

Erwin Panofsky: Leben und Kunst Albrecht Dürers

von Jacob Sztaba, Seminar Kunsttheorie 1999

1. Daten zum Buch

Erwin Panofskys „Leben und Kunst Albrecht Dürers“ erscheint erstmals 1943 in Princeton. 1945 folgt eine vom Autor überarbeitete Ausgabe, die mit zusätzlichen Ergänzungen in der 4. Ausgabe von 1955 für die späteren Auflagen unverändert übernommen wird.

In Deutschland erscheint es (in einer Übersetzung von Lise Lotte Möller) erstmals 1977, also 34 Jahre nach der amerikanischen und englischen Veröffentlichung. Die Deutsche Erstausgabe gilt ab 1983 als vergriffen; 1995 wird das Buch in einer offenbar sehr kleinen Auflage wieder aufgelegt, aus der mittlerweile auch nichts mehr erhältlich ist.

Inhaltlich setzt sich „Leben und Kunst Albrecht Dürers“ aus einer kurzen Einleitung (im wesentlichen einem Lebenslauf Dürers), sieben Kapiteln, die in chronologischer Reihenfolge Dürers Werken gewidmet sind, und einem abschließenden achten Kapitel, das Dürers theoretische Bestrebungen beschreibt, zusammen. Im Anschluß dazu finden sich die von Jan Bialostocki nach Panofskys Tod vervollständigte Bibliographie, eine Auswahl Ergänzungen anderer Autoren, die neue Zuschreibungen oder Ortswechsel der beschriebenen Werke aufzeigen, und schließlich eine umfassende Sammlung von Werksabbildungen (325 s/w).

2. Inhaltliche Zusammenfassung

Trotz des Titels „Leben und Kunst Albrecht Dürers“ ist das Buch erwartungsgemäß keine Biographie im herkömmlichen Sinne. Natürlich sind die chronologisch aufeinanderfolgenden Kapitel in einem entsprechenden biographischen Rahmen gehalten, der aber eine vergleichsweise kleine Rolle spielt, sofern daraus nicht besondere Einflüsse auf die Kunst Dürers gezogen werden können; auch dann werden die historischen Hintergründe nicht immer umfassend ausgewertet. Das hauptsächliche Thema ist - Panofsky war schließlich Kunsthistoriker - die *Kunst* Dürers, und danach ist das Buch auch gegliedert. Jedes Kapitel zeigt also einen bestimmten Abschnitt aus

Dürers Werk, vervollständigt mit notwendigen historischen oder technischen Informationen; Panofsky versäumt es beispielsweise nicht, bei einem Vergleich von Dürers Holzschnitten und Kupferstichen eine kleine Abhandlung über die jeweilige Technik einzufügen, so daß der Leser wenige Vorkenntnisse braucht, solange er sich bei der Lektüre strikt an Panofskys Argumentationsschritte hält.

Dürers Entwicklung kann also anhand der Kapiteleinteilung folgendermaßen zusammengefaßt werden (In Klammern der Name des jeweiligen Kapitels):

1. (Lehrzeit und frühe Reisejahre, 1484-1495) Dürer wird sowohl von traditionellen Meistern wie dem Kupferstecher Martin Schongauer und dem flämischen Hausbuchmeister, wie auch von den zeitgenössischen Renaissancekünstlern Italiens beeinflusst; er versucht, die aktuellen antikisierenden Strömungen auf die im Norden übliche, religiöse Holzschnittillustration zu übertragen.

2. (Fünf Jahre intensiver Produktivität, 1495-1500) Mit der „Apokalypse“ beginnt Dürer seine erste große Holzschnittserie. Das von ihm selber produzierte Buch ist nach traditionellen Motiven konzipiert (die Panofsky penibel aufzählt) und bringt Dürers eigene Interpretation der Holzschnitttechnik ein - anstatt sich nur auf ein einfaches Zusammenspiel von Kontur und Schraffur zu beschränken, verschmilzt er diese beiden graphischen Elemente zu einem einheitlichen System aus schwarzen und weißen Flächen und Linien, die sowohl zur Begrenzung einer Figur, wie auch zu ihrer räumlichen Ausgestaltung dienen. Verglichen mit der einfacheren, schematischen Zeichnung der traditionellen Holzschnitte ermöglicht Dürers Methode eine viel realistischere Darstellung, während er gleichzeitig inhaltlich die Motive seiner Vorgänger übernimmt - für Panofsky macht eben diese Konfrontation von Realismus mit der rigiden, symbolischen Konstruktion der religiösen Bilder den Reiz, das wunderbare dieser Serie aus.

