

Panofskys „Andachtsbild“

Ein kunsthistorischer Begriff in Bewegung

Das „Andachtsbild“ gehört zu den schillerndsten Begriffen der kunsthistorischen Fachterminologie, scheint gleichbleibend aktuell¹ und war Gegenstand teils scharf und emotional geführter Debatten. Dabei kam und kommt die Rede vom „Andachtsbild“ kaum ohne den Verweis auf Erwin Panofsky aus, an dessen Autorität sich die Kritik immer wieder entzündet hatte.²

Zunächst wird dem Hamburger Gelehrten in der Forschung einhellig das Verdienst zugeschrieben, diesen bereits im 19. Jahrhundert geläufigen – vielleicht sogar von Goethe erfundenen³ – Begriff im eigentlichen Sinne definiert und wissenschaftlich begründet zu haben. So betonte etwa Karl Schade in seiner einschlägigen Monographie zu diesem Thema, dass Panofsky nicht nur deskriptiv und exemplarisch dargelegt habe, was unter einem „Andachtsbild“ zu verstehen sei, sondern erstmals hier für „begriffliche Exaktheit“ gesorgt habe.⁴ Geradezu „mutig“ sei es von Panofsky gewesen, diesen Vorstoß „ausgerechnet in der Festschrift für einen Kollegen [zu wagen,] der sich gegen das zu starke Streben nach methodischer Rationalität in der Kunstbetrachtung ausgesprochen hatte“⁵ – gemeint ist die im Jahr 1927 veröffentlichte Festschrift für Max J. Friedländer und der darin enthaltene Aufsatz „*Imago Pietatis*‘. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ‚Schmerzensmanns‘ und der ‚Maria Mediatrix‘“.⁶

Die viel zitierte Passage findet sich zu Beginn des Textes. Es lohnt sich, diese Passage an dieser Stelle nochmals ungekürzt wiederzugeben:⁷

Der Begriff des „Andachtsbildes“ in dem spezifischen Sinn, wie wir das Wort vor allem

angesichts bestimmter Neuschöpfungen des 14. Jahrhunderts zu brauchen gewöhnt sind, lässt sich – natürlich nicht so, dass Übergangsfälle ausgeschlossen wären, aber doch so, dass die charakteristischen Beispiele getroffen sind – nach zwei Seiten hin abgrenzen: zum einen gegen den Begriff des szenischen „Historienbildes“, zum anderen gegen den des hieratischen oder kultischen „Repräsentationsbildes“. Von beiden (hier im weitesten Sinn verstandenen) Formen unterscheidet sich das „Andachtsbild“ in einem ähnlichen Sinn, wie etwa Lyrik sich auf der einen Seite von der Epik und Dramatik, auf der anderen von der liturgischen Dichtung unter-

¹ Vergleiche etwa die Übertragung des Begriffs auf Belinis Landschaftsbilder durch Grave 2004, S. 71–87 und Grave 2018, S. 173–179.

² Zuletzt umfassend Noll 2004 und insbesondere Schade 1996, hier jeweils mit ausführlicher Bibliographie zum Thema. Wie etabliert der Verweis auf Panofsky ist, zeigen die einschlägigen Lexikoneinträge – etwa im Lexikon des Mittelalters (Bd. 1, 1980, Sp. 582) oder dem Lexikon der Kunst (Bd. 1, 1987, S. 157).

³ Vergleiche Hausherr 1975, S. 102; Schade 1996, S. 21–24.

⁴ Schade 1996, S. 54. Dabei nimmt Schade durchaus die inhaltlichen Brüche und Unschärfen in der Argumentation Panofskys wahr, wertet diese aber lediglich als „Schwierigkeiten im Detail“.

⁵ Schade 1996, S. 54.

⁶ Der Text wurde 1998 in den von Karen Michels und Martin Warnke herausgegebenen „Deutschsprachigen Aufsätzen“ wiederveröffentlicht (Panofsky 1998, Erstveröffentlichung 1927; im Folgenden wird die Ausgabe von 1998 zitiert).

