

CONDITIONS OF USE FOR THIS PDF

The images contained within this PDF may be used for private study, scholarship, and research only. They may not be published in print, posted on the internet, or exhibited. They may not be donated, sold, or otherwise transferred to another individual or repository without the written permission of The Museum of Modern Art Archives.

When publication is intended, publication-quality images must be obtained from SCALA Group, the Museum's agent for licensing and distribution of images to outside publishers and researchers.

If you wish to quote any of this material in a publication, an application for permission to publish must be submitted to the MoMA Archives. This stipulation also applies to dissertations and theses. All references to materials should cite the archival collection and folder, and acknowledge "The Museum of Modern Art Archives, New York."

Whether publishing an image or quoting text, you are responsible for obtaining any consents or permissions which may be necessary in connection with any use of the archival materials, including, without limitation, any necessary authorizations from the copyright holder thereof or from any individual depicted therein.

In requesting and accepting this reproduction, you are agreeing to indemnify and hold harmless The Museum of Modern Art, its agents and employees against all claims, demands, costs and expenses incurred by copyright infringement or any other legal or regulatory cause of action arising from the use of this material.

NOTICE: WARNING CONCERNING COPYRIGHT RESTRICTIONS

The copyright law of the United States (Title 17, United States Code) governs the making of photocopies or other reproductions of copyrighted material. Under certain conditions specified in the law, libraries and archives are authorized to furnish a photocopy or other reproduction. One of these specified conditions is that the photocopy or reproduction is not to be "used for any purpose other than private study, scholarship, or research." If a user makes a request for, or later uses, a photocopy or reproduction for purposes in excess of "fair use," that user may be liable for copyright infringement.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Series.Folder:

Rona Roob

1.24

The Yale Journal of Criticism

Interpretation in the Humanities

SPRING 1996 VOLUME 9 NUMBER 1

- 1 ANNE HIGONNET Conclusions Based on Observation
19 SUSAN E. JAHODA Excerpts from The Unstable Subject and Changing the Subject
27 THOMAS Y. LEVIN Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory
57 THEODOR ADORNO Chaplin Times Two
translated by JOHN MACKAY
63 MAREN STANGE "Illusion Complete within Itself":
Roy DeCarava's Photography
93 JOHN HOLLANDER The Figure on the Page: Words and Images in Wright Morris's *The Home Place*
109 ALAN TRACHTENBERG Wright Morris's "Photo-Texts"
121 PARAMA ROY Discovering India, Imagining *Thuggee*
147 CHRIS GOGWILT Pramoedya's Fiction and History:
An Interview with Indonesian Novelist Pramoedya Ananta Toer
165 PRAMOEDYA ANANTA TOER Excerpt from *This Earth of Mankind*
translated by MAX LANE

Cover photograph: Roy DeCarava, "Coltrane on Soprano," 1963.
Collection of the DeCarava Archive, copyright © 1996 Roy DeCarava.

Thomas Y. Levin

Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory

In the *New York Herald Tribune* of November 16, 1936, below the involuntarily ironic headline "FILMS ARE TREATED AS REAL ART BY LECTURER AT METROPOLITAN," one could read at some length about how "For the first time in the history of the Metropolitan Museum of Art the motion picture was considered as an art during a lecture there yesterday afternoon by Dr. Erwin Panofsky [sic], member of the Institute for Advanced Study at Princeton University [sic]." What made this event so newsworthy, besides the incongruous union of the plebeian medium of the movies with such an austere institution and famous art historian, was the rather unusual cultural legitimization of the cinema that it implied. While the study of film continues to this day to struggle for a modicum of institutional legitimacy within the academy, in 1936 the notion of any scholar lecturing anywhere on film (much less this particular scholar speaking and showing films from the collection of the Museum of Modern Art Film Library to an audience of 300 at that particular museum) was nothing short of remarkable.¹ What could possibly have motivated the recently immigrated, renowned art historian and theorist Panofsky to undertake such an excursion into the domain of popular culture in the form of a lecture entitled "The Motion Picture as an Art"?²

The canonical account is that Panofsky was approached by Iris Barry in 1934, who was in the process of gathering support for a new Film Department at the Museum of Modern Art of which she would later become the founding curator. For alongside architecture, which was already being established as a department at the MOMA following a highly successful 1931–32 exhibition, the museum's young director Alfred H. Barr—who himself published articles on cinema in the late 1920's and early 1930's—had also announced in July 1932 the plan to establish a "new field" at the museum that would deal with what he felt was the "most important twentieth century art": "motion picture films."³ When, with the help of a \$100,000 grant from the Rockefeller Foundation and \$60,000 from MOMA trustee John Hay Whitney (who had also been one of the major financial backers of *Gone with the Wind*), the Film Department of the MOMA officially opened in June 1935 (initially housed in one room piled high

The Yale Journal of Criticism, volume 9, number 1 (1996): 27–55
© 1996 by Yale University and The Johns Hopkins University Press

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

with films and books in the old CBS building on Madison Avenue), it was also thanks to the engagement of Panofsky, who had agreed to lend his voice to promote what was then considered, as he himself put it, "a rather queer project by most people."⁴ This solidarity first manifested itself in the form of an informal lecture "On Movies" presented in 1934 to the faculty and students of the Art & Archaeology Department at Princeton University and subsequently published in the Departmental Bulletin in June 1936.⁵ "And so," as Robert Gessner notes, emphasizing the legitimization function which Panofsky's text was meant to serve, "the respectability of the front door was opened." Merely by speaking on film in Princeton and, subsequently, in other contexts explicitly associated with the fledgling film library,⁶ Panofsky gave an intellectual (art historical) and cultural (continental) imprimatur to MOMA's pioneering move to establish a serious archival and scholarly center for the study, preservation and dissemination of the history of cinema. Indeed, once the film department was founded, Panofsky was named as one of the six members of its advisory committee in March 1936, a position he held well into the 1950's.⁷

Panofsky's surprising scholarly interest in cinema is, however, not nearly as punctual and radically exceptional as it is usually claimed to be. In fact, he continued to present his ideas on film in public lectures and in print long after the MOMA film library had become a firmly established part of the New York cultural landscape. In 1937 a slightly revised version of "On Movies" appeared under the new title "Style and Medium in the Moving Pictures" in one of the leading organs of the international avant-garde, Eugene Jolas's Paris-based English-language journal *Transition*.⁸ The "final" version of the film essay, now entitled "Style and Medium in the Motion Pictures," was not published until 1947 in the short-lived New York art journal *Critique*, whose editors had prompted Panofsky to substantially rework and expand upon his earlier text.⁹ This significant rewriting of the essay—the one later widely reprinted and translated—also occasioned a new round of public presentations. According to one eyewitness account, "Panofsky took such delight in the movies that in 1946–1947 he traveled to various places in and around Princeton, to give his talk as a *tema con variazioni*. He would end by showing one of his favorite silent films, such as Buster Keaton's *The Navigator*, which he would accompany with an extremely funny running commentary."¹⁰ Furthermore, Panofsky's engagement with the cinema extended well beyond the immediate context of the various versions of film essay and included, for example, his discussion of "the 'cinematographic' drawings of the Codex Huygens,"¹¹ his informal address at the first meeting of The Society of Cinematologists (the first incarnation of today's Society for Cinema Studies) in 1960,¹² and the ensuing correspondence with Robert Gessner concerning what Panofsky referred to as the "*Grundbegriffe* of cinematology,"¹³ as well as his not infrequent discussions of films well into the 1960's.¹⁴

The various manifestations of Panofsky's cinephilic passion are generally explained as just that, simply a function of his long-standing love of a medium almost exactly as old as he. Indeed, in a rather autobiographical passage from "On Movies" which is subsequently dropped in later versions of the text, Panofsky says as much himself, admitting to the reader that

I for one am a constant movie-goer since 1905 (which is my only justification for this screed), when there was only one small and dingy cinema in the whole city of Berlin [...]. I think, however, that few persons are so inveterate addicts as I [...].¹⁵

Seemingly taking its cue from such lines, Panofsky scholarship has cast the work on film as one of his charming "intellectual hobbies and idiosyncrasies" (Heckscher), as a serious excursion on a "frivolous theme" (Lavin) or as an index of the intellectual freedom afforded the recent immigrant by the much less stuffy art historical discipline in the U.S. (Michels).¹⁶ Motivated at worst by an unreflected high cultural contempt for the cinema, there has thus been—until very recently—a virtually complete lack of serious scholarly work on Panofsky's film essay in the art historical secondary literature.¹⁷ While to some degree this is perhaps a function of art history's longstanding resistance to the cinema, the failure to engage an analysis of cinema from well within the art historical ranks is curious indeed.¹⁸ It is particularly puzzling given that the "epochal"¹⁹ film essay supposedly "has been reprinted more often than any of his other works" and only recently has even been characterized by Panofsky's successor at the Institute for Advanced Study, Irving Lavin, as "by far Panofsky's most popular work, perhaps the most popular essay in modern art history."²⁰

The seeming incongruity between the film essay's ostensible popularity and its consistent scholarly neglect is not only highly symptomatic but, as I shall suggest, is in fact *necessary*: Panofsky's remarks on film can only maintain their harmless renown as long as they remain unread. According to a classically Morellian logic, however, careful attention to this seemingly marginal and inconsequential moment in Panofsky's oeuvre might well serve—precisely thanks to its incidental and informal character—to expose the epistemic limits of his project more readily than the more carefully elaborated works. As will become clearer below, Panofsky's interest in cinema is anything but accidental. Rather, the response to the "movies" betrays unambiguously the centrality of a certain model of experience, a privileging of the representational, of the thematic and of continuity, all of which are vital to Panofsky's critical, historical corpus even as they demarcate its theoretical limits. The cinema essay thus turns out to be of great methodological significance not where one might expect it (i.e., in the context of film studies) but rather in current art-historical debates about the aesthetic-politics of the iconographic project.

The reception of Panofsky's film essay within the context of film theory is no less curious than that accorded it by art history. On the one hand, despite its

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

anthological "popularity" in collections of film theory and criticism, Panofsky's essay is almost completely absent from the canonical historiography of film theory.²¹ On the other hand, the essay has not suffered quite the same critical neglect in cinema scholarship as it has in art history, although the very few sustained responses to the text—discussed below—are far outnumbered by passing references to it in the form of isolated citations.²² This is no accident, since Panofsky's wonderfully cinephilic meditation on film is less a sustained argument than a paratactic series of sometimes more and sometimes less elaborated reflections. While some of these are very insightful, the essay as a whole is largely derivative, an eloquent restatement of positions familiar from so-called "classical" French and German film theory of the 1920's. Possibly as a result (and certainly overdetermined by disciplinary myopia), cinema studies has largely failed to take up other of Panofsky's essays which, while not explicitly concerned with the cinema, are nevertheless of some methodological and philosophical relevance to contemporary discussions in the field. Indeed, in a chiasmus as formally elegant as it is—so I will argue—true, just as art history has much to learn from Panofsky's texts on cinema, film studies would do well to attend to some of Panofsky's work in art history and theory, in particular his early discussion of mechanical reproducibility and the recently translated study of "Perspective as Symbolic Form."²³

In terms of the history of film theory, Panofsky's film essay manifests many of the hallmarks of the first generation of theoretical writings on the cinema, which are, by and large, the product of the silent cinema era. Primarily concerned with legitimating the new medium by establishing that it too was "art," the first generation of film theoretical texts—as represented, for example, by the work of Rudolf Arnheim, Hans Richter, or Béla Balázs—often invoked the Laocoönian rhetoric of aesthetic specificity to articulate the differences between film and more established media such as theater or opera, in order subsequently to establish, in an often prescriptive and normative fashion, the medium's distinctive aesthetic provinces (at the level of both form and content). Panofsky's film essay, although chronologically later than the bulk of "classical film theory" from which it borrows quite liberally,²⁴ clearly adopts that paradigm's central rhetorical strategy, as evidenced in its repeated attempts to establish the medium's "unique," "specific," "exclusive," and above all "legitimate" aesthetic capacities.²⁵ However, having insisted at the start that the specificity of the medium must be a function of its technology, the essay struggles with the conflicting ramifications of that genealogy, vacillating between the two antinomical fields of the film theory landscape, i.e., the position that holds that cinema's technology lies first and foremost in its "fantastic," transformative capacities (cut, dissolve, superimposition, slow motion, etc.) versus the position that regards cinematic technology as first and foremost photographic. Indeed, the drama both within Panofsky's essay and across its

various versions resides in its symptomatic negotiation of the tension between what one could loosely call the "constructivist" and the "realist" accounts of the motion picture "medium" and the consequences of each for its "style."

The most explicit—and consequently often cited—of Panofsky's specificity arguments is the claim that cinema's "unique and specific possibilities can be defined as *dynamization of space* and, accordingly, *spatialization of time*."²⁶ While the second half of this definition, an important *topos* of early film theory,²⁷ is left completely undeveloped, Panofsky does articulate at some length how, in contrast to the space of the theater which is (more or less) static, film space is utterly dynamic. Although the movie spectator is physically immobile, Panofsky insists that

aesthetically, he is in permanent motion as his eye identifies itself with the lens of the camera, which permanently shifts in distance and direction. And as movable as the spectator is, as movable is, for the same reason, the space presented to him. Not only bodies move in space, but space itself does, approaching, receding, turning, dissolving and recrystallizing as it appears through the controlled locomotion and focusing of the camera and through the cutting and editing of various shots—not to mention such special effects as visions, transformations, disappearances, slow-motion and fast-motion shots, reversals and trick films. This opens up a world of possibilities of which the stage can never dream.²⁸

What defines the cinema over and against other media, Panofsky claims, is the unique capacity afforded it by its range of technical features to *construct* space through or *in* time. From the start, then, the aesthetic significance of the technological apparatus seems tied to cinema's formally *transformative* potential.

Of course, the full range of these cinematically specific possibilities were only taken up slowly, the history of early cinema being effectively the testing ground for the new syntactic devices made possible by the technology—through cutting, editing, and other capacities of the apparatus—and often referred to as film language. According to Panofsky, the formal development of the cinema "offers the fascinating spectacle of a new artistic medium gradually becoming conscious of its legitimate, that is, exclusive possibilities and limitations."²⁹ Elaborating this teleology of specificity, Panofsky compares cinema's halting development from early attempts at self-legitimation (through the imitation of enshrined artforms such as painting and theater, effectively denying its own specificity, to the later articulation of its increasingly film-specific formal arsenal) with the evolution of the mosaic (first simply a practical means of making illusionistic genre paintings more durable and later leading to "the hieratic supernaturalism of Ravenna") and to line engraving (first a cheap and easy substitute for precious book illuminations, later leading to Dürer's purely "graphic" style). In all three cases the onset of something akin to medium specificity takes place only once the content of the new medium is no longer a

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Rona Roob

Series.Folder:

1.24

prior medium. Explicitly invoking the linguistic metaphor that would become the cornerstone of semiotic film theory decades later, Panofsky writes that the silent movies developed a definite style of their own, adapted to the specific conditions of the medium. A hitherto unknown language was forced upon a public not yet capable of reading it, and the more proficient the public became the more refinement could develop in the language.

Rehearsing a claim about the historicity of perceptual skills in their relation to reigning modes of representation, Panofsky is here arguing (as did other theorists such as Dziga Vertov and Walter Benjamin, albeit with radically different conclusions) that cinema not only stages a new visual episteme, but simultaneously schools a new mode of vision. As documented amply by the early history of cinema, with its accounts of horrified misreadings of close-ups as dismemberment, generalized confusion regarding temporal and spatial continuity across cuts, the use of live film narrators to "tell" the story along with the images, etc.,³⁰ it took some time before people began to master the rather extensive repertoire of formal cinematic devices—p.o.v. shot, parallel action, shot-reverse-shot, etc.—which constitutes the seemingly automatic (because habitualized) "cinematic literacy" of the contemporary moviegoer.

At this point, however, Panofsky's essay takes a dramatic turn. Given that cinema's formal lexicon effectively constitutes a new representational space, one that both extends the spatial illusion of perspectival depth across time and also creates new spatio-temporal folds and voids, one could expect at this point an analysis of the socio-epistemic *stake* of this new representational regime along the lines articulated in Panofsky's perspective essay of 1924/25. Indeed the explicit filiations between cinema and perspective—the cinematic photograph based qua photographs on the optics that gave rise to perspectival space—call out for such a synchronic analysis that would map cinema onto 20th century theories of substantiality, materiality, spatiality and being, models of the subject, etc. And in fact, Panofsky himself commented on the relationship between single-point perspective and the new representational technologies. Accounting for the fact that none less than Kepler recognized that a comet moving in an objectively straight path is perceived as moving in a curve, Panofsky writes:

What is most interesting is that Kepler fully recognized that he had originally overlooked or even denied these illusory curves only because he had been schooled in linear perspective. [...] And indeed, if even today only a very few of us have perceived these curvatures, that too is surely in part due to our habituation—*further reinforced by looking at photographs*—to linear perspectival construction [...].³¹

Just as in the essay on perspective Panofsky showed how "perspectival achievement is nothing other than a concrete expression of a contemporary advance in epistemology or natural philosophy,"³² just as there Panofsky described how the actual painted surface is present in the mode of denial, repressed in favor of an

imaginary, projected space—this structure of disavowal being a central film theoretical *topos*—so too one could imagine a reading of film language that articulated the epistemic correlates of cinema as symbolic form, showing how it too, as Panofsky said of perspective, is "a construction that is itself comprehensible only for a quite specific, indeed specifically modern, sense of space, or if you will, sense of the world."³³ Having raised the question of cinema's specificity and its relationship to film language and a transformation of perception, Panofsky has set the stage, as it were, for an iconological reading of cinematic form as sedimented content (Adorno), the term understood as Panofsky defined it in opposition to the content-based analysis which is the province of the iconographic interpretation.

Instead of an iconological reading of cinema as symbolic form, however, such as is undertaken in various ways in Benjamin's 1935/36 essay on the "Artwork in the Age of Its Technological Reproducibility," Heidegger's "The Age of the World Picture," Jean-Louis Baudry's "Ideological Aspects of the Basic Cinematic Apparatus," or in Deleuze's *The Time-Image* and *The Movement-Image*, to name just a few,³⁴ Panofsky's essay takes a crucial methodological swerve in another direction. Instead of engaging film form as such—as Balázs does, for example, when he suggests that "The camera has a number of purely optical techniques for transforming the concrete materiality of a motif into a subjective vision. [...] These transformations, however, reveal our psychic apparatus. If you could superimpose, distort, insert without using any particular image, if you could let these techniques have a dry run, as it were, then this "technique as such" would represent the spirit [Geist]"³⁵—, Panofsky instead focuses on the intelligibility of the *content* of the images. Comparing the initial unintelligibility of early cinema with similar difficulties at other points in the history of art, Panofsky writes:

For a Saxon peasant of around 800 it was not easy to understand the meaning of a picture showing a man as he pours water over the head of another man, and even later many people found it difficult to grasp the significance of two ladies standing behind the throne of the emperor. For the public of around 1910 it was no less difficult to understand the meaning of the speechless action in a moving picture.³⁶

Having reduced the question of specificity to the fact that early cinema was silent—thereby effectively bracketing the question of film language³⁷—Panofsky focuses on the means employed by early cinema to help render these mute images intelligible. Besides the use of cinematic intertitles (which Panofsky compares to medieval *tituli* and scrolls), another technique used to foster comprehension was the employment of easily recognizable types and actions:

Another, less obtrusive method of explanation was the introduction of a *fixed iconography* which from the outset informed the spectator about the basic facts and

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

characters, much as the two ladies behind the emperor, when carrying a sword and a cross respectively, were uniquely determined as Fortitude and Faith.³⁸

In order to insure that the meaning of its sequences would be grasped, early cinema made use of a wide range of types (the Vamp, the Villain, etc.) and genres (Westerns, melodramas, etc.), which—conveniently—are ideal material for iconographic analysis. So, for example, Panofsky reads the Vamp and Straight Girl as modern equivalents of the medieval personifications of the Vices and Virtues. But of course there is *nothing film specific* about these types or genres. Indeed, their very function as aids to deciphering the cryptic new film language *require* that their readability depend on pre- or extra-cinematic knowledge. This shift of focus serves to justify the iconographic excursions on early cinema types and genres, acting styles, etc., which occupy Panofsky for much of the remainder of the essay, allowing him to display his often magisterial command of film history and genre filiations. Remaining resolutely at the representational level of the photographic image, these readings of genres must even remain blind to the more subtle genre iconographies of the complex cinematic syntagma (which would *require* an attention to cinematic language even within a strictly iconographic project). As a result, in order to invoke his iconographic method, Panofsky, the theorist of cinematic specificity, must reduce film to precisely that aspect which, according to his own definition, is *not* specific to cinema.

Unless of course—as turns out to be the case—Panofsky has introduced a new, rather debatable criterion of the medium's specificity, namely the photographic. Once one realizes to what extent Panofsky, as Jan Bialostocki once perceptively remarked, "thought of film as an extremely 'iconographic' art, the heir of the tradition of symbolism and of the old meanings connected with image,"³⁹ then many of the otherwise puzzling moves in the film essay begin to make sense. The utterly uncritical commitment to, and exclusive concern with, Hollywood narrative cinema, the micrological analysis of differences in acting styles in silent and sound film, the excursus on certain favorite film stars (Garbo, Asta Nielson), indeed, in general, a focus on content which almost completely disregards questions of cinematic form—all of these stem from the imperatives of a motion picture iconography. Such a project depends, however, on a complete shift in Panofsky's conception of cinematic specificity. Abandoning the focus on film language implied in the "dynamization of space" argument, Panofsky has now located the specificity of the medium in that aspect of its technology which guarantees the survival of depicted content, namely its photographic foundation. As already indicated in the shift in the essay's title away from the dynamics of "movies" to the emphasis on moving or motion *pictures*, the later versions of the film essay will focus increasingly on the photographics—instead of the cinematics—of film.⁴⁰ This explains both

Panofsky's insistence that the cinema is first and foremost a moving picture—using historical precedence (films had images before they had spoken sound) to make claims of ontological priority (film is first and foremost visual)—and the resulting, aesthetically rather reductive "principle of co-expressibility" (first added in 1947) which argues that sound must be subservient to the image. Compared to Adorno and Eisler's much richer and exactly contemporaneous argument for what they called "contrapuntal" sound-image relations, which emphasizes the autonomy of both the acoustic and the visual and their reciprocal enrichment through a logic of montage, Panofsky's position clearly wants to maintain the priority of the (photographically) represented space over a more cinematic, poly-semiotic sound-image construct.⁴¹

Nowhere is the iconographic emphasis on content over form more strikingly evident than in the extensive new concluding argument of the final version of the film essay. Panofsky argues here that, unlike other representational arts which work "top down"—i.e., from an idea which serves to shape inert matter—film works from the bottom up. Unlike the "idealistic" media of painting, sculpture, drama and literature, all of which, no matter how "realistic," construct their "worlds" on the basis of ideas, film draws upon that world itself:

The medium of the movies is physical reality as such: the physical reality of eighteenth-century Versailles—no matter whether it be the original or a Hollywood facsimile indistinguishable therefrom for all aesthetic intents and purposes—or a suburban home in Westchester [...]. All these objects and persons must be organized into a work of art. They can be arranged in all sorts of ways ('arrangement' comprising, of course, such things as make-up, lighting, and camera work); but there is no running away from them.⁴²

For Panofsky, cinema's elective affinity with the physical world is what assures its status as an iconographic "good object" and, as such, the legitimate heir to the traditional pictorial arts. Unlike Siegfried Kracauer, for whom film's photographic basis became an argument for its elective affinity with the quotidian and the marginal; unlike Louis Aragon for whom the same icono-indexicality enabled film to capture and reveal the unseen, hidden meanings of everyday objects (a Surrealist aesthetic program rearticulated in Walter Benjamin's notion of the "optical unconscious");⁴³ unlike Béla Balázs's "physiognomic" theory which focused as early as 1924 on film's capacity to give a face to inanimate objects;⁴⁴ unlike André Bazin, for whom film's grounding in the photographic served as an argument against montage and in favor of a long take that supposedly respects rather than violates the pro-filmic,⁴⁵ ostensibly allowing the viewer's gaze to roam freely through the deep-focus field; unlike Georg Lukács, who argued (as early as 1911) that it was precisely cinema's combination of a photographic realism with the anti- or super-naturalism of the cut that afforded it what he called a "fantastic realism";⁴⁶ Panofsky's insistence on the

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

importance of cinema's relation to "physical reality" is something else entirely. What Panofsky does here is to ground an aesthetics of cinema in the imperatives of its photographic basis, in order, almost as a corollary, to justify the continued relevance of the content-based methodology of the iconographic project. He is thus understandably allergic to any cinematic practices (such as expressionism) which subject the pro-filmic to processes of abstraction: "To prestylize reality prior to tackling it amounts to dodging the problem. The problem is to manipulate and shoot unstylized reality in such a way that the result has style. This is a proposition no less legitimate and no less difficult than any proposition in the older arts."⁴⁷ As a result, "The Cabinet of Dr. Caligari," praised as an "expressionistic masterpiece" in the first version of the essay, is reduced to "no more than an interesting experiment" in the essay's final version ten years later.

The most articulate formulation of Panofsky's theory of cinema's photographic specificity is, however, not contained in any of the versions of the film essay. It can be found, rather, in the context of his correspondence with Siegfried Kracauer, who, upon the recommendation of Rudolf Arnheim, sought out Panofsky shortly after his arrival in the U.S. in 1941. While the majority of the letters between the two exiled scholars—sometimes in German, sometimes in English—deal with the pragmatics of intellectual networking (letters of recommendation, scheduling of meetings, organizing of contacts), these are punctuated every so often by more substantive epistolary responses to each other's works.⁴⁸ Just as Kracauer was struck by the methodological elective affinity between his own micrological approach and Panofsky's *Dürer*, Panofsky was also very enthusiastic in his response to many of Kracauer's writings, recommending that Princeton University Press publish *From Caligari to Hitler* and even suggesting jokingly that Kracauer write a sequel study to be called "From Shirley Temple to Truman."⁴⁹ While Kracauer's relentlessly complimentary remarks on the first two versions of Panofsky's film essay seem a bit (strategically) exaggerated in light of the text's negligible presence in his published work,⁵⁰ the concluding argument about film's relation to "physical reality" which first appears in the final version of Panofsky's film essay (published the same year as Kracauer's *Caligari*) may well have made a significant impact. Indeed, Panofsky's observation that "it is the movies, and only the movies, that do justice to that materialistic interpretation of the universe which, whether we like it or not, pervades contemporary civilization"⁵¹ is the only passage marked "important" in Kracauer's copy of *Critique*.⁵² Whatever its importance as an overdetermination might have been, it would not become manifest until over a decade later in Kracauer's next major book on film. But when it finally appeared in print over 10 years later, Kracauer's *Theory of Film* did carry a subtitle with a decidedly Panofskian resonance: "The Redemption of Physical Reality." And it is a preliminary outline of this very book, which he had been asked to review for Oxford University Press shortly after the publication

of the *Critique* essay, that provokes Panofsky to articulate in unprecedented detail the role of the photographic in his conception of cinema's specificity. As he explains to Mr. Philip Vaudrin at OUP, in a letter dated October 17, 1949:

The outline of Mr. Kracauer's book interested me so much that I could not withstand the temptation to read it right through in spite of my being somewhat busy these days, and that is perhaps the best testimonial I can give in its favor. So far as anyone can judge from a mere outline, Mr. Kracauer's book promises to be a really exciting and fundamentally important work, and his main thesis—the intrinsic conflict between cinematic structure and "story," endlessness and finiteness, episodic atomization and plot logic, strikes me as being both original and fundamentally correct.

