

Unverkäufliche Leseprobe



Frank Büttner, Andrea Gottdang
Einführung in die Ikonographie
Wege zur Deutung von Bildinhalten

304 Seiten, Broschiert
ISBN: 978-3-406-53579-6

I. EINLEITUNG

Wahrnehmen und Verstehen von Bildern

Ob der Gesichtssinn wirklich der «edelste Sinn» des Menschen ist, darüber ist immer wieder intensiv gestritten worden. Doch selbst Skeptiker müssen zugeben, dass das Sehen uns einen umfassenderen Zugang zur Wirklichkeit eröffnet als der Tastsinn oder das Hören. Das Sehen, mit dem wir unsere Umwelt wahrnehmen, ist kein gleichsam photographischer Vorgang, sondern ein geistiger Akt, der sich erst in der kognitiven Leistung des Erkennens vollendet. Dabei sind wir unwillkürlich immer bestrebt, den generellen Eindruck, den wir mit den Augen empfangen, so zu verarbeiten, dass wir die spezifischen Einzelheiten im optisch Gegebenen erfassen. Der Vorgang des Erkennens setzt Erfahrung und Wissen voraus. Je besser wir über das, was wir sehen, unterrichtet sind, desto präziser und detaillierter vermögen wir es zu erfassen. Sehen ohne Wissen wäre gleichsam blind.

Die Art und Weise, wie wir mit einem visuellen Eindruck umgehen, wie wir auf ihn reagieren, hängt ab vom Grad der Genauigkeit, mit dem wir ihn zu erfassen vermögen. Das zeigt sich beispielsweise in unserem Verhalten anderen Menschen gegenüber. Wenn wir durch eine belebte Straße gehen, werden wir, wenn wir unter den vielen Menschen um uns herum ein bekanntes Gesicht entdecken, grüßen, vielleicht auch stehen bleiben und ein Gespräch beginnen. Wenn uns jemand begegnen würde, der uns zwar nicht kennt, den wir aber erkennen, weil es sich um eine prominente Persönlichkeit handelt, die uns immer wieder in den Medien vor Augen gebracht wird, dann werden wir aufmerken. An den anderen Menschen aber, denen wir begegnen und die wir nicht kennen, werden wir vorbeigehen, ohne sie zu registrieren, wenn sie nicht durch ungewöhnliche Merkmale, etwa durch ihre Kleidung oder ihre äußere Erscheinung auffallen. Größere Aufmerksamkeit schenken wir in der Regel nur denen, die wir als Individualität zu erfassen und zu benennen vermögen.

Es gibt in unserer Wahrnehmung der Mitmenschen noch einen anderen entscheidenden Aspekt. Ganz unabhängig davon, ob wir einen Menschen kennen oder nicht, nehmen wir ihn als Handelnden wahr. Es ist anthropologisch tief in uns verankert, dass wir spontan das Agieren der uns Gegenüberstehenden erfassen, dass wir aus dem, was sie gerade tun, auf das was zuvor geschah wie auf das was folgen könnte, zu schließen vermögen. Dieses spontane Verstehen, das sich

an Haltung und Ausdruck orientiert, sucht immer durch das äußerlich Erscheinende hindurchzudringen, um dahinterstehende Einstellungen und Absichten zu erfassen. Es hat immer eine affektive oder psychologische Dimension. Diese Fähigkeit, andere in ihrem Handeln zu verstehen, ist auch eine wesentliche Voraussetzung für uns, Bilder zu begreifen.

Unsere Wahrnehmung von Bildern ist – auf einer elementaren Ebene betrachtet – nicht grundsätzlich von unserer Wirklichkeitswahrnehmung unterschieden. Bilder sind ein selbstverständlicher Teil unserer Wirklichkeit. Wir sind mit Bildern aufgewachsen und haben gelernt, sie spontan «richtig» zu erfassen, ohne über ihren besonderen Status nachzudenken. Das Spiegelbild ist für uns ein Prototyp des Bildes, von dem wir gelernt haben, dass es uns die Wirklichkeit zeigt, ohne mit ihr identisch zu sein. Von klein auf vertraut sind uns auch die künstlich hergestellten Bilder, die ebenfalls etwas zeigen, was sie selbst nicht sind. Anders als die Spiegelbilder verweisen sie auf etwas, das abwesend ist, aber im Bild zur Anschauung gebracht wird.