⁷ Panofsky 1998, S. 190.

scheidet: durch die Tendenz, dem betrachtenden Einzelbewusstsein die Möglichkeit zu einer kontemplativen Versenkung in den betrachteten Inhalt zu geben, d. h. das Subjekt mit dem Objekt seelisch gleichsam verschmelzen zu lassen.

Sicherlich zeichnen sich diese Sätze zugleich durch große sprachliche Anschaulichkeit wie kategoriale Bestimmtheit aus. Vorgestellt werden drei Bildkategorien des christlichen Mittelalters: Das „Historienbild“, das „Repräsentationsbild“ und eben das „Andachtsbild“, das sich von den anderen beiden insofern „unterscheide“, als es in besonderer Weise den einzelnen Betrachter zur „kontemplativen Versenkung“ einlade. Auch wenn Panofsky einräumt, dass „Übergangsfälle nicht ausgeschlossen sind,“ so spricht er an dieser Stelle doch ausdrücklich von begrifflicher „Unterscheidung“ und „Abgrenzung“, sodass der Eindruck entsteht, hier werde dem Andachtsbild als autonomer, selbstständiger Bildgattung das Wort gesprochen.

Diese starke Setzung durch den methodisch wohl einflussreichsten deutschen Kunsthistoriker provozierte in der Forschung nicht nur Zustimmung, sondern auch scharfen Widerspruch, insbesondere in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. So konstatierte Rudolf Berliner im Jahr 1956: „Den angeblichen grundsätzlichen Gegensatz zwischen Andachtsbildern und erzählenden Darstellungen, [...] der nun beinahe zu einem Glaubenssatze geworden ist, gab es nicht.“⁸ Unter Berufung auf Berliner lehnte später auch Robert Suckale die „kurze und griffige Definition“⁹ Panofskys sowie dessen „ontologisierende Verallgemeinerungen wie zum Beispiel die Begriffsreihe ‚Repräsentationsbild – Andachtsbild – Historienbild‘“¹⁰ ab. Andere Autoren mit einschlägigen Arbeiten zu dem Thema, wie Sixten Ringbom oder Hans Belting,¹¹ äußerten sich in ihrer Kritik zwar zurückhaltender und argumentierten sogar weiterhin in der gedanklichen Linie Panofskys, Einigkeit besteht aber bis heute in der generellen Einschätzung, dass die im Jahre 1927 aufgestellte „Klassifikation“¹² in dieser Form nicht mehr haltbar sei.

Nun wäre die Geschichte der Panofsky-Kritik eine eigene Studie wert. Festzuhalten ist an dieser Stelle lediglich, dass der Vorbehalt gegenüber dem Andachtsbild-Begriff starke Ähnlichkeiten mit der generellen Kritik an Panofskys ikonographisch-ikonologischer Methode aufweist – einer Kritik, die verstärkt ab den 1970er/80er Jahren geäußert wurde,¹³ im Zuge des Iconic beziehungsweise Pictorial Turn an Zugkraft gewann und zeitweise geradezu die bildwissenschaftliche Agenda bestimmte.¹⁴

Bekanntlich hatte Panofsky sein dreistufiges Interpretationsmodell in einem in den 1930er Jahren mehrfach überarbeiteten Aufsatz präsentiert und zwischen einer „vorikonographischen Beschreibung“, „ikonographischen Analyse“ sowie „ikonologischen Interpretation“ unterschieden.¹⁵ Obwohl der Autor selbst darauf beharrt

⁸ Berliner 2003, S.197, Anm.13 (Erstveröffentlichung 1956). Berliner plädiert hier für einen konsequent funktional verstandenen Andachtsbildbegriff: „Eine Darstellung erhält den Charakter eines Andachtsbildes durch seine Verbindung mit einer Andacht“ (ebenda, S.199, Anm.13). Tatsächlich ist Panofsky vorzuwerfen, dass er historische Andachtspraktiken bei seinen Überlegungen weitgehend außer Acht lässt. Dabei ignoriert er auch, dass die christliche (Bild-) Andacht des späten Mittelalters nicht nur von privatem Charakter war, sondern oftmals öffentlich und in Kollektiven praktiziert wurde (vergleiche Suckale 1977, S.178; Belting 1981, S.96).

