

Erwin Panofsky

DIE IDEOLOGISCHEN VORLÄUFER
DES ROLLS-ROYCE-KÜHLERS
& STIL UND MEDIUM IM FILM

Mit Beiträgen von Irving Lavin
und William S. Heckscher

Campus Verlag · Frankfurt/New York
Editions de la Fondation Maison des Sciences
de l'Homme · Paris

1993

PANOFSKYS HUMOR

Irving Lavin

Im gesamten umfangreichen Werk von Erwin Panofsky gibt es nichts, was den beiden Texten vergleichbar wäre, die in diesem Band übersetzt vorliegen, sowohl dem Inhalt nach als auch der Form. In ihrer Außergewöhnlichkeit enthielten sie einen wesentlichen, wenn auch unerwarteten Aspekt von Panofskys persönlicher und intellektueller Sensibilität. Was den Inhalt betrifft, so sind dies die beiden einzigen Werke, in denen Panofsky sich auf das Gebiet der modernen Kunst vorwagte und über Kino und kommerzielles Design schrieb – über Kino *in extenso*, über Design *en passant*.¹ Beide Arbeiten handeln von grundlegenden ästhetischen Prinzipien, im ersten Beispiel von der »filmischen« Natur der Kinetographie, im zweiten von der »englischen« Natur der britischen Kunst. In beiden Fällen erleben wir eine ironische Umkehrung dessen, was man von einem ausgezeichneten traditionellen Historiker erwarten würde, der sich zeitlebens der Kunst des Mittelalters und der Renaissance widmete. Im ersten Fall nimmt Panofsky ein frivoles Thema ernst: die künstlerische Entwicklung einer neuen, ungeheuer populären und kommerziellen Technik; im zweiten gibt er einem Thema einen frivolen Dreh, das er vor allem in seinem Heimatland zu einer toderntesten Sache sich entwickeln sah: gemeint ist die Definition des Charakters einer tausendjährigen nationalen Kultur, des »Volksgeistes«.

*

¹ Ein kleines und ungewolltes Beispiel, das oft fälschlich als Indiz für Panofskys mangelnde Sympathie für die moderne Kunst ausgelegt wurde, war ein Brief an den Herausgeber von *Art News*, der nicht zur Veröffentlichung bestimmt war und in dem er etwas korrigierte, was sich als editorischer Irrtum bei einer Bildunterschrift herausstellte (der lateinische Titel eines Gemäldes von Barnett Newman, *Art News*, LX, Nr. 2, S. 6; im folgenden Austausch wurde Newman heimlich von Meyer Schapiro unterstützt, wie mir Frau Newman erzählte und Schapiro vor etwa zehn Jahren bestätigte, vgl. *Art News*, Nr. 3, S. 6 und Nr. 5, S. 6. Ich wies K. Michels auf diese Episode hin (und machte sie mit Meyer Schapiro bekannt); sie berichtete sie später, ohne ihre Quelle anzugeben; vgl. Anm. 10).

Der Text über den Film wurde in drei verschiedenen Fassungen veröffentlicht: 1936 unter dem Titel »On Movies«, im Jahr darauf in leicht erweiterter Fassung unter dem neuen Titel »Style and Medium in the Moving Pictures« und zehn Jahre später in der endgültigen Fassung, die gründlich durchgesehen und erweitert war, wobei »Moving« im Titel durch »Motion« ersetzt wurde. Man hat ihn bezeichnet als »eine der bedeutendsten Einführungen in die Filmästhetik, die bis jetzt geschrieben wurden«. ² Dieser Essay, der danach noch mindestens 22 Mal nachgedruckt wurde, ist Panofskys bei weitem populärstes Werk, vielleicht das populärste Werk in der modernen Kunstgeschichte. Dieser beispiellose Erfolg wird noch erstaunlicher, bedenkt man die traditionelle Bildung des Autors und seine fast ausschließliche Beschäftigung mit herkömmlicher »hoher« Kunst. Tatsächlich bietet der Essay einen seltenen, wenn nicht einzigartigen Fall, in welchem ein empfindsamer und kultivierter »Augenzeuge« (später auch »Ohrenzeuge«), eingehend die Entwicklung einer revolutionären neuen technischen Erfindung hin zu einer Kunstform kommentiert. Panofsky selbst zitiert als vergleichbare Innovation in der Geschichte menschlicher Kommunikation die Entwicklung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert, doch besitzen wir keine vergleichbare Analyse dieses Vorgangs und seiner Bedeutung von einem zeitgenössischen Beobachter. ³