Bildwerke vermitteln uns je nach Art ihrer Darstellungsweise einen mehr oder weniger genauen Eindruck vom Dargestellten, indem sie entweder die Gegenstände naturalistisch genau nachbilden oder zeichenhaft darauf verweisen, so dass unsere Vorstellungskraft gefordert ist, das nur Angedeutete zu vervollständigen. So werden wir mit Landschaften, Gegenständen, Tieren, oder menschlichen Gestalten konfrontiert. Landschaften und ihre Details, Gegenstände eines Stilllebens, Tiere, die wir in Bildern entdecken, können wir in der Regel mit unserer Wirklichkeitserfahrung bestimmen und benennen. Wo das nicht möglich ist, etwa bei Engeln und Teufeln, Drachen oder Kentauren, können wir uns sagen, dass wir es mit Phantasiegebilden zu tun haben. Dass man über deren mögliche Realität sehr verschiedener Meinung sein kann, spielt bei unserer Bildbetrachtung nicht die entscheidende Rolle, wichtig ist nur, dass man diese Gebilde benennen und damit bestimmten Vorstellungskreisen, etwa der christlichen Religion oder der antiken Mythologie, zuordnen kann.

Schwieriger ist es mit der Benennung als erstem Schritt unserer Annäherung an Bildwerke, wenn wir es mit Darstellungen von Menschen zu tun haben. Ob der Künstler naturalistisch gearbeitet hat oder zeichenhaft: In der Regel erkennen wir spontan, dass ein Mensch dargestellt ist, eine Frau oder ein Mann, Greis oder Kind, doch als Deutung ist das völlig unzureichend. Wenn das Kunstwerk bewusst und in bestimmter Absicht hergestellt wurde, liegt die Vermutung nahe, dass nicht beliebige Menschen abgebildet wurden, sondern bestimmte, benennbare Personen. Bei Porträts kann man davon ausgehen, dass sie bestimmte Persönlichkeiten zeigen, deren Identifizierung jedoch sehr

oft nicht gelingt, wenn es keine weiteren schriftlichen Hinweise in Form von Inschriften oder Quellen gibt. Oft fehlen den Figuren in den Bildern individuelle Züge. Sie erscheinen uns typisiert oder idealisiert. Auch da muss geprüft werden, ob nicht doch eine bestimmte Figur gemeint ist, etwa eine mythologische Gestalt oder die Personifikation eines Begriffes, die beide zumeist dank der ihnen beigegebenen Attribute zu identifizieren sind. Wenn in dem Bildwerk, das wir vor uns haben, mehrere Menschen dargestellt sind, die agieren und in einer Handlung miteinander verbunden sind, dann gehen wir davon aus, dass ein Ereignis dargestellt wird, eine oder mehrere Episoden einer Geschichte. Wieder stellt sich die Frage, wie die einzelnen Figuren zu identifizieren sind, ob das Bild eine Geschichte erzählt, die auch aus anderen Überlieferungstraditionen, beispielsweise christlichen Quellen, bekannt ist. Die Frage nach der Benennung der Figuren und der Bestimmung der dem Bildwerk zugrundeliegenden Erzählung ist der fundamentale erste Schritt jeder Interpretation. Natürlich gibt es auch Fälle, in denen derartige Bestimmungsfragen nicht zu beantworten sind, beispielsweise bei Figurenstudien oder auch bei Werken der Genremalerei, in denen es nur auf den Figurentypus ankommt, doch dann weist das negative Ergebnis der ersten Bestimmungsfrage schon in die Richtung, in der die Interpretation fortschreiten muss. Die Methode der Ikonographie ist der Weg zur Bestimmung von Figuren und Bilderzählungen.

Ikonographie ist zu definieren als Lehre von den Bildinhalten. Diese Bedeutung hat das Wort erst durch die neue Kunstwissenschaft erhalten. Das griechische Wort ist gebildet aus den Bestandteilen εἰκών (Bild) und γράφειν (ritzen, schreiben). Dieser Etymologie gemäß hatte das Wort bis weit in das 19. Jh. hinein die Bedeutung von «Bildniskunde», als deren Aufgabe Nachweis, Verzeichnung und Geschichte von Bildnissen ausgezeichneter Personen insbesondere des Altertums verstanden wurde. Im 19. Jh. wurde der Begriff eingesetzt für die Lehre von den Themen, Motiven und Attributen der christlichen Kunst, später auch der antiken Kunst und der Kunst allgemein. In diesem Sinne wird der Begriff in der Kunstgeschichte heute verwendet.