⁹ Suckale 1977, S.197.

¹⁰ Suckale 2003, S.7.

¹¹ Ringbom 1965, S.52–58; Belting 1981, S.69–104.

¹² Belting 1981, S.77.

¹³ Vergleiche vor allem Pächt 1994 (Erstveröffentlichung 1977) und Imdahl 1980, S.84–98. Zur Panofsky-Kritik allgemein Bredekamp 2008, S.66 f.

¹⁴ Hier ist insbesondere der Beitrag Gottfried Boehms zu nennen, dessen Ikonographie- und Logozen-trismus-Kritik direkt an Imdahls Ikonik anknüpft (vergleiche Boehm 1996, S.31 und Boehm 2007, S.31). Mitchells Pictorial Turn ist ähnlich Panofsky-kritisch ausgerichtet (Mitchell 1994, S.28).

¹⁵ Die erste Fassung des dreistufigen Modells stammt aus dem Jahr 1932: „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ (Panofsky 1994b, Erstveröffentlichung 1932). Auf diesem Text baut der ausführlichere, erstmals im Jahr 1939 veröffentlichte Aufsatz „Iconography and Icono-

hatte, dass diesem Modell kein Absolutheitsanspruch zukomme und „die säuberlich geschiedenen Kategorien [...] sich in Wirklichkeit auf Aspekte eines Phänomens beziehen, nämlich auf das Kunstwerk als Ganzes,“¹⁶ so gelangte die am Ende des Aufsatzes platzierte synoptische Tabelle zu einiger Berühmtheit und bestimmte nachhaltig die Lesart des gesamten Aufsatzes. Diese Tabelle hat seitdem einen zwiespältigen Ruf: Einerseits hat sie fraglos zum Erfolg der ikonographisch-ikonologischen Methode beigetragen und Generationen von Studienanfängern die Arbeitsschritte der Bildinterpretation nahegebracht, andererseits haftet dieser tabellarischen Übersicht etwas Schematisches an und wird – wie die Methode selbst – gerne mit unbotmäßiger Simplifizierung und Hierarchisierung in Verbindung gebracht.

Die Prominenz des dreistufigen Interpretationsmodells sowie die Lautstärke der Kritik macht es meines Erachtens nachvollziehbar, dass auch Panofskys Beitrag zur Andachtsbild-Thematik so umstandslos mit dem Stichwort „Klassifizierungsdrang“ und „Schematisierung“ in Verbindung gebracht werden konnte.¹⁷

Eine derartige Wertung muss allerdings insofern erstaunen, als besagter Aufsatz zur „Imago Pietatis“ weder eine synoptische Tabelle anbietet noch überhaupt den Begriff des Andachtsbildes prominent zum Thema hat. Im Titel der Studie ist das Wort nicht zu finden; hier ist unmissverständlich von einem „Beitrag zur Typengeschichte“ die Rede.¹⁸ Die viel zitierten Aussagen zum Andachtsbild sind denn auch am Anfang des Textes zu finden und spielen im weiteren Fortgang der – immerhin fast 50 Seiten umfassenden – Studie keine größere Rolle mehr. In der zusammenfassenden Diskussion am Ende des Aufsatzes findet der Begriff nicht einmal mehr Erwähnung. Ob Panofsky also überhaupt das Ziel hatte, eine „Definition“ des Andachtsbildes zu liefern, lässt sich mit gutem Grund bezweifeln.

