu bearbeitete Auflage 1965, S. 34.

bung dürfte nicht einmal ‚Ausdrücke‘ wie ‚Stein‘, ‚Mensch‘ oder ‚Felsen‘ gebrauchen, sondern müßte sich grundsätzlich darauf beschränken, die Farben, die sich in mannigfaltiger Nuancierung gegeneinander absetzen, miteinander verbinden und sich höchstens zu quasi ornamentalen oder quasi tektonischen Formkomplexen zusammenbeziehen lassen, als völlig sinnleere und sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren.“¹⁹

Zweifellos würde auch die Stilkritik hier nicht widersprechen, nur war für sie die Verwendung solcher inhaltlichen Figurationen ein rein darstellungstechnisches Hilfsmittel zur Transkription des Visuellen in Sprache, während für Panofsky das gegenständliche Erkennen die Voraussetzung für Wahrnehmung überhaupt ist. Die Identifikation des schwebenden Mannes als Christus stellt für Panofsky zunächst den literarischen, zu wissenden Sinn dar, dessen Deutung Aufgabe der Ikonographie als Hilfswissenschaft der Ikonologie ist. Doch diese sachliche Kenntnis ist zugleich untrennbar mit der Form verbunden, d.h. eine rein formale Betrachtung jenseits kulturell bedingter Prägungen ist selbst auf der untersten Ebene der Betrachtung unmöglich. Pierre Bourdieu hat das Wesentliche dieser vermeintlich randständigen Explikation als einen der entscheidenden Verdienste Panofskys festgehalten, nämlich als Widerlegung des ‚Mythos des reinen Auges‘: „Eine Theorie, die bei dem spontan Wahrgenommenen stehenbleibt, stützt sich allein auf die Erfahrung des Vertrauten und unmittelbar Verständlichen, beschränkt sich so auf einen Sonderfall, der sich gar nicht als solcher erkennt.“²⁰ Bourdieus wissenssoziologische Folgerungen aus Panofskys Ikonologie liegen auf der Hand, nämlich die Analyse ästhetischer Diskurse als gesellschaftlicher Machtpraxen;²¹ hier soll allein das Verhältnis dieses modernen Mythos zum medialen Wandel erläutert werden. Ich fokussiere deshalb erneut die komplizierte Argumentation Panofskys auf ihre sozusagen medienwissenschaftliche Relevanz. Dieser fragt im zitierten Text weiter: „Im Falle des Grünewaldbildes sehen wir nun zwar ‚ohne weiteres‘, daß die Menschen Menschen und die Felsen Felsen sind. Aber woran sehen wir, daß Christus ‚schwebt‘? Die unbedenklich gegebene Antwort lau-

19 Panofsky, Erwin: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“. Zit. nach Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 186f. Zum hier nicht berücksichtigten Wandel der Terminologie in Panofskys Schema siehe die Katalogisierung ebd., S. 499ff.

20 Bourdieu, Pierre: „Elemente zu einer soziologischen Theorie der Wahrnehmung“. Dt. in: Ders.: *Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M. 1970, S. 162f.

21 Ich selbst habe dies, bezogen auf die ‚abstrakte Kunstgeschichte‘ des Formalismus, weiter ausgeführt in: Schmitz, Norbert M.: „Heinrich Wölfflin. Ein Kunsthistoriker der Moderne“. Nachwort zu: Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Akademische Vorlesung*. Alfter bei Bonn 1994, S. 143-174.

tet: „Weil er sich im leeren Raum befindet, ohne eine Standfläche zu besitzen.“²² Doch ein nachfolgender Vergleich mit Christusdarstellungen aus der ottonischen Kunst macht deutlich, daß eine solche Identifikation nicht selbstverständlich ist, „weil hier eine Natur- und Raumgesetzlichkeit, die sich bei Grünewald auf wunderbare Weise durchbrochen zeigt, gar nicht vorhanden ist.“²³ Die ‚eigentliche‘ Bedeutung, also der Dokumentsinn als dritte Ebene der ikonologischen Interpretation, erschließt sich nicht allein durch die besondere Gestaltung des bestimmten Kunstwerkes, d.h. dem individuellen Ausdruckswillen Grünewalds, sondern ist – gewissermaßen kollektiv – schon lange vorher in die Verfahren der Darstellung, hier in die Möglichkeiten perspektivischer Raumillusion eingeschlossen. Genau hier erweitert Panofsky seinen kunstwissenschaftlichen Ansatz um eine medienwissenschaftliche Überlegung.