Panofsky entfaltet ein erstaunliches Wissen um Filmhandlungen, Schauspieler, Regisseure, Produzenten und filmisches Gerät, ein Wissen, das er offenbar von klein auf gesammelt hatte. Er erinnert sich an das einzige Kino in ganz Berlin im Jahr 1905 (»dunkel und leicht verrufen«), als er dreizehn war, und er sah, wie sich das neue Medium von seiner frühesten Kindheit als technischer Kuriosität hin zu einer bedeutenden internationalen Industrie von großer technischer und künstlerischer Virtuosität entwickelte. In diesem Essay erhebt sich somit die private Erfahrung eines passionierten Kinogängers auf die geistige Ebene eines äußerst sprachbewußten Kunsthistorikers und -theoretikers. Die Entstehungsbedingungen des Essays sind wichtig, denn dies war keine formelle Rede, die vor einem

2 »On Movies«, in *Bulletin of the Department of Art and Archeology of Princeton University*, Juni 1936 (als Datum wird in vielen Quellen irrtümlicherweise 1934 genannt), S. 5–15; »Style and Medium in the Moving Pictures« in *Transition*, XXVI, 1937, S. 121–133 und in D. L. Durling, *A Preface to Our Day*, New York, 1940, S. 57–82; »Style and Medium in the Motion Pictures« in *Critique. A Review of Contemporary Art*, I, 1947, S. 5–28 (die Bewertung zitiere ich aus dem Vorwort des Herausgebers). Ich stütze mich auf die Bibliographie von H. Oberer und E. Verheyen in Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin 1974 (eine Kopie mit Ergänzungen von Gerda Panofsky bis ins Jahr 1992 in der Bibliothek des Institute for Advanced Study).

3 Die vielleicht naheliegendste Analogie ist der Kommentar von Abt Suger aus dem 12. Jahrhundert über die neue gotische Architektur in St. Denis, eine Schrift, die Panofsky in einer vielgerühmten Ausgabe im Jahr vor der Überarbeitung des Filmessays herausbrachte (*Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, Princeton 1946). Die Verbindung ist nicht so weit hergeholt, wie es scheinen könnte, und merkwürdigerweise könnte der *New Yorker* das Verbindungsglied sein. In seiner Gedenkschrift (vgl. S. 113) wies William Heckscher auf den *New Yorker* als Inspiration für Panofskys biographischen Essay über Suger hin, und Panofsky selbst bezieht sich auf den *New Yorker* in seinem Filmessay (vgl. S. 27).

Gelehrtenpublikum gehalten wurde, sondern ein zwangloser Vortrag vor einer Gruppe von Amateuren in Princeton, die ein Filmarchiv im Museum of Modern Art in New York aufbauen wollten (das am Ende eines der größten der Welt wurde).⁴ Nachdem Panofsky 1933 endgültig in die USA übersiedelt war und sich 1934 in Princeton niedergelassen hatte, offenbarte sich bei diesem Anlaß die Beziehung, in die er zum dortigen sozialen und kulturellen Milieu getreten war – einem Milieu, das entschieden von seinem gemeinsinnigen und weiß-angelsächsisch-protestantischen Geist geprägt wurde, welcher damals jenes einflußreiche Gemisch von europäischer Geistigkeit und amerikanischem Enthusiasmus schuf, das New York als neues kulturelles Zentrum der Moderne etablieren sollte.⁵