I only wonder whether the argument may not be carried even further in saying that this conflict is *inherent* in the technique of photography itself. Mr. Kracauer interprets, if I understand him rightly, photography as one pole of the antinomy, saying that the snapshot "tends to remove subjective frames of reference, laying bare visible complexes for their own sake" and that the narrative furnishes the other pole. I wonder whether this conflict is not inherent in the photographic medium itself. There has been a long discussion as to whether photography (not cinematic photography but just ordinary photography) is or can ever become an "art." This question, I think, has to be answered in the affirmative, because, while the "soulless camera" relieves the artist of many phases of the imitative processes normally associated with the idea of art, yet leaves him free to determine much of the composition and, first and foremost, the choice of subject. We find, therefore, even in snapshots not only an interest in "fragments of reality for their own sake" but also an enormous amount of emotional coloring, as in most snapshots of babies, dogs, and other vessels of sentimentality. This, I think, accounts for the very early appearance of sentimental or sanguinary narratives in films as well, a phenomenon which Mr. Kracauer seems to underestimate, directly opposing as he does the purely factual incunabula of the film to the purely fantastic productions of Méliès. The addition of motion and, later on, sound, transfers this inherent tension to the plane of coherent, and possibly significant, narratives; but I think that it may be inherent in the photographic medium as such—a proposition which is by no means an objection to Mr. Kracauer's theory but would rather invest it with a still more general validity.⁵³

Leaving aside the fascinating issue of Panofsky's reading of Kracauer and the latter's response to Panofsky's criticisms, which must be explored elsewhere, what is crucial for the present context is Panofsky's remarks on the aesthetics of photography. Elaborating on comments made almost two decades earlier on the freedom of the photographer to concentrate on the choice of subject matter⁵⁴ Panofsky here suggests that this license afforded by the photograph results in the privileging of subject matter with overdetermined emotional markings, the provenance of which it is the task of an iconographic analysis to reveal. This, in turn, grounds the necessity of an iconographic practice in the specificity of the photographic medium itself, and then, by extension, in that of narrative cinema as well. One is now in a position to understand what is at stake when, in

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Rona Roob

Series.Folder:

I.24

response to a letter in which Kracauer expresses his tremendous enthusiasm upon reading the *Dürer* book, Panofsky writes:

You are the first person by whom I feel that I have been, like Palma Kankel, "understood profoundly," and I cannot thank you enough for that. I was particularly pleased by your interest in such a detail as the internal relationship between technology and content, which the 19th century in its peculiar blindness overlooked in both the ostensibly extra-"artistic" technological domain as well as the ostensibly equally extra-"artistic" material domain. This stems from the fact that we have both learned something from the movies!⁵⁵

If Panofsky claims that cinema is an "art originating from and always intrinsically connected with technical devices"⁵⁶ the invocation of that technological foundation allows him to solidify what one could now call, rephrasing the title of his essay, the relationship between *content* and medium in the motion pictures which, in turn, makes iconography indispensable to the study of the cinema.

Panofsky's insistence on content in the cinema is highly overdetermined, as Regine Prange has recently demonstrated in a very convincing manner.⁵⁷ For the essays on cinema are written at a time when iconography's methodological relevance is being threatened by the increasing abstraction of modern art. The hidden agenda of Panofsky's seemingly progressive endorsement of film's mass appeal, of its "communicability," may well be a direct response to modernism and modern art, a resistance to abstraction that can be traced quite consistently from the early 1930s (at which point Panofsky felt that he could still integrate Cézanne and Franz Marc into his universal iconological model) through the mid-1940s.⁵⁸ While the open-minded Panofsky may well have been—as many people insist—very sympathetic to—and interested in—modern art as such, it also seems quite clear that at a certain level contemporary art did pose a special challenge to his methodological program. This tension between modern art and certain practices of art history is made explicit in a short book review which Panofsky published in 1934 in the *Museum of Modern Art Bulletin* (and which is curiously absent from the otherwise quite exhaustive bibliographies of Panofsky's writings).⁵⁹ Panofsky is unequivocal here about recommending James Johnson Sweeney's *Plastic Redirection in 20th Century Painting* (The Renaissance Society of the University of Chicago, 1934) "because Mr. Sweeney's book is one of the few attempts at approaching the problems of contemporary art from the standpoint of scholarly art history." Interestingly enough, both of Panofsky's conclusions in the review—that "it is possibly a privilege of American scholarship to construct the history of an art which in itself is not yet an 'historical phenomenon'" and that Sweeney's book "has now proved that it is, after all, possible to apply the methods of art-history to contemporary art"—could easily be read as a description of the program of his own exactly contemporaneous study of cinema.

Film's photographic basis, its "materialism," marks the welcome return of the signified, of content, as an alternative to an insistence on the signifier—this too a sort of materialism, albeit in a different sense—in abstraction. Panofsky uses cinema, as Prange rightly points out, to rehabilitate as an artistic norm the world of "nature" which contemporary art has abandoned. Film, to the extent that it can be argued to be essentially photographic, and narrative cinema, to the extent that it too maintains the emphasis on the signified (unlike the reflexive involution of avant-garde film), restores the legitimacy of the iconographic method, and the model of immediate experience and transparent perception upon which it depends. In so doing, however, it serves to further confirm various methodological critiques of iconography that have been voiced in recent art theory. Just as an encounter with modern art, with its problematization of the supposed immediacy of perception, might have forced a reflection on the theory of experience upon which iconography depends, so too an engagement with avant-garde film might have thrown into question some of the assumptions left unexamined by the ready intelligibility of narrative cinema. Similarly, the decidedly anti-modernist stance evident in the film essay's exclusive focus on narrative cinema and the resulting privileging of genre and types only further buttresses the claim that iconology has an elective affinity with thematic continuity and is therefore structurally blind to radical shifts in the development of representational and perceptual practices. This in turn limits the analytic scope of the iconographic project, as Oskar Bätschmann has astutely pointed out:

The only certain contribution of Panofsky's model seems to be the history of types, i.e., the understanding of how specific themes and ideas are expressed by objects and events under changing historical conditions [...] Because the possibility of a history of types is tied to thematic continuity, it is incapable of grasping not only ruptures in tradition, as Kubler established, but also relatively simple and frequent transformations of formal schemata. This is why the contribution of a history of types to a history of art can only be of limited value.⁶⁰

However controversial Bätschmann's remarks may be for debates in art historical methodology, they are undoubtedly correct as a description of the circumscribed validity of Panofsky's remarks for the study of film.

To the extent that it has been received at all, Panofsky's film essay has enjoyed its most serious and productive response within that province of film studies concerned with the history of cinematic types, stereotype-formation, and genre theory. The project of a cinematic iconography has been taken up in a variety of ways which range from the highly cinephilic but methodologically pious essay by French film critic Jean-Loup Bourget⁶¹ to feminist film theorists such as Clair Johnston for whom "Panofsky's detection of the primitive stereotyping which characterized the early cinema could prove useful for discerning the way myths of women have operated in the cinema."⁶² Panofsky's bracketing of film

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Rona Roob

Series.Folder:

1.24

form in favor of content also explains the sustained response to his text by another theorist—Stanley Cavell—who shares his fascination with film as a medium of the “real.” Indeed in his study *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*⁶³ Cavell calls Panofsky one of “two continuously intelligent, interesting, and to me useful theorists I have read on the subject [of what is film?].” The other theorist is, symptomatically, André Bazin, the high priest of realist film theory. It was these two figures, so Cavell explains in a postface to the second, “enlarged” edition of his book, that prompted him to explore the question of film’s relation to reality:

I felt that, whatever my discomforts with their unabashed appeals to nature and to reality, the richness and accuracy of their remarks about particular films and particular genres and figures of film, and about the particular significance of film as such, could not, or ought not, be dissociated from their conviction that film bears a relation to reality unprecedented in the other arts. (166)

While sympathetic to Panofsky’s position in general, Cavell’s homage to the film essay takes the form of a relentless, careful critique which discerns, even more precisely than the text’s own author, some of the key issues at play in Panofsky’s reflections.⁶⁴ Indeed, Cavell not only pushes Panofsky at times towards the iconology of cinema which the essay fails to deliver,⁶⁵ he even goes so far as to defend Panofsky against himself, challenging his claim that once film literacy had developed sufficiently, the genre and type cues originally invoked to help the viewer navigate cinema’s complex formal innovations became superfluous. “Devices like these,” Panofsky had argued, “became gradually less necessary as the public grew accustomed to interpret the action by itself and were virtually abolished by the invention of the talking film.”⁶⁶ If the principle contribution of Panofsky’s work on film consists in this iconographic analysis of types and genres, and if the employment of such conventions was indeed abandoned or at best reduced as film literacy became widespread, then, so Cavell argues, if Panofsky is right he has proven that his own project is either superfluous, or at best relevant exclusively to silent film. But, writes Cavell, pointing to the continued existence of the western, gangster, and other film genres, Panofsky is simply mistaken here: while it is true that the particulars of the iconography accorded the villain-type change with time, what does survive is the iconographic specificity of such a type. Indeed, Cavell argues in rather Panofskian fashion that the continued dependence upon film types and genres is accounted for by the actualities of the film medium itself: types are exactly what carry the forms movies have relied upon. These media created new types, or combinations and ironic reversals of types; but there they were, and stayed.⁶⁷

What Cavell has effectively done here—for better or for worse—is argued for the continuing validity of a Panofskian iconographic program for the study of film. And in fact Cavell’s second book on film, *Pursuits of Happiness: The*

*Hollywood Comedy of Remarriage*⁶⁸ is nothing less than just such an iconographic study of a specific film genre which Cavell here articulates for the first time. Indeed one could certainly claim that this book—and to a lesser extent perhaps the very domain of film studies that focuses on genre and types, on the meaning of gesture and scenes, etc.—is, in its iconographic dimensions, indebted to and in some sense a continuation of the program proposed by Panofsky—but of course not only by him—in his essay on film.

It is, however, not in film studies, but in the context of a politicized re-reading of Warburg and Panofsky in contemporary German art history, that the photographic specificity of Panofsky’s film essay, as well as its epistemic overdeterminations, are of greatest significance today. According to the historiographic map sketched by Johann Konrad Eberlein, one must distinguish between two phases of iconology, the first of which—iconology in the narrower sense—had Panofsky as its main protagonist, and concentrated primarily on the Renaissance and humanism. Criticized by a younger generation for what was perceived as a too mechanistic relation to sources taken from a too narrow spectrum, and for a denigration of the image in order to simply illustrate these sources, a second iconological episteme then developed in the late 1980s which focused more on questions of style, reception and sociological issues. Whether one marks the onset of this new paradigm, as Eberlein does, by the appearance of Horst Bredekamp’s 1986 essay “Götterdämmerung des Neoplatonismus”⁶⁹ or dates it back to Martin Warnke’s session on “Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung” (“The Artwork between Science and World View”) at the 12th German Art History Congress in Cologne in 1970,⁷⁰ in both cases the good object of this second phase of iconology was, of course, Aby Warburg. Both Panofsky and Warburg, so this story goes, began with their careers with a complex, Riegelian method that, as Benjamin once put it, undertook “an analysis of artworks which considers them as a complete expression of the religious, metaphysical, political and economic tendencies of an epoch and which, as such, cannot be limited to a particular discipline.”⁷¹ But in contrast to Warburg’s approach to iconology (which was decidedly inflected towards *Kulturgeschichte* [cultural history]), Panofsky’s work came to be seen increasingly as an example of *Geistesgeschichte* (history of ideas), more traditionally art-historical in its almost exclusive focus on questions of interpretation and content, on the depicted rather than on the very conditions and cultural stakes of depiction. It was thus Warburg who became the patron of a new critical art history, an attempt to confront iconology with the social theory of the Frankfurt School in order to recast art history as an historical science, integrated into a larger inter-disciplinary cultural science which would analyze the constantly shifting functions of all images including those of “low,” trivial and popular culture.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Rona Roob

Series.Folder:

1.24

Perhaps feeling the need to prove that Panofsky too could be marshalled for such a project, scholars such as Volker Breidecker have recently turned to the film essay as a seemingly obvious example of such a Warburgian sensibility in Panofsky's corpus. Arguing that it demonstrates Panofsky's interest in a popular and even "low" art form and that it is explicitly sociological in orientation, this line of argument points to statements such as Panofsky's claim that narrative film is not only art

but also, besides architecture, cartooning and "commercial design," the only visual art entirely alive. The "movies" have reestablished that dynamic contact between art production and art consumption which, for reasons too complex to be considered here, is sorely attenuated, if not entirely interrupted, in many other fields of artistic endeavor.⁷²

Leaving aside the profoundly anti-modernist cultural politics of such a seemingly progressive aesthetic populism, the attempt to rehabilitate Panofsky as a theorist of popular culture calls attention instead to his ingenious (and oft-cited) response to the charge that cinema is simply "commercial":

If commercial art be defined as all art not primarily produced in order to gratify the creative urge of its maker but primarily intended to meet the requirements of a patron or a buying public, it must be said that noncommercial art is the exception rather than the rule, and a fairly recent and not always felicitous exception at that. While it is true that commercial art is always in danger of ending up as a prostitute, it is equally true that noncommercial art is always in danger of ending up as an old maid.⁷³

This rejection of the classical model of aesthetic autonomy—all art being exposed as somehow contaminated by cinema's oft-maligned commercialism—is an important variation on Benjamin's elaboration of Paul Valéry's suggestion that cinema, rather than being an art, will transform the very notion of the aesthetic. As Brecht once put it in the early 1930s: "It is not true that film needs art, unless of course one develops a new understanding of art."⁷⁴ However, despite this insistence on the irreducibly commercial, corporate,—which is to say political—dimension of the medium, even a cursory reading of Panofsky's film essay will confirm that the sociological component of the argument remains superficial at best. This is not to say that Panofsky was blind to the political dimension of the cinema, as indicated by his fascinating comment in 1942, in response to Kracauer's study of Nazi propaganda films, that "there is no such thing as an *authentic* 'documentary film', and that our so-called *documentaries* are also propaganda films only—thank God—usually for a better cause and—alas—usually not as well made."⁷⁵ However, due to a constellation of overdeterminations, some of which have been sketched above, his sensitivity to that dimension of cinema remains strikingly undeveloped in the film essay. Taken as a whole, and despite its extended and sympathetic

discussion of film's folk-art genealogy, despite its discussion of film spectatorship and exhibition practices, and despite its meditation on the relation of the actor to the *apparatus*,⁷⁶ the film essay simply will not serve, as Breidecker claims it does, to overturn the critique that Panofsky's later work privileges the "content" of works over their formal or stylistic characteristics, the iconographic at the cost of the political, or that his approach was largely "geistesgeschichtlich," ignoring material and technical conditions and social effects of the works.⁷⁷ The film essay's astonishing silence on questions of ideology, alienation, profit, monopoly structures, corporate capital, etc., its romanticization of the spectatorship "community," its endorsement of viewer "identification" with the camera—almost point-for-point the exact antithesis to Adorno and Horkheimer's contemporaneous "culture industry critique"—would if anything actually buttress such objections.

Panofsky's bracketing of almost all questions dealing with film language, with cinema as symbolic form and thus with the issue of cinema's socio-political imbrications is, Prange argues, a symptomatic myopia of *Stilgeschichte*. And despite admirable attempts to redeploy its iconographic project as a proto-semiotics—as in Peter Wollen's important study which not only echoes unmistakably the syntax of Panofsky's essay in the title *Signs and Meaning in the Cinema*, but also provides a triptych of film stills that effectively illustrate Panofsky's typological examples⁷⁸—the film essay remains anything but Warburgian. Rather than marshalling it as an index of Panofsky's supposed sensitivity to mass-culture, one would do better to study it as an important document which in its *very unselfconsciousness* can teach art history (perhaps more readily than many of Panofsky's other writings) about the methodological pitfalls and elective affinities of the iconographic program. By the same token, the film scholar interested in discovering relatively unexplored resources in the archaeology of film theory would do better to look at Panofsky's study of perspective rather than the essay on film. For while the numerous film-theoretical insights in "Perspective as Symbolic Form" remain for the most part in embryonic form, it nevertheless gives an inkling of what such an—iconological—Panofskian reading of cinema might look like. Indeed, the perspective essay has given us more than an inkling, for it is precisely also as a reading of this text that one can understand another work exactly contemporaneous with Panofsky's film essay—Benjamin's "Art in the age of its capacity of technical reproduction"⁷⁹—which is perhaps the prototype of a Panofskian "cinema as symbolic form." One can describe it as such not because it is known that as Benjamin was preparing to defend this text in the form of theses in front of the Schutzenverband Deutscher Schriftsteller in Paris on the 20th and 26th of June, 1936, one of the texts he turned to was Panofsky's "Perspective as Symbolic Form,"⁸⁰ nor because this essay became one of the key

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:	Series.Folder:
Rona Roob	I.24

texts in the so-called "Warburg Renaissance."⁸¹ Rather, what justifies considering Benjamin's difficult and often misread essay as an attempt to read "cinema as symbolic form" is the fact that the questions he asks there—how cinema corresponds to a new order, structure, tempo of experience, how it has transformed perception, revolutionizes the status of the artwork, how it relates to earlier technologies of iteration, to fascism and to class struggle, in short, how it stages a certain cultural episteme—are the very matters one might expect to find in what would effectively be a reading of "Cinema as Symbolic Form." To understand to what extent Benjamin on cinema is Panofskian, and why Panofsky's essay on cinema is, in an important sense, *not*—this is the challenge posed by "Style and Medium in the Motion Pictures."

Notes

This is a revised version of an essay presented at the Panofsky Centennial Conference held at the Institute for Advanced Study in November 1993, and first published in the volume of conference proceedings edited by Irving Lavin as *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside* (Princeton: Institute for Advanced Study, 1995), 313–333. Among the many people who generously shared their thoughts and comments on earlier versions of this text, I would like especially to thank Irving Lavin (Princeton) whose invitation to explore the film essay for the centennial conference was the initial impulse for this study, Gerda Panofsky, who graciously allowed me to cite from Panofsky's correspondence, and Volker Bredecker (Berlin), who kindly shared with me his excellent work on the Panofsky-Kracauer correspondence prior to its publication. Further thanks are due as well to Horst Bredekamp (Berlin), Wolfgang Liebermann (Berlin), Charles Musser (New York), Regine Prange (Tübingen), and the helpful staff at the Museum of Modern Art Film Library.

¹ To get a sense of the symbolic capital that Panofsky's lecture on film represented, one must recall that, despite the fact that the first film library in the U.S. was established as early as 1922 at the Denver Art Museum by its director, George William Eggers, cinema did not begin to be recognized as a subject worthy of being taught at the university level in any form in the U.S. until the mid-1930's. Indeed, in 1937, when New York University began a pioneer film appreciation course and Columbia University offered a new class in the "History, Aesthetic and Technique of the Motion Pictures" (taught by Iris Barry and John Abbott of the MOMA film library together with Paul Rotha), this was a curricular innovation of such importance that Time Magazine ran a story on the birth of college-level courses on film ("Fine Arts Embrace," *Time Magazine* 30.15 [October 11, 1937]: 36). As an index of the unabated intensity of the anachronistic resistance to academic study of cinema to this day, consider the following vitriolic remarks by Hilton Kramer:

About the first, the study of the arts and the humanities in the colleges and universities, I want to begin with a modest but radical proposal: that we get the movies out of the liberal arts classroom. We've simply got to throw them out. There is no good reason for the movies to be there, and there is every reason to get rid of them. They not only take up too much time, but the very process of according them serious attention sullies the pedagogical goals they are ostensibly employed to serve. The students are in class to read, write, learn, and think, and the movies are an impediment to that process. Students are going to go to the movies anyway, and to bring them into the classroom—either as objects of study or as aids to study—is to blur and destroy precisely the kind of distinction—the distinction between high and low culture—that it is now one of the functions of a sound liberal education to give our students. (Hilton

Kramer, "Studying the Arts and the Humanities: What can be done?" *The New Criterion* [February 1989]: 4)

For an articulation of the counter-argument, see Colin McCabe, *On the Eloquence of the Vulgar: A Justification of the Study of Film and Television* (London: British Film Institute, 1993), a lecture held in October 1992 to inaugurate a new M.A. course in media studies.

² Since the archives of the Metropolitan Museum are closed to the public and, according to the staff there, ostensibly contain no information about this event, I have determined the title of the talk, which is not given in the Herald Tribune report, from the "What Is Going on This Week" section of the *New York Times* of November 15, 1936, II:4N, which listed the event but, curiously, did not carry a story on it. It is also listed as a public lecture in the *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* 31.10 (October 1936): 217. The title recalls that of a very popular exhibition, "The Moving Picture as an Art Form," organized at the New York Public Library by Romana Javitz of the library's Picture Collection in 1933 and then again in the library's Hudson Park Branch in 1936: see the lavishly illustrated story "The Magical Pageant of the Films" in the *New York Times Magazine* of May 7, 1933 (sec. VI: 10–11, 17). According to Iris Barry ("Motion Pictures as a Field of Research" *College Art Journal* 4.4 [May 1945]: 209), it was "the text of a lecture he had addressed to a possibly startled audience at the Metropolitan Museum of Art" that Panofsky published soon thereafter in *Transition* (see below).

³ Barr's writings on cinema include: "The Researches of Eisenstein," *Drawing and Design* 4.24 (June 1928): 155–156; "S.M. Eisenstein," *The Arts* 14.6 (December 1928): 316–321; and "Notes on the Film: Nationalism in German Films," *The Hound & Horn* 7.2 (January/March 1934): 278–283. The first public announcement of Barr's plan to establish a "new field" at the museum that would deal with "motion picture films" was in a high production-value publicity pamphlet entitled "The Public as Artist" and dated July 1932. The justification for this unprecedented move and the planned scope of the new department's activities were articulated as follows:

The art of the motion picture is the only great art peculiar to the twentieth century. It is practically unknown as such to the American public. People who are well acquainted with modern painting and literature and drama are almost entirely ignorant of the work of such great directors as Gance, Stiller, Clair, Dupont, Pudovkin, Feyder, Chaplin and Eisenstein.

The Film Department of the Museum, when organized, will show in its auditorium films which have not been seen publicly, commercial films of quality, amateur and "avant-garde" films, and films of the past thirty years which are worth reviving either because of their artistic quality or because of their importance in the development of the art. Gradually a collection of films of great historic and artistic value will be accumulated. (MOMA scrapbook #31 [1934])

For more on Barr's interest in film, including his encounters with Sergei Eisenstein in the Soviet Union in 1928 and for details of his strategic lobbying to establish the MOMA film department, see Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr Jr.: Missionary for the Modern* (Chicago/New York: Contemporary Books, 1989), 126ff.

⁴ Panofsky in a letter to the editors of *Filmkritik* which is cited in the introductory remarks to the first German translation of the film essay, "Stil und Stoff im Film." Trans. by Helmut Farber. *Filmkritik* XI, 1967: 343. Another account of the genesis of Panofsky's film essay can be found in an obituary written by Robert Gessner, professor of cinema at New York University: Robert Gessner, "Erwin Panofsky 1892–1968" *Film Comment* 4.4 (Summer 1968): 3.

⁵ Erwin Panofsky, "On Movies," *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University* (June 1936): 5–15 [hereafter referred to as EP1936]. There are conflicting accounts as to when the text was actually written: the widely available reprint (of the 1947 version of the essay) in Gerald Mast, Marshall Cohen and Lee Braudy, eds., *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 4th ed. 1992) incorrectly dates the first publication of the text as 1934, a mistake which can be traced to the editorial note accompanying the 1947 version of the essay in *Critique* (see below). A 1941 reprint of the second version of the essay claims that it was written in 1935 (see Durling, et al. eds., *A Preface to our Day*, below, 570).

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

- 6 One such event organized by MOMA's Princeton Membership Committee at the Present Day Club on January 10, 1936 featured a screening of "A Fool There Was" from the MOMA film library collection after which, according to the invitation, "Dr. Erwin Panofsky will give a short introductory talk on Moving Pictures." (Invitation to Mr. and Mrs. [John] Abbott, MOMA Film Library Press Clippings Scrapbook #2, 35; the reference to Panofsky's talk was written by hand on the invitation).
- 7 The other members of the committee, which was chaired by Will H. Hays (the president of the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.), were David H. Stevens (Director of Humanities, Rockefeller Foundation), Stanton Griffis (Chairman of the Finance Committee and Trustee of Cornell University, Chairman of the Executive Board of Paramount Pictures, Inc.), Jules Brutatour (President of J.E. Brutatour, Inc.) and J. Robert Rubin (Vice-President of MGM). For more details on the founding and early activities of the Film Library, see A. Conger Goodyear, *The Museum of Modern Art: The First Ten Years* (New York, 1943), 117–124, "The Founding of the Film Library," *MOMA Bulletin* 3.2 (November 1935): 2–6, and "Work and Progress of the Film Library," *MOMA Bulletin* 4.4 (January 1937): 2–7. Iris Barry, "Film Library, 1935–1941" *MOMA Bulletin* 8.5 (June–July 1941): 3–13, and also John Abbott, "Organization and Work of the Film Library at the Museum of Modern Art," *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (March 1937): 294–303.
- 8 Behind the title page by Duchamp, Léger, Miró and others, the remarkable *Transition* (published in Paris from 1927 to 1938 and reissued in facsimile by Kraus Reprint in 1967) featured work by writers such as Artaud, Beckett, Breton, Kafka, Moholy-Nagy, and Joyce, including various installments of his work in progress that would later become *Finnegan's Wake*. It was in the penultimate issue of this journal—alongside texts by Joyce, Hans Arp, James Agee, Paul Eluard and Raymond Queneau, and images by Kandinsky, De Chirico, Miró and Man Ray—that the second version of Panofsky's film essay appeared in February 1937: "Style and Medium in the Moving Pictures," *Transition* XXVI (1937): 121–133 [hereafter referred to as EP1937]; rpt. in Dwight L. Durling, et al., eds., *A Preface to our Day: Thought and Expression in Prose* (New York: The Dryden Press, 1940), 570–582. Panofsky's essay was the last in a series of texts on photography and cinema in *Transition* which included Antonin Artaud's scenario "The Shell and the Clergyman" and S.M. Eisenstein's "The Cinematographic Principle and Japanese Culture" (*Transition* 19–20, June 1930), Paul Clavel's "Poetry and the Cinema" (*Transition* 18, November 1929), L. Moholy-Nagy's "The Future of the Photographic Process" and Jean-George Auriol's "Whither the French Cinema" (*Transition* 15, February 1929), Elliot Paul and Robert Sage's "Artistic Improvements of the Cinema" (*Transition* 10, January 1928) and the surrealist anti-Chaplin manifesto "Hands off Love" (*Transition* 6, September 1927). Curiously, not one of these is included in the anthology of writings from the journal published as *In Transition, A Paris Anthology: Writing and Art from Transition Magazine 1927–1930*, Introd. by Noel Riley Fitch (New York: Doubleday, 1990).
- 9 Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures," *Critique* (New York) 1.3 (January–February 1947): 5–28 [hereafter referred to as EP1947; pagination according to the widely available reprint in Mast, Cohen and Braudy, *Film Theory and Criticism*]. In an explanatory footnote we read (5): "At the request of the Editors of *Critique* [...] Prof. Panofsky consented to revise and bring up to date the original version, first published in 1934 [sic] [...] For *Critique*, Prof. Panofsky has rewritten it extensively, expanding both length and scope."
- 10 William S. Heckscher, "Erwin Panofsky: A Curriculum Vitae," *Record of the Art Museum, Princeton University* 28.1 (1969): 18; rpt. in Erwin Panofsky, *Three Essays on Style*, Irving Lavin, ed. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995), 219; all subsequent citations will be to this reprint.
- 11 Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo Da Vinci's Art Theory* (1940; rpt. Nendeln: Kraus Reprint, 1968): 122ff. The "subterranean" afterlife of Panofsky's early essay on film in this study was first pointed out by Horst Bredekamp in his "Augenmensch mit Kopf. Zum hundertsten Geburtstag des Kunsthistorikers Erwin Panofsky," *Die Zeit* (March 27, 1992).
- 12 As Robert Gessner recalls: "When the Learned Society of Cinema was founded in 1960 Erwin Panofsky was appropriately elected the first honorary member; it was my delightful duty to confront him in his Princeton Pantheon, then presided over by his dear friend, J. Robert

Oppenheimer, and induce Panofsky to address the opening session of The Society of Cinematologists. His rare mixture of wit and scholarship will always be remembered and cherished by the members privileged to be present at the NYU Faculty Club on Washington Square" (Gessner, "Erwin Panofsky," 3). In the minutes from what was the first national meeting of the society on April 11–12, 1960, the secretary George Pratt reports that, following a luncheon at which Panofsky sat together with Parker Tyler and Siegfried Kracauer, "in a short acceptance speech, Mr. Panofsky said, 'I had the courage to go to the movies in 1903 ... I have tried to preserve an *innocence of soul* in judging movies ... I have simply tried to rationalize my own feelings as to what constitutes a good film or a bad one ... Good luck to your efforts!' " (Society of Cinematologists file, Museum of Modern Art Film Library). See also the short notice "Film Scholars Meet" in the *New York Times* of April 13, 1960 (45).