Es lohnt sich denn auch ein close reading der bereits zitierten Passage: So hebt der Abschnitt mit der Bemerkung an, dass sich der Begriff des Andachtsbildes „in dem spezifischen Sinn, wie

wir das Wort [...] zu brauchen gewöhnt sind“ abgrenzen lasse. Panofsky signalisiert bereits an dieser Stelle, dass er seiner eigenen Auffassung nach nichts Neues präsentiert, sondern auf überkommene Vorstellungen rekurriert. Zwar werden wichtige Autoren zu dem Thema, wie Georg Dehio und Wilhelm Pinder, nicht einmal in einer Fußnote genannt,¹⁹ die lapidare Formulierung „wie wir gewöhnt sind“²⁰ lässt allerdings vermuten, dass Panofsky den Gebrauch des Wortes im kunsthistorischen Diskurs seiner Zeit für so verbreitet hielt, dass sich seiner Auffassung nach ein Quellen- und Autorennachweis erübrigte.

logy: An Introduction to the Study of Renaissance Art“ auf, der 1955 in leicht veränderter Fassung und 1975 auch in deutscher Sprache publiziert wurde (vergleiche Panofsky 1994a; vergleiche hierzu zuletzt Wuttke 2018, S. 37–44).

¹⁶ Panofsky 1994a, S. 222. Bereits im ersten Aufsatz von 1932 findet sich an entsprechender Stelle eine Warnung vor der Gefahr eines „lebensfremden Rationalismus“ (vergleiche Panofsky 1994b, S. 203).

¹⁷ Schade 1996, S. 51 und 63. So habe die Leistung Panofskys darin bestanden, aus einer „Strukturanalyse“ mittelalterlicher Werke ein begriffliches „Muster“ und „Schema“ zu entwickeln (vergleiche Schade 1996, S. 51).

¹⁸ Rezeptionsgeschichtlich interessant ist, dass sich Gert von der Osten in seiner 1935 veröffentlichten Monographie zum Schmerzensmann explizit mit der Typenlehre Panofskys auseinandersetzt, nicht aber mit dessen Ausführungen zum „Andachtsbild“ (vergleiche von der Osten 1935, S. 130 f.). Dies ist umso bemerkenswerter, als dieser Begriff nun prominent im Titel des Buches erscheint (als „Andachtsbildwerk“) und auch ein kleines Kapitel dem Thema „Der Schmerzensmann als Andachtsbild“ gewidmet ist (ebenda, S. 7–9). Hier wird Panofsky nur in einer summarisch gehaltenen Fußnote erwähnt (ebenda, S. 7, Anm. 1). Bei der Bestimmung des „Andachtsbild“-Begriffs hält sich von der Osten erstaunlicherweise an die forschungsgeschichtlich kaum relevante Bestimmung durch Walter Fries (ebenda, S. 8 f.).

¹⁹ Vergleiche Schade 1996, S. 54.

²⁰ Dabei wird vorausgesetzt, dass das „wir“ dieses Satzes nicht im Sinne eines Pluralis Majestatis zu verstehen ist, sondern den Kreis kunsthistorisch informierter Leser meint.

Folgt man dieser Lesart, so verschiebt sich der Sinn der gesamten Passage: Die vorgebliche „Definition“ erweist sich als eine knappe Darstellung der *opinio communis* der 1920er Jahre mit wenig Anspruch auf Originalität – Panofsky war sich womöglich selbst gar nicht bewusst, wie griffig ihm dieses „Resümee“ gelang. Jedenfalls wird bei der weiteren Lektüre des „Imago Pietatis“-Aufsatzes schnell klar, dass diese Begriffs-Bestimmung für die Argumentation Panofskys nur von vorläufigem Charakter ist und lediglich als Ausgangspunkt einer weitaus komplexeren Erörterung dient. Bereits auf der Folgeseite geraten die alten Gewissheiten ins Schwanken: Das Andachtsbild, so heißt es nun hier, entstehe entweder durch die „Verzuständlichung“ eines Historienbildes oder aber durch „Verbeweglichung“ eines Repräsentationsbildes – dies etwa durch Hinzufügung von Assistenzfiguren, die sich gestisch an den Bildbetrachter wenden.²¹ Hier ist nun keine Rede mehr von begrifflicher „Abgrenzung“ oder „Unterscheidung“. Im Gegenteil: Das Andachtsbild wird nun umstandslos als gleichsam stillgestelltes Historienbild oder „aufgelockertes“ Repräsentationsbild vorgestellt.