Der belebende, eigentümlich amerikanische Kontext, aus dem der Essay entstand, spiegelt sich in seinem Originaltitel wider: »On Movies« (Über Filme). Dieser sehr umgangssprachliche amerikanische Ausdruck steht in Kontrast zu dem vornehmeren »moving« oder gar »motion picture« im Englischen; Differenzen, für die es in anderen Sprachen kein wirkliches Äquivalent gibt.⁶ Der ursprüngliche Titel drückte die beiden Punkte aus, auf die es Panofsky in sozialer und ästhetischer Hinsicht ankam. Von Anfang an legt Panofsky großen Wert auf die Tatsache, daß der Film in erster Linie ein Medium volkstümlicher Unterhaltung war, ohne ästhetische Ansprüche, das eine »lebendige Beziehung zwischen Kunstschaffen und Kunstgebrauch« wiederherstellte, die »auf vielen anderen Gebieten künstlerischer Tätigkeit sehr gelockert, wenn nicht gänzlich unterbrochen« ist. Filme waren eine echte »Volkskunst«, und wenn sie sich schließlich auf das Niveau hoher Kunst erhoben, so verloren sie doch niemals ihren volkstümlichen Charakter. Dieser unpräzise soziale Aspekt von Panofskys Definition des Films begründet seine Wahl des umgangssprachlichen Ausdrucks »movies« für das Medium.

Das zweite Prinzip, auf dem Panofskys Analyse beruht, steht in Zusammenhang mit dem ästhetischen Aspekt des Titels, der Bewegung. Das Wesen des

4 Wie D. Talbot bemerkte (*Film. An Anthology*, New York 1959, S. 15). Margaret Barr, die Ehefrau von Alfred H. Barr, dem Direktor des Museum of Modern Art, studierte bei Panofsky im ersten Seminar, das dieser in Amerika gab (vgl. das Gedenkwort von Millard Meiss in *A Commemorative Gathering for Erwin Panofsky at the Institute of Fine Arts New York University in Association with the Institute for Advanced Study*, New York 1968, S. 9), und beide verband eine lebenslange Freundschaft. Heckscher (s. S. 116) schildert einige persönliche Erinnerungen an Panofsky, wenn der über den Film sprach, so auch das Vergnügen, mit dem er 1946–47 den Vortrag hielt (offenbar in der überarbeiteten Fassung), auf den die Vorführung eines Stummfilms wie Buster Keatons *The Navigator* mit witzigen Kommentaren Panofskys folgte.

5 Panofsky erzählte den Hergang und die Auswirkungen seiner Übersiedlung nach Amerika in seinem »Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European«, in *Meaning in the Visual Arts*, Garden City, N.Y. 1955, S. 321–346; dt. Übers. in *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978, S. 378–406.

6 Der populäre deutsche Ausdruck »Kino« bezieht sich auf das Theater, nicht auf den Film selbst; auch das umgangssprachliche englische »flick« bezieht sich eher auf die Lichtwirkung als auf die Bewegung, die ja Panofskys vordringlichstes Anliegen war.

Mediums liegt darin, daß es eine in Bewegung gesetzte Darstellung der Wirklichkeit ist, eine Beobachtung, die, wie er zugibt, zunächst banal erscheint, bis er seine binäre Definition des Films als »Dynamisierung des Raums« und »Verräumlichung der Zeit« entwickelt. Obwohl er es nicht ausdrücklich sagt, ist es doch augenscheinlich, daß diese Formulierung einen inneren Zusammenhang zwischen Raum und Zeit suggeriert, eine Art Raum-Zeit-Kontinuum, das der Relativitätstheorie Einsteins verpflichtet ist, der 1933 an das Institute for Advanced Study berufen worden war, zwei Jahre bevor Panofsky sein Kollege wurde. Eine wichtige Folge dieser Auffassung ist die Integration des Tons in diese Matrix, wobei es das »close-up« ist, die Großaufnahme, welche das gesprochene Wort schicksalhaft an die Bewegung koppelt. Panofsky definiert diese Ton-Bewegungs-Kopplung, ein Korollar des Raum-Zeit-Kontinuums, als »Prinzip des kombinierten Ausdrucks« (*principle of coexpressibility*). Im weiteren widmet sich der Essay dann der Erforschung dieser Prinzipien, einschließlich der Gefahren, die sich ergeben, wenn man sie außer acht läßt, ebenso wie diejenigen, die sich ergeben, wenn man die Wurzeln des Mediums in der Volkskultur vergißt.