- 13 In a most interesting exchange of letters—which I will treat in greater detail in a forthcoming essay on Panofsky and the founding of film studies in the U.S.—Panofsky and Gessner discuss in great detail the latter's attempt at developing an analytic vocabulary for the evaluation of film. This project first appeared in print—with extensive references to Panofsky—in Gessner's "The Parts of Cinema: A Definition" published—appropriately—in the inaugural issue of the *Journal of the Society of Cinematologists* (July 1962): 25–39 and then in a slightly revised version as "An Introduction to the Ninth Art" (*Art Journal* 21.2 [Winter 1961–62]: 89–92). It subsequently formed the basis for Gessner's *The Moving Image: A Guide to Cinematic Literacy* (New York: Dutton, 1968), a fact made explicit in the acknowledgements (16).

- 14 In a letter to Siegfried Kracauer dated April 9, 1956, Panofsky laments the miserable film culture in Princeton in the context of his comments on an article by Kracauer entitled "The Found Story and the Episode" (*Film Culture* 2.1/7 [1956]: 1–5):

I read it, as you can imagine, with great interest, and I am quite convinced that you are right. I must confess, though, that it made me realize how much I have lost contact with the movies in later years; only a fraction of the instances you cite is known to me by direct experience, which is in part due to the fact that good moving pictures very rarely reach this town and that, with advancing years, I am simply too lazy to undertake a trip to New York to keep up-to-date. I am all the more touched that you still refer to that old article of mine, which is now more than twenty years old. (Kracauer papers, Deutsches Literaturarchiv, Marbach [hereafter DLA])

However, Panofsky obviously did see contemporary films on occasion, as evidenced by an account of his remarks about the formally complex film by Alain Resnais just two years before his death. According to William S. Heckscher:

It was strangely touching to hear Panofsky discuss (on February 2, 1966) the enigmatic film [based on a screenplay written] by Alain Robbe-Grillet, "L'Année dernière à Marienbad," which in 1961 had been filmed not there but at Nymphenburg and Schleissheim. As those who have seen the film will remember, the heroine, Delphine Seyrig, remains ambiguously uncertain whether or not she remembers what can only have been a love affair "last year at Marienbad." Panofsky said he was immediately reminded of Goethe, who at the age of seventy-four (Panofsky's own age at that point) had fallen in love with Ulrike von Levetzow, a girl in her late teens, whom he saw during three successive summers at Marienbad. The elements of Love, Death and Oblivion in Goethe's commemorative poem, the "Marienbader Elegie," seemed to Panofsky to anticipate the leitmotifs of the film. He noted the opening words of the elegy ("Was soll ich nun vom Wiederehen hoffen . . . ?") and pointed out how the elements of clouded remembrance and erotic uncertainty were shared by both the poem and the film. He added that the director, Alain Resnais, had a way of leaving his actors uncommonly free to chart their own paths. Miss Seyrig might well have been familiar with Goethe's poem and its ambiguous message. Was she not, after all, the daughter of a famous and learned father, Henri Seyrig, archaeologist, former Directeur Général des Musées de France, and on repeated occasions a member of the Institute for Advanced Study at Princeton? (Heckscher, "Erwin Panofsky," 186–187).

15 EP1936, 5–6.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:	Series.Folder:
Rona Roob	1.24

- ¹⁶ Heckscher, "Erwin Panofsky," 186; Irving Lavin, "Panofsky Humor" in Erwin Panofsky, *Die Ideologischen Vorfäder des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* [Frankfurt/M./New York: Campus Verlag, 1993], 9; an expanded version of this essay, with the term "frivolous" now in quotation marks, was published as the editor's introduction to Panofsky, *Three Essays on Style*, 3–14; Karen Michels, "Die Emigration deutschsprachiger Kunsthistoriker nach 1933," in Bredekamp et al., eds., *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990* (Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1991), 296.
- ¹⁷ To my knowledge, the present essay is the first sustained examination of Panofsky's film essay in the English-language secondary literature on Panofsky. The quite consistent neglect of the film text—even where, as in Michael Ann Holly's *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1984), to take just one representative example, there is an intelligent discussion of the early essay on "Perspective as Symbolic Form" in the context of contemporary debates on the representational politics of photographic culture—is itself, as I will suggest below, quite symptomatic. In German, besides Irving Lavin's introduction to the German reprint of the film essay and the study of the Rolls-Royce radiator ("Panofsky's Humor," *op. cit.*), Regine Prange has recently published what is effectively the first close reading of the film essay in the context of Panofsky's *œuvre*—"Stil und Medium. Panofsky 'On Movies,'" in: Bruno Reudenbach, ed., *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992* (Berlin: Akademie Verlag, 1994), 171–190. According to Prange, the occasional references to Panofsky's film essay in the German art historical literature arise in discussions of the proto-cinematic structure of antique and medieval image sequences; cf. Georg Kauffmann, *Die Macht des Bildes—Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt* (Opladen 1987), 31f., and Karl Clausberg, "Wiener Schule—Russischer Formalismus—Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunsthistorik," *Idea* 2 (1983): 151 & 176f.
- ¹⁸ A telling index of the methodological threat which cinema poses for the history of art can be found in Martin Warnke's mapping of the "Gegenstandsbereiche der Kunsts geschichte" [provinces of art history] in the very popular introduction to the discipline edited by Hans Belting and others: *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Berlin: Reimer, 1985; rpt. 1988):
- If one considers the media as part of a visual culture which can be subject to scholarly analysis, then this widens the field of inquiry of concern to the history of art, making not only so-called trivial art (such as the production of comics, magazines, posters or department-store paintings) but also the entire domain of the new media into objects of art-historical research. Research on the history of photography has in fact taken on some momentum within art history during the last few years (in America it has long been an accepted practice). By contrast, the study of film (not to mention television) has not yet found scholarly footing within art history; they are currently becoming the province of a media science now in the process of being established. One wonders whether the discipline of art history is capable of surviving if it fails to take account of this formative medium of visual experience; but one can also have one's doubts as to whether the discipline has the methodological and personnel resources needed to expand its scholarly enterprise into the field of the mass media, and whether in order to do so it might not have to sacrifice essential presuppositions and goals. Art history has experienced a comparable extension of its field of inquiry only once, when, in the second half of the 19th century, arts and crafts museums were established everywhere. The discipline mastered the demands made upon it then very well: indeed, the collections of the arts and crafts museums contain photographs, posters, and advertisements which provide a point of departure for the new perspectives oriented around media-studies. Even the inclusion of design within the art historian's field of inquiry is easily reconciled with longstanding tasks of the arts and crafts museums. To some extent, therefore, the new expansionist tendencies are breaking down doors that have long been open. This is not true, however, of the media of film and television. The fact that these domains of inquiry will not be touched upon here is not meant to be a statement against these new expansionist proposals. One can already predict, however, that the discipline will not be able to avoid these media completely if only because films about artists are already among the primary sources of the history of art and also because since the 1960s artists themselves have been making use of videos, either for documentary or for creative purposes.

(21–22; emphasis added; this and all subsequent translations are, unless otherwise noted, my own)

While, indicatively, the bibliography at the back of the volume does not contain one single reference to the film theory literature, in a section entitled "Beispiele grenzenüberschreitender Untersuchungen aus der Kunstgeschichte" [Examples of Art Historical Studies that Go beyond the Confines of the Discipline] there is exactly one essay listed that deals with film: Panofsky's.

¹⁹ Karen Michels, "Versprengte Europaér: Lotte Jacobi photographiert Erwin Panofsky," *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* X (1991): 13, note 9. This reading of a photograph of Panofsky is one of the rare texts that broaches the question of his position on technological reproducibility.

²⁰ Heckscher, "Erwin Panofsky," 186; Lavin, "Panofsky's Humor," 10 and "Introduction" in Panofsky, *Three Essays on Style*, 10. The republication history of the "final" 1947 version of the essay—which has just been published again, this time illustrated with a series of beautifully reproduced film stills, in Panofsky, *Three Essays on Style* (1995), 91–125—can be divided loosely into two periods and discursive contexts. An initial wave of reprints occurred in the 1950's (and again in the 1970's) in anthologies on theater, the contemporary arts and aesthetics, as represented by volumes such as Eric Bentley, ed., *The Play* (New York: Prentice-Hall, 1951), 751–772; T.C. Pollock, ed., *Explorations* (Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1956), 209–217; Morris Weitz, ed., *Problems in Aesthetics* (New York: Macmillan, 1959, rpt. 1970, both editions with an incorrect singular of "motion picture" in the essay title): 663–680 and then, over a decade later, Harold Spencer, ed., *Readings in Art History. Vol II: The Renaissance to the Present* (New York: Charles Scribner's Sons, 2nd Ed. 1976): 427–447, and Richard Searles, ed., *The Humanities through the Arts* (New York: McGraw-Hill, 1978). A second wave of reprints within the context of film studies was initiated by Daniel Talbot's *Film: An Anthology* (New York: Simon and Schuster, 1959; rpt. Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press, 1975), 15–32, following which the essay reappeared in Charles Thomas Samuels, ed., *A Casebook on Film* (New York: Van Nostrand-Reinhold Co., 1970), 9–22 (with all Panofsky's footnotes), T.J. Ross, ed., *Film and the Liberal Arts* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970)—here misleadingly with the title and credit of the 1936 version "On Movies"), 375–395. John Stuart Katz, comp., *Perspectives on the Study of Film* (Boston: Little, Brown, 1971), 57–73; Gerald Mast and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism* (NY/London/Toronto: OUP, 1974; 2nd ed. 1979; 4th ed. 1992), David Denby, ed., *Awake in the Dark: An Anthology of American Film Criticism* (New York: Vintage, 1976), 30–48, and John Harrington, ed. *Film and/as Literature* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1977).

The vast majority of the translations (always based on the 1947 version of the text) also appeared in journals or volumes devoted to mass media: in German—"Stil und Stoff im Film." Helmut Färber. *Filmkritik* XI, 1967: 343–355; rpt. with slight modifications (and the images adopted later in the reprint in Panofsky *Three Essays on Style*) in Erwin Panofsky, *Die Ideologischen Vorfäder des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* (Frankfurt/M./New York: Campus Verlag, 1993), 17–51; compare also the translation by Meggy Busse-Steffens, "Stilarten und das Medium des Films," in Alphons Silbermann, ed. *Mediensoziologie. Band I: Film* (Düsseldorf/Vienna: Econ Verlag, 1973), 106–122—French—"Style et matière au cinéma." Trans. Dominique Noguez. *Revue d'Esthétique* XXVI, 2–3–4 (Special Film Theory Issue, 1973): 47–60—Danish (in: Lars Aagaard-Mogensen, ed., *Billedkunst & billed tolkning* [Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1983]: 152–167; 206f)—Hebrew (in: H. Keller, ed., *An Anthology of the Cinema* [Tel Aviv: Am Oved Publishers, 1974], 12–27)—Polish ("Styl i tworzwo zo filmie," in Erwin Panofsky, *Studia z Historii Sztuki*. Edited and translated by Jan Bialostocki. [Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971]: 362–377)—Serbo-Croatian ("Stil in snov u filmu" in *Ekran* 19/10 [1976]: 11–13 and 21/2 [1977]: 58–61)—and Spanish (in Jorge Urrutia, *Contribuciones al Análisis Semiológico del Film* [Valencia: Fernando Torres, 1976], 147–170).

²¹ Although a thorough history of film theory still remains to be written, it is nevertheless worth noting that there is barely even a reference to Panofsky in either of the two works which

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Rona Roob

Series.Folder:

1.24

currently serve to temporarily bridge that gap. Guido Aristarco's *Storia delle Teorie del Film* (Torino: Einaudi, 1951 / rev. 1963) and J. Dudley Andrew's *The Major Film Theories* (New York/London: Oxford University Press, 1976). An intelligent exegetical summary and citation cento of Panofsky's essay does appear, interestingly enough, in a more recent overview of the history of film theory written by a film scholar from the former GDR: cf. Peter Wuss, *Kunsttheorie des Films und Massencharakter des Mediums. Konspkte zur Geschichte des Spielfilms* (Berlin: Henschel Verlag, 1990), 248–254.

- 22 In *Visionary Film* (New York: Oxford University Press, 1980), for example, P. Adams Sitney invokes Panofsky's critique of films that "pre-style" their objects (as in the expressionist cinema) in a discussion of ritual and nature in the films of Maya Deren, without, however, further engaging the essay (25). In his study *Film and Fiction: The Dynamics of Exchange* (New Haven/London: Yale University Press, 1979) Keith Cohen also cites a number of passages from Panofsky's film essay in various contexts, but does not undertake a reading of the text as a whole. Interestingly enough, Panofsky's essay is accorded much more substantive treatment in texts that locate it in terms of current debates in philosophical aesthetics such as Joseph Margolis, "Film as a Fine Art" (*Millennium Film Journal* 14/15 [Fall/Winter 1984–85]: 89–104), and, above all, Terry Comito, "Notes on Panofsky, Cassirer, and the 'Medium of the Movies'" (*Philosophy and Literature* 4.2 [Fall 1980]: 229–241). Another unexplored avenue by which one might approach Panofsky's work in the context of film studies is suggested by the following comment from the director Douglas Sirk: "Another influence on me was Erwin Panofsky, later the great art historian, under whom I studied. I was one of the select in his seminar, and for him I wrote a large essay on the relations between medieval German painting and the miracle plays. I owe Panofsky a lot." (Sirk on Sirk: *Interviews with Jon Halliday*. New York: Viking, 1972), 16.
- 23 Erwin Panofsky, "Original und Faksimilereproduktion," *Der Kreis* 7 (1930), rpt. in *Idea* V (1986): 11–123, and "Die Perspektive als 'Symbolische Form'" (1924/25), rpt. in: Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunswissenschaft* Hariolf Oberer and Egon Verheyen, eds. (Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1985), 99–167; translated by Christopher Wood as *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991) [hereafter referred to as *Perspective*]. While art historians have already located their readings of this text within current debates on perception directly relevant to film theory (see, for example, Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, 130–157), it is virtually unknown in film studies. One of the rare exceptions is Gabriele Jutz and Gottfried Schlemmer's "Zur Geschichtlichkeit des Blicks," in Christa Blümlinger, ed., *Spring im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (Wien: Sonderzahl, 1990), 15–32.
- 24 Although it is beyond the scope of this essay to trace these filiations, one can get a sense of Panofsky's sizable debt to the established film theoretical discourse if one reads the film essay against the backdrop of Arnheim's 1932 *Film als Kunst* (Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1932) and other of his feuilleton essays from the late 1920's and early 1930's. Particularly striking are the parallels with Arnheim's 1931 "Zum ersten Mal!," (rpt. in Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film. Hrg. Von Helmut H. Diederichs* [München/Wien: Carl Hanser Verlag, 1977], 19–21).
- 25 Indeed, according to the editorial remarks introducing a later reprinting of the text, this specificity argument forms the article's core: like Aristotle's *Poetics* "the heart of the essay is in the statement of essential differences between stage and screen [...] in order] to define the potentialities and limitations of the moving picture as a medium and its special artistic province" (D.L. Durling, et al., eds., *A Preface to our Day*, 570). Other republications in anthologies of film theory also invariably group the text with others focused on "the medium" (as, for example, in Mast, Cohen and Braudy eds., *Film Theory and Criticism*).
- 26 EP1947, 235. In Kracauer's *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947), for example, a book whose publication by Princeton UP had been decisively mediated by Panofsky, the only citation from Panofsky's essay in the entire book is a reference to this argument which, indicatively, leaves out the undeveloped discussion of the "spatialization of time" (6).

27 As Brigitte Peucker rightly points out in her recent study of relations between film and the other arts, "Erwin Panofsky's famous assertion that film's unique possibilities lie in its 'dynamization of space' and 'spatialization of time' is not the first such claim" (Brigitte Peucker, *Incorporating Images: Film and the Rival Arts* [Princeton: Princeton University Press, 1995], 170). For a stimulating discussion of some of the earlier attempts at articulating the medium's spatio-temporal specificity, see Anthony Vidler, "The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary," *Assemblage* 21 (1993): 45–59. Vidler cites Eli Faure's 1922 essay on "cinéplasties" (a term he coined in 1922 under the influence of Léger to capture film's particular synthesis of space and time) where he states: "The cinema incorporates time to space. Better, time, through this, really becomes a dimension of space" (Eli Faure, "De la cinéplastique," *L'Arbre d'Eden* [Paris: Editions Cros, 1922], rpt. in Marcel L'Herbier, *L'Intelligence du cinématographe* [Paris: Editions Corréa, 1946]: 266f.). The space of cinema, Faure suggests, is a new space similar to that *imaginary space* "within the walls of the brain" (an issue taken up in recent work on "narrative space") in which Faure sees "the notion of duration entering as a constitutive element into the notion of space [...]."

28 EP1947, 236.

29 EP1947, 240; emphasis added.

30 As an example of a rather complex visual convention which only began to enjoy widespread intelligibility much more recently, consider the technique used to mark two episodes shown in sequence as having taken place simultaneously. The original Batman television series developed a rather striking visual means to convey such temporal simultaneity, a spinning of the last image of the first sequence in its own plane around its visual center, perhaps readable as the visual equivalent of a fast rewind, which effectively signified "meanwhile back in . . .".

31 *Perspective*, 34; emphasis added.32 *Perspective*, 65.33 *Perspective*, 34.

34 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963) translated by Harry Zohn as "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" in Hannah Arendt, ed., *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969), 217–251; Martin Heidegger, "Die Zeit des Weltbildes," *Holzwege* (Frankfurt/M.: Klostermann, 1950) translated by William Lovitt as "The Age of the World Picture," *The Question Concerning Technology* (San Francisco: Harper and Row, 1977), 115–154; Jean-Louis Baudry, "Effets idéologiques produits par l'appareil de base," *L'Effet cinéma* (Paris: Albatros, 1978), 13–26, translated by Alan Williams as "Ideological Aspects of the Basic Cinematic Apparatus" in Phil Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986); 286–298; Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (Paris: Editions de Minuit, 1983) translated by Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam as *Cinema 1: The Movement-Image* (London: Athlone, 1986) and *L'image-temps* (Paris: Editions de Minuit, 1985) translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta as *Cinema 2: The Time-Image* (London: Athlone, 1989).

35 Béla Balázs, *Der Geist des Films* (1930) rpt. in *Schriften zum Film*, vol. II, ed. Helmut Diederichs, et al. (Berlin/Budapest: Hanser, 1984), citation 135; translation cited from Gertrud Koch, "Béla Balázs: The Physiognomy of Things," trans. Miriam Hansen, *New German Critique* 40 (Winter 1987): 171.

36 EP1947, 240.

37 The analogy with the Saxon peasant is revealing in that the cultural intelligibility or unintelligibility of this gesture of pouring is here not a question of the form or mode of its representation (which would be the appropriate analogon to cinematic language): the Saxon peasant, one can assume, recognizes what is depicted, but has difficulty knowing what it means. It is the meaning of that configuration, and not the intelligibility of the representation as such, which is at issue here. The question, in other words, is one of content, not form.

38 EP1947, 240; emphasis added.

39 Jan Bialostocki, "Erwin Panofsky. Thinker, Historian, Human Being," *Simiolus* 4 (1970): 82.

40 For a discussion of some of the implications of the changes in the essay's titles, see Irving Lavin, "Panofsky's Humor."

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:
Rona RoobSeries.Folder:
1.24

- ⁴¹ Hans Eisler [and Theodor Adorno], *Composing for the Films* (New York: Oxford University Press, 1947). For a discussion of the aesthetic politics of contrapuntal sound, see my "The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound," *Screen* (London) 25.3 (May-June 1984): 55-68.
- ⁴² EP1947, 247-48.
- ⁴³ On the epistemological issues at stake in this Benjaminian topos, see Miriam Hansen, "Benjamin, Cinema and Experience: 'The Blue Flower in the Land of Technology,'" *New German Critique* 40 (Winter 1987): 179-224, esp. 207ff; on the complex Surrealist genealogy of Benjamin's "optical unconscious," see also Josef Fürnkäss, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin, Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen* (Stuttgart 1988).
- ⁴⁴ Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924) rpt. in Béla Balázs, *Schriften zum Film*, Helmut H. Diederichs, et al. eds. (Munich: Carl Hanser Verlag, 1982), vol. I, 43-143, and esp. "Das Gesicht der Dinge," 92-98. For a discussion of this unfortunately still untranslated study, see Koch, "Béla Balázs: The Physiognomy of Things."
- ⁴⁵ On Bazin's film theory, see the special issue of *Wide Angle* 9.4 (1987), ed. Dudley Andrew.
- ⁴⁶ Georg von Lukács, "Gedanken zu einer Ästhetik des 'Kino'" (1911/1913) rpt. in: *Kino-Schriften 3. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie* (Vienna: Verlag der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreich, 1992): 233-241, translated by Barrie Ellis-Jones as "Thoughts on an Aesthetic for the Cinema," *Framework* (London) 14 (Spring 1981): 2-4. For a contextualizing reading that corrects some mistakes in the translation and locates the essay within Lukács's aesthetics in general and his other writings on film in particular, see my "From Dialectical To Normative Specificity: Reading Lukács on Film," *New German Critique* 40 (Winter 1987): 35-61.
- ⁴⁷ EP1947, 248.
- ⁴⁸ Cf. Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky: *Briefwechsel 1941-1966*. Mit einem Anhang "Kracauer und 'The Warburg Tradition'" herausgegeben und kommentiert von Volker Breidecker (Berlin: Akademie Verlag, forthcoming 1996).
- ⁴⁹ In a letter to Kracauer dated April 29, 1947, Panofsky apologizes for not yet having had time to properly read Kracauer's "Hitler-Caligari" but makes the following comment: "But already at this point I am very excited and convinced by the fundamental correctness of your thesis. Naturally for someone like me who—unlike most Americans—has seen all, or at least most, of these German films from 1919-1932 (often in special circumstances which are unintentionally associated with the film), there is also a strange feeling of personal recollection mixed in which makes it difficult to perceive the things in an entirely analytical fashion—as if one were, so to say, a contemporary of Jan van Eyck to whom Jan van Eyck's images were suddenly being explained. But this strange feeling—to call it 'nostalgic' is too much while 'retrospective' is too little—merely heightens the pleasure of the reading all the more." ["Aber schon jetzt bin ich sehr begeistert und überzeugt von der fundamentalen Richtigkeit Ihrer These. Natürlich mischt sich für einer, der—im Gegensatz zu den meisten Amerikanern—all, oder doch die meisten, dieser deutschen Filme von 1919-1932 gesehen hat—oft in speziellen und unwillkürlich mit dem Film assoziierten Situationen, ein merkwürdiges Gefühl von persönlicher Erinnerung mit ein, das es einem schwerer macht, die Dinge ganz rein analytisch zu nehmen (als ob man sozusagen ein Zeitgenosse des Jan van Eyck wäre, dem plötzlich Jan van Eyck's Bilder 'erklärt' werden. Aber dieses merkwürdige Gefühl—'nostalgisch' ist zu viel, 'retrospektiv' zu wenig—erhöht die Freude an der Lektüre nur noch mehr."] Kracauer's grateful response, dated May 2, 1947, is equally fascinating: "How well I understand that the encounter of objective analyses and personal recollections touches you in a strange way. I myself was pulled back and forth between the foreign and the familiar, was at times astonished that I knew something that I was observing from the outside so well from the inside—much like today when one hears German spoken and is simultaneously behind and in front of the linguistic wall—and was happy when from time to time my judgement from back then proved to be the same as the product of my current analysis. As I was writing I felt like a doctor who was doing an autopsy and in the process also dissects a piece of his own past which is now definitely dead. But naturally, some things do survive—in however transformed a fashion. It is a tightrope walking between yesterday and today." ["Wie sehr ich es verstehe, dass Sie das

Rencontre von objektiven Analysen und persönlichen Erinnerungen merkwürdig berührt. Ich selber war hin und her gezerrt zwischen Fremdheit und Nähe, wunderte mich manchmal, dass ich etwas von aussen beobachtete so gut von innen kannte—wie wenn man heute deutsch sprechen hört und zugleich hinter und vor der Sprachwand ist—, und war glücklich wenn sich bei Gelegenheit mein damaliges Urteil und meine heutige Erkenntnis als eins erwiesen. Im Schreiben kam ich mir wie ein Arzt vor, der eine Autopsie vornimmt und dabei auch ein Stück eigener, jetzt endgültig toter Vergangenheit seziert. Aber natürlich, einiges lebt, wie immer verwandelt, fort. Es ist ein tightrope walking zwischen und über dem Gestern und Heute"] (Kracauer Papers, Deutsches Literaturarchiv Marburg [DLA]). For a discussion of the relationship between Panofsky and Kracauer, see Volker Breidecker, "Kracauer und Panofsky: Ein Rencontre im Exil," *Im Blickfeld: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle Neue Folge* 1 (1994): 125-147, which was announced in a short advance review by Henning Ritter, "Kracauer trifft Panofsky: Eine Autopsie," *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 85 (April 13, 1994): N5. For a sketch of Kracauer's contemporaneous relationship with another major figure in the New York art-historical community, see Ingrid Belke, "Das <Geheimnis> des Faschismus liegt in der Weimarer Republik: Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro über Kracauers erstes Film-Buch," *FilmExil* 4 (1994): 35-49, and Mark M. Anderson, "Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship," *New German Critique* 54 (Fall 1991): 19-29.

⁵⁰ Kracauer repeatedly professes his admiration for the film essay, as early as his second letter to Panofsky on October 1, 1941, in which he writes: "Let me add that I really admire your essay 'Style and Medium in the Moving Pictures'; I am so glad about the fact that my own thoughts on film which I hope to develop now finally in form of a book, take almost the same direction" (Kracauer Papers, DLA). But the slight reserve evident in the qualification "almost" in the final phrase manifests itself subsequently in Kracauer's published work: in *Caligari*, for example, there is only one passing reference to Panofsky's essay (see note 22 above), which is striking given the nearly two-dozen citations of other contemporary writers on film such as Harry Potamkin or Paul Rotha. Even the final version of the essay, about which Kracauer was also enthusiastic—claiming in a letter to Panofsky on November 6, 1949 that "Das rote Heftechen der 'Critique' mit Ihrer Abhandlung—a true classic—habe ich immer bei der Hand" [I always have the red 'Critique' pamphlet with your essay—a true classic—within arm's reach]—is only cited in passing on four occasions in Kracauer's *Theory of Film* (Kracauer Papers, DLA).