4. Die symbolische Form des Mediums

1924/25 betonte Panofsky in seinem berühmten Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“ in deutlicher Abgrenzung zu den evolutionistischen Naturalismustheorien des 19. Jahrhunderts, die die Erfindung und Entwicklung der Renaissanceperspektive als historische Annäherung an eine ahistorische und anthropologisch begründete objektive Mimesis interpretierten, die historische Bedingtheit auch der Zentralperspektive: Als einäugiges und statisches System simuliere sie eben keinesfalls die tatsächliche Funktion menschlichen Sehens.²⁴ Der Kunsthistoriker zeigt im Vergleich mit anderen Perspektivformen der Antike wie des alten Orients und den internen Differenzierungen innerhalb der Perspektivkunst der neuzeitlichen Malerei, daß diese selbst historisch wandelbare symbolische Formen für ganz bestimmte – modern gesagt – soziale und kulturell bestimmte Dispositive²⁵ darstellen:

„Von dieser Struktur des psychophysiologischen Raumes abstrahiert die exakt-perpektivische Konstruktion [der Renaissance] grundsätzlich: es ist nicht nur ihr Ergebnis, sondern geradezu ihre Bestimmung, jene Homogenität und Unendlichkeit, von der das unmittelbare Erlebnis des Raumes nichts weiß, in der Darstellung

22 Panofsky in: Kaemmerling, *Ikonographie und Ikonologie*, S. 191.

23 Ebd., S. 191f.

24 Zur neueren Debatte vgl.: Foucault, Michel: »Die Hoffräulein«. In: Ders.: *Die Ordnung der Dinge*. Dt. Frankfurt/M. 1971, S. 31-45 und Mollenhauer, Klaus: *Vergessene Zusammenhänge. Über Erziehung und Kultur*. München ²1985, S. 60-66.

25 Der Begriff wird hier allerdings mehr in einen historisch-dynamischen Sinne gebraucht als bei Foucault. Zur Kritik Bourdieus an dem Diskurstheoretiker vgl. Jurt, Joseph: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995.

desselben zu verwirklichen – den psychophysiologischen Raum gleichsam in den mathematischen umzuwandeln.²⁶ [...] Das scheint nun an und für sich eine rein mathematische und keine künstlerische Angelegenheit zu sein, denn mit Recht darf man sagen, daß die größere oder geringere Fehlerhaftigkeit, ja selbst die völlige Abwesenheit einer perspektivischen Konstruktion nichts mit dem künstlerischen Wert zu tun hat [...]. Allein wenn Perspektive kein Wertmoment ist, so ist sie doch ein Stilmoment, ja, mehr noch: sie darf, um Ernst Cassirers glücklich geprägten Terminus auch für die Kunstgeschichte nutzbar zu machen, als eine jener ‚symbolischen Formen‘ bezeichnet werden, durch die ‚ein geistiger Bedeutungsinhalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird‘; und es ist in diesem Sinne für die einzelnen Kunstepochen und Kunstgebiete wesensbedeutsam, nicht nur ob sie Perspektive haben, sondern auch welche Perspektive sie haben.“²⁷

Man sollte vorsichtig sein, den Begriff des Stils hier mit dem geläufigen der Stilkritik zu identifizieren. Eher hält er die Mitte zwischen diesem und dem eines technisch-materialen Mediums, denn in der Tat ist der Stil der neuzeitlichen Perspektive, wenngleich eben selbst schon symbolische Form, auch ein Medium, in dem im herkömmlichen Sinn unterschiedliche Stile wie etwa der ‚Renaissancelinearismus‘ und das ‚malerische‘ Barock realisiert wurden.²⁸

Aus den Überlegungen Panofskys ergeben sich nun nicht nur kunstwissenschaftliche Problemstellungen im engeren Sinne, sondern nicht weniger zivilisationshistorische, wie Kay Kirchmann ausführt:

26 Panofsky, „Die Perspektive als symbolische Form“, S. 101.

27 Ebd., S. 108.

28 Die Kritik, besser die notwendige Differenzierung bezieht sich z. B. auf die anthropologischen Voraussetzungen des Sehens, die bei genauer Betrachtung das Verhältnis, besser den Erfolg der Renaissanceperspektive letztlich doch als eine bestimmte Anpassung an den Wahrnehmungsprozeß verstehen läßt. So argumentiert Ernst H. Gombrich. Dennoch ist das Argument Panofskys dadurch keinesfalls entkräftet, denn die Frage ist ja nicht die nach dem Grade der Objektivität der Renaissanceperspektive allein, sondern eher die nach dem sozialen Dispositiv, das ihre ‚Entdeckung‘ und mehr noch ihren durchschlagenden Erfolg erst ermöglichte. Solche Fragen wären allerdings sicher einer weiteren schwierigen Diskussion zu unterziehen, die wohl eine entscheidende Komponente der Überlegungen zur Bewegung als symbolischer Form darstellen muß. Vgl. Gombrich, Ernst H.: *Kunst und Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*. Dt. Stuttgart, Zürich 1978. Als Gegenentwurf beispielsweise: Clausberg, Karl: „Der Mythos der Perspektive“. In: Müller, Wolfgang / Reck, Hans Ulrich (Hg.): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*. Wien, New York 1996, S. 163-184.

„Die Homogenität des Systemraums [ein Begriff Panofskys] impliziert zugleich die *Nivellierung* aller Wesensunterschiede der durch ihn erfaßten Gegebenheiten. Dies betrifft die derart repräsentierten Körper nicht minder als ihre räumlichen Relationen zueinander, ihr Vor-, Neben- und Hintereinander. Die räumliche Differenz zwischen den Körpern – der antiken Kunst nur als Leere, als Nichts vorstellbar – wird nunmehr einbezogen in denselben Systemraum, unterliegt den nämlichen, in sich völlig homogenen (Berechnungs-)Maßstab. Schon Panofsky weist darauf hin, daß das dafür notwendige Konzept einer allen Erscheinungen gleichwertig überlagerten Drittinstantz nicht auf den ästhetischen Raum zu beschränken ist. [...] Der perspektivisch geordnete Bildraum der Renaissance ist die besonders sinnfällige Manifestation des interdependenten Sozialraums der Neuzeit.“²⁹

Doch solche Perspektivierungen, die nicht zufällig an die musiksoziologischen Überlegungen eines Zivilisationstheoretikers wie Max Weber erinnern,³⁰ würden an dieser Stelle den Rahmen meiner methodologischen Überlegungen sprengen. Stattdessen soll noch einmal die oben bereits erwähnte Interpretationsarbeit Panofskys am Film als technisch-industriellem Medium auf seine ikonologischen Implikationen hin befragt werden.

Panofsky führt in seinem – mit der Abhandlung über die Perspektive verglichen – eher heiter-essayistischen Filmaufsatz von 1936 ähnliche Überlegungen wie zur Zentralperspektive für die Genesis der Kinematographie ins Feld. Die „spezifischen Möglichkeiten des Films [...] lassen sich definieren als Dynamisierung des Raumes und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*“³¹. Hinter dem Medium steht also ein kulturelles Muster, das überhaupt erst seinen ‚Sinn‘ – sozusagen seinen sozialen Erfolg – garantiert:

„Die Verfahrensweisen aller früheren bildenden Künste entsprechen, mehr oder weniger, einem idealistischen Weltbild. Die Künste agieren sozusagen von oben nach unten. Sie beginnen mit einer Idee, die in die gestaltlose Materie projiziert werden soll, nicht mit den Objekten, aus denen die äußere Welt besteht. Ein Maler beginnt mit der leeren Wand oder Leinwand

29 Kirchmann, Kay: *Verdichtung, Weltdruck und Zeitverlust. Grundzüge der Interdependenzen von Medium, Zeit und Geschwindigkeit im neuzeitlichen Zivilisationsprozeß*. Opladen 1998. S. 280f.

30 Weber, Max: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. Soziologie der Musik*. München 1921, und: Peukert, Detlev F.: *Max Webers Diagnose der Moderne*. Göttingen 1989.