In der dritten, endgültigen Fassung des Essays wurden zwei komplementäre Veränderungen vorgenommen. Der Anklang von Umgangssprache, den der zweite Titel noch enthielt, wurde getilgt und durch das rein formale »Style and Medium in the *Motion Picture*« ersetzt, das nun völlig auf die Beziehungen zwischen den technischen Eigenschaften des Films und seinen expressiven Möglichkeiten abzielt. Im Text selbst behält zwar am Anfang, mit einigen geänderten Formulierungen, die soziale Charakterisierung ihren Stellenwert, aber sie wird eine Art Vorwort zu dem mittlerweile stark erweiterten Abschnitt, der von der Natur des Mediums selbst handelt. Auf diese Weise wurde eine persönliche Plauderei über die moderne Form der Unterhaltung in einen regelrechten theoretischen Essay über eine moderne Kunstform verwandelt. Das Gleichgewicht wird allerdings in den letzten Abschnitten wiederhergestellt, die von zwei Themen handeln, welche den Kern der Sache berühren: die Beziehung des Films zur Gesellschaft aufgrund seiner kommerziellen Natur und seine Beziehung zur äußeren Wirklichkeit aufgrund seiner technischen Natur. Das Erfordernis nach Kommunizierbarkeit, das sich durch die erste Beziehung ergibt und dasjenige nach Realismus, das sich durch die zweite ergibt, bilden die Voraussetzungen für Stil in diesem einzigartig modernen Medium.

Den Filmessay als »regelrecht« zu bezeichnen ist allerdings eher irreführend. Titel und Inhalt sind anspruchsvoller als in der ursprünglichen Version, aber die vielleicht wichtigste Eigenschaft des Texts blieb unvermindert erhalten: die ganze Argumentation, die voll gelehrter Anspielungen auf alte und neue Filme sowie auf traditionelle Kunstwerke ist, wird mit einem verschmitzten Charme entwickelt,

der dem volkstümlichen Charakter des Gegenstandes, wie Panofsky ihn verstand, entspricht. Panofsky bewegt sich zwischen Betty Boop und Buster Keaton mit der gleichen, auf intimer Kennerschaft beruhenden, atemberaubenden Leichtigkeit hin und her wie zwischen Albrecht Dürer und der gotischen Kathedrale. Seine Prosa verbindet ein Maß an Urbanität und Unterhaltsamkeit, wie man es von einem Magazin wie dem *New Yorker* erwarten sollte, mit der philosophischen Tiefe und methodischen Strenge, wie man sie von einem deutschen Universitätsprofessor erwarten durfte. Noch in seiner abschließenden Fassung hält der Essay vom Genre her gesehen die Schwebelage zwischen persönlicher Reminiszenz, anspruchsvollem Journalismus, herkömmlicher Kunstkritik und professioneller Kunstgeschichte. Er paßt in keine dieser Kategorien, und insofern zeigt er einen neuen Stern am literarischen Himmel an – und noch dazu auf Englisch!

✧

Sind Titel und Inhalt des Rolls-Royce-Essays bemerkenswert, so gilt dies um so mehr für die Beziehung zwischen beiden. Heutzutage würde man vom Titel her etwas in der Art einer soziologischen Abhandlung über Geschmack und Luxus der englischen Oberklasse erwarten, wäre aber aus zwei Gründen enttäuscht: die englische Gesellschaftsstruktur wird nur am Rande und der Rolls-Royce nur im letzten, ganz kurzen Absatz erwähnt. Der Aufsatz ist ein kühner Versuch, das grundlegende, in der englischen Kunst sowie in anderen Aspekten englischer Kultur vom frühen Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert angelegte Prinzip zu definieren. Panofsky sieht in der englischen Kunst und in englischer Kultur generell einen »Widerstreit gegensätzlicher Prinzipien«, nämlich einerseits »eine hochgradig subjektive Gefühlsbetontheit«, die man geradezu als »romantisch« bezeichnen könnte, und auf der anderen Seite »einen streng formalen Rationalismus«. Er führt diese Gegensätzlichkeit – als zufällige Analogie, nicht als kausale »Erklärung« verstanden – auf den besonderen Umstand zurück, »daß das soziale und institutionelle Leben in England stärker durch Tradition und Konvention kontrolliert wird, aber gleichzeitig der individuellen »Exzentrizität« weiteren Raum gibt als andernorts«.