⁵¹ EP1947, 247.

⁵² Kracauer's copy of *Critique*, which Panofsky had sent him, carries the following dedication: "To Dr. S.K. with best wishes, E.P. An old, old story with a few new trimmings" (Kracauer Papers, DLA Marbach).

⁵³ Kracauer Papers, DLA.

⁵⁴ In the 1930 essay on "Original und Faksimilereproduktion" Panofsky had already noted that a photograph is a "durchaus persönliche Schöpfung [...] bei der Photograph [...] in Bezug auf Ausschnitt, Distanz, Aufnahmerichtung, Schärfe und Beleuchtung nicht sehr viel weniger 'frei' ist als ein Maler" [thoroughly personal creation [...] in the production of which the photographer [...] is not much less 'free' than the painter in terms of framing, distance, orientation, sharpness of focus and lighting] (Cited in Michels, "Versprengte Europäer," 12).

⁵⁵ Handwritten letter from Panofsky to Kracauer dated December 23, 1943 (DLA; emphasis added): "Aber Sie sind der erste, von dem ich mich, wie Palma Kinkel, 'tief verstanden' fühle, und dafür kann ich Ihnen garnicht dankbar genug sein. Besonderen Spaß hat es mir gemacht, daß Sie gerade eine Einzelheit wie die innere Beziehung zwischen Technik und Inhalt, die das 19.Jahrhundert in seiner sonderbaren Blindheit sowohl für das angeblich außer-'künstlerisch' Technische als für das angeblich ebenfalls außer-'künstlerisch' Gegenständlichen übersehen hatte, interessant fanden. Das kommt daher, daß wir beide etwas von den Movies gelernt haben!"

⁵⁶ EP1937, 133.

⁵⁷ Prange, "Stil und Medium."

⁵⁸ Cf. Adolf Max Vogt, "Panofsky's Hut. Ein Kommentar zur Bild-Wort-Debatte" in Calpeter Braegger, Hrsg., *Architektur und Sprache* (Munich 1982), 279-296. Compare also Regine

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:	Series.Folder:
Rona Roob	1.24

- Prange, "Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus," *IDEA X* (1991): 221–251. On Panofsky's infamous quarrel with Barnett Newman in the early 1960s, cf. Bear Wyss's hilariously typo-ridden but most interesting essay, "Ein Druckfehler," in Reudenberg, ed., *Erwin Panofsky*, 191–199.
- 59 Erwin Panowsky [sic]. "Book Comment: Plastic Redirection in 20th Century Painting, by James Johnson Sweeney," *Museum of Modern Art Bulletin* 2.2 (November 1934): 3. The most comprehensive bibliography of Panofsky's writings can be found in Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik*, 1–16.
- 60 Oskar Bätschmann, "Logos in der Geschichte. Erwin Panofsky's Ikonologie," in Lorenz Dittmann, ed., *Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900–1930* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1985), 98–99. Kubler's critique of iconography, which Bätschmann discusses at some length, can be found in *The Shape of Time: Remarks on the History of Things* (New Haven/London: Yale University Press, 1962), 127.
- 61 In his richly illustrated essay "En relisant Panofsky," (*Positif* 259 [Sept. 1982]: 38–43), Bourget takes up Panofsky's tripartite model and argues that, since most film criticism jumps all too hastily from the pre-iconographic to the iconological, the urgent task facing film criticism is to develop a proper cinematic iconography. To this end Bourget expands upon a number of Panofsky's examples, providing a list of at least ten films in which—to cite only one example—one finds a checkered tablecloth and coffee on the breakfast table as a sign of domestic happiness.
- 62 Clair Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema" (1973), rpt. in Bill Nichols, ed., *Movies and Methods* (Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press, 1976), 209.
- 63 Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971, [enlarged edition] 1979), 16.
- 64 Cavell, *The World Viewed*, 166. Citing Panofsky's line that "The medium of the movies is physical reality as such" Cavell earlier points out that "'Physical reality as such,' taken literally, is not correct; that phrase better fits the specialized pleasures of *tableaux vivants*, or formal gardens, or Minimal Art." Rather, as he explains, what Panofsky means is that film is fundamentally photographic, and "a photograph is of reality or nature." This, however, raises the question "what happens to reality when it is projected and screened?" (16).
- 65 Commenting on the fact that films allow us to see the world without ourselves being seen, i.e., that films afford us the power of invisibility, Cavell writes: "In viewing films, the sense of invisibility is an expression of modern privacy or anonymity. It is as though the world's projection explains our forms of unknownness and of our inability to know. The explanation is not so much that the world is passing us by, as that we are displaced from our natural habitation within it placed at a distance from it. The screen overcomes our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition" (*The World Viewed*, 40–41).
- 66 EP1947, 241.
- 67 Cavell, *The World Viewed*, 33.
- 68 Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).
- 69 Horst Bredekamp, "Götterdämmerung des Neoplatonismus," *Kritische Berichte* 14/4 (1986): 39–48; rpt. in Andreas Beyer, ed., *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1992), 75–83. This text, which attempted to undertake an ideological reading of iconology as a project, argued—as the title already indicates—that its central philosopheme was a neoplatonism that functioned as a symptomatic escape from the threatening rise of nationalism in the 1920s. It functioned not as an attack but as a defence of iconology, and especially of Warburg.
- 70 Michael Diers, "Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissance" in: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte* (Berlin: Reimer, 1992), 27. The papers from this session were published as Martin Warnke, ed., *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (Gütersloh: Bertelsmann Kunstverlag, 1979).
- 71 Walter Benjamin, "Drei Lebensläufe," in *Zur Aktualität WALTER BENJAMINS*, Siegfried Unseld, ed. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1972), 46; translation cited from Thomas Y. Levin, "Walter Benjamin and the Theory of Art History: An Introduction to 'Rigorous Study of Art,'" *October* 47 (Winter 1988): 78.
- 72 EP1947, 234.
- 73 EP1947, 244.
- 74 "Es ist nicht richtig, daß der Film die Kunst braucht, es sei denn, man schafft eine neue Vorstellung von Kunst" (Bert Brecht, "Der Dreigroschenprozeß," *Versuche 8–10*, vol. 3 [Berlin 1931]: 301).
- 75 The full passage, in response to Kracauer's *Propaganda and the Nazi War Film* (New York: Museum of Modern Art, 1942) shortly after its publication, reads: "Inzwischen habe ich Ihre Schrift mit der größten Bewunderung gelesen und finde, dass Sie nicht nur das spezielle Problem glänzend gelöst haben, sondern auch einen höchst wichtigen allgemeinen Beitrag zur Struktur des 'Documentary Film' geliefert haben. Ich glaube nämlich—sagen Sie das nicht weiter—that es einen echten 'Documentary Film' überhaupt nicht gibt, und das unsere sogenannten *Documentaries* auch Propaganda-Films sind, nur Gott sei Dank, meistens für eine bessere Sache, und, leider Gottes, meistens nicht so geschickt gemacht. Ich hoffe zu Gott, dass wir von Ihren Erkenntnissen Nutzen ziehen werden und das Nazi-Pferd vor anstatt hinter unsern Wagen spannen" (Kracauer papers, DLA).
- 76 Reversing the traditional argument that contrasts the "authenticity" of the theatrical performance (resulting from the shared spatio-temporal space of actor and audience and the resulting "I-Thou" intensity) with the alienated (because technologically mediated, discontinuous) performance for the camera, Panofsky argues—in quite dialectical fashion—that this very discontinuity requires a massive identification on the part of the actor with his/her role in order for the coherence of the fictitious role to be maintained across the multiple interruptions and alienations. While this is charming as a thought, it is, of course, quite naive, in that it (again) fails to take into account the extent to which the work of the apparatus—not least, the capacity to repeat a scene 100 times until it is "right"—compensates for much of the intensity "lost" in the mediation.
- 77 Cf. Bredecker, "Kracauer und Panofsky," 128.
- 78 Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington and London, Indiana University Press, 1969; "new and enlarged edition" 1972), 143 ff.
- 79 This, Benjamin's own English rendering of the title of his "artwork" essay in a letter of May 17, 1937 to Jay Leyda concerning the possibility of its being translated and requesting that Leyda put him in touch with the Museum of Modern Art (Leyda Papers, New York University).
- 80 See Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1974), I/3, 1049 f., and VII/2, 679. In his 1933 essay "Strenge Kunsthistorik," Benjamin cites the Warburg Institute as an example of the new type of art history at home in the margins: "Rather, the most rigorous challenge to the new spirit of research is the ability to feel at home in marginal domains. It is this ability which guarantees the collaborators of the new yearbook their place in the movement which—ranging from [Konrad] Burdach's work in German studies to the investigations of the history of religion being done at the Warburg Library—is filling the margins of the study of history with new life" (Walter Benjamin, "The Rigorous Study of Art," trans. Thomas Y. Levin, *October* 47 (Winter 1988): 84–90). See also my "Walter Benjamin and the Theory of Art History: An Introduction to 'Rigorous Study of Art,'" *October* 47 (Winter 1988): 77–83, and Wolfgang Kemp, "Walter Benjamin und die Kunsthistorik. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg," *Kritische Berichte* 3.1 (1975): 5–25.
- 81 See, for example, Franz Joachim Verspohl, "'Optische' und 'taktile' Funktion von Kunst. Der Wandel des Kunstbegriffs im Zeitalter der massenhaften Rezeption," *Kritische Berichte* 3.1 (1975): 25–43. On Benjamin's relation to the Warburg Institute, cf. Momme Brodersen, "'Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint . . .' Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente," in Bredekamp et al., eds., *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990* (Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1991), 87–94.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

**Meaning
in the Visual
Arts:
Views
from the
Outside**

A Centennial
Commemoration
of Erwin Panofsky
(1892–1968)

EDITED BY
IRVING LAVIN

Institute for Advanced Study · Princeton · 1995

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

Copyright © 1995 by the Institute for Advanced Study
Published by the Institute for Advanced Study, Olden
Lane, Princeton, New Jersey, 08540

ALL RIGHTS RESERVED

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Meaning in the visual arts : views from the outside : a
centennial commemoration of Erwin Panofsky [1892–
1968] / edited by Irving Lavin.
p. cm.

Proceedings of a symposium held at the Institute for
Advanced Study, Oct. 1–3, 1993.

ISBN 0-691-00630-X (cl : acid-free paper)

1. Visual perception—Congresses. 2. Art—Psychology
—Congresses. 3. Panofsky, Erwin, 1892–1968—
Criticism and interpretation—Congresses. I. Panofsky,
Erwin, 1892–1968. II. Lavin, Irving, 1927–
N7430.5.M38 1995
700'.1—dc20 95-10534

Support for the publication of this book has been
provided by the Arcana Foundation, Inc., The Gladys
Krieble Delmas Foundation, and Emily Rose and
James H. Marrow

This book has been composed in Futura by The
Composing Room of Michigan, Inc.

Books published by the Institute for Advanced Study are
printed on acid-free paper and meet the guidelines for
permanence and durability of the Committee on
Production Guidelines for Book Longevity of the Council
on Library Resources

Printed in the United States of America by Princeton
Academic Press, Princeton, New Jersey, 08540

1 3 5 7 9 10 8 6 4 2

Frontispiece: Philip Pearlstein, *Portrait of Erwin Panofsky*,
1993, oil on canvas, 86 × 71 cm. Institute for Advanced
Study, Princeton

Copyedited by Timothy Wardell
Designed by Laury A. Egan

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

Contents

Preface	ix
A Note on the Frontispiece	x
Panofsky's History of Art IRVING LAVIN	3
Meaning in the Visual Arts as a Humanistic Discipline DAVID SUMMERS	9
ANTHROPOLOGY	
Introduction SHELLY ERRINGTON	27
Panofsky and Lévi-Strauss (and Iconographers and <i>Mythologiques</i>) . . . Re-Regarded JAMES A. BOON	33
Making Things Meaningful: Approaches to the Interpretation of the Ice Age Imagery of Europe MARGARET W. CONKEY	49
Re/Writing the Primitive: Art Criticism and the Circulation of Aboriginal Painting FRED MYERS	65
Myth and Structure at Disney World SHELLY ERRINGTON	85
HISTORY	
Introduction ANTHONY GRAFTON	109
Something Happened: Panofsky and Cultural History DONALD R. KELLEY	113
Panofsky, Alberti, and the Ancient World ANTHONY GRAFTON	123
"Item Perspectiva ist ein lateinisch Wort, bedeut ein Durchsehung": A Reformation Re-Vision of the Relation between Idea and Image KRISTIN E. S. ZAPALAC	131

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

vi

Contents

Pleasure in the Visual Arts
RANDOLPH STARN

151

LITERATURE

Introduction

W.J.T. MITCHELL

165

A Student of Rhetoric in the Field of Art History: From Curtius to Panofsky
MARC FUMAROLI

169

The Poetics of Wonder
PHILIP FISHER

175

"The Vast Disorder of Objects": Photography and the Demise of Formalist Aesthetics
WENDY STEINER

195

What is Visual Culture?
W.J.T. MITCHELL

207

SCIENCE

Introduction

M. NORTON WISE

221

Relativity Not Relativism: Some Thoughts on the Histories of Science and Art, Having
Re-Read Panofsky
MARTIN KEMP

225

English Gardens in Berlin: Aesthetics, Technology, Power
M. NORTON WISE

237

MUSIC AND FILM

Music and Iconology
ELLEN ROSAND

257

Music as Visual Language
JAMES HAAR

-265

What Obstacles Must Be Overcome, Just in Case We Wish to Speak of Meaning
in the Musical Arts?
LEO TREITLER

285

Ventriloquism
CAROLYN ABBATE

305

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

Contents

vii

Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory

THOMAS Y. LEVIN

313

The Mummy's Return: A Kleinian Film Scenario

ANNETTE MICHELSON

335

COMMENTARY

Thoughts on Erwin Panofsky's First Years in Princeton

CRAIG HUGH SMYTH

353

Words, Images, Ellipses

HORST BREDEKAMP

363

The Panofsky Conference: A Window on Academic Culture in the Humanities

CARL SCHORSKE

373

Struggling with a Deconstructed Panofsky

WILLIBALD SAUERLANDER

385

Notes on Contributors

397

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory

THOMAS Y. LEVIN

In the New York Herald Tribune of November 16, 1936, below the involuntarily ironic headline "FILMS ARE TREATED AS REAL ART BY LECTURER AT METROPOLITAN," one could read at some length about how "for the first time in the history of the Metropolitan Museum of Art the motion picture was considered as an art during a lecture there yesterday afternoon by Dr. Erwin Panofsky [sic], member of the Institute for Advanced Study at Princeton University [sic]." What made this event so newsworthy, besides the incongruous union of the plebeian medium of the movies with such an austere institution and famous art historian, was the seemingly unprecedented and rather astonishing cultural legitimization of the cinema that it implied. While the study of film continues to this day to struggle for a modicum of institutional legitimacy within the academy, in 1936 the notion of any scholar lecturing anywhere on film (much less this particular scholar speaking at that particular museum) was nothing short of remarkable.¹ What could possibly have motivated the recently immigrated, renowned art historian and theorist Panofsky to undertake such an excursion into the domain of popular culture?

The canonical account is that Panofsky was approached in 1934 by Iris Barry, who was in the process of gathering support for a new Film Department at the Museum of Modern Art of which she would later become the founding curator. For alongside architecture, which was already being established as a department at MOMA following a highly successful 1931–32 exhibition, the mu-

seum's young director Alfred H. Barr—who himself published articles on cinema in the late 1920s and early 1930s—had announced in July 1932 the plan to establish a "new field" at the museum that would deal with what he felt was the "most important twentieth-century art": "motion picture films."² When, with the help of a \$120,000 grant from the Rockefeller Foundation, the Film Department of MOMA officially opened in June 1935 (initially housed in the old CBS building on Madison Avenue in a room piled high with films and books), it was also thanks to the engagement of Panofsky, who had agreed to lend his voice to promote what was then considered, as he himself put it, "a rather queer project by most people."³ This solidarity first manifested itself in the form of an informal lecture, "On Movies," presented in 1934 to the faculty and students of the Art & Archaeology Department at Princeton University and subsequently published in the Departmental Bulletin in June 1936.⁴ "And so," Robert Gessner notes in his obituary, emphasizing the legitimization function that Panofsky's text was meant to serve, "the respectability of the front door was opened." Merely by speaking on film at Princeton and, subsequently, in contexts explicitly associated with the fledgling film library,⁵ Panofsky gave an intellectual (art historical) and cultural (continental) imprimatur to MOMA's pioneering move to establish a serious archival and scholarly center for the study, preservation, and dissemination of the history of cinema. Indeed, once the film department was

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

founded, Panofsky was named as one of the six members of its advisory committee in March 1936, a position he held well into the 1950s.⁶

Panofsky's scholarly interest in cinema was, however, not nearly as punctual and radically exceptional as it is usually claimed to be. In fact, he continued to present his ideas on film in public lectures and in print long after the MOMA film library had become a firmly established part of the New York cultural landscape. In 1937 a slightly revised version of "On Movies" appeared under the new title "Style and Medium in the Moving Pictures" in one of the leading organs of the international avant-garde, Eugene Jolas' Paris-based English-language journal *Transition*.⁷ The "final" version of the film essay, now entitled "Style and Medium in the Motion Pictures," was not published until 1947 in the short-lived New York art journal *Critique*, whose editors had prompted Panofsky to substantially rework and expand upon his earlier text.⁸ This significant rewriting of the essay—the one later widely reprinted and translated—also occasioned a new round of public presentations. According to one eyewitness account, "Panofsky took such delight in the movies that in 1946–1947 he traveled to various places in and around Princeton, to give his talk as a *tema con variazioni*. He would end by showing one of his favorite silent films, such as Buster Keaton's *The Navigator*, which he would accompany with an extremely funny running commentary."⁹ Furthermore, Panofsky's engagement with the cinema extended well beyond the immediate context of the various versions of film essay and included, for example, his discussion of "the 'cinematographic' drawings of the Codex Huygens,"¹⁰ his inaugural address at the first meeting of The Society of Cinematologists in 1960, and his not infrequent discussions of films well into the 1960s.¹¹

The various manifestations of Panofsky's cinephilic passion are generally explained as just that, simply a function of his long-standing love of a medium almost exactly as old as he. Indeed, in a rather autobiographical passage from "On

Movies" which was subsequently dropped in later versions of the text, Panofsky says as much himself, admitting to the reader that

I for one am a constant movie-goer since 1905 (which is my only justification for this screed), when there was only one small and dingy cinema in the whole city of Berlin.... I think, however, that few persons are so inveterate addicts as I.¹²

Seemingly taking its cue from such lines, Panofsky scholarship has cast the work on film as one of his charming "intellectual hobbies and idiosyncrasies" similar in its uniquely anecdotal significance to Panofsky's fabled distaste for children (*Heckscher*) or as an index of the intellectual freedom afforded the recent immigrant by the much-less-stuffy art historical discipline in the US (Michels).¹³ Motivated at worst by an unreflected high cultural contempt for the cinema, there has thus been—until only very recently—a virtually complete lack of serious scholarly work on Panofsky's film essay in the art historical secondary literature.¹⁴ While this is perhaps to some degree a function of art history's longstanding resistance to the cinema, the failure to engage an analysis of cinema from well within the art historical ranks is curious indeed.¹⁵ It is particularly puzzling given that the "epochal"¹⁶ film essay supposedly "has been reprinted more often than any of his other works" and only recently has even been characterized by an authority in the field as "by far Panofsky's most popular work, perhaps the most popular essay in contemporary art history."¹⁷

The seeming incongruity between the film essay's ostensible popularity and its consistent scholarly neglect is not only highly symptomatic but, as I shall suggest, is in fact necessary: Panofsky's remarks in film can only maintain their harmless renown as long as they remain unread. According to a classically Morellian logic, however, careful attention to this seemingly marginal and inconsequential moment in Panofsky's

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

oeuvre might well serve—precisely thanks to its incidental and informal character—to expose the epistemic limits of his project more readily than the more carefully elaborated works. As will become clearer below, Panofsky's interest in cinema is anything but accidental. Rather, the response to the "movies" betrays unambiguously the centrality of a certain model of experience, a privileging of the representational, of the thematic, and of continuity, all of which are vital to Panofsky's critical, historical corpus even as they demarcate its theoretical limits. The cinema essay thus turns out to be of great methodological significance not where one might expect it (i.e., in the context of film studies) but rather in current art historical debates about the aesthetic-politics of the iconographic project.

The reception of Panofsky's film essay within the context of film theory is no less curious than that accorded it by art history. On the one hand, despite its anthological "popularity" in collections of film theory and criticism, Panofsky's essay is almost completely absent from the canonical historiography of film theory.¹⁸ On the other hand, the essay has not suffered quite the same critical neglect in cinema scholarship as it has in art history, although the very few sustained responses to the text—discussed below—are far outnumbered by passing references to it in the form of isolated citations.¹⁹ This is no accident, since Panofsky's wonderfully cinephilic meditation on film is less a sustained argument than a paratactic series of sometimes more and sometimes less elaborated reflections. While some of these are very insightful, the essay as a whole is largely derivative, an eloquent restatement of positions familiar from French and German film theory of the 1920s. Possibly as a result (and certainly overdetermined by disciplinary myopia), cinema studies has largely failed to take up other of Panofsky's essays which, while not explicitly concerned with the cinema, are nevertheless of great methodological and philosophical relevance to contemporary discussions in the field. Indeed, in a chiasmus as formally elegant as it is

true, just as art history has much to learn from Panofsky's texts on cinema, film studies would do well to attend to some of Panofsky's work in art history and theory, in particular his early discussion of mechanical reproducibility and the recently translated study of "Perspective as Symbolic Form."²⁰

In terms of the history of film theory, Panofsky's film essay manifests many of the hallmarks of the first generation of theoretical writings on the cinema which are, by and large, the product of the silent cinema era. Primarily concerned with legitimating the new medium by establishing that it too was "art," so-called "classical" film theory—as represented, for example, by the work of Rudolf Arnheim, Hans Richter, or Béla Balázs—often invoked the Laocöonian rhetoric of aesthetic specificity to articulate the differences between film and more traditional media such as theater or opera, in order subsequently to establish, in an often prescriptive and normative fashion, the medium's distinctive aesthetic provinces (at the level of both form and content). Panofsky's film essay, although chronologically later than the bulk of "classical film theory" from which it borrows quite liberally,²¹ clearly adopts that paradigm's central rhetorical strategy, as evidenced in its repeated attempts to establish the medium's "unique," "specific," "exclusive," and, above all, "legitimate" aesthetic capacities.²² However, having established at the start that the specificity of the medium must be a function of its technology, the essay struggles with the conflicting ramifications of the genealogy, vacillating between the two antinomial fields of the film theory landscape, i.e., the position that holds that cinema's technology lies first and foremost in its "fantastic," transformative capacities (cut, dissolve, superimposition, slow motion, etc.) versus the position that regards cinematic technology as first and foremost photographic. Indeed, the drama both within Panofsky's essay and across its various versions resides in its symptomatic negotiation of the tension between what one could loosely call the "constructivist" and the "realist"

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

accounts of the motion picture "medium" and the consequences of each for its "style."

The most explicit—and consequently often cited—of Panofsky's specificity arguments is the claim that cinema's "unique and specific possibilities can be defined as *dynamization* of space and, accordingly, *spatialization of time*."²³ While the second half of this definition, an important *topos* of early film theory,²⁴ is left completely undeveloped, Panofsky does articulate at some length how, in contrast to the space of the theater which is (more or less) static, film space is utterly dynamic. Although the movie spectator is physically immobile, Panofsky insists that

aesthetically, he is in permanent motion as his eye identifies itself with the lens of the camera, which permanently shifts in distance and direction. And as movable as the spectator is, as movable is, for the same reason, the space presented to him. Not only bodies move in space, but space itself does, approaching, receding, turning, dissolving and recrystallizing as it appears through the controlled locomotion and focusing of the camera and through the cutting and editing of various shots—not to mention such special effects as visions, transformations, disappearances, slow-motion and fast-motion shots, reversals and trick films. This opens up a world of possibilities of which the stage can never dream.²⁵

What defines the cinema over and against other media, Panofsky claims, is the unique capacity afforded it by its range of technical features to construct space through or *in* time. From the start, then, the aesthetic significance of the technological apparatus seems tied to cinema's formally transformative potential.

Of course, the full range of these cinematically specific possibilities were only taken up slowly, the history of early cinema being effectively the testing ground for the new syntactic devices made possible by the technology—through cutting, editing, and other capacities of the apparatus—and often referred to as film lan-

guage. According to Panofsky, the formal development of the cinema "offers the fascinating spectacle of a new artistic medium gradually becoming conscious of its legitimate, that is, exclusive possibilities and limitations."²⁶ Elaborating this teleology of specificity, Panofsky compares cinema's halting development from early attempts at self-legitimation (through the imitation of established artforms such as painting and theater, effectively denying its own specificity, to the later articulation of its increasingly film-specific formal arsenal) with the evolution of the mosaic (first simply a practical means of making illusionistic genre paintings more durable and later leading to "the hieratic supernaturalism of Ravenna") and to line engraving (first a cheap and easy substitute for precious book illuminations, later leading to Dürer's purely "graphic" style). Explicitly invoking the linguistic metaphor that would become the cornerstone of semiotic film theory decades later, Panofsky writes that

the silent movies developed a definite style of their own, adapted to the specific conditions of the medium. A hitherto unknown language was forced upon a public not yet capable of reading it, and the more proficient the public became the more refinement could develop in the language.

Rehearsing a claim about the historicity of perceptual skills in their relation to reigning modes of representation, Panofsky is here arguing (as did other theorists such as Dziga Vertov and Walter Benjamin, albeit with radically different conclusions) that cinema not only stages a new visual episteme, but simultaneously schools a new mode of vision. As documented amply by the early history of cinema, with its accounts of horrified misreadings of close-ups as dismemberment, generalized confusion regarding temporal and spatial continuity across cuts, the use of live film narrators to "tell" the story along with the images, etc., it took some time before people began to master the rather extensive repertoire of formal cinematic devices—p.o.v. shot, parallel action, shot-reverse-shot, etc.²⁷—which consti-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

Thomas Y. Levin

317

tutes the seemingly automatic (because habituated) "cinematic literacy" of the contemporary moviegoer.

At this point, however, Panofsky's essay takes a dramatic turn. Given that cinema's formal lexicon effectively constitutes a new representational space, one that both extends the spatial illusion of perspectival depth across time and also creates new spatio-temporal folds and voids, one could expect at this point an analysis of the socio-epistemic stakes of this new representational regime along the lines articulated in Panofsky's perspective essay of 1924/25. Indeed the explicit filiations between cinema and perspective—the cinematic photograph based *qua* photographs on the optics that gave rise to perspectival space—call out for such a synchronic analysis that would map cinema onto 20th-century theories of substantiality, materiality, spatiality and being, models of the subject, etc. And in fact, Panofsky himself commented on the relationship between single-point perspective and the new representational technologies. Accounting for the fact that none less than Kepler recognized that a comet moving in an objectively straight path is perceived as moving in a curve, Panofsky writes:

What is most interesting is that Kepler fully recognized that he had originally overlooked or even denied these illusory curves only because he had been schooled in linear perspective. . . . And indeed, if even today only a very few of us have perceived these curvatures, that too is surely in part due to our habituation—further reinforced by looking at photographs—to linear perspectival construction.²⁸

Just as in the essay on perspective Panofsky showed how "perspectival achievement is nothing other than a concrete expression of a contemporary advance in epistemology or natural philosophy,"²⁹ just as there he describes how the actual painted surface is present in the mode of denial, repressed in favor of an imaginary, projected space—this structure of disavowal being a central film theoretical *topos*—so too one could

imagine a reading of film language that articulated the epistemic correlates of cinema as symbolic form, showing how it too, as Panofsky said of perspective, is "a construction that is itself comprehensible only for a quite specific, indeed specifically modern, sense of space, or if you will, sense of the world."³⁰ Having raised the question of cinema's specificity and its relationship to film language and a transformation of perception, Panofsky has set the stage, as it were, for an iconological reading of cinematic form as sedimented content (Adorno), the term understood as Panofsky defined it in opposition to the content-based analysis that is the province of the iconographic interpretation.