Von der Ikonographie zu unterscheiden ist die **Ikonologie**, die von Erwin Panofsky als kunstgeschichtliche Methode begründet wurde. Sie hat das Ziel, das Kunstwerk als Symbol weltanschaulicher Vorstellungen zu interpretieren, die beispielsweise in Religion, Philosophie oder politischer Ideologie verankert sein können. Die ikonologische Interpretation setzt die korrekte ikonographische Deutung voraus und baut auf ihr auf.

Bei der Wahrnehmung eines Bildes gehen wir, auch wenn uns dies nicht bewusst ist, immer von der Voraussetzung aus, dass das, was wir sehen, einen sinnvollen Zusammenhang hat. Damit soll nicht gesagt werden, dass sich ein irgendwie auszumachender Sinn hinter der Erscheinung des Bildes verberge. Die Prämisse der Sinnhaftigkeit des Bildes geht vielmehr von der anschaulichen Einheit des Bildwerkes aus, bei der Form und Bedeutung untrennbar miteinander verwoben sind. Es gibt jedoch in der Kunstgeschichte und besonders in der Moderne, beispielsweise im Dadaismus oder im Surrealismus auch Werke, die dezidiert gegen diese Prämisse verstoßen. So gerät der Betrachter etwa vor einem Werk von René Magritte sehr bald in einen irritierenden Zirkel von Fragen, auf die es keine Antwort geben kann, und gerade dieser verstörende Zustand ist eine Wirkungsabsicht des Künstlers. Der «Normalfall» bei der Bildbetrachtung aber ist, dass wir spontan einen Bezug zu unserer Wirklichkeit herstellen können, oder zu einer Wirklichkeit, die uns als möglich, als wahrscheinlich erscheint. Wenn wir sagen können, dass wir ein Bild verstehen, heißt das, dass wir es in den Horizont unseres Wissens und unserer Vorstellungen integrieren können. Dieser Horizont ist kulturell und historisch bedingt. Damit sind auch Grenzen des Verstehens gesetzt. Ein Bild, das aus einem uns fremden Kulturkreis, beispielsweise aus China oder Indien kommt, werden wir erst verstehen, wenn uns die kulturellen Zusammenhänge, aus denen es stammt, erklärt worden sind. Das Verstehen kann aber auch bei Werken misslingen, die aus unserem Kulturkreis stammen, wenn die Traditionszusammenhänge brüchig geworden sind, wenn die Vorstellungswelt, der das jeweilige Werk zuzuordnen ist, uns fremd geworden ist.

Es ist die genuine Aufgabe der Wissenschaft von der Kunstgeschichte, das kulturelle Wissen, das wir benötigen, um die Werke unserer Kunstgeschichte zu verstehen, lebendig zu halten. Dazu leistet die Ikonographie einen wesentlichen Beitrag. Ihre Aufgabe ist es, die Bedeutung von Zeichen und Symbolen zu erschließen, Figuren, die uns in Bildwerken begegnen, zu identifizieren und sie soll Aufschluss über den Stoff der Geschichten geben, die in den Bildern erzählt werden. Die ikonographische Analyse soll uns in die Lage versetzen, ein Bildgeschehen in seiner spezifischen, durch das Bild vermittelten Auffassung zu verstehen.

Grundbegriffe der ikonographischen Analyse

Ein nacktes Menschenpaar steht nebeneinander vor oder in einem dichten Wald (Abb. 1). Die Frau empfängt einen Apfel aus dem Maul einer gekrönten Schlange, die sich um einen Baum in der Bildmitte windet.