3. (Fünf Jahre rationaler Synthese, 1500-1505) Dürer widmet sich nun verstärkt der Theorie, die er praktisch in den Kupferstich umzusetzen versucht. Die vier wichtigen Kupferstiche dieser Zeit können Panofsky zufolge also auch als Studien eines bestimmten theoretischen Gebietes angesehen werden: Der „St. Eustachius“ für die Anatomie der Tiere, Weihnachten für die

Perspektive und die „Nemesis“ und der „Sündenfall“ schließlich für die menschliche Anatomie, wobei zumindest die Nemesis fast genau nach dem Proportionskanon des Vitruv gebaut ist.

Dürers Interesse an der Theorie wird auch an einigen Holzschnitten sichtbar, die er für den Zyklus des „Marienlebens“ anfertigt - diese Drucke sind nach komplexen Regeln aufgebaut, die durch verschiedene perspektivische oder architektonische Mittel wie übergroße Figuren, gegeneinandergestellte Gruppen oder tiefe Raumeinsichten im Hintergrund einen genau abgestimmten räumlichen Eindruck vermitteln.

4. (Die zweite Italienreise und die Kulmination der Malerei, 1505-1510/11)

Dürer beschäftigt sich wieder verstärkt mit der Malerei; wichtige Werke aus dieser Zeit sind das „Rosenkranzfest“, die „Marter der Zehntausend“ und der Landauer-Altar, den Panofsky anhand von Augustinus zu erklären versucht.

5. (Neue Orientierung in den graphischen Künsten; die Kulmination des Kupferstiches, 1507/11 -1514) Dürers graphische Techniken machen einen Wandel durch, da er nicht mehr nur auf einen Kontrast von schwarz und weiß setzt, sondern einen grauen Grundton durch feine und gleichmäßige Schraffur herstellt, von der freigelassene Flächen als weiße Höhungen hervortreten, während schwarze Flächen zur weiteren Vertiefung dienen. Zu einer ersten größeren Anwendung kommt diese Technik in zwei großen, zeitgleich gefertigten Serien: Der „kleinen Passion“ (im Holzschnitt) und der „Kupferstichpassion“. Beide Serien unterscheiden sich auch inhaltlich: Während die „kleine Passion“ ausdrucksstark und einfach gehalten ist, ist die „Kupferstichpassion“ weitaus differenzierter und von den Motiven her komplexer. Panofsky vermutet, daß es sich dabei um eine kleinere Auflage für Sammler und Kunstliebhaber handelte, während die - auch technisch billigere - „kleine Passion“ sozusagen eine Version für das Volk war.

1513-14 folgen Dürers wichtigste Kupferstiche: „Ritter, Tod und Teufel“, der „heilige Hieronymus“, und die „Melancholia“. Panofsky stellt sie alle in einen religiösen Zusammenhang, in dem der Ritter den handelnden, der Heilige den denkenden Christen darstellen sollte und die Melancholia schließlich - auch als eine Art Gegenpart des Denkers - den Künstler.

6. (Dürers Tätigkeit für Maximilian I; der „dekorative Stil“, 1512/13-1518/19) Im Dienst des Kaisers entwickelt Dürer einen detailreichen Stil, der durchsetzt ist von verschiedenen

Symbolen, die vorwiegend auf einer damals modischen Sammlung von (falschen) Übersetzungen der ägyptischen Schriftzeichen basieren.

7. (Die Krise von 1519; die Reise in die Niederlande, 1520-21, und die letzten Werke, 1521-1528) Nach dem Tod des Kaisers wendet sich Dürer dem Protestantismus zu und verläßt den „dekorativen“ Stil wieder zugunsten klarerer Mittel. Auf einer Reise in die Niederlanden erkrankt er, vermutlich als er zu Studienzwecken einen toten Wal besichtigen will, und stirbt schließlich, von der Krankheit geschwächt, einige Jahre später in Nürnberg.