Instead of an iconological reading of cinema as symbolic form, however, such as is undertaken in various ways in Benjamin's 1935/36 essay on the "Artwork in the Age of its Technological Reproducibility," Heidegger's "The Age of the World Picture," Jean-Louis Baudry's "Ideological Aspects of the Basic Cinematic Apparatus," or in Deleuze's *The Time-Image* and *The Movement-Image*, to name just a few,³¹ Panofsky's essay takes a crucial methodological swerve in another direction. Instead of engaging film form as such—as Balázs does, for example, when he suggests that "the camera has a number of purely optical techniques for transforming the concrete materiality of a motif into a subjective vision. . . . These transformations, however, reveal our psychic apparatus. If you could superimpose, distort, insert without using any particular image, if you could let these techniques have a dry run, as it were, then this technique as such would represent the spirit [Geist]"³²—Panofsky instead focuses on the intelligibility of the content of the images. Comparing the initial unintelligibility of early cinema with similar difficulties at other points in the history of art, Panofsky writes:

For a Saxon peasant of around 800 it was not easy to understand the meaning of a picture showing a man as he pours water over the head of another man, and even later many people found it difficult to grasp

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

the significance of two ladies standing behind the throne of the emperor. For the public of around 1910 it was no less difficult to understand the meaning of the speechless action in a moving picture.³³

Having reduced the question of specificity to the fact that early cinema was silent—thereby effectively bracketing the question of film language³⁴—Panofsky focuses on the means employed by early cinema to help render these mute images intelligible. Besides the use of cinematic intertitles (which Panofsky compares to medieval *tituli* and scrolls), another technique used to foster comprehension was the employment of easily recognizable types and actions:

Another, less obtrusive method of explanation was the introduction of a fixed iconography which from the outset informed the spectator about the basic facts and characters, much as the two ladies behind the emperor, when carrying a sword and a cross respectively, were uniquely determined as Fortitude and Faith.³⁵

In order to ensure that the meaning of its sequences would be grasped, early cinema made use of a wide range of types (the Vamp, the Villain, etc.) and genres (Westerns, melodramas, etc.), which—conveniently—are ideal material for iconographic analysis. So, for example, Panofsky reads the Vamp and Straight Girl as modern equivalents of the medieval personifications of the Vices and Virtues. But of course there is nothing *film* specific about these types or genres. Indeed, their very function as aids to deciphering the cryptic new film language require that their readability depend on pre- or extra-cinematic knowledge. This shift of focus serves to justify the iconographic excursions on early cinema types and genres, acting styles, etc., which occupy Panofsky for much of the remainder of the essay, allowing him to display his often magisterial command of film history and genre filiations. Remaining resolutely at the representational level

Iconology at the Movies

of the photographic image, these readings of genres must even remain blind to the more subtle genre iconographics of the complex cinematic syntagm (which would require an attention to cinematic language even within a strictly iconographic project). As a result, in order to invoke his iconographic method, Panofsky, the theorist of cinematic specificity, must reduce film to precisely that aspect which, according to his own definition, is not specific to cinema.

Unless of course—as turns out to be the case—Panofsky has introduced a new, rather debatable criterion of the medium's specificity, namely the photographic. Once one realizes to what extent Panofsky, as Jan Bialostocki once perceptively remarked, “thought of film as an extremely ‘iconographic’ art, the heir of the tradition of symbolism and of the old meanings connected with image,”³⁶ then many of the otherwise puzzling moves in the film essay begin to make sense. The utterly uncritical commitment to, and exclusive concern with, Hollywood narrative cinema, the microrological analysis of differences in acting styles in silent and sound film, the excursus on certain favorite film stars (Garbo, Asta Nielsen), indeed, in general, a focus on content that almost completely disregards questions of cinematic form—all of these stem from the imperatives of a motion picture iconography. Such a project depends, however, on a complete shift in Panofsky’s conception of cinematic specificity. Abandoning the focus on film language implied in the “dynamization of space” argument, Panofsky has now located the specificity of the medium in that aspect of its technology that guarantees the survival of depicted content, namely its photographic foundation. As already indicated in the shift in the essay’s title away from the dynamics of “movies” to the emphasis on moving or motion pictures, the later versions of the film essay will focus increasingly on the photographics—instead of the cinematics—of film.³⁷ This explains both Panofsky’s insistence that the cinema is first and foremost a moving picture—using historical precedence (films had images before they had

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

spoken sound) to make claims of ontological priority (film is first and foremost visual)—and the resulting, aesthetically rather reductive “principle of co-expressibility” (first added in 1947) which argues that sound must be subservient to the image. Compared to Adorno and Eisler’s much richer and exactly contemporaneous argument for what they called “contrapuntal” sound-image relations, which emphasizes the autonomy of both the acoustic and the visual and their reciprocal enrichment through a logic of montage, Panofsky’s position clearly wants to maintain the priority of the (photographically) represented space over a more cinematic, poly-semiotic sound-image construct.³⁸

Nowhere is the iconographic emphasis on content over form more strikingly evident than in the extensive new concluding argument of the final version of the film essay. Panofsky argues here that, unlike other representational arts that work “top down”—i.e., from an idea that serves to shape inert matter—film works from the bottom up. Unlike the “idealistic” media of painting, sculpture, drama, and literature, all of which, no matter how “realistic,” construct their “worlds” on the basis of ideas, film draws upon that world itself:

The medium of the movies is physical reality as such: the physical reality of eighteenth-century Versailles—no matter whether it be the original or a Hollywood facsimile indistinguishable therefrom for all aesthetic intents and purposes—or a suburban home in Westchester. . . . All these objects and persons must be organized into a work of art. They can be arranged in all sorts of ways (“arrangement” comprising, of course, such things as make-up, lighting, and camera work); but there is no running away from them.³⁹

For Panofsky, cinema’s elective affinity with the physical world is what assures its status as an iconographic “good object” and, as such, the legitimate heir to the traditional pictorial arts. Un-

like Kracauer, for whom film’s photographic basis became an argument for its privileged relation to the quotidian and the marginal; unlike Aragon, for whom the same iconico-indexicality enabled film to capture and reveal the unseen, hidden meanings of everyday objects (a Surrealist aesthetic program rearticulated in Benjamin’s notion of the “optical unconscious”); unlike Béla Balázs’ “physiognomic” theory, which saw in film the capacity to give a face to inanimate objects; unlike André Bazin, for whom film’s grounding in the photographic served as an argument against montage and in favor of a long take that supposedly respects rather than violates the pro-filmic, ostensibly allowing the viewer’s gaze to roam freely through the deep-focus field; unlike Lukács, who argued (as early as 1911) that it was precisely cinema’s combination of a photographic realism with the anti- or super-naturalism of the cut that afforded it what he called a “fantastic realism,” Panofsky’s insistence on the importance of cinema’s relation to “physical reality” is something else entirely. What Panofsky does here is to ground an aesthetics of cinema in the imperatives of its photographic basis, in order, almost as a corollary, to justify the continued relevance of the content-based methodology of the iconographic project. He is thus understandably allergic to any cinematic practices (such as expressionism) that subject the pro-filmic to processes of abstraction: “To prestylize reality prior to tackling it amounts to dodging the problem. The problem is to manipulate and shoot unstylized reality in such a way that the result has style. This is a proposition no less legitimate and no less difficult than any proposition in the older arts.”⁴⁰ As a result, “The Cabinet of Dr. Caligari,” praised as an “expressionistic masterpiece” in the first version of the essay, is reduced to “no more than an interesting experiment” in the final version ten years later.

The most articulate formulation of Panofsky’s theory of cinema’s photographic specificity is, however, not contained in any of the versions of the film essay. It can be found, rather, in the con-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

text of his correspondence with Siegfried Kracauer, who, upon the recommendation of Rudolf Arnheim, sought out Panofsky shortly after his arrival in the U.S. in 1941. While the majority of the letters between the two exiled scholars—sometimes in German, sometimes in English—deal with the pragmatics of intellectual networking (letters of recommendation, scheduling of meetings, organizing of contacts), these are punctuated every so often by more substantive epistolary responses to each other's works. Just as Kracauer was struck by the methodological elective affinity between his own micrological approach and Panofsky's Dürer, Panofsky was also very enthusiastic in his response to many of Kracauer's writings, recommending that Princeton University Press publish *From Caligari to Hitler* and even suggesting jokingly that Kracauer write a sequel study to be called "From Shirley Temple to Truman."⁴¹ While Kracauer's relentlessly complimentary remarks on the first two versions of Panofsky's film essay seem a bit (strategically) exaggerated in light of the text's negligible presence in his published work,⁴² the concluding argument about film's relation to "physical reality" which first appears in the final version of Panofsky's film essay (published the same year as Kracauer's *Caligari*) may well have been a significant impulse. Indeed, Panofsky's observation that "it is the movies, and only the movies, that do justice to that materialistic interpretation of the universe which, whether we like it or not, pervades contemporary civilization"⁴³ is the only passage marked "important" in Kracauer's copy of *Critique*,⁴⁴ and may well have played a role in the development of the argument in Kracauer's next book. For when it finally appeared in print over 10 years later, Kracauer's *Theory of Film* carried a subtitle with a decidedly Panofskian resonance: "The Redemption of Physical Reality." And it is a preliminary outline of this very book, which he had been asked to review for Oxford University Press shortly after the publication of the *Critique* essay, that provokes Panofsky to articulate in unprecedented detail the role of the

photographic in his conception of cinema's specificity. As he explains to Mr. Philip Vaudrin at OUP, in a letter dated October 17, 1949:

The outline of Mr. Kracauer's book interested me so much that I could not withstand the temptation to read it right through in spite of my being somewhat busy these days, and that is perhaps the best testimonial I can give in its favor. So far as anyone can judge from a mere outline, Mr. Kracauer's book promises to be a really exciting and fundamentally important work, and his main thesis—the intrinsic conflict between cinematic structure and "story," endlessness and finiteness, episodic atomization and plot logic, strikes me as being both original and fundamentally correct.

I only wonder whether the argument may not be carried even further in saying that this conflict is inherent in the technique of photography itself. Mr. Kracauer interprets, if I understand him rightly, photography as one pole of the antinomy, saying that the snapshot "tends to remove subjective frames of reference, laying bare visible complexes for their own sake" and that the narrative furnishes the other pole. I wonder whether this conflict is not inherent in the photographic medium itself. There has been a long discussion as to whether photography (not cinematic photography but just ordinary photography) is or can ever become an "art." This question, I think, has to be answered in the affirmative, because, while the "soulless camera" relieves the artist of many phases of the imitative processes normally associated with the idea of art yet leaves him free to determine much of the composition and, first and foremost, the choice of subject. We find, therefore, even in snapshots not only an interest in "fragments of reality for their own sake" but also an enormous amount of emotional coloring, as in most snapshots of babies, dogs, and other

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

Thomas Y. Levin

321

vessels of sentimentality. This, I think, accounts for the very early appearance of sentimental or sanguinary narratives in films as well, a phenomenon which Mr. Kracauer seems to underestimate, directly opposing as he does the purely factual incunabula of the film to the purely fantastic productions of Méliès. The addition of motion and, later on, sound, transfers this inherent tension to the plane of coherent, and possibly significant, narratives; but I think that it may be inherent in the photographic medium as such—a proposition which is by no means an objection to Mr. Kracauer's theory but would rather invest it with a still more general validity.⁴⁵

Leaving aside the fascinating issue of Panofsky's reading of Kracauer and the latter's response to Panofsky's criticisms, which must be explored elsewhere, what is crucial for the present context is Panofsky's remarks on the aesthetics of photography. Elaborating on comments made almost two decades earlier on the freedom of the photographer to concentrate on the choice of subject matter⁴⁶ Panofsky here suggests that this license afforded by the photograph results in the privileging of subject matter with overdetermined emotional markings, the provenance of which it is the task of an iconographic analysis to reveal. This, in turn, grounds the necessity of an iconographic practice in the specificity of the photographic medium itself, and then, by extension, in that of narrative cinema. One is now in a position to understand what is at stake when, in response to a letter in which Kracauer expresses his tremendous enthusiasm upon reading the Dürer book, Panofsky writes:

You are the first person by whom I feel that I have been, like Palma Kankel, "understood profoundly," and I cannot thank you enough for that. I was particularly pleased by your interest in such a detail as the internal relationship between technology and content, which the 19th century in its peculiar blindness overlooked in both the ostensibly extra-

"artistic" technological domain as well as the ostensibly equally extra- "artistic" material domain. This stems from the fact that we have both learned something from the movies!⁴⁷

If Panofsky insists that cinema is an "art originating from and always intrinsically connected with technical devices"⁴⁸ the invocation of that technological foundation allows him to solidify what one could now call, rephrasing the title of his essay, the relationship between content and medium in the motion pictures. This, in turn, makes iconography indispensable to the study of the cinema.

Panofsky's insistence on content in the cinema is, as Regine Prange has recently demonstrated very convincingly, highly overdetermined.⁴⁹ The essays on cinema were written at a time when iconography's methodological relevance was being threatened by the increasing abstraction of modern art. Panofsky's seemingly progressive endorsement of film's mass appeal, of its "communicability," may well have as its hidden agenda an attack on modernism and modern art, a resistance to abstraction that can be traced quite consistently from the early 1930s (at which point Panofsky felt that he could still integrate Cézanne and Marc into his universal iconological model) through the mid-1940s.⁵⁰ Film's photographic basis, its "materialism," thus marks the welcome return of the signified, of content, as an alternative to an insistence on the signifier—this too a sort of materialism, albeit in a different sense—in abstraction. Panofsky uses cinema, as Prange rightly points out, to rehabilitate as an artistic norm the world of "nature" which contemporary art has abandoned. Film, to the extent that it can be argued to be essentially photographic, and narrative cinema, to the extent that it too maintains the emphasis on the signified (unlike the reflexive involution of avant-garde film), restores the legitimacy of the iconographic method, and the model of immediate experience and transparent perception upon which it de-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

pends. In so doing, however, it serves further to confirm various methodological critiques of iconography that have been voiced in recent art theory. Just as an encounter with modern art, with its problematization of the supposed immediacy of perception, might have forced a reflection on the theory of experience upon which iconography depends, so too an engagement with avant-garde film might have thrown into question some of the assumptions left unexamined by the ready intelligibility of narrative cinema. Similarly, the decidedly anti-modernist stance evident in the film essay's exclusive focus on narrative cinema and the resulting privileging of genre and types only further buttresses the claim that iconology has an elective affinity with thematic continuity and is therefore structurally blind to radical shifts in the development of representational and perceptual practices. This in turn limits the analytic scope of the iconographic project, as Oskar Bätschmann has astutely pointed out.

The only certain contribution of Panofsky's model seems to be the history of types, i.e. the understanding of how specific themes and ideas are expressed by objects and events under changing historical conditions. . . . Because the possibility of a history of types is tied to thematic continuity, it is incapable of grasping not only ruptures in tradition, as Kubler established, but also relatively simple and frequent transformations of formal schemata. This is why the contribution of a history of types to a history of art can only be of limited value.⁵¹

However controversial Bätschmann's remarks may be for debates in art historical methodology, they are undoubtedly correct as a description of the circumscribed validity of Panofsky's remarks for the study of film.

To the extent that it has been received at all, Panofsky's film essay has enjoyed its most serious and productive response within that province of film studies concerned with the history of

cinematic types, stereotype-formation, and genre theory. The project of a cinematic iconography has been taken up in a variety of ways which range from the highly cinephilic but methodologically pious essay by French film critic Jean-Loup Bourget⁵² to feminist film theorists such as Clair Johnston for whom "Panofsky's detection of the primitive stereotyping which characterised the early cinema could prove useful for discerning the way myths of women have operated in the cinema."⁵³ Panofsky's bracketing of film form in favor of content also explains the sustained response to his text by another theorist—Stanley Cavell—who shares his fascination with film as a medium of the "real." Indeed in his study *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* Cavell calls Panofsky one of "two continuously intelligent, interesting, and to me useful theorists I have read on the subject" [of what is film?].⁵⁴ The other theorist is, symptomatically, André Bazin, the high priest of realist film theory. It was these two figures, so Cavell explains in a postface to the second, "enlarged" edition of his book, that prompted him to explore the question of film's relation to reality: "I felt that, whatever my discomfort with their unabashed appeals to nature and to reality, the richness and accuracy of their remarks about particular films and particular genres and figures of film, and about the particular significance of film as such, could not, or ought not, be dissociated from their conviction that film bears a relation to reality unprecedented in the other arts."⁵⁵ While sympathetic to Panofsky's position in general, Cavell's homage to the film essay takes the form of a relentless, careful critique which discerns even more precisely than the text's own author, some of the key issues at play in Panofsky's reflections. Indeed, Cavell not only pushes Panofsky at times towards an iconology of cinema which the essay fails to deliver,⁵⁶ he even goes so far as to defend Panofsky against himself, challenging his claim that once film literacy had developed sufficiently, the genre and type cues originally invoked to help the viewer navigate cinema's complex formal in-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

Thomas Y. Levin

323

novations became superfluous. "Devices like these," Panofsky had argued, "became gradually less necessary as the public grew accustomed to interpret the action by itself and were virtually abolished by the invention of the talking film."⁵⁷ If the principle contribution of Panofsky's work on film consists in this iconographic analysis of types and genres, and if the employment of such conventions was indeed abandoned or at best reduced as film literacy became widespread, then, so Cavell, if Panofsky is right he has proven that his own project is either superfluous, or at best relevant exclusively to silent film. But, writes Cavell, pointing to the continued existence of the western gangster and other film genres, Panofsky is simply mistaken here: while it is true that the particulars of the iconography accorded the villain-type change with time, what does survive is the iconographic specificity of such a type. Indeed, Cavell argues in rather Panofskian fashion that the continued dependence upon film types and genres is "accounted for by the actualities of the film medium itself: types are exactly what carry the forms movies have relied upon. These media created new types, or combinations and ironic reversals of types; but there they were, and stayed."⁵⁸ What Cavell has effectively done here—for better or for worse—is argued for the continuing validity of a Panofskian iconographic program for the study of film. And in fact Cavell's second book on film, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*⁵⁹ is nothing less than just such an iconographic study of a specific film genre which Cavell has articulated for the first time. Indeed one could certainly claim that this book—and to a lesser extent perhaps the very domain of film studies that focuses on genre and types, on the meaning of gesture and scenes, etc.—is, in its iconographic dimensions, indebted to and in some sense a continuation of the program proposed by Panofsky—but of course not only by him—in his essay on film.

It is, however, not in film studies, but in the context of a politicized re-reading of Warburg and Panofsky in contemporary German art history

that the photographic specificity of Panofsky's film essay, as well as its epistemic overdeterminations, are of greatest significance today. According to the historiographic map sketched by Johann Konrad Eberlein, one must distinguish between two phases of iconology, the first of which—iconology in the narrower sense—had Panofsky as its main protagonist, and concentrated primarily on the Renaissance and humanism. Criticized by a younger generation for what was perceived as a too-mechanistic relation to sources taken from a too-narrow spectrum, and for a denigration of the image in order to simply illustrate these sources, a second iconological episteme then developed in the late 1980s which focused more on questions of style, reception, and sociological issues. Whether one marks the onset of this new paradigm, as Eberlein does, by the appearance of Horst Bredekamp's 1986 essay "Götterdämmerung des Neoplatonismus" ("Twilight of the Gods of Neo-Platonism")⁶⁰ or dates it back to Martin Warnke's session on "Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung" ("The Artwork between Science and World View") at the 12th German Art History Congress in Cologne in 1970,⁶¹ in both cases the good object of this second phase of iconology was, of course, Aby Warburg. Both Panofsky and Warburg, so this story goes, began their careers with a complex, Riegelian method that, as Benjamin once put it, undertook "an analysis of artworks which considers them as a complete expression of the religious, metaphysical, political and economic tendencies of an epoch and which, as such, cannot be limited to a particular discipline."⁶² But in contrast to Warburg's approach to iconology (which was decidedly "kulturgeschichtlich"), Panofsky's work came to be seen as increasingly "geistesgeschichtlich," more traditionally art historical in its almost exclusive focus on questions of interpretation and content, on the depicted rather than on the very conditions and cultural stakes of depiction. It was thus Warburg who became the patron of a new critical art history, an attempt to confront iconology

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

with the social theory of the Frankfurt School in order to recast art history as an historical science, integrated into a larger inter-disciplinary cultural science which would analyze the constantly shifting functions of all images including those of "low," trivial, and popular culture.

Perhaps feeling the need to prove that Panofsky too could be marshalled for such a project, scholars such as Volker Breidecker have recently turned to the film essay as a seemingly obvious example of such a Warburgian sensibility in Panofsky's corpus. Arguing that it demonstrates Panofsky's interest in a popular and even "low" art form and that it is explicitly sociological in orientation, this line of argument points to statements such as Panofsky's claim that narrative film is not only art

but also, besides architecture, cartooning and "commercial design," the only visual art entirely alive. The "movies" have reestablished that dynamic contact between art production and art consumption which, for reasons too complex to be considered here, is sorely attenuated, if not entirely interrupted, in many other fields of artistic endeavor.⁶³

Leaving aside the profoundly anti-modernist cultural politics of such a seemingly progressive aesthetic populism, the attempt to rehabilitate Panofsky as a theorist of popular culture calls attention instead to his ingenious (and oft-cited) response to the charge that cinema is simply "commercial":

If commercial art be defined as all art not primarily produced in order to gratify the creative urge of its maker but primarily intended to meet the requirements of a patron or a buying public, it must be said that non-commercial art is the exception rather than the rule, and a fairly recent and not always felicitous exception at that. While it is true that commercial art is always in danger of ending up as a prostitute, it is equally true that noncommercial art is always in danger of ending up as an old maid.⁶⁴

Despite its dubious sexual politics, this rejection of the classical model of aesthetic autonomy—all art being exposed as somehow contaminated by cinema's oft-maligned commercialism—is an important variation on Benjamin's elaboration of Paul Valéry's suggestion that cinema, rather than being an art, will transform the very notion of the aesthetic. As Brecht once put it in the early 1930s: "It is not true that film needs art, unless of course one develops a new understanding of art."⁶⁵ However, despite this insistence on the irreducibly commercial, corporate—which is to say political—dimension of the medium, even a cursory reading of Panofsky's film essay will confirm that the sociological component of the argument remains superficial at best. This is not to say that Panofsky was blind to the political dimension of the cinema, as indicated by his fascinating comment in 1942, in response to Kracauer's study of Nazi propaganda films, that "there is no such thing as an authentic 'documentary film,' and that our so-called documentaries are also propaganda films only—thank God—usually for a better cause and—alas—usually not as well made."⁶⁶ However, due to a constellation of overdeterminations, some of which have been sketched above, his sensitivity to that dimension of cinema remains strikingly undeveloped in the film essay. Taken as a whole, and despite its extended and sympathetic discussion of film's folk-art genealogy, despite its discussion of film spectatorship and exhibition practices, and despite its meditation on the relation of the actor to the apparatus,⁶⁷ the film essay simply will not serve to overturn the critique that Panofsky's later work privileges the "content" of works over their formal or stylistic characteristics, the iconographic at the cost of the political, or that his approach was largely "geistesgeschichtlich," ignoring material and technical conditions and social effects of the works. The film essay's astonishing silence on questions of ideology, alienation, profit, monopoly structures, corporate capital, etc., its romanticization of the spectatorship "community," its endorsement of viewer "identification" with the camera —almost point-for-point the exact

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

Thomas Y. Levin

325

antithesis to Adorno and Horkheimer's contemporaneous "culture industry critique"—would if anything actually buttress such objections.

Panofsky's bracketing of almost all questions dealing with film language, with cinema as symbolic form and thus with the issue of cinema's socio-political imbrications, is, Prange argues, a symptomatic myopia of *Stilgeschichte*. And despite admirable attempts to redeploy its iconographic project as a proto-semiotics—as in Peter Wollen's important study which both echoes unmistakably the syntax of Panofsky's essay in its title: *Signs and Meaning in the Cinema*, and also provides a triptych of film stills that effectively il-

lustrate Panofsky's examples (fig. 1)⁶⁸—the film essay remains anything but Warburgian. Rather than marshalling it as an index of Panofsky's supposed sensitivity to mass-culture, one would do better to study it as an important document that in its very unselfconsciousness can teach art history (perhaps more readily than many of Panofsky's other writings) about the methodological pitfalls and elective affinities of the iconographic program. By the same token, the film scholar interested in discovering relatively unexplored resources in the archaeology of film theory would do better to look at Panofsky's study of perspective than the essay on film. For while the numer-



(Opposite) the vamp, Theda Bara; (above) the straight girl, Mary Pickford; (top) Sam Taylor's *My Best Girl*, with Mary Pickford and Buddy Rogers—checkered tablecloth and breakfast coffee

Figure 1. Panofsky's cinematic iconography as illustrated in Peter Wollen's *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1969/1972)

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

ous film-theoretical insights in "Perspective as Symbolic Form" remain for the most part in embryonic form, it nevertheless gives an inkling of what such an—iconological—Panofskian reading of cinema might look like. Indeed, the perspective essay has given us more than an inkling, for it is precisely also as a reading of this text than one can understand another work exactly contemporaneous with Panofsky's film essay—Benjamin's "The Artwork in the Age of its Technological Reproducibility"—which is perhaps the prototype of a Panofskian "cinema as symbolic form." One can describe it as such not because it is known that as Benjamin was preparing to defend this text in the form of theses in front of the Schutzenverband Deutscher Schriftsteller in Paris on the 20th and 26th of June, 1936, one of the texts he turned to was Panofsky's "Perspective as Symbolic Form,"⁶⁹ nor because this essay became one of the key texts in the so-called "Warburg Renaissance."⁷⁰ Rather, what justifies considering Benjamin's difficult and often misread essay as an attempt to read "cinema as symbolic form" is the fact that the questions he asks there—how cinema corresponds to a new order, structure, tempo of experience, how it has transformed perception, revolutionizes the status of the artwork, how it relates to earlier technologies of iteration, to fascism and to class struggle, in short, how it stages a certain cultural episteme—are the very matter one might expect to find in what would effectively be a reading of "Cinema as Symbolic Form." To understand to what extent Benjamin on cinema is Panofskian, and why Panofsky's essay on cinema is, in an important sense, *not*—this is the challenge posed by "Style and Medium in the Motion Pictures."

Notes

Among the many people whose generous temporal, institutional, and critical engagements were of great help in the genesis of this study, I would like especially to thank Irving Lavin (Institute for Advanced Study, Princeton), whose welcome invitation to undertake a sustained analysis of Panof-

sky's film essay gave rise to this reading, and Gerda Panofsky, who graciously allowed me to quote from Panofsky's correspondence with Siegfried Kracauer, as well as Horst Bredekamp (Berlin), Volker Breidecker (Berlin), Ingrid Grueninger (Deutsches Literaturarchiv, Marbach), Evonne Levy (San Diego/Princeton), Wolfgang Liebermann (Berlin), Regine Prange (Tuebingen), Rohna Roob (Museum of Modern Art Archive, NYC), P. Adams Sitney (Princeton), and Tim Warrdell (Princeton University Press).