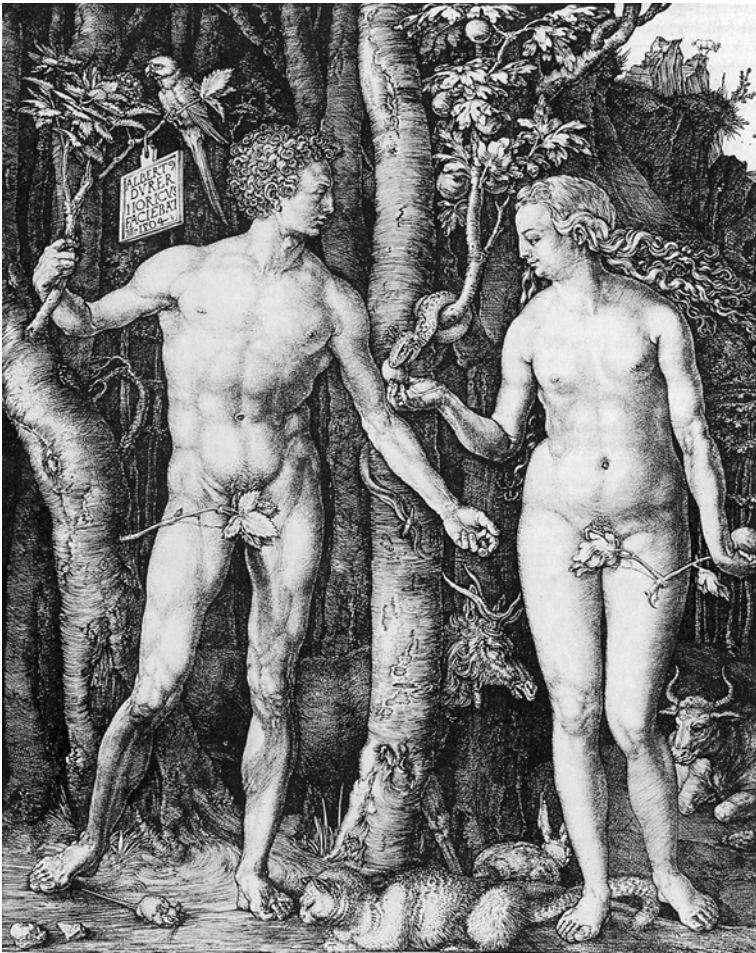


Abb. 1: Albrecht Dürer: Adam und Eva, Kupferstich (1504)

Die Geschichte von den Ureltern und ihrem Sündenfall ist so bekannt, dass selbst ein Betrachter, der keine religiöse Erziehung erhalten hat, die beiden Menschen auf Albrecht Dürers Stich als Adam und Eva erkennt. Bei einigem Geschick in der «Lektüre» von Bildern würde die Identifikation vielleicht sogar jemandem gelingen, der zuvor noch keine andere Darstellung des Themas gesehen hat. Gemessen an der Fülle des in der bildenden Kunst jemals Dargestellten, gelingt die einfache, scheinbar unmittelbare Bestimmung nur noch bei wenigen Themen. Der kulturelle Wandel, der sich im 19. Jh. vollzog, führte zu einem Verlust des humanistischen Bildungsguts. Das Wissen um die klassische Mythologie und die Helden der antiken Geschichte wurde vom Allgemein- zum Spezialwissen. Im 20. Jh. verlor dann die christ-

liche Erziehung so sehr an Bedeutung, dass auch die Lebensgeschichten der biblischen Gestalten und der Heiligen nicht mehr als allgemein bekannt vorausgesetzt werden können.

Bilder können zwar Kenntnisse und Einsichten vermitteln, indem sie einladen, über das Thema und die Bedeutung des Dargestellten nachzudenken, z. B. über die Schuldfrage beim Sündenfall. Gleichzeitig setzt das Verstehen eines Bildes aber Kenntnisse beim Betrachter voraus. Ein Kind, das noch über keine große Bildkompetenz verfügt, das noch nicht von Adam und Eva gehört hat, würde in Dürers Stich nur Erwachsene sehen, die in einem Tierpark Obst verfüttern. Doch auch bei sofortiger Identifikation des Bildthemas stößt die Interpretation schnell an die Grenzen der oft überschätzten eigenen Vorkenntnisse. Der Bildtitel «Sündenfall» lässt sich noch schnell vergeben, aber zur weiteren Interpretation müssten die Vorgeschichte, der genaue Tathergang und die Chronologie der Ereignisse berücksichtigt werden, bei deren Schilderung viele moderne Betrachter bereits passen müssen. Hier hilft nur ein Blick in die schriftlichen Quellen, in diesem Fall die Bibel (Genesis 3). Auch die Bedeutung der Tiere wird den wenigsten geläufig sein. Der Versuch, sie mit dem (noch) abrufbaren Wissen über das Paradies als Repräsentanten der Tiere zu deuten, mit denen Gott den Garten Eden bevölkerte, scheint im Ergebnis zu befriedigen. Er erfasst ihren Sinn im Bild aber längst nicht erschöpfend. Erst die Aneignung des verlorenen Wissens ermöglicht die angemessene Interpretation, führt näher an das Ziel der Ikonographie: Die Deutung von Bildinhalten.