In der Tat ist diese Volte verblüffend, zumal rhetorisch nicht kenntlich gemacht wird, dass die eingangs vorgestellte Begriffsbestimmung dadurch eine Negation erfährt. Diese Wendung ist aber auch für den Leser überaus irritierend, der sich doch fragen muss, ob Panofsky nun eigentlich noch vom Andachtsbild im Singular sprechen kann. Versteht er das „Andachtsbild“ als eine Art Zwitter²² aus „Historien-“ und „Repräsentationsbild“ oder geht er – gemäß der zweifachen Genese – tatsächlich von zwei verschiedenen Ausprägungen des Andachtsbildes aus? Panofsky selbst liefert keine Antwort auf diese Frage.²³ Sein eigentliches Anliegen ist es, zu zeigen, wie die byzantinische *Imago Pietatis*, „ein hieratisches Repräsentationsbild reinsten Prägung, zum ‚Andachtsbild‘ umgeformt“ wurde.²⁴

Es ist hier nicht der Ort, über die sachliche Richtigkeit dieser Studie zu urteilen. Dies würde nicht nur den Rahmen dieses Beitrags sprengen, sondern auch zu einem anderen Thema

führen: zur hochkomplexen „Typengeschichte“ des Schmerzensmannes in der abendländischen Kunst.²⁵

An dieser Stelle soll nur darauf hingewiesen werden, dass diese Studie in ihrer Gesamtheit keinesfalls auf starre „Klassifikation“ abzielt. Im Gegenteil: Die Typengeschichte des Schmerzensmannes wird als eine Geschichte fortwährender Wandlungen beschrieben, wobei Panofsky insbesondere die unterschiedlichen, durchaus verzweigten Entwicklungen in Frankreich und Deutschland nachvollzieht. In unserem Zusammenhang ist vor allem interessant, dass Panofsky seine analytische Aufmerksamkeit in dieser Studie immer wieder auf Momente des Ambivalenten und Liminalen richtet. So zeichnet sich das Bild des Schmerzensmannes gerade dadurch aus, dass er zwischen Tod und Leben schwankt. Diese scheinbar banale Feststellung ist für Panofsky nun keinesfalls selbstverständlich: Während einerseits die italienische Kunst bis Donatello an der „repräsentativ-hieratische[n] Auffassung“ festhielt und andererseits im französischen Bereich der Gedanke des „Totseins gleichsam zu Ende gedacht“²⁶ wurde, waren es die deutschen Künstler des Spätmittelalters, die erst den Darstellungstypus schufen, „der, streng genommen, einzig und allein ein Anrecht auf den Namen Schmerzensmann besitzt.“²⁷ Erst

²¹ Vergleiche Panofsky 1998, S. 191 und 193 (Erstveröffentlichung 1927).

²² Durchaus hellsichtig, wenn auch sachlich schief, sind in dieser Hinsicht Beltings Ausführungen. So schreibt er, dass gemäß Panofskys Darlegung die beiden Bildgattungen (Historien- und Repräsentationsbild) „ein drittes hervorbrachten, dem sie ihre positiven Eigenschaften mitgaben, während sich ihre Mängel darin gegenseitig aufhoben.“ Und: „Genetisch betrachtet, waren die beiden Eltern in dem Kind, das sie zeugten, noch kenntlich.“ (Belting 1981, S. 69f.).