31 Panofsky, „Stil und Medium im Film“, S. 25.

und gestaltet sie zum Abbild von Dingen und Personen gemäß seiner Idee, wie sehr diese Idee auch von der Realität gespeist sein mag. [...] Der Film und nur der Film wird jenem materialistischen Weltverständnis gerecht, das die gegenwärtige Kultur durchdringt, ob es uns nun gefällt oder nicht. [... Er gibt] materiellen Dingen und Personen, nicht neutralem Stoff, einen Sinnzusammenhang, der seinen Stil und sogar seine Phantastik oder unbeabsichtigte Symbolqualität weniger durch die Vorstellung des Künstlers erhält als durch die Arbeit mit den äußeren Objekten und der Aufnahmeapparatur. Der Stoff des Films ist die äußere Realität als solche [...].“³²

Es geht mir nun eigentlich nicht um die Frage nach der historisch-hermeneutischen Angemessenheit dieser nunmehr über sechzig Jahre alten Analyse des filmischen Mediums, sondern eher um eine methodologische Perspektive. Denn so sehr die hier vorgetragenen Argumente Panofskys einer kritischen Diskussion bedürfen, scheint mir zumindest die Relationierung von Medien und Kunst jenseits jeder rein ontologischen Bestimmung – etwa vom ‚rein Künstlerischen‘ oder ‚technisch Medialen‘ – als Figurationen in den sich permanent wandelnden Strukturen des neuzeitlichen Zivilisationsprozesses bemerkenswert. Entscheidend auch für die symbolische Form des Mediums ist für die Ikonologie, daß sie als solche nicht unmittelbar evident ist, sondern ebenso wie der Status und der Begriff des Künstlerischen ihre Bedeutung erst innerhalb eines bestimmten kulturellen Kontextes erhält. Daß nun der symbolische Gehalt des Mediums selbst zum eigentlichen Inhalt eines Kunstwerks wird, ist allerdings möglich, wenngleich der historische Sonderfall. Bezeichnenderweise waren es zwei Epochen Einschnitte, an denen es dazu kam: einmal durch die Identifikation von Kunst und Perspektive in der Frührenaissance bei Brunelleschi und Dürer, zum anderen in der klassischen Moderne, deren Selbstreflexivität eben wesentlich auch Thematisierung des Mediums war.

Beides sind bezeichnenderweise Zäsuren der neuzeitlichen Kunstgeschichte, in denen ein neuer Kunstbegriff überhaupt entsteht bzw. der alte tiefgreifende Wandlungen erfährt. Bernd Busch hat gezeigt, daß die Einheit von Perspektive und Kunst nur von kurzer Dauer sein konnte:

„Die eigenartige geschichtliche Ambivalenz der perspektivischen Welt-Anschauung gründet in zwei ihr wirksamen, gegenläufigen Tendenzen: der Nobilitierung der künstlerischen Arbeit einerseits und dem Gedanken der Mimesis, den die Renaissance als ‚imitatio

32 Ebd., S. 53f.

naturae‘ wieder aufnahm, andererseits. Die vorübergehende Einheit von Naturnachahmung und Naturüberwindung in der Verbindlichkeit a priori gültiger oder empirisch begründeter Gesetzmäßigkeiten während der Frührenaissance zerfiel unter den diesen zwei Einflüssen: der Perfektionierung der Abbildung, die schließlich im Ikonoklasmus der Fotografie gipfeln sollte, und dem neuen Wahrheitsanspruch der Kunst als menschlicher Schöpfung, der immer weniger als ‚Naturnachahmung‘ zu fassen war.³³

Bezogen auf das Verhältnis von ästhetischer Strategie und Medialität hatte die klassische Avantgarde beispielsweise die Materialität von Bildträger und Pinsel zu ihrem Thema gemacht, um sich damit allerdings gegen den perspektivischen Illusionsraum zu stellen. Freilich hat dieser eben in Gestalt des narrativen Kinos und der Alltagsfotografie trotz der Invektive der klassischen Moderne nichts von seiner Dominanz über die visuelle Alltagskultur des 20. Jahrhunderts eingebüßt. Die unterschiedlichen Thematisierungen des Medialen – in der klassischen Avantgarde zum Beispiel die Frage nach Zeit und Bewegung innerhalb der verschiedenen alten und neuen Gattungen – verblieben hingegen im Sonderraum des Ästhetischen, eben im ausdifferenzierten gesellschaftlichen Subsystem Kunst.³⁴ Auch die Reflexion der Medien war – durchaus vergleichbar der Thematisierung der Perspektive durch die ersten großen Künstlerindividuen der Frührenaissance – selbst eine ästhetische Strategie, mit der die Künstler auf die veränderte soziale Positionierung des Subsystems Kunst reagierten; eben eine Prolongierung des alten Paragone³⁵, der, wie Hans-Ulrich Reck ausführt, sich immer schon an medialen Spezifika orientierte. Es ging darum, „die jeweilige Besonderheit der einzelnen Kunst aus der ästhetischen Ordnung des für sie typischen Zeichenmaterials herauszuarbeiten“³⁶. Im „Streit der Kunstgattungen [ist] der autonomen Kunst ihre ästhetische Selbstbezüglichkeit als technisches Prinzip verbunden“³⁷. Dieses Spannungsverhältnis entsteht aber naturgemäß nicht aus einer medientechnologisch begründeten Differenz des Kunstsystems zum

33 Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München, Wien 1989, S. 88.