Stoff Als Stoff bezeichnen wir den erzählbaren Inhalt, die in den schriftlichen Quellen geschilderte «Fabel» im literaturwissenschaftlichen Sinn. Ein Stoff kann in verschiedenen Bearbeitungen tradiert sein. Vom Leben Adams und Evas berichten z. B. auch jüdische Legenden und apokryphe Schriften.

Thema Unter einem Thema ist in Bezug auf die Historienmalerei grundsätzlich das ikonographische Thema zu verstehen, der aus dem Stoff gewählte Handlungsabschnitt. Auch Glaubensinhalte und abstrakte Ideen, z. B. Moralvorstellungen können zum Thema werden, wie bei der Madonna Immaculata oder allegorischen Darstellungen.

Der Adam und Eva-Stoff bot der bildenden Kunst eine Vielzahl von Themen: beispielsweise die Erschaffung Adams, die Vertreibung aus dem Paradies und natürlich den Sündenfall, die einzige Szene aus dem Leben der Ureltern, die bereits in den Katakomben dargestellt wurde. Bei vielen Themen, auch beim Sündenfall, wurde oft nicht ein auf der Zeitachse fixierbarer Moment der Handlung dargestellt. Das wie zufällige Verdecken der Scham in Dürers Stich weist z. B. auf die Folgen des Sündenfalls voraus, noch bevor der Biss in den Apfel ihn besiegelt.