8. (Dürer als Theoretiker der Kunst) Dürer schrieb seine theoretischen Betrachtungen in zwei mehrbändigen Traktaten nieder, der „Unterweisung in der Kunst des Messens“, die sich mit zahlreichen geometrischen und handwerklichen Problemen befaßte (bis hin zu Stadtplanung, Denkmalgestaltung oder Typographie), und den „Vier Büchern von menschlicher Proportion“ über den Aufbau der menschlichen Gestalt. Dürers Interesse als Künstler lag vor allem darin, ein gültiges Muster für Schönheit zu finden, was er aber nach erfolglosen Versuchen auf drei Elemente beschränkt, die als Richtlinien für eine Annäherung an Schönheit gelten sollten: Nützlichkeit, Wohlgefallen (also allgemeine Akzeptanz, was Dürer aber nicht sehr hoch einschätzte), und schließlich die „glückliche Mitte“, eine einfache Faustregel, nach der dasjenige schön ist, was zwischen zwei (häßlichen) Extremen liegt.

3. Zu Panofskys Arbeitsweise

Da „Leben und Kunst Albrecht Dürers“ nun eher eine Werksanalyse ist als eine Biographie, hat Panofsky auch entsprechende Mittel angewandt, um seine Aussagen und Interpretationen möglichst effektiv zu vermitteln. Wie bereits gesagt, spart er nicht an zusätzlichen Informationen, um den Leser mit dem für seine Ausführungen nötigen Hintergrundwissen auszustatten; mögliche Fragen über die bestimmten Kunsttechniken aus Dürers Zeit oder die Theorien der Philosophen, die Dürer beeinflußt haben könnten, werden also schon im vorhinein aus der Welt geschafft. Das hat einige Vorteile, darunter natürlich auch die Vereinfachung für den Leser, der sonst unter

Umständen zu weiterer Literatur greifen müßte; und, wichtiger, es zeigt, daß Panofsky tatsächlich versteht, wovon er schreibt, und nicht nur namedropping betreibt wie wohl viele andere Autoren.

Andererseits kann Panofsky diese Informationsfülle auch dazu ausnutzen, seine eigenen Theorien möglichst breitflächig zu untermauern - der Leser kann sich nicht widersetzen, da doch die vielen Argumente für sich sprechen. Grundsätzlich lassen sich Panofskys Methoden in drei Gruppen unterteilen:

a.) Technische Betrachtung - Darunter fallen zahlreiche Analysen Panofskys betreffs Bildaufbau, wie beispielsweise die ausführliche Aufschlüsselung des Marienlebens im dritten Kapitel oder einige interessante Feststellungen zum geometrischen Aufbau des „heiligen Hieronymus“. Da sich diese Ausführungen immer direkt auf die Bilder beziehen und Panofsky schließlich sein Fach versteht, kann dagegen nichts angewandt werden - sie wirken immer glaubhaft, wenn nicht beeindruckend.

b.) Ikonographie - Zu den Höhepunkten des Buches zählen sicher die ikonographischen Untersuchungen, besonders die seitenlange Entwirrung der „Melancholia“. Natürlich bieten solche Werke Dürers eine perfekte Grundlage für eine solche Methode, vor allem die „Melancholia“ mit ihren zahlreichen Symbolen, in denen eigentlich ein ganzes Gedankengebäude versteckt ist, das für den heutigen Menschen ohne das historische Wissen, wie es Panofsky dafür aufbringt, nicht zu entziffern ist. Was auf den ersten Blick aussieht wie ein schlechtgelaunter Engel, umgeben von einer Sammlung kurioser Gegenstände, entpuppt sich als eine Allegorie auf den intellektuellen Künstler, der stets zwischen Genialität und Verzweiflung wankt und - im Gegensatz zum religiösen Menschen, wie ihn Dürer im „Ritter...“ und dem „heiligen Hieronymus“ porträtierte - einen schwierigeren selbstbestimmten Weg gewählt hat.