Der Grund, daß Panofsky sich überhaupt mit diesem Thema beschäftigte, ist in seiner Herkunft aus der europäischen, insbesondere der deutschen Kunstgeschichte zu suchen. Zwei wichtige Bücher, beide von Gelehrten deutscher Herkunft, thematisierten das spezifisch Englische der englischen Kunst, obgleich Panofsky seltsamerweise keines der beiden erwähnt: Dagobert Freys *Englisches Wesen in der bildenden Kunst* (Stuttgart und Berlin 1942, 496 S.) und Nikolaus Pevners *The Englishness of English Art* (New York 1956, 208 S.). Alle drei Arbeiten (einschließlich der Panofskys) reflektieren eine lange Tradition charakterologi-

scher Studien, sowohl auf individueller als auch nationaler Ebene, die sich bis ins 18. Jahrhundert und noch weiter zurück verfolgen läßt. Das Bemühen um eine ethnische und geographische Taxonomie des Stils in der Kunst war ein Hauptanliegen deutscher Gelehrter jener Generation. England stellte eine besondere Herausforderung für sie dar, einestails aus naheliegenden Gründen – seine Insellage und die offenkundige Individualität seiner künstlerischen Traditionen –, zum anderen wegen des angelsächsischen »Snob-Appeal«. Trotz erheblicher Unterschiede in ihren Ansätzen weisen alle drei Studien gemeinsame Elemente in methodischer und inhaltlicher Hinsicht auf. Alle drei erkennen das Wesen der englischen Kultur in einander widerstreitenden, zeitweise aber auch miteinander verbundenen Kräften von Subjektivität und Objektivität, Intuition und Rationalität, Romantizismus und Klassizismus, Natürlichkeit und Ordnung etc. Alle drei beziehen diese Dichotomie auf Faktoren außerhalb der Kunst, zum Beispiel auf den Charakter der britischen Gesellschaft, ihre Geographie oder Rassenmischung.⁷

Panofskys Essay unterscheidet sich freilich von seinen Vorgängern in mehrfacher Hinsicht. Der auffälligste Unterschied liegt in seiner Kürze. Zwar wurde er in Form einer Vorlesung vor der Amerikanischen Philosophischen Vereinigung gehalten, Amerikas ältester und ehrwürdigster wissenschaftlicher Gesellschaft. Aber das breite kulturelle Panorama, das Panofsky in einer Reihe von wundersam eingefangenen Betrachtungen über englische Gärten und Architektur des 18. Jahrhunderts, mittelalterliche Minaturalmalerei, Architektur und literarische Quellen heraufbeschwört, ist ein wichtiger Faktor für die Überzeugungskraft seines Arguments. Die brillante Verkettung von Ideen, Illustrationen und Texten, die in epigrammatischen Formulierungen präsentiert werden, trägt den verwunderten Leser mit atemberaubender Geschwindigkeit bis zum plötzlichen Halt vor dem letzten Absatz. An dieser Stelle taucht der Rolls-Royce-Kühler auf mit seinem strengen, klassisch-griechischen, tempelartigen Grill, den auf unwahrscheinliche Weise die kurvenreiche, romantische, windzerzauste »Silver Lady« alias Nike von Samothrake krönt: die Unstimmigkeit dieses Designs wird zum unvermeidlichen Inbegriff, zum Markenzeichen *par excellence* all dessen, was englisch ist. Vielleicht der bezauberndste Aspekt dieses Essays ist, daß der Höhepunkt einer äußerst ernsten und tiefeschürfenden Analyse einer der bedeutendsten europäischen Kulturen, um es mit einem Lieblingswort Panofskys für ironische und doch profunde Dinge zu sagen, »amüsan« zu nennen ist.