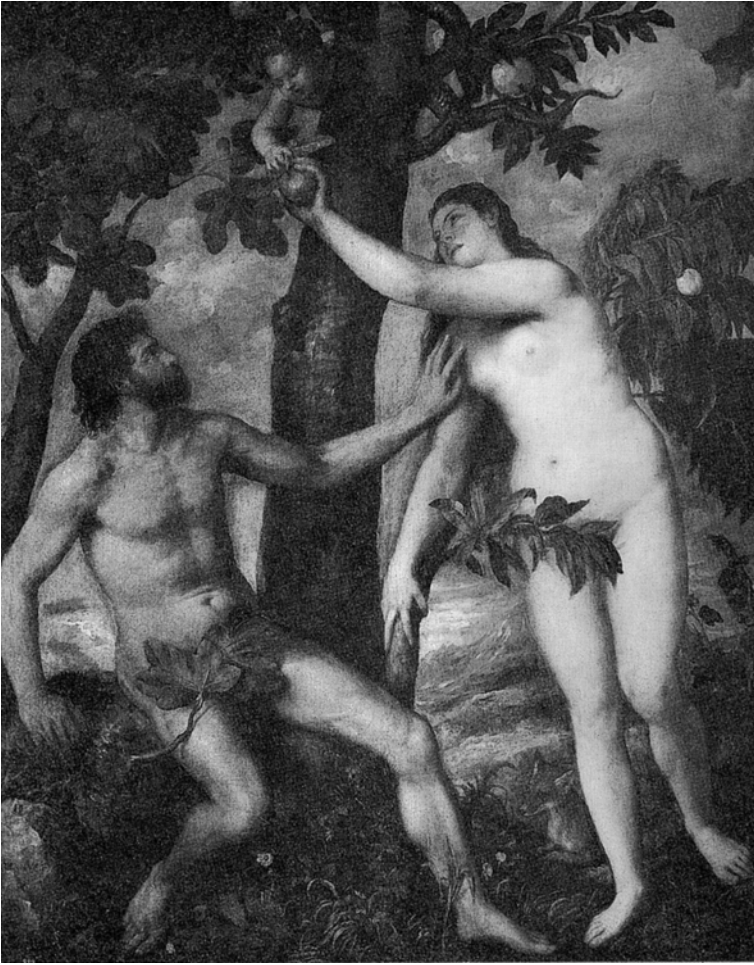


Abb. 2: Tizian: *Adam und Eva* (1570), Madrid, Prado

Dürer griff in seinem Kupferstich bei der Anordnung von Figuren und Baum ein sehr altes Grundschema für die Darstellung des Sündenfalls auf, das auch dem um 360 zu datierenden Junius Bassus Sarkophag zugrunde lag: In der Mitte ein Baum, links davon Adam, rechts Eva. Wenn bei der Anordnung der inhaltlich zentralen Elemente oder auch bei der Gestaltung einer einzelnen Figur Konstanten auftreten, liegt ein bestimmter Typus vor. Bei einem anderen Typus der Darstellung des Sündenfalls stehen Adam und Eva gemeinsam auf einer Seite des Baumes. Weitere Beispiele: Bei der «Geburt Christi» unterscheiden wir zwischen dem Typus mit liegender und mit kniend das Kind anbetender Maria, beim Kruzifixus zwischen dem Drei- und dem Vier-nageltypus.

Typus



Abb. 3: Peter Paul Rubens: *Adam und Eva* (1628), Madrid, Prado

Die Entscheidung für einen bestimmten ikonographischen Typus kann bereits mit einer inhaltlichen Deutung des Themas einhergehen. Der Typus lässt dem Künstler aber Spielräume für weitere Interpretationen. Dass innerhalb eines Typus verschiedene Auffassungen möglich sind, zeigt der Vergleich eines *Sündenfalls* von Tizian (Abb. 2) mit einer Kopie des Gemäldes durch Rubens (Abb. 3). Tizian wählte eine Variante des von Dürer bevorzugten Typus': Adam und Eva befinden sich links und rechts vom Baum, jedoch sitzt Adam. Eva greift in beiden Gemälden sehnsüchtig nach dem Apfel. In Tizians Gemälde ist die räumliche Anordnung jedoch so gelöst, dass Eva die Schlange, die den Apfel hält, nicht sehen kann. Die Kirchenväter ordneten Eva die sinn-

Auffassung

liche Wahrnehmung und Adam den Verstand zu und erörterten ihre Vorstellungen von einer klaren Hierarchie. Demnach untersteht Eva Adam, aus dessen Mund sie Gottes Verbot hört. Allein Adam ist der unmittelbare Rechtspartner Gottes; deshalb ist es wichtig, dass auch er, nicht nur Eva, vom Apfel isst. Tizians Schlange gibt den Apfel zwar Eva, doch ihr Blick gilt Adam, dem eigentlichen Ziel ihrer Verführungsabsicht. Adam sieht seinerseits die Schlange an und versucht, Eva von der Tat abzuhalten. Er erkennt die Gefahr, das Böse.

Bei allen Übereinstimmungen bietet Rubens mit wenigen, aber entscheidenden Änderungen eine andere Auffassung des Sündenfall-Themas. Der von Tizian gestaltete Blickkontakt zwischen Adam und der Schlange ist von beiden Seiten unterbrochen: Die Schlange sieht in Rubens' Bild Eva an, die so weit nach vorne getreten ist, dass sie die Schlange zwar sehen könnte. Sie hat aber nur Augen für den Apfel. Adam nimmt nicht mehr die Schlange wahr, sondern nur noch Eva. Die Geste seiner rechten Hand erhält dadurch eine andere Konnotation, zumal er nicht mehr, wie im Gemälde Tizians, mit dem Oberkörper zurückweicht. Der Sündenfall ist hier der Moment staunenden sinnlichen Erwachens. Rubens vertritt damit eine andere Auffassung des Themas als Tizian.

Das Beispiel der Darstellung des Sündenfalls kann zeigen, dass durchaus nicht in jedem Fall anzunehmen ist, dass ein Künstler die Texte las, aus denen sein Stoff stammt. Bei einem Thema wie diesem kann man damit rechnen, dass es im 16. Jh. wohlbekannt war, beispielsweise durch Predigten in den Kirchen, durch die zugleich Deutungen vermittelt wurden. Zudem ist vorauszusetzen, dass die Künstler zumindest partiell mit der Typengeschichte, den themenbezogenen Darstellungskonventionen vertraut waren. Dennoch ist nicht auszuschließen, dass ein Künstler sich bewusst mit dem Bibeltext auseinandergesetzt hat oder mit späteren Texten, die den Stoff verarbeiten und neu deuten. Die Ikonographie fragt deswegen immer auch nach dem Stoff und seiner Überlieferungsgeschichte, nach den literarischen Quellen.