Allerdings braucht es zu dieser Deutung das entsprechende Wissen über die zu Dürers Zeit gebräuchliche Symbolik der vier Temperamente, die Lehren der Neoplatoniker und andere, damit zusammenhängende Informationen, die Dürer und seinen gebildeten Zeitgenossen offen zur Verfügung standen. Panofskys Verdienst ist es, diese Informationen wieder offengelegt und auf das Werk bezogen zu haben, so daß ein nur kryptischer Druck tatsächlich zu einem inhaltsvollen wird, der vielleicht mehr über den Künstler aussagt als eine herkömmliche biographische Arbeit.

c.) Mythologie - Panofsky hat die Angewohnheit, in vielen Fällen eine übergeordnete Entwicklung oder Systematik zu suchen. Dabei kommt es manchmal zu für den Leser kaum nachvollziehbaren Vergleichen und Behauptungen. Ein Beispiel: In der „Großen Passion“ findet eine

merkliche Veränderung des Aufbaus statt - anfangs überschwänglich ausgestattet, werden die Szenerien in den späteren Drucken der Serie immer karger und konzentrierter. Panofsky allerdings will es nicht bei dieser Entwicklung belassen und erweitert sie um eine persönliche Ebene in Dürers Auffassung des Themas, die er beispielsweise mit der sich verändernden Haartracht des Evangelisten belegen will (im genauen Wortlaut handelt es sich um „seidige Locken“ und im Gegensatz dazu „zerzauste Haare“ eines „leidenschaftlichen Asketen“ anstelle eines „mißtrauisch stauenden Knaben“, S.79). Für den Leser ist das auch nach Betrachtung der beiden Frisuren - von Panofsky sogar als Bildbeispiele vergrößert wiedergegeben - kaum nachvollziehbar, und auch wenn Unterschiede festgestellt werden könnten, kann das genauso gut daran liegen, daß Dürer schließlich nicht nach einem „universalen Haarmodell“ arbeitete und eine durchgehende Gleichheit der Haare des Evangelisten rein praktisch nicht machbar ist.

Auch wenn die Entwicklung, die Panofsky damit beweisen möchte, durch andere Argumente belegt werden könnte, verläßt er dennoch einen wissenschaftlichen, werkbezogenen Rahmen und überläßt die Theorie gewissermaßen sich selbst: Seine Behauptungen klingen logisch, könnten genausogut aber auch ganz am Thema vorbeilaufen. Das ist reine Rhetorik, die den Leser zuerst mitreißt, aber bei genauerer Betrachtung nur eine aufgesetzte Beweisführung für Panofskys Thesen darstellt.

Ähnlich verhält es sich mit Panofskys Vergleichen zwischen Holzschnitt und Kupferstich, die er jeweils einem religiösen und einem weltlichen Schaffen Dürers zuordnen möchte und auch ansonsten fast philosophisch analysiert - hier wird ein System aufgebaut, daß nur einem übergeordneten Gesamtmythos „Dürer“ dient und kaum mehr etwas mit den einzelnen Werken zu tun hat, die gerade behandelt werden.

4. Abschließende Kritik

Ist Panofskys Ansatz, oder allgemein die Ikonographie und -logie für eine Gesamtanalyse der Werke eines Künstler einsetzbar? Im Fall des vorliegenden Buchs ist der Künstler selbst entscheidend: Dürers Werk ist nicht nur ein Schaustück der angewandten Symbole, sondern auch künstlerisch qualitativ; Panofsky hatte also den Vorteil, gleichzeitig einen großen Künstler wie auch

einen gebildeten Menschen als Grundlage für sein Buch zu haben. Um das (umgangene) Problem zu veranschaulichen:

Die Ikonologie ist nur in einem bestimmten, inhaltlichen Bereich wertend; Panofsky hätte ohne weitere Umstände ebenso viele Seiten Analyse über die „Melancholie“ schreiben können, wenn es sich dabei nur um eine primitive Strichzeichnung gehandelt hätte. Die *Kunst* spielt also nur eine untergeordnete Rolle, wichtig erscheint nur der Inhalt und seine Zusammenhänge zur Zeit und zur Person des Künstlers - beispielsweise ließe es sich auf diese Weise nicht ernsthaft deuten, ob Dürers Stich nicht einfach nur Kunsthandwerk ist, ganz in der Art der zahlreichen älteren Darstellungen der Melancholie, die Panofsky zur Interpretation heranzieht. Natürlich (glücklicherweise?) ist der Stich auch künstlerisch ansprechend, so daß es einem nicht in den Sinn kommen kann, warum Panofsky ihm so viel Aufmerksamkeit widmet.