34 Dem traditionellen Kunstsystem steht heute zweifelsfrei ein eigenständiges Mediensystem gegenüber, das dieses zwar zitiert, aber eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Vgl.: Luhmann, Niklas: *Kunst und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1995, und ders.: *Die Realität der Massenmedien*. Opladen 1996.

35 Sykora, Katharina: „Paragone – Selbstreflexivität im vorfilmischen Bild“. In: Karpf, Ernst (Hg.): *Im Spiegelkabinett der Illusionen – Filme über sich selbst (Arnoldshainer Filmgespräche, Bd. 13)*. Marburg 1996, S. 31.

36 Reck, Hans-Ulrich: »Der Streit der Kunstgattungen im Kontext der Entwicklung neuer Medientechnologien«. In: Dencker, Klaus-Peter (Hg.): *Interface I: Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*. Baden-Baden, Hamburg 1992, S. 120.

37 Ebd.

technischen Stand der Medien, sondern aus der jeweils bestimmten Funktion, die die Medien innerhalb einer kulturellen Figuration haben. In diesem Sinne werden Medien zur symbolischen Form ihrer Kultur.

5. Eine Kunstgeschichte jenseits der Kunstgeschichte

Zurück zur wissenschaftshistorischen Überlegung vom Anfang. Ordnet man kunstwissenschaftliche Schulen wie die Stilgeschichte oder ihre binnenästhetisch orientierten Nachfolger dem Kunstbegriff der Moderne zu, so antwortete die Ikonologie auf die Entwicklung visueller Kunstformen in den weiten Bereichen der Massenkultur bzw. auf die Kontinuität einer funktional orientierten Gebrauchsästhetik z. B. im Film, und zwar unabhängig vom Status, den solche Bildwelten innerhalb des gesellschaftlichen Definitionsraums Kunst einnehmen. Die Unversöhnlichkeit beider Positionen spiegelt nur die Entwicklung des gesellschaftlichen Diskurses wider, nämlich die Trennung in zwei diskursive und institutionell völlig getrennte gesellschaftliche Räume: des Kunstsystems im engeren Sinne von der Breite der visuellen Alltagskultur.³⁸ Der Versuch (z. B. der Pop-Art.) diese neu zu integrieren, bestätigt eher die deutliche Grenzschiede, wenn nämlich in der Übernahme massenkultureller Phänomene in die klassische Hochkunst deren ursprüngliche Gebrauchswerte entzogen werden. Die Ikonologie hingegen situiert sich von vornherein unabhängig von den ästhetischen Diskursen der Moderne. Daß sie selbst gewissermaßen in die Vergangenheit der alten Kunst floh, zeigt weniger ihren konservativen Charakter als die tatsächliche Verhärtung eines institutionalisierten Diskurses, der sich wenig von der Macht der visuellen Alltagskultur beeindrucken ließ. Genau dies wird Bourdieu an dem Altkunsthistoriker fasziniert haben.³⁹ Wenn Hans Belting in seinem Buch *Bild und Kult* eine Geschichte der Kunst vor der Kunstgeschichte entwickelt, d.h. eine Geschichte des Bildes vor der gesellschaftlichen Ausdifferenzierung des neuzeitlichen Subsystems Kunst, könnte man den Ansatz Panofskys als Kunstgeschichte nach einem weiteren und nicht weniger bezeichnenden Ausdifferenzierungsschritt verstehen, nämlich den zwischen autonomer Hochkunst und Massenkommunikation.⁴⁰ Die Perspektive ist die der zivilisatorischen Funktionalität, in der die Spezifika des medialen Wandels erst ihre Bedeutsamkeit und Wirkungsmächtigkeit erhalten.

38 Vgl.: Bourdieu, Pierre: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979). Frankfurt/M. 1987.

39 Vgl. Bourdieu über Panofsky im Nachwort zur französischen Ausgabe von Panofsky, Erwin: *Architecture Gothique et Pensée Scholastique, précédé de L'Abbé Suger de Saint-Denis*. Dt. *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis* (1970), S. 125ff.