Zur Geschichte der ikonographischen Methode

Solange die kulturellen Traditionen, zu denen die Stoffe und Themen der Bilder gehörten, intakt und lebendig waren, gab es keinen Anlass, über Wege zur Bilddeutung nachzudenken. Die Erfahrung, dass christliche Darstellungen nicht ohne weiteres verständlich waren, machte man erstmals um 1600, als man sich in Rom im Zuge der Gegenreformation auf die Suche nach Spuren der Anfänge der christlichen Kirche

machte. Die Entdeckung und die erste Erforschung der Katakomben konfrontierte mit Bildzeichen und Wandmalereien, die im damaligen Verständnishorizont nicht zu deuten waren. Erste Erklärungsversuche von Antonio Bosio blieben unbefriedigend und wurden nicht weitergeführt. Erst gegen Mitte des 19. Jh.s wurde in einem zweiten Anlauf das Material erschlossen und der Versuch einer systematischen Deutung unternommen.

Die ersten Annäherungen an die christliche Ikonographie waren Sache der Theologie und Kirchengeschichte. Die Kunstgeschichte, die sich vor allem für die Künstlergeschichte oder die Stilgeschichte interessierte, hat sich des Themas nur zögerlich angenommen. Nach einzelnen Anfängen, die bald nach der Mitte des 19. Jh.s beispielsweise von Anton Springer unternommen wurden, kam der Durchbruch erst gegen 1900. Er dokumentiert sich in der Gründung einer «Internationalen Gesellschaft für ikonographische Studien», vor allem aber im Werk des Franzosen Emile Mâle. Seine Dissertation *L'art religieux du XIII^e siècle en France* ist ein Gründungswerk der kunstgeschichtlichen Ikonographie. Mâle gibt keine historisch-erzählende Übersicht über die Kunst der Gotik. Seine These ist, dass das 13. Jh. nicht nur die große Zeit der Kathedralen war, sondern auch die Epoche der Enzyklopädien, wie die des Vincent von Beauvais († 1264), die das Wissen, das Weltbild der Zeit systematisch zusammenfassten, das dann im Bildprogramm der Kathedralen veranschaulicht wurde.

Im frühen 20. Jh. gab es verschiedene Richtungen, die sich von der dominanten Stilgeschichte abzusetzen versuchten. Der Wiener Max Dvořák propagierte sein Konzept der «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte», bei dem es ihm vor allem um die Geschichte der künstlerischen Ideen ging. Aby Warburg, der in Hamburg eine private kulturgeschichtliche Bibliothek aufbaute, ging von der These aus, dass jedes Kunstwerk aus dem Gesamtzusammenhang der geistigen Welt, in der es entstanden ist, gedeutet werden muß. Warburg hat keine methodologischen Schriften hinterlassen, aber seine Studien zum Nachleben der Antike und zur Wirkungsgeschichte ikonographischer und formaler Motive sind wegweisend gewesen. Erwin Panofsky hat Warburgs methodischen Weg fortgesetzt und das Interpretationsverfahren systematisiert, das dann unter dem Begriff der Ikonologie bekannt wurde. Sein Modell der Interpretation hat er erstmals 1932 in einem Aufsatz vorgestellt und dann in späteren Aufsätzen überarbeitet und verfeinert.