²³ Auch in der umfangreich publizierten Korrespondenz Panofskys ist zu diesem Thema nichts zu finden (vergleiche Wuttke 2001–2014).

²⁴ Panofsky 1998, S. 192.

²⁵ Hier kann auf die Studien von Berliner 2003 und Belting 1981 verwiesen werden.

²⁶ Panofsky 1998, S. 205.

²⁷ Panofsky 1998, S. 210.

in der deutschen Kunst wurde, Panofsky zufolge, ein ganzfiguriger Toter „auf eigene Füße“ gestellt. In zahlreichen Variationen wurde fortan der schwierigen, schier unmöglichen Aufgabe nachgegangen, eine „Synthese zwischen dem überirdischen Salvator [...] und dem gequälten Menschen der historischen Passionsszenen“²⁸ herzustellen.

Charakteristisches Kennzeichen dieser Synthese-Leistungen sei aber nicht nur ein labiles Gleichgewicht der Darstellung zwischen Leben und Tod gewesen, sondern auch die Ambivalenz der Gesten. So eigne Christi Zeigegestus auf die Seitenwunde eine „grundsätzlich ambivalente Bedeutung“²⁹ zwischen richterlicher Anklage und Gnadenverheißung: So würde das Zeigen auf die Wunden gleichermaßen „Mitleid heischen und die Sicherheit des ewigen Lebens versprechen, zur Buße mahnen und Gnade verkünden, das gläubige Gewissen beruhigen und mit dem Schrecken des Jüngsten Gerichtes bedrohen.“³⁰

Es kann nur spekuliert werden, ob Panofsky den labilen Synthescharakter und die semantische Ambivalenz allein für diesen besonderen Darstellungstypus reklamierte, oder auch als Charakteristika des Andachtsbildes an sich betrachtete. Aussagen dazu sucht man in dem Text vergebens, wie auch der Begriff selbst nicht mehr abschließend erörtert wird. Am Ende wird die Studie vielmehr als ein „Beitrag zur einer ‚Typenlehre‘“ vorgestellt. Dies erfordere eine „Betrachtungsweise, die weder eine rein formanalytische, noch eine rein ikonographische“ sei und die solche Gestalten untersuche, die sich „nicht nach bestimmten Regeln“ formiert hätten, sondern „auf Grund eines Affinitätsprinzips.“³¹

Diese Aussage ist – wie überhaupt der gesamte Schlussabsatz – methodologisch höchst aufschlussreich, da hier das Augenmerk auf die durchaus regellose Vermischung von Themen und Motiven gerichtet wird. Ausdrücklich wird darauf hingewiesen, dass die „Typenlehre“ mehr als die „rein ikonographische“ Methode leiste, da sie „vor der Zusammenbeziehung scheinbar ganz disparater ‚Themen‘ nicht zurückzuschrecken“ brauche.

Nun ist Panofsky nicht durch eine entsprechende „Typenlehre“ berühmt geworden, wenngleich er deren Wichtigkeit in den 1920er Jahren wiederholt betont hatte.³² Die 1930 erschienen Studie „Hercules am Scheidewege“ und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst“³³ läutete Panofskys konsequente Hinwendung zur Ikonographie ein. In den programmatischen Aufsätzen, die wenige Jahre später folgen sollten, wird der Typenlehre nur noch dienende Funktion eingeräumt: als „Korrektivprinzip“ der ikonographischen Analyse.³⁴

Es kann nicht genug betont werden, dass der Panofsky der 1920er Jahre methodisch durchaus selbst noch „am Scheidewege“³⁵ stand – der Imago Pietatis-Aufsatz ist fraglos ein wichtiges Zeugnis dieser spannungsreichen Zeit. Geradezu abwegig erscheint es jedenfalls, dieser Studie und den darin enthaltenen Ausführungen zum Andachtsbegriff „Klassifizierungsdrang“ und „Schematisierung“ vorzuwerfen – nicht nur, weil Panofsky den bereits damals schon etablierten

²⁸ Panofsky 1998, S. 213.