40 Vgl.: Belting, Hans: *Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990.

Es geht also nicht darum, die Ikonologie als Generalmethode den Medienwissenschaften zu empfehlen. Allerdings scheint mir die Ikonologie für die Medienwissenschaften in zweierlei Hinsicht beachtenswert. Zunächst eröffnet sie diesen den Blick auf die Kontinuität visueller Kommunikation und medialen Wandels in der neuzeitlichen Kultur.⁴¹ Die Ikonologie entdeckt – in Abgrenzung von ahistorischen Autonomiediskursen wie z. B. der Ikonik Max Imdahls –, symbolische Formen nicht nur weit jenseits herkömmlicher Kunst, sondern faßt die mediale Entwicklung selbst als symbolische Form auf. So kann sie Kontinuität und Bruch zwischen alten und neuen Medien historisch aufeinander beziehen. Nicht weniger bedeutsam ist aber ihre Relevanz für eine Reflexion der diskursiven Voraussetzungen des Mediendiskurses selbst. Wenn die Thematisierung des Mediums selbst Bestandteil der Entwicklung eines autonomen Kunstsystems ist, so ist der Medienbegriff als Diskursfigur nicht von derselben historischen Bewegung zu trennen. „The medium is the message“, heißt zugleich – gewissermaßen als ‚bourdieusche‘ Kritik McLuhans⁴² –, daß es ebensowenig eine ‚unschuldige Medialität‘ vor ihrer sozialen Figuration wie ein ‚unschuldiges Auge als reines Sehen‘ jenseits seiner sozialen Determination gibt. Die wissenssoziologische Perspektive, die sich hier eben auf Panofsky berufen darf, wird so auch zur kritischen Befragung der historischen Implikationen des zeitgenössischen Mediendiskurses selbst. Man wird mit neueren Untersuchungen allerdings kritisch einwenden, daß Warburg und Panofsky selbst nicht weniger frei von einem bestimmten Erkenntnisinteresse waren. Davon unbenommen scheint mir allerdings die von Bourdieu beispielhaft vorgeführte Integration der Ikonologie in systemtheoretische Überlegungen die Fruchtbarkeit dieses Ansatz für heutige Fragestellungen vorzuführen. Eine Erkenntnis ohne Interesse wäre ohnehin kaum vorstellbar.

Epilog: Ernst H. Gombrich hat der Kunstgeschichte einmal vorgeworfen, gegenüber der wahrlich imposanten Diskussion über die Geschichte der Perspektive die für die neuzeitliche Kunst nicht weniger bedeutsame Geschichte der Bewegungsdarstellung sträflich vernachlässigt zu haben.⁴³ Er zeigte, daß die allgemeine Vorstellung, nach der diese Geschichte erst mit den modernen Medien, vor allem dem Film, wirklich einsetzt, und daß das Bild als ein wesentlich von Statik beherrschtes Medium, selbst eine rein ästhetische Figur der Moderne war; in diesem Zusammenhang erinnert er an Shaftesbury und Lessing. Schon diese Andeutung weist darauf hin, welche Fülle von Problemen hier auftaucht, und sie macht vielleicht verständlich, daß in einer Einführung und Begriffsklärung zur

41 Z.B. die Einflüsse der noch gegenständlichen Bilderwelt der frühen Moderne auf das sogenannte ‚Kunstkino‘ z. B. eines Bergman: Vgl.: Hofstätter, Hans H.: *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*. Köln 1965.

42 McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle (Understanding media)*. Dt. Düsseldorf 1968.

43 Gombrich, „Der fruchtbare Moment“, S. 40.

Ikonologie mehr nicht entwickelt werden konnte. Dies wäre m.E. das Programm für weitere ikonologische Forschungen an der Grenze von Kunst- und Medienwissenschaften: ähnliche Überlegungen zu Kontinuität und Bruch von Kunst- und Mediengeschichte, wie ich sie hier bezüglich der Perspektive entwickelt habe, auch auf die Phänomene medientechnischer Bewegungsrepräsentation und ihrer ästhetischen Vermittlung anzuwenden. „Bewegung als symbolische Form“ soll hier nur als Titel für ein Forschungsprogramm stehen, ein so interessant scheinendes immerhin, daß man mir verzeihen wird, wenn ich ihn als Überschrift dieser Ausführungen beibehalten habe.