Gegenstand der Interpretation	Akt der Interpretation	Ausrüstung für die Interpretation	Korrektivprinzip der Interpretation Traditions- geschichte
<i>Primäres oder natürliches</i> Sujet, (A) tatsächlich, (B) ausdrucks- haft, das die Welt <i>künstlerischer</i> Motive bildet	<i>Vor-ikonographi- sche Beschreibung</i> (und pseudo-formale Analyse)	<i>Praktische Erfahrung</i> (Vertrautheit mit <i>Gegenständen</i> und <i>Ereignissen</i>)	<i>Stil-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> durch <i>Formen</i> ausgedrückt wurden)
<i>Sekundäres oder konventionales</i> Sujet, das die Welt von <i>Bildern, Geschichten</i> und <i>Allegorien</i> bildet	<i>Ikonographische Analyse</i>	Kenntnis literarischer Quellen (Vertrautheit mit bestimmten <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i>)	<i>Typen-Geschichte</i> (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte <i>Themen</i> oder <i>Vorstellungen</i> durch <i>Gegenstände</i> und <i>Ereignisse</i> ausgedrückt wurden)
<i>Eigentliche Bedeutung</i> (<i>intrinsic meaning</i>) oder <i>Gehalt</i> , der die Welt « <i>symbolischer</i> » Werte bildet	<i>Ikonologische Interpretation</i>	Synthetische Intuition (Vertrautheit mit den <i>wesentlichen Tendenzen des menschlichen Geistes</i>), geprägt durch persönliche Psychologie und « <i>Weltanschauung</i> »	Geschichte <i>kultureller Symptome</i> oder « <i>Symbole</i> » im Allgemeinen (Einsicht in die Art und Weise, wie unter wechselnden historischen Bedingungen <i>wesentliche Tendenzen des menschlichen Geistes</i> durch bestimmte <i>Themen</i> und <i>Vorstellungen</i> ausgedrückt wurden)

Die Interpretation des Kunstwerkes soll sich nach Panofskys Modell in drei Schritten vollziehen, die prinzipiell gesehen aufeinander aufbauen. Sie beziehen sich auf drei voneinander zu unterscheidende «Sinnschichten» des Kunstwerks. Im ersten Schritt geht es darum, den Darstellungsgegenstand zu erfassen. Dafür reicht die «unmittelbare

Daseinserfahrung», mit der wir unsere Wahrnehmung der Wirklichkeit verarbeiten, nicht aus. Wir müssen auch mit der Gestaltungsgeschichte, den Darstellungsmöglichkeiten der Zeit, in der das Bild entstand, vertraut sein, um die spezifische Art und Weise, wie eine Figur oder eine Aktion dargestellt wurde, zu verstehen. Es zeigt sich, dass Kunstwahrnehmung kein schrittweises Vorgehen sein kann, sondern ein komplexer Prozess ist, denn bevor die Darstellungsmöglichkeiten bedacht werden können, muss das Kunstwerk zeitlich lokalisiert worden sein, was wiederum nur möglich sein wird, wenn es verstanden wurde.

Die zweite Sinnschicht, die erst zu erschließen ist, wenn die erste richtig gedeutet wurde, wird von Panofsky als die des Bedeutungssinnes bezeichnet. Den Interpretationsakt auf dieser Stufe bezeichnet Panofsky als «ikonographische Analyse». Hier geht es um die Benennung der Figuren und die Beschreibung des Geschehens auf der Basis der Kenntnis literarischer Quellen.

Mit der Feststellung des Bedeutungssinnes ist die «Inhaltsdeutung» jedoch noch nicht an ihrem Ziel. In einem dritten Schritt, den Panofsky als «ikonologische Interpretation» bezeichnet, soll die «eigentliche Bedeutung» herausgearbeitet werden. Auf dieser Ebene ist das Bild als Symbol weltanschaulicher Vorstellungen aufzufassen, als «ungewollte und ungewusste Selbstoffenbarung eines grundsätzlichen Verhaltens zur Welt, das für den individuellen Schöpfer, die individuelle Epoche, das individuelle Volk, die individuelle Kulturgemeinschaft in gleichem Maße bezeichnend ist.»

Panofskys Methode der Ikonologie ist vorgeworfen worden, dass sie die Gefahr in sich berge, das eigentliche Ziel der kunstgeschichtlichen Interpretation, nämlich das Kunstwerk, aus den Augen zu verlieren und die Rekonstruktion oder Entschlüsselung eines vermeintlich hinter dem Werk zu findenden «Sinnes» als eigentliche Aufgabe zu betrachten und damit das Kunstwerk lediglich als Dokument oder Illustration der Geistesgeschichte zu verstehen. Diese Kritik ist nicht ganz unberechtigt und in neuerer Zeit sind unter dem Begriff einer «Kunstgeschichtlichen Hermeneutik», beispielsweise von Oskar Bätschmann, Interpretationsmethoden vorgeschlagen worden, die das Kunstwerk als Ganzheit respektieren.

Unbestritten aber ist, dass der zweite nach Panofskys Modell zu vollziehende Schritt, die «ikonographische Analyse», notwendige Voraussetzung jeder kunsthistorischen Bildinterpretation ist.