1. To get a sense of the symbolic capital that Panofsky's lecture on film represented, one must recall that, despite the fact that the first film library in the US was established as early as 1922 at the Denver Art Museum by its director, George William Eggers, cinema did not begin to be recognized as a subject worthy of being taught at the university level in any form in the US until the later 1930s. Indeed, in 1937, when New York University began a pioneer film appreciation course and Columbia University offered a new class in the "History, Aesthetic and Technique of the Motion Pictures" (taught by the MOMA film librarians Iris Barry and John Abbott together with Paul Rotha), this was a curricular innovation of such importance that *Time Magazine* ran a story on the birth of college-level courses on film ("Fine Arts Em1-Em2," *Time Magazine* vol. 30.15 [October 11, 1937]: 36). As an index of the unabated intensity of the resistance to academic study of cinema to this day, consider the following vitriolic remarks by Hilton Kramer:

About the first, the study of the arts and the humanities in the colleges and universities, I want to begin with a modest but radical proposal: that we get the movies out of the liberal arts classroom. We've simply got to throw them out. There is no good reason for the movies to be there, and there is every reason to get rid of them. They not only take up too much time, but the very process of acceding them serious attention sullies the pedagogical goals they are ostensibly employed to serve. The students are in class to read, write, learn, and think, and the movies are an impediment to that process. Students are going to go to the movies anyway, and to bring them into the classroom—either as objects of study or as aids to study—is to blur and destroy precisely the kind of distinction—the distinction between high and low culture—that is now one of the functions of a sound liberal education to give our students. (Hilton Kramer, "Studying the Arts and the Humanities: What can be done?," *The New Criterion* [February 1989]: 4)

For an example of the counter-argument, see Colin McCabe, *On the Eloquence of the Vulgar. A Justification of the Study of Film and Television* (London: British Film Institute, 1993), a lecture held in October 1992 to inaugurate a new M.A. course in media studies.

2. Barr's writings on cinema include: "The Researches of

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

Thomas Y. Levin

327

Eisenstein," *Drawing and Design* 4:24 (June 1928): 155–156; "S.M. Eisenstein," *The Arts* 14:6 (December 1928): 316–321; and "Notes on the Film: Nationalism in German Films," *The Hound & Horn* 7:2 (January/March 1934): 278–283. The first public announcement of Barr's plan to establish a "new field" at the museum that would deal with "motion picture films" was in a high production-value publicity pamphlet entitled "The Public as Artist" and dated July 1932. The justification for this unprecedented move and the planned scope of the new department's activities were articulated as follows:

The art of the motion picture is the only great art peculiar to the twentieth century. It is practically unknown as such to the American public. People who are well acquainted with modern painting and literature and drama are almost entirely ignorant of the work of such great directors as Gance, Stiller, Clair, Dupont, Pudovkin, Feyder, Chaplin and Eisenstein.

The Film Department of the Museum, when organized, will show in its auditorium films which have not been seen publicly, commercial films of quality, amateur and "avant-garde" films, and films of the past thirty years which are worth reviving either because of their artistic quality or because of their importance in the development of the art. Gradually a collection of films of great historic and artistic value will be accumulated. (MOMA scrapbook #31 [1934])

3. Panofsky in a letter to the editors of *Filmkritik* which is cited in the introductory remarks to the first German translation of the film essay, "Stil und Stoff im Film," trans. by Helmut Färber, *Filmkritik* 11 (1967): 343. Another account of the genesis of Panofsky's film essay can be found in an obituary written by Robert Gessner, professor of cinema at New York University: Robert Gessner, "Erwin Panofsky 1892–1968," *Film Comment* 4:4 (Summer 1968): 3.

4. Erwin Panofsky, "On Movies," *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University* (June 1936): 5–15 [hereafter referred to as EP1936]. There are conflicting accounts as to when the text was actually written: the widely available reprint (of the 1947 version of the essay) in Gerald Mast, Marshall Cohen, and Leo Braudy, eds., *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 4th ed. 1992) incorrectly dates the first publication of the text as 1934, a mistake which can be traced to the editorial note accompanying the 1947 version of the essay in *Critique* (see n. 8 below). A 1941 reprint of the second version of the essay claims that it was written in 1935 (see Durling, et al., eds., *A Preface to our Day*, n. 7 below, p. 570).

5. One such event organized by MOMA's Princeton Membership Committee at the Present Day Club on January 10, 1936 featured a screening of "A Fool There Was" from the MOMA film library collection after which, according to the invitation, "Dr. Erwin Panofsky will give a short introductory talk on Moving Pictures." (Invitation to Mr. and Mrs. [John] Abbott, MOMA Film Library Press Clippings Scrapbook #2,

p. 35; the reference to Panofsky's talk was written by hand on the invitation).

6. The other members of the committee, which was chaired by Will H. Hays (the president of the Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.), were David H. Stevens (Director of Humanities, Rockefeller Foundation), Stanton Griffis (Chairman of the Finance Committee, and Trustee of Cornell University, Chairman of the Executive Board of Paramount Pictures, Inc.), Jules Brutatour (Pres. of J.E. Brutatour, Inc.) and J. Robert Rubin (Vice-President of MGM). For more details on the founding and early activities of the Film Library, see the *MOMA Bulletin* 3:2 (November 1935) entitled "The Film Library" and 4:4 (Jan. 1937) entitled "Work and Progress of the Film Library," and also John Abbott, "Organization and Work of the Film Library at the Museum of Modern Art," *Journal of the Society of Motion Picture Engineers* (March 1937): 294–303.

7. Behind the title pages by Duchamp, Léger, Miró and others, the remarkable *Transition* (published in Paris from 1927–1938 and reissued in facsimile by Kraus Reprint in 1967) featured work by writers such as Artaud, Beckett, Breton, Kafka, Moholy Nagy, and Joyce, including various installments of his work in progress that would later become *Finnegan's Wake*. It was in the penultimate issue of this journal—alongside texts by Joyce, Hans Arp, James Agee, Paul Eluard and Raymond Queneau, and images by Kandinsky, De Chirico, Miró and Man Ray—that the second version of Panofsky's film essay appeared in February 1937: "Style and Medium in the Moving Pictures," *Transition* 26 (1937): 121–133 [hereafter referred to as EP1937], rpt. in Dwight L. Durling, et al., eds., *A Preface to our Day. Thought and Expression in Prose* (New York: The Dryden Press, 1940): 570–582. Panofsky's essay was the last in a series of texts on photography and cinema in *Transition* which included Antonin Artaud's scenario "The Shell and the Clergyman" and S. M. Eisenstein's "The Cinematographic Principle and Japanese Culture" (*Transition* 19–20 [June 1930]), Paul Clavel's "Poetry and the Cinema" (*Transition* 18 [November 1929]), L. Moholy-Nagy's "The Future of the Photographic Process" and Jean-George Auriol's "Whither the French Cinema" (*Transition* 15 [February 1929]), Elliot Paul and Robert Sage's "Artistic Improvements of the Cinema" (*Transition* 10 [January 1928]) and the surrealist anti-Chaplin manifesto "Hands off Love" (*Transition* 6 [September 1927]).

8. Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures," *Critique* (New York) 1:3 (January–February 1947): 5–28 [hereafter referred to as EP1947; pagination according to the widely available reprint in Mast, Cohen, and Braudy, *Film Theory and Criticism*]. In an explanatory footnote we read (p. 5): "At the request of the Editors of *Critique* [...] Prof. Panofsky consented to revise and bring up to date the original version, first published in 1934 [sic] [...]. For *Critique*, Prof. Panofsky has rewritten it extensively, expanding both length and scope."

9. William S. Heckscher, "Erwin Panofsky: A Curriculum Vi-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

toe," *Record of the Art Museum, Princeton University* 28:1 [1969]: 18.

10. Erwin Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo Da Vinci's Art Theory* (1940; rpt. Nendeln: Kraus Reprint, 1968): 122ff. The "subterranean" afterlife of Panofsky's early essay on film in this study was first pointed out by Horst Bredekamp in his "Augenmensch mit Kopf. Zum hundertsten Geburtstag des Kunsthistorikers Erwin Panofsky," *Die Zeit* (27 March 1992).

11. As Robert Gessner recalls: "When the Learned Society of Cinema was founded in 1960 Erwin Panofsky was appropriately elected the first honorary member; it was my delightful duty to confront him in his Princeton Pantheon, then presided over by his dear friend, J. Robert Oppenheimer, and induce Panofsky to address the opening session of The Society of Cinematologists. His rare mixture of wit and scholarship will always be remembered and cherished by the members privileged to be present at the NYU Faculty Club on Washington Square" (Gessner, "Erwin Panofsky": 3). In a letter dated April 9, 1956 to Siegfried Kracauer, commenting on an article of his entitled "The Found Story and the Episode" (*Film Culture* 2:1/7 [1956]: 1-5), Panofsky writes:

I read it, as you can imagine, with great interest, and I am quite convinced that you are right. I must confess, though, that it made me realize how much I have lost contact with the movies in later years, only a fraction of the instances you cite is known to me by direct experience, which is in part due to the fact that good moving pictures very rarely reach this town and that, with advancing years, I am simply too lazy to undertake a trip to New York to keep up-to-date. I am all the more touched that you still refer to that old article of mine, which is now more than twenty years old. (Kracauer papers, Deutsches Literaturarchiv [hereafter DLA] Marbach)

However, Panofsky obviously did see contemporary films on occasion, as evidenced by the following account of his remarks on the formally complex film by Alain Resnais just two years before his death, as recounted by William Heckscher:

It was strangely touching to hear Panofsky discuss [on February 2, 1966] the enigmatic film [based on a screenplay written] by Alain Robbe-Grillet, "L'Année dernière à Marienbad," which in 1961 had been filmed not there but at Nymphenburg and Schleissheim. As those who have seen the film will remember, the heroine, Delphine Seyrig, remains ambiguously uncertain whether or not she remembers what can only have been a love affair "last year at Marienbad." Panofsky said he was immediately reminded of Goethe, who at the age of seventy-four (Panofsky's own age at that point) had fallen in love with Ulrike von Levetzow, a girl in her late teens, whom he saw during three successive summers at Marienbad. The elements of Love, Death and Oblivion in Goethe's

commemorative poem, the "Marienbader Elegie," seemed to Panofsky to anticipate the leitmotifs of the film. He noted the opening word of the elegy ("Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen . . . ?") and pointed out how the elements of clouded remembrance and erotic uncertainty were shared by both the poem and the film. He added that the director, Alain Resnais, had a way of leaving his actors uncommonly free to chart their own parts. Miss Seyrig might well have been familiar with Goethe's poem and its ambiguous message. Was she not, after all, the daughter of a famous and learned father, Henri Seyrig, archaeologist, former Directeur Général des Musées de France, and on repeated occasions a member of the Institute for Advanced Study at Princeton? (Heckscher, "Erwin Panofsky": 18)

12. EP1936:5-6.

13. Heckscher, "Erwin Panofsky": 18; Karen Michels, "Die Emigration deutschsprachiger Kunsthistoriker nach 1933," in Bredekamp et al., eds., *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990* (Weinheim: Vch Verlagsgesellschaft, 1991): 296.

14. To my knowledge, the present essay is the first sustained examination of Panofsky's film essay in the English-language secondary literature on Panofsky. The quite consistent neglect of the film text—even where, as in Michael Ann Holly's *Panofsky and the Foundations of Art History* (Ithaca/London: Cornell University Press, 1984), to take just one representative example, there is an intelligent discussion of the early essay on "Perspective as Symbolic Form" in the context of contemporary debates on the representational politics of photographic culture—is itself, as I will suggest below, quite symptomatic. In German, besides Irving Lavin's introduction to the German reprint of the film essay and the study of the Rolls-Royce radiator ("Panofskys Humor," in Erwin Panofsky, *Die Ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* [Frankfurt/M./New York: Campus Verlag, 1993]: 7-15), Regine Prange has recently published what is effectively the first close reading of the film essay in the context of Panofsky's oeuvre—"Stil und Medium. Panofsky 'On Movies,'" in: Bruno Reudenbach, ed., *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992* (Berlin: Akademie Verlag, 1994): 171-190. According to Prange, the occasional references to Panofsky's film essay in the German art historical literature arise in discussions of the proto-cinematic structure of antique and medieval image sequences; cf. Georg Kauffmann, *Die Macht des Bildes—Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt* (Opladen 1987): 31f., and Karl Claussberg, "Wiener Schule—Russischer Formalismus—Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunsthistorik," *Idea* 2 (1983): 151 & 176f.

15. A telling index of the methodological threat which cinema poses for the history of art can be found in Martin Warnke's mapping of the "Gegenstandsbereiche der Kunst-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

geschichte" [provinces of art history] in the very popular introduction to the discipline edited by Hans Belting and others: *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (Berlin: Reimer, 1985; rpt. 1988):

If one considers the media as part of a visual culture which can be subject to scholarly analysis, then this widens the field of inquiry of concern to the history of art, making not only so-called trivial art [such as the production of comics, magazines, posters or department-store paintings] but also the entire domain of the new media into objects of art-historical research. Research on the history of photography has in fact taken on some momentum within art history during the last few years (in America it has long been an accepted practice). By contrast, the study of film [not to mention television] has not yet found scholarly footing within art history; they are currently becoming the province of a media science now in the process of being established. One wonders whether the discipline of art history is capable of surviving if it fails to take account of this formative medium of visual experience; but one can also have one's doubts as to whether the discipline has the methodological and personnel resources needed to expand its scholarly enterprise into the field of the mass media, and whether in order to do so it might not have to sacrifice essential presuppositions and goals. Art history has experienced a comparable extension of its field of inquiry only once, when, in the second half of the 19th century, arts and crafts museums were established everywhere. The discipline mastered the demands made upon it then very well: indeed, the collections of the arts and crafts museums contain photographs, posters, and advertisements which provide a point of departure for the new perspectives oriented around media-studies. Even the inclusion of design within the art historian's field of inquiry is easily reconciled with longstanding tasks of the arts and crafts museums. To some extent, therefore, the new expansionist tendencies are breaking down doors that have long been open. This is not true, however, of the media of film and television. The fact that these domains of inquiry will not be touched upon here is not meant to be a statement against these new expansionist proposals. One can already predict, however, that the discipline will not be able to avoid these media completely if only because films about artists are already among the primary sources of the history of art and also because since the 1960s artists themselves have been making use of videos, either for documentary or for creative purposes. (21–22; emphasis added; this and all subsequent translations are, unless otherwise noted, my own)

While, indicatively, the bibliography at the back of the volume does not contain one single reference to the film theory literature, in a section entitled "Beispiele grenzenüberschreitender

Untersuchungen aus der Kunstgeschichte" [Examples of Art Historical Studies that go beyond the Confines of the Discipline] there is exactly one essay listed that deals with film: Panofsky's.

16. Karen Michels, "Versprengte Europäer: Lotte Jacobi photographiert Erwin Panofsky," *IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 10 (1991): 13, note 9. This reading of a photograph of Panofsky is one of the rare texts that broaches the question of his position on technological reproducibility.

17. Heckscher, "Erwin Panofsky": 18; Lavin, "Panofskys Humor": 10. The surprising number of reprints of the 1947 essay can be divided more or less into two groups. An initial wave of reprints occurred in the 1950s (and again in the 1970s) in anthologies on theater, the contemporary arts and aesthetics—examples include volumes such as Eric Bentley, ed., *The Play* (New York: Prentice-Hall, 1951), T. C. Pollock, ed., *Explorations* (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1956), Morris Weitz, ed., *Problems in Aesthetics* (New York: Macmillan, 1959) and then, over a decade later, James B. Hall and Barry Ulanov, eds., *Modern Culture and the Arts* (New York: McGraw-Hill, 2nd ed. 1972), Harold Spencer, ed., *Readings in Art History* (New York: Charles Scribner's Sons, 1976) and Richard Searles, ed., *The Humanities through the Arts* (New York: McGraw-Hill, 1978). A second wave of reprints within the context of film studies was initiated by Daniel Talbot's *Film: An Anthology* (New York: Simon and Schuster, 1959) following which the essay reappeared in Charles Thomas Samuels, ed., *A Casebook on Film* (New York: Van Nostrand-Reinhold Co., 1970), T. J. Ross, ed., *Film and the Liberal Arts* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970—here misleadingly with the 1936 title "On Movies"), John Stuart Katz, compl., *Perspectives on the Study of Film* (Boston: Little Brown, 1971), Douglas Brode, compl., *Crossroads to the Cinema* (Boston: Holbrook Press, Inc., 1974), Gerald Mast and Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism* (NY/London/Toronto: OUP, 1974; 2nd ed. 1979; 4th ed. 1992) and David Denby, ed., *Vintage Reader of American Film Criticism* (New York: Random House, 1976).

The vast majority of the translations (always based on the 1947 version of the text) also appeared in journals or volumes devoted to mass media: in German—"Stil und Stoff im Film," trans. Helmut Färber, *Filmkritik* XI (1967): 343–355, rpt. with slight modifications in Erwin Panofsky, *Die Ideologischen Vorfälder des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film* (Frankfurt/M./New York: Campus Verlag, 1993): 17–51; compare also the translation by Meggy Busse-Steffens, "Stillarten und das Medium des Films," in Alphons Silbermann, ed. *Mediensoziologie. Band I: Film* (Düsseldorf/Vienna: Econ Verlag, 1973): 106–122—French—"Style et matériau au cinéma," trans. Dominique Noguez, *Revue d'Esthétique* 26, 2-3-4 (Special Film Theory Issue, 1973): 47–60—Danish (in: Lars Aagaard-Mogensen, ed., *Billedkunst & billed tolkning* [Copenhagen: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1983]: 152–167; 206f.)—Hebrew (in: H. Keller, ed., *An Anthology of the*

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

Cinema [Tel Aviv: Am Oved Publishers, 1974]: 12–27)—Polish (“Styl i tworzywo zo filmie,” in Erwin Panofsky, *Studio z Historii Sztuki*, ed. and tran. Jan Białostocki [Warsaw: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971]: 362–377)—and Spanish [in: Jorge Urrutia, *Contribuciones al Análisis Semiológico del Film* [Valencia: Fernando Torres, 1976]: 147–170].

18. Although a thorough history of film theory still remains to be written, it is nevertheless worth noting that there is barely even a reference to Panofsky in either of the two works which currently serve temporarily to bridge that gap: Guido Aristarco’s *Storia delle Teorie del Film* [Torino: Einaudi, 1951/rev. 1963] and J. Dudley Andrew’s *The Major Film Theories* [New York/London: Oxford University Press, 1976]. An intelligent exegetical summary and citation cento of Panofsky’s essay does appear, interestingly enough, in a more recent East German overview of the history of film theory: see Peter Wuss, *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte des Spielfilms* [Berlin: Henschel Verlag, 1990: 248–54].

19. In *Visionary Film* (New York: Oxford University Press, 1980), for example, P. Adams Sitney invokes Panofsky’s critique of films that “pre-stylize” their objects (as in the expressionist cinema) in a discussion of ritual and nature in the films of Maya Deren, without, however, further engaging the essay. (p. 25) In his study *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange* (New Haven/London: Yale University Press, 1979) Keith Cohen also cites a number of passages from Panofsky’s film essay in various contexts, without however examining the essay as such.

20. Erwin Panofsky, “Original und Faksimilereproduktion” *Der Kreis* 7 (1930), rpt. in *Idea* 5 (1986): 11–123, and “Die Perspektive als ‘Symbolische Form’” (1924/25), rpt. in: Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik* (Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1985): 99–167; translated by Christopher Wood as *Perspective as Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991) [hereafter referred to as PERSPECTIVE]. While art historians have already located their readings of this text within current debates on perception directly relevant to film theory (see, for example, Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*: 130–157), it is virtually unknown in film studies. One of the rare exceptions is Gabriele Jutz and Gottfried Schlemmer’s “Zur Geschichtlichkeit des Blicks,” in: Christa Blümlinger, ed., *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit* (Wien: Sonderzahl, 1990): 15–32.

21. Although it is beyond the scope of this essay to trace these filiations, one can get a sense of Panofsky’s sizable debt to the established film theoretical discourse if one reads the film essay against the backdrop of Arnheim’s 1932 *Film als Kunst* (Berlin: Ernst Rowohlt Verlag, 1932) and other of his feuilleton essays from the late 1920s and early 1930s. Particularly striking are the parallels with Arnheim’s 1931 “Zum ersten Mal,” rpt. in Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, hrsg. von Helmut H. Diederichs (München/Wien: Carl

Hanser Verlag, 1977): 19–21.

22. Indeed, according to the editorial remarks introducing a later reprinting of the text, this specificity argument forms the article’s core: like Aristotle’s *Poetics* “the heart of the essay is in the statement of essential differences between stage and screen [. . . in order] to define the potentialities and limitations of the moving picture as a medium and its special artistic province.” (D. L. Durling, et al., eds., *A Preface to our Day*: 570). Other publications in anthologies of film theory also invariably group the text with others focused on “the medium” (as, for example, in Mast and Cohen, eds., *Film Theory and Criticism*).

23. EP1947:235. In Kracauer’s *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (Princeton: Princeton University Press, 1947), for example, a book whose publication by Princeton UP had been decisively mediated by Panofsky, the only citation from Panofsky’s essay in the entire book is a reference to this argument which, indicatively, leaves out the undeveloped discussion of the “spatialization of time” (p. 6).

24. For a recent discussion, see Anthony Vidler, “The Exploitation of Space: Architecture and the Filmic Imaginary,” *Assemblage* 21 (1993): 45–59. Vidler cites Elie Faure’s 1922 essay on “cinéplastics” (a term he coined in 1922 under the influence of Léger to capture film’s particular synthesis of space and time) where he states: “The cinema incorporates time to space. Better, time, through this, really becomes a dimension of space” (Elie Faure, “De la cinéplastique,” *L’Arbre d’Eden* [Paris: Editions Cros, 1922], rpt. in Marcel L’Herbier, *L’Intelligence du cinématographe* [Paris: Editions Corée, 1946]: 275f). The space of cinema, Faure suggests, is a new space similar to that imaginary space “within the walls of the brain” (an issue taken up in recent work on “narrative space”) in which Faure sees “the notion of duration entering as a constitutive element into the notion of space [. . .].”

25. EP1947:236.

26. EP1947:240, emphasis added.

27. As an example of an even more difficult visual convention, consider the visual technique used to mark two episodes shown in sequence as having taken place simultaneously. The original Batman television series developed a rather striking visual means to convey such temporal simultaneity, a spinning of the last image of the first sequence in its own plane around its visual center, perhaps readable as the visual equivalent of a fast rewind, which effectively signified “meanwhile back in . . . ”

28. PERSPECTIVE: 34; emphasis added.

29. PERSPECTIVE: 65.

30. PERSPECTIVE: 34.

31. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1963), trans. Harry Zohn as “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” in Hannah Arendt, ed., *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1969); Martin Heidegger, “Die Zeit

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

des Weltbildes," Holzwege (Frankfurt/M.: Klostermann, 1950), trans. William Lovitt as "The Age of the World Picture," in *The Question Concerning Technology* (San Francisco: Harper and Row, 1977), 115–54; Jean-Louis Baudry, *Effets idéologiques produits par l'appareil de base* (Paris: Albatros, 1978), 13–26, trans. Alan Williams as "Ideological Aspects of the Basic Cinematic Apparatus," in Phil Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986), 286–98; Gilles Deleuze, *L'image-mouvement* (Paris: Editions de Minuit, 1983), trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam as *Cinema I: The Movement-Image* (London: Athlone, 1986) and *L'image-temps* (Paris: Editions de Minuit, 1985), trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta as *Cinema 2: The Time-Image* (London: Athlone, 1989).

32. Bela Balázs, *Schriften zum Film*, vol. 2, ed. Helmut Dieberichs, et. al. (Berlin/Budapest: Hanser: 1984): 135.
33. EP1947:240.

34. The analogy with the Saxon peasant is revealing in that the cultural intelligibility or unintelligibility of this gesture of pouring is here not a question of the form or mode of its representation (which would be the appropriate analogon to cinematic language): the Saxon peasant, one can assume, recognizes what is depicted, but has difficulty knowing what it means. It is the meaning of that configuration, and not the intelligibility of the representation as such, which is at issue here. The question, in other words, is one of content, not form.

35. EP1947:240; emphasis added.

36. Jan Bialostocki, "Erwin Panofsky. Thinker, Historian, Human Being," *Simiolus* 4 (1970): 82.

37. For a discussion of some of the implications of the changes in the essay's titles, see Irving Lavin, "Panofskys Humor."

38. Hans Eisler [and Theodor Adorno], *Composing for the Films* (New York: Oxford University Press, 1947). For a discussion of the aesthetic politics of contrapuntal sound, see my "The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound," *Screen* (London) 25:3 (May–June 1984): 55–68.

39. EP1947:247–48.

40. EP1947:248.

41. In a letter to Kracauer dated April 29, 1947, Panofsky apologizes for not yet having had time to properly read Kracauer's "Hitler-Caligari" but makes the following comment: "Aber schon jetzt bin ich sehr begeistert und überzeugt von der fundamentalen Richtigkeit Ihrer These. Natürlich mischt sich für einer, der -im Gegensatz zu den meisten Amerikanern- alle, oder doch die meisten, dieser deutschen Filme von 1919–1932 gesehen hat—oft in speziellen und unwillkürlich mit dem Film assoziierten Situationen, ein merkwürdiges Gefühl von persönlicher Erinnerung mit, das es einem schwerer macht, die Dinge ganz rein analytisch zu nehmen (als ob man sozusagen ein Zeitgenosse des Jan van Eyck wäre, dem plötzlich Jan van Eyck's Bilder "erklärt"

werden). Aber dieses merkwürdige Gefühl—"nostalgisch" ist zu viel, "retrospektiv" zu wenig—erhöht die Freude an der Lektüre nur noch mehr." Kracauer's grateful response, dated May 2, 1947, is equally fascinating: "Wie sehr ich es verstehe, dass Sie das Rencontre von objektiven Analysen und persönlichen Erinnerungen merkwürdig berührt. Ich selber war hin und her gezerrt zwischen Fremdheit und Nähe, wunderte mich manchmal, dass ich etwas von aussen beobachtetes so gut von innen kannte—wie wenn man heute deutsch sprechen hört und zugleich hinter und vor der Sprachwand ist—, und war glücklich wenn sich bei Gelegenheit mein damaliges Urteil und meine heutige Erkenntnis als eins erwiesen. Im Schreiben kam ich mir wie ein Arzt vor, der eine Autopsie vornimmt und dabei auch ein Stück eigener, jetzt endgültig toter Vergangenheit seziert. Aber natürlich, einiges lebt, wie immer verwandelt, fort. Es ist ein tightrope walking zwischen und über dem Gestern und Heute." (Kracauer Papers, DLA) For a discussion of the relationship between Panofsky and Kracauer, see Volker Breidecker, "Kracauer und Panofsky. Ein Rencontre im Exil," *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle Neue Folge* 1 (forthcoming 1994), and the preview by Henning Ritter, "Kracauer trifft Panofsky. Eine Autopsie," *Frankfurter allgemeine Zeitung* 85 (April 13, 1994): N5. For a sketch of Kracauer's contemporaneous relationship with another major figure in the New York art-historical community, see Mark M. Anderson, "Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship" *New German Critique* 54 (Fall 1991): 19–29.