⁷ Zu diesem letzten Punkt ist es interessant zu wissen, daß Pevsner (S. 9) Freys Buch dafür lobt, daß es absolut keine »Nazi-Ansicht« enthält; doch als das Buch erschien, hatte Frey an der Plünderung des Königspalastes in Warschau teilgenommen. Siehe J. Lileyko, *A Companion Guide to the Royal Castle in Warsaw*, Warschau 1980, S. 84; außerdem H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945*, München und Berlin 1988, S. 73.

Der lapidare Stil und zumal die kräftige Dosis Humor in einem üblicherweise solennen akademischen Kontext sind reinster Panofsky – Panofsky in seiner amerikanischen Phase, wie man ergänzen muß, denn nichts Vergleichbares läßt sich von seinem früheren, auf Deutsch geschriebenen Werk behaupten.⁸ Was den ersten Punkt betrifft, so hat Panofsky selbst den Übergang zu einer Ökonomie des Denkens und des Ausdrucks beschrieben, welche die Anpassung an die englische Sprache seiner neuen Heimat mit sich brachte.⁹ Was er nicht erwähnte, ist die gleichermaßen grundlegende Umwandlung seiner akademischen Persönlichkeit. Panofskys Witz war schon immer so unbezähmbar wie legendär, gewissermaßen von der Wiege bis zur Bahre: man denke nur an das unsterbliche Epitaph, das ihm, wie er erzählte, träumte, nachdem er einen Nachmittag mit seiner Enkelin verbracht hatte:

*He hated babies, gardening, and birds;
But loved a few adults, all dogs, and words.¹⁰*

Bemerkenswert ist das Einfließen dieser persönlichen Eigenschaft in die Koine des Gelehrten Diskurses. Charme und Humor, die fast alles, was er auf Englisch verfaßte, in reichem Maß begleiten, waren ein Produkt seiner Amerikanisierung. Gleichwohl waren sie seine eigene Erfindung, denn weder die amerikanische Kunstwissenschaft noch die europäische kannten sie so zuvor. Sie brachten eine frische Brise ins akademische Leben, hierzulande ebenso wie andernorts.

⁸ Es ist sicher »amüsant« im Panofskyschen Sinn, daß das einzige ausdrücklich humoristische Werk Panofskys auf Deutsch eine seiner raren Veröffentlichungen in deutscher Sprache nach seiner Emigration (allesamt Erinnerungen an frühere Freunde und Kollegen) ist und sich in einer Festschrift findet, die seinem geliebten Lehrer Adolph Goldschmidt gewidmet war (*Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis. 1863–1944*, Hamburg 1963) und den Titel »Goldschmidts Humor« trug. Der frühe Essay »Sokrates in Hamburg oder Vom Schönen und Guten«, zählt nicht wirklich, da er unter dem Pseudonym A. F. Synkop in einem literarischen und nicht einem wissenschaftlichen Journal erschien (*Querschnitt*, XI, 1931, S. 593–599; wiederabgedruckt in *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, I, 1982, S. 9–15).

⁹ Siehe seine »Three Decades«, Anm. 5. Die Wandlung von Panofskys Stil wird gut behandelt von K. Michels, »Bemerkungen zu Panofskys Sprache«; erscheint in den Abhandlungen des Erwin Panofsky-Symposiums Hamburg 1992.

¹⁰ Hugo Buchthal gibt einen Eindruck von Panofskys Wärme und Großzügigkeit als Lehrer in Hamburg, siehe *A Commemorative Gathering for Erwin Panofsky at the Institute of Fine Arts New York University in Association with the Institute for Advanced Study*, New York, 1968, S. 11–14; die Grabinschrift erwähnt Harry Bober in derselben Veröffentlichung (S. 20). Panofskys persönliche Qualitäten und intellektuelle Gaben werden in jeder Erinnerung an ihn hervorgehoben. (Eine Liste findet sich bei H. van de Waal, »In Memoriam. Erwin Panofsky. March 30, 1892–March 14, 1968«, *Mededelingen der koninklijke nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde XXXV*, 1972, S. 227–244, v. a. 242–244.)