²⁹ Panofsky 1998, S. 216.

³⁰ Panofsky 1998, S. 221 f.

³¹ Panofsky 1998, S. 230.

³² Vergleiche hierzu Wuttke 2018, S. 35–37.

³³ Panofsky 1930.

³⁴ Hier lautet das Stichwort „Typengeschichte“ (vergleiche Panofsky 1994a, S. 219–221 und 223). Im älteren Aufsatz „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst“ wird noch explizit der Begriff „Typenlehre“ genannt (vergleiche Panofsky 1994b, S. 194).

³⁵ Vergleiche Damisch 1983. Panofsky hat in den Jahren der Weimarer Republik nicht nur über bemerkenswert „weitgestreute Themen“ (Bredenkamp 2008, S. 63) publiziert, sondern ebenso ikonologische wie formalistische beziehungsweise formgeschichtliche Theoreme erörtert; so hat Panofsky sich etwa intensiv mit Alois Riegls „Kunstwollen“ auseinandergesetzt (vergleiche Dittmann 1967, S. 112–124; Heidt 1977, S. 17–25 und 122–132). Gedankliche Parallelen lassen sich auch zur künstlerischen Theoriebildung der Zeit feststellen (vergleiche Prange 1991). Als prägend sollte sich bekanntlich der Kontakt zum Warburg-Kreis und die Beschäftigung mit den Theoriemodellen Ernst Cassirers und Karl Mannheims erweisen (vergleiche Warnke 1979, S. 83 f.).

Andachtsbild-Begriff durch seine Beobachtungen geradezu unterwanderte und Momente des Wandels beziehungsweise Ambivalenten erörterte. Äußerst konsequent beschließt Panofsky just diesen Aufsatz mit der knappen Warnung vor einem methodischen „Schematismus“, der für jede künstlerische Erscheinung eine mathe-

matische Gleichung parat habe.³⁶ Befasst man sich mit Panofskys Andachtsbildbegriff, lohnt es sich auf jeden Fall, die *Imago Pietatis*-Studie bis zum Ende zu lesen.

³⁶ Panofsky 1998, S.231.

Literaturverzeichnis

Belting, Hans: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion* (Gebr.-Mann-Studio-Reihe). Berlin 1981 (3. Auflage, Berlin 2000).

Berliner, Rudolf: *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Schmerzensmannes*; in: Suckale, Robert (Hrsg.): *Rudolf Berliner (1886–1967). „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild*. Berlin 2003, S.192–212 (Erstveröffentlichung in: *Das Münster* 9, 1956, S.97–117).

Boehm, Gottfried: *Die Arbeit des Blicks. Hinweise zu Max Imdahls theoretischen Schriften*; in: ders.: *Max Imdahl. Gesammelte Schriften, Bd.1: Reflexion, Theorie, Methode*. Frankfurt a.M. 1996, S.7–41.

Boehm, Gottfried: *Iconic Turn. Ein Brief*; in: Belting, Hans (Hrsg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. München 2007, S.27–36.

Bredenkamp, Horst: *Erwin Panofsky (1892–1968)*; in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Klassiker der Kunstgeschichte, Bd.2: Von Panofsky bis Greenberg*. München 2008, S.61–75.

Damisch, Hubert: *Panofsky am Scheidewege*; in: Bonnet, Jacques (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Cahiers pour un temps*. Paris 1983, S.101–116.

Dittmann, Lorenz: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967.

Haussherr, Reiner: *Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem „Andachtsbilder“ und deutsche Mystik*; in: Becksmann, Rüdiger (Hrsg.): *Beiträge zur Kunst des Mittelalters. Festschrift für Hans Wentzel*. Berlin 1975, S.79–103.