42. Kracauer repeatedly professes his admiration for the film essay, as early as his second letter to Panofsky on October 1, 1941 in which he writes: "Let me add that I really admire your essay 'Style and Medium in the Moving Pictures'; I am so glad about the fact that my own thoughts on film which I hope to develop now finally in form of a book, take almost the same direction" (Kracauer Papers, DLA). But the slight reserve evident in the qualification 'almost' in the final phrase manifests itself subsequently in Kracauer's published work: in *Caligari*, for example, there is only one passing reference to Panofsky's essay (see note 23 above), which is striking given the nearly two dozen citations of other contemporary writers on film such as Harry Potamkin or Paul Rotha. Even the final version of the essay, about which Kracauer was also enthusiastic—claiming in a letter to Panofsky on November 6, 1949 that "Das rote Heftchen der 'Critique' mit Ihrer Abhandlung—a true classic—habe ich immer bei der Hand" [I always have the red 'Critique' pamphlet with your essay—a true classic—within arms reach]—is only cited in passing on four occasions in Kracauer's *Theory of Film*. (Kracauer Papers, DLA)

43. EP1947:247.

44. Kracauer's copy of *Critique*, which Panofsky had sent him, carries the following dedication: "To Dr. S.K. with best wishes, E.P. An old, old story with a few new trimmings" (Kracauer Papers, DLA Marbach).

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

45. Kracauer Papers, DLA.
46. In the 1930 essay on "Original und Faksimilereproduktion" Panofsky had already noted that a photograph is a "durchaus persönliche Schöpfung [...] bei der der Photograph [...] in Bezug auf Ausschnitt, Distanz, Aufnahmerichtung, Schärfe und Beleuchtung nicht sehr viel weniger 'frei ist als ein Maler'" [thoroughly personal creation [...] in the production of which the photographer [...] is not much less 'free' than the painter in terms of framing, distance, orientation, sharpness of focus and lighting] (Cited in Michels "Ver-sprengte Europäer": 12).
47. Handwritten letter from Panofsky to Kracauer dated December 23, 1943 (DLA, emphasis added): "Aber Sie sind der erste, von dem ich mich, wie Palma Kankel, 'tief verstanden' fühle, und dafür kann ich Ihnen garnicht dankbar genug sein. Besonderen Spaß hat es mir gemacht, daß Sie gerade eine Einzelheit wie die innere Beziehung zwischen Technik und Inhalt, die das 19.Jahrhundert in seiner sonderbaren Blindheit sowohl für das angeblich außer-'künstlerisch' Technische als für das angeblich ebenfalls außer-'künstlerisch' Gegenständliche übersehen hatte, interessant fanden. Das kommt daher, daß wir beide etwas von den Movies gelernt haben!"
48. EP1937:133.
49. Prange, "Stil und Medium."
50. Cf. Adolf Max Vogt, "Panofsky's Hut. Ein Kommentar zur Bild-Wort-Debatte" in Calpeter Braegger, hrsg., Architektur und Sprache (Munich 1982): 279–296. Compare also Regine Prange, "Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus," *IDEA* 10 (1991): 221–251. On Panofsky's infamous quarrel with Barnett Newman in the early 1960s, cf. Beat Wyss' hilariously typo-ridden essay, "Ein Druckfehler," in Reudenbach, ed., *Erwin Panofsky*: 191–199.
51. Oskar Bätschmann, "Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie," in: Lorenz Dittman, ed., Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900–1930 (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1985): 98–99. Kubler's critique of iconography, which Bätschmann discusses at some length, can be found in *The Shape of Time. Remarks on the History of Things* (New Haven/London: Yale University Press, 1962): 127.
52. In his richly illustrated essay "En relisant Panofsky" (*Positif* 259 [Sept. 1982]: 38–43), Bourget takes up Panofsky's tri-partite model and argues that, since most film criticism jumps all too hastily from the pre-iconographic to the iconological, the urgent task facing film criticism is to develop a proper cinematic iconography. To this end Bourget expands upon a number of Panofsky's examples, providing a list of at least ten films in which—to cite only one example—one finds a checkered table cloth and coffee on the breakfast table as a sign of domestic happiness.
53. Clair Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema" (1973), rpt. in Bill Nichols, ed., *Movies and Methods* (Berkeley/Los Angeles: Univ. of California Press, 1976): 209.
54. Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971; [enlarged edition] 1979); citation p. 16.
55. Cavell, *The World Viewed*: 166. Citing Panofsky's line that "The medium of the movies is physical reality as such" Cavell earlier points out that "Physical reality as such," taken literally, is not correct: that phrase better fits the specialized pleasures of *tableaux vivants*, of formal gardens, or Minimal Art." Rather, as he explains, what Panofsky means is that film is fundamentally photographic, and "a photograph is of reality or nature." This, however, raises the question: What happens to reality when it is projected and screened? (p. 16).
56. Commenting on the fact that films allow us to see the world without ourselves being seen, i.e. that films afford us the power of invisibility, Cavell writes: "In viewing films, the sense of invisibility is an expression of modern privacy or anonymity. It is as though the world's projection explains our forms of unknownness and of our inability to know. The explanation is not so much that the world is passing us by, as that we are displaced from our natural habitation within it, placed at a distance from it. The screen overcomes our fixed distance; it makes displacement appear as our natural condition" (*The World Viewed*: 40–41).
57. EP1947:241.
58. Cavell, *The World Viewed*: 33.
59. Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1981).
60. Horst Bredekamp, "Götterdämmerung des Neoplatonismus," *Kritische Berichte* 14/4 (1986): 39–48; rpt. in Andreas Beyer, ed., *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie* (Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1992): 75–83. This text, which attempted to undertake an ideological reading of iconology as a project, argued—as the title already indicates—that its central philosopheme was a neoplatonism that functioned as a symptomatic escape from the threatening rise of nationalism in the 1920's. It functioned not as an attack but as a defence of iconology, and especially of Warburg.
61. Michael Diers, "Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen" in: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte* (Berlin: Reimer, 1992): 27. The papers from this session were published as Martin Warnke, ed., *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* (Gütersloh: Bertelsmann Kunstverlag, 1979).
62. Walter Benjamin, "Drei Lebensläufe," in *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Siegfried Unseld, ed. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1972): 46.
63. EP1947:234.
64. EP1947:244.
65. "Es ist nicht richtig, daß der Film die Kunst braucht, es sei denn, man schafft eine neue Vorstellung von Kunst" (Bert Brecht, "Der Dreigroschenprozeß," Versuche 8–10, vol. 3 [Berlin 1931]: 301).

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

Thomas Y. Levin

333

66. The full passage, in response to Kracauer's *Propaganda and the Nazi War Film* (New York: Museum of Modern Art, 1942) shortly after its publication, reads: "Inzwischen habe ich Ihre Schrift mit der grössten Bewunderung gelesen und finde, dass Sie nicht nur das spezielle Problem glänzend gelöst haben, sondern auch einen höchst wichtigen allgemeinen Beitrag zur Struktur des 'Documentary Film' geliefert haben. Ich galube nämlich—sagen Sie das nicht weiter—that es einen echten 'Documentary Film' überhaupt nicht gibt, und das unsere sogenannten Documentaries auch Propaganda-Films sind, nur Gott sei Dank, meistens für eine bessere Sache, und, leider Gottes, meistens nicht so geschickt gemacht. Ich hoffe zu Gott, dass wir von Ihren Erkenntnissen Nutzen ziehen werden und das Nazi-Pferd voran statt hinter unsern Wagen spannen." (Kracauer papers, DLA Marbach)

67. Reversing the traditional argument that contrasts the "authenticity" of the theatrical performance (resulting from the shared spatio-temporal space of actor and audience and the resulting "I-Thou" intensity) with the alienated (because technologically mediated, discontinuous) performance for the camera, Panofsky argues—in quite dialectical fashion—that this very discontinuity requires a massive identification on the part of the actor with his/her role in order for the coherence of the fictitious role to be maintained across the multiple interruptions and alienations. While this is charming as a thought, it is, of course, quite naive, in that it (again) fails to take into account the extent to which the work of the apparatus—not least, the capacity to repeat a scene 100 times until it is "right"—compensate for much of the intensity "lost" in the mediation.

68. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1969, "new and enlarged edition" 1972).

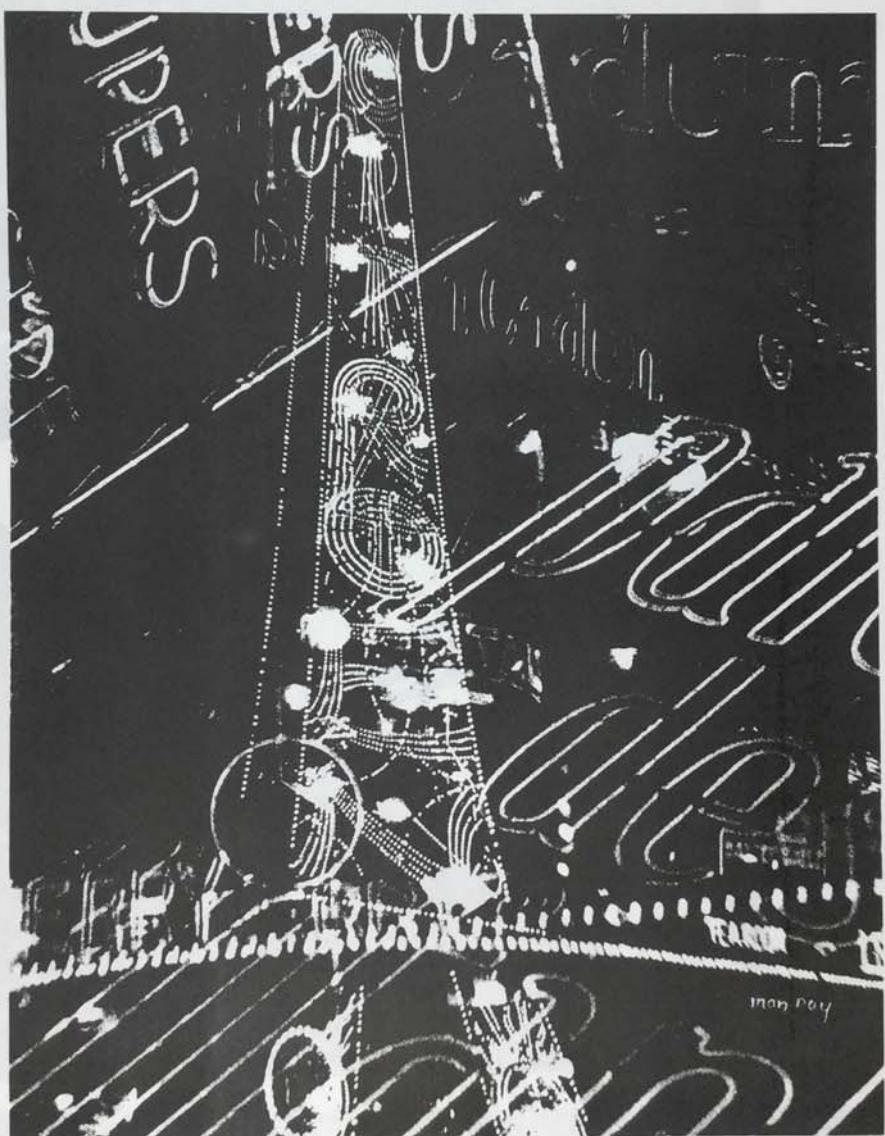
69. See Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag: 1974): 1/3: 104f., and 7/2: 679. In his 1933 essay "Strenge Kunsthissenschaft," Benjamin cites the Warburg Institute as an example of the new type of art history at home in the margins: "Rather, the most rigorous challenge to the new spirit of research is the ability to feel at home in marginal domains. It is this ability which guarantees the collaborators of the new yearbook their place in the movement which—ranging from [Konrad] Burdach's work in German studies to the investigation of the history of religion being done at the Warburg Library—is filling the margins of the study of history with new life" (Walter Benjamin, "The Rigorous Study of Art," trans. Thomas Y. Levin, *October* 47 (Winter 1988): 84–90). See also my "Walter Benjamin and the Theory of Art History: An Introduction to 'Rigorous Study of Art,'" *October* 47 (Winter 1988): 77–83 and Wolfgang Kemp, "Walter Benjamin und die Kunsthissenschaft. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg," *ibid.* 1:3 (1975): 5–25.

70. See, for example, Franz-Joachim Verspohl, "'Optische' und 'taktile' Funktion von Kunst. Der Wandel des Kunstbegriffs im Zeitalter der massenhaften Rezeption," *Kritische Berichte* 3:1 (1975): 25–43. On Benjamin's relation to the Warburg Institute, cf. Momme Brodersen, "Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint . . ." Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente," in Bredenkamp et al., eds., *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990* (Weinheim: VCH Verlagsgesellschaft, 1991): 87–94.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

LES CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE



59



Centre
Georges Pompidou

PRINTEMPS 1997

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

LA THÉORIE CINÉMATOGRAPHIQUE DE PANOFSKY

THOMAS Y. LEVIN

Le 16 novembre 1936, le *New York Herald Tribune* publiait un article au titre involontairement ironique, « Films Are Treated as Real Art by Lecturer at Metropolitan », et ainsi résumé : « Pour la première fois dans l'histoire du Metropolitan Museum of Art le film [*motion picture*] a été considéré comme un art au cours d'une conférence donnée, hier après-midi, par le Dr Erwin Panofsky [sic], membre de l'Institute for Advanced Study à Princeton University [sic]. » Outre l'association incongrue d'un mode d'expression plébéien, le cinéma, avec une institution aussi austère et un aussi célèbre historien de l'art, ce qui faisait l'intérêt de cet événement, c'était la légitimation culturelle plutôt inhabituelle qu'une telle manifestation impliquait. Alors que l'étude du cinéma s'efforce aujourd'hui encore d'acquérir un minimum de légitimité institutionnelle au sein du monde académique, le fait qu'en 1936 un quelconque universitaire – et donc *a fortiori* quelqu'un de la stature de Panofsky – parle de cinéma, analyse et présente des films de la cinémathèque du Museum of Modern Art à un public de trois cents personnes dans l'enceinte même de ce musée était chose tout à fait remarquable¹. La question se pose de savoir ce qui avait pu inciter cet historien et théoricien de l'art réputé, récemment immigré aux États-Unis, à entreprendre une telle incursion dans le domaine de

la culture populaire sous la forme d'une conférence intitulée « Le film comme art² ».

Selon le récit canonique, Panofsky fut contacté en 1934 par Iris Barry, qui cherchait des soutiens pour la création, au Museum of Modern Art, d'un département du cinéma dont elle allait devenir plus tard le premier conservateur. En effet, à côté de l'architecture qui s'était vu consacrer un département au MoMA après le succès d'une exposition organisée en 1931-1932, le jeune directeur du musée, Alfred H. Barr – auteur lui-même d'articles sur le cinéma à la fin des années vingt et au début des années trente – avait annoncé en juillet 1932 son intention de créer un « nouveau domaine d'intérêt » qui traiterait de ce qu'il présentait être « l'art le plus important du vingtième siècle » : « les films » [*motion picture films*]³. Le Département du cinéma du MoMA (installé à l'origine dans une pièce unique envahie de films et de livres, dans le vieil immeuble de la CBS sur Madison Avenue) ouvrit officiellement en juin 1935 grâce à un don de 100 000 dollars de la fondation Rockefeller et de 60 000 dollars de John Hay Whitney, *trustee* du MoMA (qui avait été l'un des principaux soutiens financiers de *Autant en emporte le vent*), et aussi à l'engagement de Panofsky, qui avait accepté de prêter sa voix afin de promouvoir ce que, pour reprendre ses propres mots, « la plupart des gens [considéraient alors être] un projet

JAN TSCHICHOLD
AFFICHE POUR LASTER DER MENSCHHEIT 1928
BERLIN, SMPK KUNSTBIBLIOTHEK

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

plutôt étrange⁴. Cette solidarité se manifesta tout d'abord par une conférence informelle intitulée «On Movies», donnée en 1934 devant les professeurs et les étudiants du Département d'art et d'archéologie de l'Université de Princeton et publiée ensuite dans le Bulletin du Département en juin 1936⁵. «Et ainsi», remarque Robert Gessner, soulignant le rôle de légitimation que le texte de Panofsky était censé jouer, «la respectabilité d'une entrée par la grande porte était assurée». En parlant du cinéma à Princeton et, par la suite, dans d'autres contextes directement associés à la toute jeune cinémathèque⁶, Panofsky donnait un imprimatur intellectuel (du point de vue de l'histoire de l'art) et culturel (du point de vue européen) à l'initiative novatrice du MoMA visant à créer un centre d'archives et de recherches crédible destiné à l'étude, à la conservation, et à l'enseignement de l'histoire du cinéma. Et en effet, lorsque le département du cinéma fut créé, Panofsky se vit nommé en mars 1936, avec cinq autres personnes, membre du comité consultatif de celui-ci, poste qu'il occupa jusque dans les années cinquante⁷.

Cependant, l'intérêt intellectuel surprenant que Panofsky porte au cinéma n'est pas aussi ponctuel ni révolutionnaire qu'on le dit communément. En réalité, même lorsque la cinémathèque du MoMA sera solidement inscrite dans le paysage culturel new-yorkais, il continuera à exposer ses idées sur le cinéma lors de conférences publiques ou dans des textes. En 1937, une version légèrement remaniée de «On Movies» paraît sous un titre nouveau, «Style and Medium in the Moving Pictures», dans l'un des organes majeurs de l'avant-garde internationale, *Transition*, revue de langue anglaise publiée à Paris par Eugène Jolas⁸. La version «définitive» de cet essai, toujours intitulé «Style and Medium in the Motion Pictures», ne sera publiée qu'en 1947 dans l'éphémère revue d'art *Critique* de New York, non sans que ses rédacteurs aient invité Panofsky à modifier et



à étoffer profondément son texte original⁹. Ce remaniement significatif du texte – version qui sera par la suite souvent rééditée et traduite – donnera matière à une nouvelle série de présentations publiques. Selon un témoignage direct, «Panofsky aimait tant le cinéma qu'en 1946-1947 il se déplaça dans plusieurs villes des environs de Princeton afin de donner sa conférence sous forme de *tema con variazioni*. Il terminait en projetant l'un de ses films muets préférés, *La Croisière du Navigator* de Buster Keaton, qu'il accompagnait d'un commentaire suivi extrêmement amusant¹⁰.» En outre, l'intérêt de Panofsky pour le cinéma dépassa largement le contexte immédiat des différentes versions de son essai : songeons, par exemple, à son étude des «dessins «cinématographiques» du Codex Huygens¹¹», à son intervention informelle lors de la première réunion de la Society of Cinematologists (première incarnation de l'actuelle Society for Cinema Studies) en 1960¹²,

BUSTER KEATON DANS
LA CROISIÈRE DU NAVIGATOR, 1924
COLLECTION CAHIERS DU CINÉMA

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

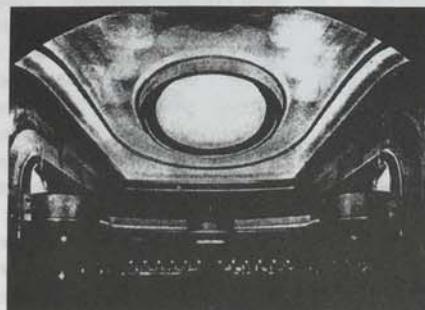
et à la correspondance qui s'ensuivit avec Robert Gessner au sujet de ce que Panofsky désignait comme les « *Grundbegriffe* [concepts fondamentaux] de la cinématologie¹³ », enfin à ses discussions de films, courantes jusque dans les années soixante¹⁴.

On explique généralement ces diverses manifestations de la passion de Panofsky pour le cinéma en notant qu'il était à peu de choses près le contemporain exact de ce mode d'expression auquel il vouait un amour durable. Ce qu'il reconnaît en effet dans un passage de caractère autobiographique (qui sera abandonné dans les versions ultérieures du texte), où il confie au lecteur :

Quant à moi je n'ai cessé d'aller au cinéma depuis 1905 (c'est là tout ce qui m'habilité à traiter ce sujet), époque où il n'y avait, dans tout Berlin, qu'une salle de cinéma, petite et minable [...]. Je crois, cependant, que peu de gens sont aussi intoxiqués que moi [...]¹⁵.
S'inspirant en apparence de ces lignes, les études consacrées à Panofsky ont vu dans son travail sur le cinéma l'un de ses charmants « passe-temps et dadas intellectuels » (Heckscher), une digression sérieuse sur « un thème frivole » (Lavin), ou le signe de cette liberté intellectuelle qu'une conception américaine moins pesante de l'histoire de l'art offrait à l'éémigré de fraîche date (Michels)¹⁶. Ainsi, jusqu'à fort récemment encore, l'essai de Panofsky n'a fait l'objet de quasiment aucune analyse sérieuse parmi l'histoire de l'histoire de l'art – silence qui s'explique dans le pire des

cas par un mépris culturel irraisonné pour le cinéma¹⁷. S'il est permis, dans une certaine mesure, de voir là une manifestation de la résistance séculaire de l'histoire de l'art à l'égard du cinéma, il demeure que l'incapacité à se confronter à une analyse du cinéma qui s'inscrit dans le cadre même de l'histoire de l'art est pour le moins curieuse¹⁸. La chose est d'autant plus troublante que cet essai « historique¹⁹ » a fait l'objet d'« au moins vingt-deux réimpressions » et a été tout récemment décrit par Irving Lavin, successeur de Panofsky à l'Institute for Advanced Study, comme « de loin le plus connu [de ses] textes, et l'un des essais en langue anglaise les plus célèbres dans l'histoire de l'art moderne »²⁰.

L'incongruité apparente entre la popularité manifeste de l'essai et le désintérêt persistant des chercheurs n'est pas seulement symptomatique mais, ainsi que je le suggérerai, elle est en fait nécessaire : les commentaires de Panofsky sur le cinéma ne peuvent conserver leur inoffensive célébrité que si on ne les lit pas. Cependant, selon une logique digne de Giovanni Morelli, l'attention que l'on porterait à ce moment en apparence marginal et sans importance de l'œuvre de Panofsky pourrait fort bien – précisément à cause de son caractère incident et informel – mettre en évidence les limites épistémiques de son projet plus nettement que ses travaux plus élaborés. Ainsi que nous le montrerons, l'intérêt de Panofsky pour le cinéma est tout sauf accidentel.



JACOBI, SCHLÖNBACH & SCHÖPFER, ARCHITECTES
CINÉMA TITANIA-PALAST, BERLIN-STEGLITZ, 1926-1927
TIRÉ DE : DEUTSCHE BAUZEITUNG, N° 28-29, 1928, PP. 250-251
ULLSTEIN BILDERDIENST, BERLIN

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

En réalité, cette sensibilité aux « films » trahit sans ambiguïté la centralité d'un certain modèle d'expérience, l'importance majeure accordée à ce qui relève de la représentation, à la thématique et à la continuité, composantes essentielles du corpus historique et critique de Panofsky qui en dessinent en même temps les limites théoriques. Il semble donc que l'essai sur le cinéma ait une grande portée méthodologique non pas tant, curieusement, dans le contexte des études cinématographiques, mais bien dans le cadre des débats actuels de l'histoire de l'art sur la politique esthétique du projet iconographique.

La réception de l'essai de Panofsky chez les théoriciens du cinéma n'est pas moins étrange que celle que lui ont réservée les historiens de l'art. Ainsi, malgré sa « popularité » comme texte d'anthologie dans les recueils d'articles théoriques et critiques consacrés au cinéma, cet essai est presque totalement absent de l'historiographie canonique de la théorie cinématographique²¹. Cependant, il n'a pas souffert du même manque d'intérêt critique chez les spécialistes du cinéma, même si les réactions argumentées qu'il a suscitées – et que nous analyserons plus loin – sont bien moins nombreuses que les simples références ponctuelles, sous forme de citations isolées²². Cela n'est pas un hasard, car la méditation merveilleusement cinéophile de Panofsky est moins une analyse rigoureuse qu'une série parataxique de réflexions plus ou moins développées. Si certaines observations sont très judicieuses, l'essai n'est pas en soi vraiment original et ne fait que réaffirmer avec éloquence des positions familières aux théories allemande et française du cinéma, dites « classiques », des années vingt. Cela (et la myopie qui caractérise bien souvent les disciplines universitaires) explique peut-être pourquoi les études cinématographiques ont ignoré pour l'essentiel les autres travaux de Panofsky qui, même s'ils ne concernent pas directement le cinéma, sont néanmoins d'une pertinence méthodologique et philosophique

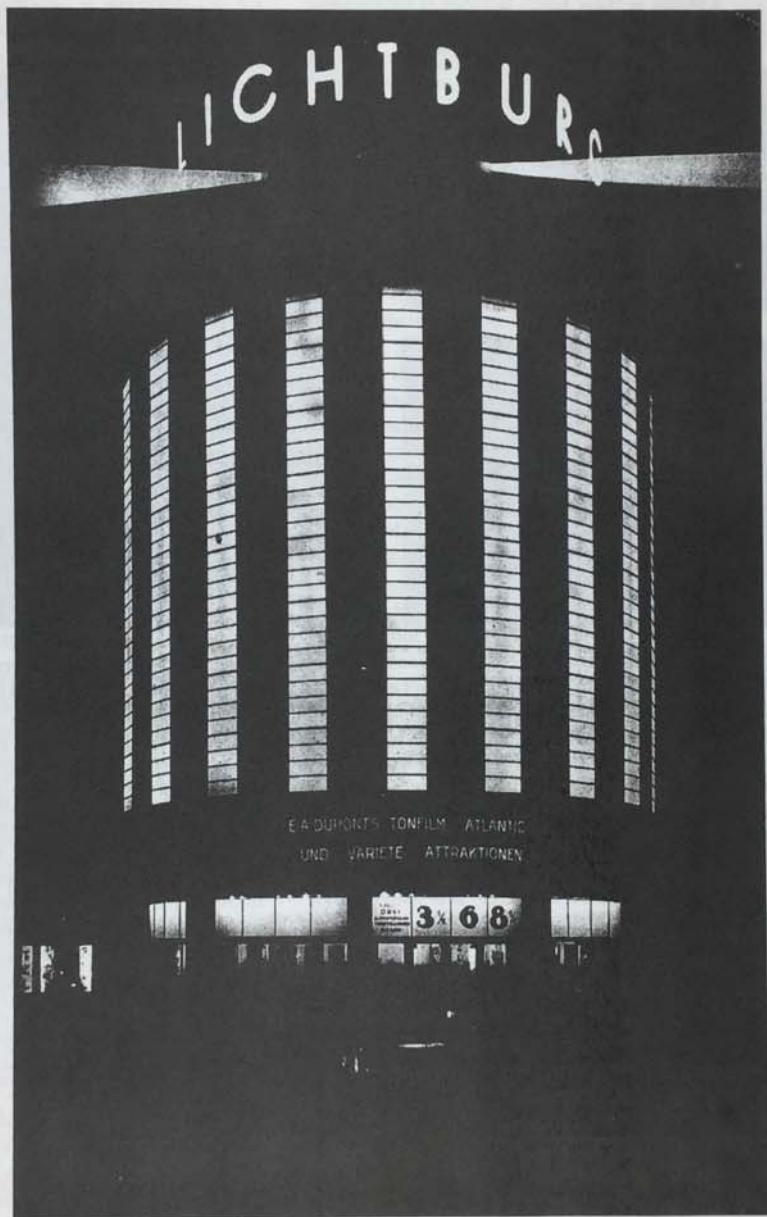
pour les recherches actuelles dans ce domaine. Selon un chiasme aussi élégant d'un point de vue formel que juste (ce que je m'efforcerai de démontrer), tout comme l'histoire de l'art a beaucoup à apprendre des textes de Panofsky sur le cinéma, les études cinématographiques gagneraient à s'intéresser à ses travaux sur l'histoire et la théorie de l'art, en particulier à son analyse de la reproductibilité mécanique et à son étude sur *La Perspective comme forme symbolique*²³.