Wäre Dürer nun „nur“ ein großer Künstler ohne einen intellektuellen Unterbau gewesen, hätte die ikonographische Analyse auf eine entgegengesetzte Weise ins Leere laufen können. Das ist natürlich ein Dilemma der gesamten Kunstkritik, trifft aber deshalb insbesondere auf die Ikonographie zu, weil sie sich auf eine vom formalen Charakter des Werks unabhängige Wertung verläßt. Zu diesem Problem tragen auch die Künstler bei: Eine übliche, abstrakte Arbeit gewinnt schließlich an Wert, wenn es sich um ein „postmodernes“ Werk handelt, das „die bisherigen und überkommenen Werte der Malerei negiert“. Andere Künstler ziehen es wiederum vor, vieldeutig zu Schweigen, so daß die irritierten Kritiker sich aufgefordert fühlen, in dem Werk möglichst viel zu erkennen, während eine weitere Gruppe von Künstlern - hier kommen wir wieder auf die Ikonographie - ihre Arbeiten mit möglichst vielen plakativen Symbolen und Sprüchen anreichert, damit die Kritiker denken, daß sich der Künstler selbst etwas dabei gedacht hat.

Der Gehalt einer Arbeit als Kriterium ist also schwer zu fassen. Im schlimmsten Fall kann sich ein vermeintlich wichtiges Symbol als ein einfaches gestalterisches Element herausstellen, was die ganze Interpretation hinfällig werden läßt oder zumindest ihre Glaubwürdigkeit untergräbt. Gleichfalls kann eine übertriebene, vielleicht sogar inhaltlich korrekte ikonographische Analyse vom eigentlichen Charakter des Werkes ablenken, so daß die Kunst nur noch als ein Ausgangspunkt für eine historische oder biographische Betrachtung dient, wie eben die Haare des Evangelisten als ein Beweis für die zunehmende Ernsthaftigkeit Dürers dienen sollen.

Auch andere Stellen dieser Art lassen sich im Buch finden; beispielsweise versucht Panofsky Dürers Protestantismus über härtere Ausdrucksformen in seiner Kunst zu belegen, was

an den Bildbeispielen allerdings nicht ganz klar wird und genausogut aus anderen Gründen hatte geschehen können. Gleichzeitig versäumt es Panofsky, die zum Thema des Protestantismus gehörenden wichtigeren Fragen zu klären, beispielsweise, wie Dürer als Künstler überhaupt mit derartiger Überzeugung einer eigentlich bilderfeindlichen Lehre anhängen konnte - es bleibt also nur eine ungenaue Ansicht von Dürers Religiosität, in der versucht wird, die Kunst anhand von biographischen Daten zu bewerten, ohne diese Daten aber näher zu verifizieren.

Panofsky als guter Rhetoriker versteht es, solche Behauptungen geschickt im Text unterzubringen; der Leser nimmt die These auf, schaut sich das Bildbeispiel am Ende des Buches an und liest weiter. So sind solche Stellen, auch wenn sie auf den zweiten Blick ungereimt erscheinen, für den Leser kaum störend. Allerdings kann man sich fragen, ob nicht auch die klarer erscheinenden Passagen, wie die Interpretation der Melancholia, auf ähnliche Weise angreifbar wären. Daß sie es nicht, oder kaum ernsthaft, sind, liegt hier am Zusammenspiel des Künstlers und des Wissenschaftlers. Wäre Dürer als Künstler schwächer oder als Intellektueller ungebildeter, oder wäre Panofsky als Kunsthistoriker weniger versiert gewesen, hätte das Buch mit Leichtigkeit ein unbedeutendes ikonographisches Schaustück werden können, eine Ansammlung aufgesetzter Thesen zu belanglosen Werken. So aber entstand eine streckenweise sogar spannend zu lesende Gesamtanalyse der Werke Dürers, die über ihre Ikonographie schließlich auch ein Bild des Künstlers und seiner Zeit bietet.