Grave, Johannes: *Landschaften der Meditation. Giovanni Bellinis Assoziationsräume (Rombach-Wissenschaften, Quellen zur Kunst 23)*. Freiburg im Breisgau 2004.

Grave, Johannes: *Giovanni Bellini: Venedig und die Kunst des Betrachtens*. New York 2018.

Heidt, Renate: *Erwin Panofsky. Kunsttheorie und Einzelwerk (Dissertationen zur Kunstgeschichte 2)*. Köln/Wien 1977.

Imdahl, Max: *Giotto. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie – Ikonik*. München 1980.

Kaemmerling, Ekkehard (Hrsg.): *Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd.1: Ikonographie und Ikonologie. 6. überarbeitete Auflage*, Köln 1994.

Lexikon der Kunst, 7 Bände. Neubearbeitung, hrsg. v. Harald Olbrich u.a. Leipzig 1987–94.

- Lexikon des Mittelalters, 9 Bde. und Registerband. München/Zürich und Stuttgart/Weimar (Registerband) 1980–99.
- Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory*. Chicago 1994.
- Noll, Thomas: Zu Begriff, Gestalt und Funktion des Andachtsbildes im späten Mittelalter; in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67.3, 2004, S. 297–328.
- Osten, Gert von der: *Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes. Von 1300 bis 1600 (Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte 7)*. Berlin 1935.
- Pächt, Otto: Kritik der Ikonologie; in: Kaemmerling 1994, S. 353–376 (Erstveröffentlichung in: Pächt, Otto: *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. Ausgewählte Schriften*, herausgegeben von Jörg Oberhaidacher, A. Rosenauer und G. Schikola. München 1977, S. 245–250 und 314f.)
- Panofsky, Erwin: „Hercules am Scheidewege“ und andere Bildstoffe in der neueren Kunst (Studien der Bibliothek Warburg 18). Leipzig/Berlin 1930 (Reprint Berlin 1997).
- Panofsky, Erwin (1994a): Ikonographie und Ikonologie; in: Kaemmerling 1994, S. 207–225.
- Panofsky, Erwin (1994b): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst; in: Kaemmerling 1994, S. 185–206 (Erstveröffentlichung in: *Logos* 21, 1932, S. 103–119).
- Panofsky, Erwin: „Imago Pietatis“. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns“ und der „Maria Mediatrix“; in: Michels, Karen/Warnke, Martin (Hrsg.): *Deutschsprachige Aufsätze, 2 Bände*. (Studien aus dem Warburg-Haus 1). Berlin 1998, S. 186–233 (Erstveröffentlichung in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*. Leipzig 1927, S. 261–308).
- Prange, Regine: Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus; in: *Idea. Werke, Theorien, Dokumente (Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 10)*, 1991, S. 221–251.
- Ringbom, Sixten: *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-Up in Fifteenth Century Devotional Painting (Acta Academiae Aboensis, Ser. A, 31,2)*. Åbo 1965.
- Schade, Karl: *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*. Weimar 1996.
- Suckale, Robert: *Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder*; in: *Städel-Jahrbuch* 6, 1977, S. 177–208.
- Suckale, Robert (Hrsg.): *Rudolf Berliner (1886–1967). „The Freedom of Medieval Art“ und andere Studien zum christlichen Bild*. Berlin 2003.
- Warnke, Martin: Erwin Panofsky; in: ders.: *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*. Luzern/Frankfurt a.M. 1979, S. 77–84.
- Wuttke, Dieter (Hrsg.): *Erwin Panofsky. Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden*. Wiesbaden 2001–2011 (Ergänzungsband Wiesbaden 2014).
- Wuttke, Dieter: *Fokus Panofsky. Beiträge zu Leben und Werk von Erwin Panofsky. Mit Ergänzungen zur Korrespondenz und mit der erneut erweiterten Panofsky-Bibliographie 1914 bis 1969/73 (Saecula Spiritualia 51)*, hrsg. v. Petra Schöner. Baden-Baden 2018.