Du point de vue de l'histoire de la théorie cinématographique, l'essai de Panofsky partage bien des caractéristiques de la première génération d'études consacrées au cinéma qui furent généralement le produit de l'ère du muet. Soucieux pour l'essentiel de légitimer ce nouveau mode d'expression et de démontrer qu'il s'agissait bien d'un « art », ce premier ensemble de textes théoriques – qu'il illustrent, par exemple, les travaux de Rudolf Arnheim, Hans Richter ou Béla Balázs – invoquait souvent la rhétorique laocoönienne de la spécificité esthétique afin de définir les différences entre le cinéma et d'autres modes d'expression mieux établis comme le théâtre et l'opéra; ce faisant, il s'efforçait de fonder, de façon souvent prescriptive et normative, les domaines esthétiques propres à ce nouveau moyen (aussi bien au niveau de la forme que du fond). L'essai de Panofsky, quoique bien postérieur à la majeure partie de la « théorie cinématographique classique » à laquelle il fait de nombreux emprunts²⁴, adopte clairement la principale stratégie rhétorique de ce paradigme, ainsi que le montrent ses efforts répétés pour établir les qualités esthétiques « uniques », « spécifiques », « exclusives » et, surtout, « légitimes » de ce moyen d'expression²⁵. Cependant, ayant affirmé dès le départ que la spécificité de ce médium tenait à sa technologie, l'essai se trouve confronté aux conséquences contradictoires de cette généalogie et oscille entre deux champs antinomiques de la théorie cinématographique,

RUDOLF FRANKEL, ARCHITECTE
LE CINÉMA LICHTBURG EN 1930
TIRÉ DE : UTA BERG-GANSCHOW, WOLFGANG JACOBSEN,
DIR., „FEHL-STADT-KINO“, BERLIN, 1987, P. 39
ULLSTEIN BILDERVERBUND, BERLIN

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

à savoir la thèse selon laquelle la technologie du cinéma repose essentiellement sur ses possibilités « fantastiques » de transformation (montage, fondu, surimpression, ralenti, etc.) et celle qui considère que cette même technologie est tout d'abord d'ordre photographique. En réalité, le drame de l'essai de Panofsky et de ses diverses versions réside dans leur tentative symptomatique de résoudre la tension entre ce que l'on pourrait nommer, pour simplifier, les conceptions « constructiviste » et « réaliste » de ce « médium » qu'est le film et les conséquences que chacune de ces approches a sur son « style ».

L'argument de Panofsky le plus explicite – et par conséquent le plus souvent cité – concernant la spécificité du cinéma réside dans l'affirmation selon laquelle son « potentiel unique et spécifique est défini par une "dynamisation de l'espace" et, donc, par une "spatialisation du temps"²⁶ ». Alors que la seconde partie de cette définition, *topos* important de la théorie cinématographique à ses débuts²⁷, est complètement négligé, Panofsky développe assez longuement comment, contrairement à l'espace théâtral qui est (plus ou moins) statique, l'espace du film est profondément dynamique. Bien que le spectateur d'un film soit physiquement immobile, Panofsky insiste sur le fait de son insertion dans le mouvement :

Du point de vue esthétique, en effet, il bouge sans cesse tandis que son regard s'identifie à la caméra qui peut se déplacer constamment en profondeur et dans toutes les directions. Or, si le spectateur est mobile, l'espace qui lui est présenté l'est, parallèlement, tout autant. Ce ne sont pas les corps seuls qui se meuvent dans l'espace mais aussi l'espace même qui se rapproche, s'éloigne, tourne, se dissout et se recristallise à travers le mouvement et la mise au point de la caméra et à travers le montage des différentes prises de vue – sans parler des effets spéciaux : flous, métamorphoses, disparitions, ralentis et accélérés, rétroprojections et autres trucages. Tout cela ouvre un nouvel univers de possibilités dont la scène ne saurait rêver²⁸.

Ce qui distingue le cinéma et l'oppose aux autres modes d'expression, déclare Panofsky, est cette capacité unique à *construire* l'espace par ou *dans* le temps que lui offre la gamme de ses caractéristiques techniques. Dès le départ, donc, la portée esthétique de l'appareil technologique semble liée au potentiel de transformation formelle du cinéma.

Bien sûr, la gamme complète de ces possibilités cinématographiques spécifiques n'a été que lentement explorée, l'histoire des débuts du cinéma constituant effectivement le champ d'expérimentation des nouveaux procédés syntaxiques qu'offrait la technologie – montage et autres –, et que l'on désigne souvent sous le nom de langage cinématographique. Selon Panofsky, l'évolution formelle du cinéma « offre le spectacle fascinant de la prise de conscience progressive d'une nouvelle forme d'art quant à ses possibilités et limites légitimes, *c'est-à-dire exclusives*²⁹ ». Panofsky développe cette télogie de la spécificité et compare l'évolution tatonnante du cinéma (depuis les premières tentatives d'autolégitimation – par l'imitation de formes artistiques consacrées, comme la peinture et le théâtre, ce qui revenait en fait à nier sa propre spécificité – jusqu'à l'élaboration d'un arsenal formel qui lui soit de plus en plus propre) à l'évolution de la mosaïque (simple moyen pratique, à l'origine, de rendre plus durables des peintures de style illusionniste et qui conduira au « surnaturel hiératique de Ravenne ») et de la gravure au trait (substitut économique et commode des coûteuses enluminures qui donnera finalement le style purement « graphique » de Dürer). Dans les trois cas, l'avènement de ce qui pourrait s'apparenter à la spécificité d'un moyen d'expression ne survient que lorsque le contenu du nouveau moyen cesse d'être un matériau préalable. Invoquant explicitement la métaphore linguistique qui deviendrait, quelques décennies plus tard, la pierre angulaire de la théorie sémiotique du cinéma, Panofsky écrit :

[...] le cinéma mutet se forgea un style propre, adapté aux conditions spécifiques du médium. Une langue

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:
Rona Roob

Series.Folder:
I.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA



jusque-là inconnue fut imposée à un public encore incapable de la lire. Plus la capacité de ce public à la comprendre augmenta, plus elle put se raffiner. Reprenant une thèse sur l'historicité des compétences perceptives dans leur relation aux modes de représentation dominants, Panofsky soutient ici (ainsi que le firent d'autres théoriciens comme Dziga Vertov et Walter Benjamin, avec toutefois des conclusions radicalement différentes) que le cinéma non seulement met en scène une nouvelle *épistémé* visuelle, mais enseigne dans le même temps un mode nouveau de vision. Comme l'illustrent amplement les débuts de l'histoire du cinéma – que l'on songe aux interprétations erronées et horrifiées des gros plans en termes de démembrément, à la difficulté à saisir la continuité temporelle et spatiale induite par le montage, à la présence dans les salles de narrateurs censés « raconter » l'histoire au fil des images, etc³⁰. –, il fallut un

certain temps au public pour maîtriser le répertoire relativement vaste des procédés formels propres aux films (caméra subjective, action parallèle, champ-contrechamp, etc.), qui constitue « la culture filmique » apparemment automatique (car assimilée) du spectateur contemporain.

À ce stade, cependant, l'essai de Panofsky prend un tour complètement différent. Étant donné que le lexique formel du cinéma constitue effectivement un nouvel espace de la représentation, qui développe l'illusion spatiale de la profondeur perspective dans le temps et crée de nouveaux plis et vides spatio-temporels, on pourrait s'attendre à trouver ici une analyse des *enjeux socio-épistémiques* de ce nouveau régime de représentation selon les lignes que Panofsky a définies en 1924-1925 dans son essai sur la perspective. La filiation explicite entre cinéma et perspective – les photographes, en tant que photographies,

A GAUCHE: THEDA BARA
A DROITE: MARY PICKFORD ET BUDDY ROGERS
TRIPTYQUE TIRÉ DE: PETER WOLSTENHOLME, *SIGNS AND MEANING IN THE CINEMA*, BLOOMINGTON, INDIANA UNIVERSITY PRESS, 1969/1972, PP. 144-145

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

se fondent sur les connaissances en matière d'optique qui ont été à l'origine de l'espace perspectif – exigerait une telle analyse synchronique reliant le cinéma aux théories du xx^e siècle sur la substantialité, la matérialité, la spatialité et l'être, les modèles du sujet, etc. Panofsky, de fait, s'intéressa à la relation entre la perspective monofocale et les nouvelles technologies de la représentation. Expliquant qu'il avait fallu attendre Kepler pour reconnaître que la trajectoire objectivement rectiligne d'une comète était vue comme une ligne courbe, il écrit :

Mais, ce qui est le plus intéressant dans la position de Kepler, c'est qu'il était parfaitement conscient de la responsabilité que son éducation à base de perspective plane portait dans l'obstination qu'il mit, au début, à ignorer ou même à nier cette courbure apparente. [...] Et si, parmi nos contemporains, ceux qui sont jamais parvenus à voir ces courbures forment une infinie minorité, cela tient sûrement en partie à cette accoutumance à la perspective plane, renforcée par l'habitude de regarder des photographies [...]!³¹

Tout comme Panofsky montre dans l'essai sur la perspective que la réussite de « la perspective n'est rien d'autre que l'expression concrète du progrès simultanément accompli sur le plan de la théorie de la connaissance et de la philosophie de la nature³² », tout comme il décrit de quelle manière la surface peinte réelle participe d'un déni de sa propre présence et se voit refoulée en faveur d'un espace imaginaire *projété* – désaveu fondateur qui constitue lui-même un *topos théorique majeur* du cinéma –, on pourrait imaginer une lecture du langage cinématographique qui exprimerait les corrélats épistémiques du cinéma en tant que forme symbolique et montrerait comment il est lui aussi, ainsi que le dit Panofsky de la perspective, une construction qui « n'est compréhensible que par référence à un sentiment bien déterminé et spécifiquement moderne de l'espace ou, si l'on préfère, du monde³³ ». Ayant ainsi posé la question de la spécificité du cinéma et de sa relation au

langage cinématographique et à une transformation de la perception, Erwin Panofsky prépare, en quelque sorte, le terrain pour une lecture iconologique de la forme filmique en tant que contenu sédimenté (Adorno), terme qu'il faut comprendre tel que le définit Panofsky, c'est-à-dire en opposition à l'analyse fondée sur le contenu, domaine de l'interprétation iconographique.

Cependant, au lieu d'une lecture iconologique du cinéma comme forme symbolique telle que l'esquisse, de diverses façons, l'essai de Walter Benjamin de 1935-1936 sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », « L'époque des "conceptions du monde" » de Martin Heidegger, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base » de Jean-Louis Baudry, ou *L'Image-mouvement* et *L'Image-temps* de Gilles Deleuze, pour ne signaler que quelques exemples³⁴, l'essai de Panofsky adopte une orientation méthodologique radicalement différente. Plutôt que de s'intéresser à la forme cinématographique en tant que telle (comme le fait Béla Balázs, par exemple, quand il déclare : « La caméra dispose de techniques purement optiques permettant de transformer la matérialité concrète d'un motif en vision subjective. [...] Ces transformations, cependant, révèlent notre appareil psychique. Si l'on pouvait faire une surimpression, déformer ou insérer sans avoir recours à aucune image particulière, si ces techniques pouvaient, en quelque sorte, fonctionner à vide, alors la "technique en tant que telle" représenterait l'esprit [*Geist*]³⁵ »), Panofsky se concentre sur l'intelligibilité du *contenu* des images. Comparant le caractère inintelligible du cinéma à ses débuts aux difficultés de même ordre qu'ont connues d'autres moments de l'histoire de l'art, il écrit :

Il n'était pas facile pour un paysan des environs de l'année 800 de comprendre le sens d'un tableau dépeignant un homme qui versait de l'eau sur la tête d'un autre et, plus tard, les gens avaient encore du mal à comprendre la signification des deux figures féminines debout derrière le trône

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

d'un empereur. Pour le public des années 1910, il n'était pas moins ardu de saisir le sens d'une action muette sur un écran³⁶.

Ayant réduit la question de la spécificité au fait qu'à ses débuts le cinéma était muet, et mettant par là même entre parenthèses la question du langage cinématographique³⁷, Panofsky s'intéresse aux moyens utilisés par le cinéma pour rendre intelligibles ces images muettes. À côté de l'emploi d'intertitres (qu'il compare aux *tituli* et aux phylactères du Moyen Âge), une autre technique consista à utiliser des types de personnages et des actions facilement identifiables :

Autre méthode d'explication plus discrète : l'introduction d'une *iconographie immuable* qui, dès le départ, présentait au spectateur faits et personnages, tout comme les deux figures derrière l'empereur, lorsqu'elles portaient l'épée et la croix, représentaient respectivement la Fortitude et la Foi³⁸.

De manière à s'assurer que la signification de ses séquences serait comprise, le cinéma utilisa à ses débuts une vaste gamme de types (la vamp, le méchant, etc.) et de genres (le western, le mélodrame, etc.) qui – chose commode – constituent autant de matériaux idéaux pour une analyse iconographique. Ainsi, par exemple, Panofsky voit dans la vamp et la jeune fille pure des équivalents modernes des personnifications médiévales du Vice et de la Vertu. Mais ces types et ces genres n'ont, évidemment, rien de *spécifiquement cinématographique*. En fait, leur fonction même en tant qu'outils pour déchiffrer le nouveau langage cryptique du cinéma *implique* que leur lisibilité dépende d'un savoir pré- ou extra-cinématographique. Ce changement de point de vue sert à justifier les digressions iconographiques sur les types et les genres, sur les styles d'interprétation, etc., du début du cinéma auxquelles Panofsky se livre dans la suite de son essai, démontrant ainsi sa connaissance souvent magistrale de l'histoire du septième art et de la filiation des genres. Demeurant résolument au niveau figuratif de l'image photographique, cette



lecture des genres se doit même de rester aveugle à une analyse iconographique plus subtile du syntagme filmique complexe (qui exigerait que l'on s'intéressât au langage cinématographique y compris dans le cadre d'un projet strictement iconographique). En conséquence, et pour pouvoir évoquer sa méthode iconographique, Panofsky, lorsqu'il se fait théoricien de la spécificité cinématographique, doit réduire le film précisément à cet aspect qui, selon sa propre définition, *n'est pas spécifique au cinéma*.

À moins, bien sûr – et il s'avérera en être ainsi –, que Panofsky n'ait introduit un critère nouveau, et contestable certes, de la spécificité de ce moyen d'expression, à savoir la dimension photographique. Une fois que l'on a compris à quel point, ainsi que le remarqua judicieusement Jan Bialostocki, Panofsky « concevait le cinéma comme un art profondément "iconographique", héritier de la tradition du symbolisme et des significations

SASHA STONI
VITRINE MICHEL A LA TAURENZENSTRASSE
TIRÉ DE: ADOLF REINHOLD, DR. BERLIN IN BILDER,
VIENNE, LEIPZIG, 1929

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

anciennes associées à l'image³⁹», bien des développements par ailleurs énigmatiques de son essai commencent à faire sens. L'adhésion inconditionnelle au cinéma narratif hollywoodien, l'intérêt exclusif qui lui est porté, l'analyse minutieuse des différences de styles d'interprétation dans les films muets et parlants, les digressions à propos de certaines stars admirées (Greta Garbo, Asta Nielson), et, de manière générale, l'intérêt porté au contenu au prix d'une indifférence quasi totale pour les questions de forme – tout cela découle des impératifs d'une iconographie du film. Un tel projet suppose, cependant, une modification complète de la conception que Panofsky se fait de la spécificité cinématographique. Abandonnant l'accent mis sur le langage filmique qu'impliquait son argument sur la « dynamisation de l'espace », Panofsky situe à présent la spécificité du cinéma dans cet aspect de sa technique qui garantit la pérennité du contenu décrit, à savoir son assise photographique. Ainsi que le montre déjà le changement du titre de l'essai, qui déplace l'accent de la dynamique des « movies » pour le faire porter sur les « moving » ou « motion pictures », c'est-à-dire les « images en mouvement », les versions ultérieures de l'essai porteront de plus en plus sur l'aspect photographique – et non cinématique – des films⁴⁰. Cela explique à la fois l'insistance que Panofsky met à affirmer que le cinéma est avant tout une image en mouvement – recourant à l'antériorité historique (les films comportaient des images avant d'être parlants) pour soutenir la thèse d'une priorité ontologique (le cinéma est avant tout visuel) – et le « principe de co-expression » (ajouté en 1947), assez réducteur d'un point de vue esthétique, qui soutient que le son doit être soumis à l'image. Comparée aux arguments plus féconds et exactement contemporains de Adorno et de Eisler sur ce qu'ils nomment les relations « contrapuntiques » entre son et image – relations qui mettent en évidence leur autonomie propre et leur enrichissement

réciproque par la logique du montage –, la position de Panofsky cherche manifestement à préserver la priorité de l'espace représenté (photographiquement) sur une construction image-son polysémique et plus cinématique⁴¹.

L'accent iconographique porté sur le contenu au détriment de la forme n'est nulle part plus évident que dans le nouvel argument final, longuement développé, de la dernière version de l'essai. Panofsky soutient que, contrairement à d'autres arts de la représentation qui vont du « haut vers le bas » – partant d'une idée pour façonner la matière inerte –, le cinéma va du bas vers le haut. À la différence des formes d'expression « idéalistes » comme la peinture, la sculpture, le théâtre et la littérature qui, quel que soit leur degré de « réalisme », construisent tous leurs « mondes » à partir d'idées, le cinéma fait appel au monde lui-même :

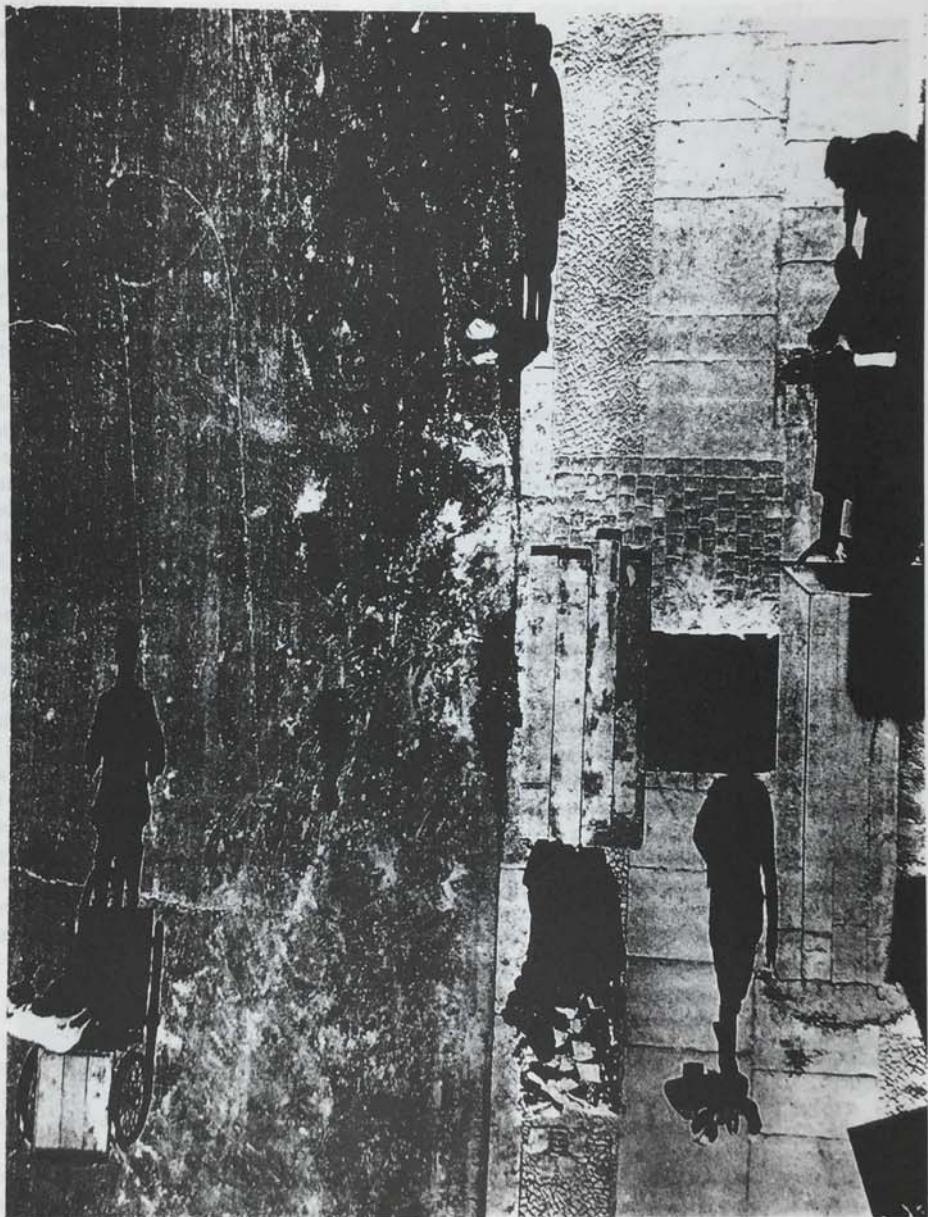
La matière des films est la réalité physique en tant que telle : la réalité physique, dix-huitième siècle, de Versailles (et il importe peu que ce soit l'original ou une reconstitution, puisque l'intention esthétique est la même) ou la réalité banlieusarde d'un pavillon de Westchester [...]. Tous ces lieux, toutes ces personnes doivent être organisés en un tout artistique. Ils peuvent l'être de multiples façons (l'« organisation » supposant, bien sûr, maquillage, éclairage et mouvement de caméra), mais on ne peut échapper à leur emprise⁴².

Pour Panofsky, l'affinité élective du cinéma avec le monde physique est ce qui assure son statut de « bon objet » iconographique et, en tant que tel, d'hériter légitime des arts de l'image traditionnels. Son insistance sur l'importance de la relation entre cinéma et « réalité physique » est tout à fait différente de celle des autres théoriciens. Ainsi, pour Siegfried Kracauer, la base photographique du cinéma justifie son affinité élective avec le quotidien et le marginal; pour Aragon, cette même indexicalité iconique permet au cinéma de saisir et de révéler les sens cachés, non perçus, des objets de la vie quotidienne (programme esthétique du surréalisme, que

UMBO (OTTO UMHOFF, DIT)
LA RUE DES SÉPULTURES
IMPRIÉME AUX SELS D'ARGENT 29,5 X 22,4
BERLIN: BALDHAUS ARCHIV
COLOGNE: GALERIE KICHER

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

l'on retrouve sous une autre forme dans le concept d'«inconscient optique⁴³» de Walter Benjamin); Béla Balázs développe lui, dès 1924, une théorie «physionomique» qui s'intéresse à la capacité du cinéma à donner un visage aux objets inanimés⁴⁴; André Bazin voit l'enracinement du cinéma dans l'élément photographique comme un argument contre le montage et en faveur du plan long, censé respecter et non violer l'objet filmé, permettant ainsi au regard du spectateur de se promener à loisir dans la profondeur de champ⁴⁵; et Georg Lukács soutient, dès 1911, que c'est précisément la *combinaison* du réalisme photographique et de l'anti- ou du supra-naturalisme du montage qui donne au cinéma ce qu'il nomme son «réalisme fantastique⁴⁶». Panofsky, quant à lui, construit son esthétique du cinéma sur les impératifs de son assise photographique, de manière à justifier et à réaffirmer, comme en corollaire, la pertinence de la méthodologie propre au projet iconographique, fondée tout entière sur l'analyse du contenu. Il se montre, ainsi qu'on peut l'imaginer, allergique à toute pratique cinématographique (comme l'expressionnisme) qui soumet l'objet filmé à des processus d'abstraction : «Styliser la réalité plutôt que la voir en face, c'était éluder le problème. Le problème est de manipuler et de filmer une réalité non stylisée et d'obtenir néanmoins un résultat qui ait du style. Proposition non moins légitime et ambitieuse que toutes les propositions des formes d'art plus anciennes⁴⁷.» En conséquence, *Le Cabinet du docteur Caligari*, considéré dans la première version de l'essai comme un «chef-d'œuvre expressionniste», n'est «rien de plus qu'une expérience intéressante» dans la version finale du texte, dix ans plus tard.

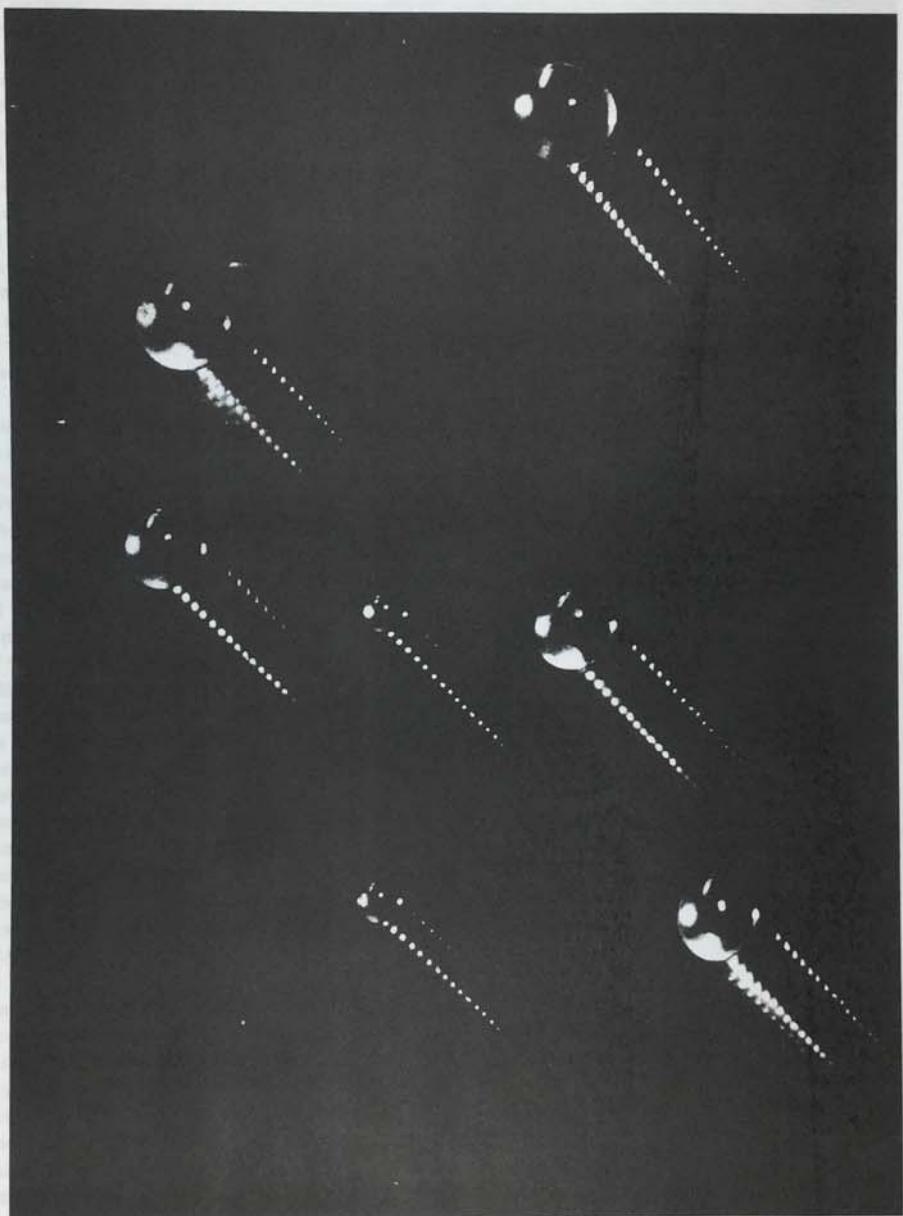
Cependant, ce n'est pas dans les divers états de l'essai de Panofsky que l'on trouvera la formulation la plus élaborée de sa théorie de la spécificité photographique du cinéma. Elle se trouve en réalité dans sa correspondance avec Siegfried Kracauer, qui, sur les

recommandations de Rudolf Arnheim, cherche, peu après son arrivée aux États-Unis en 1941, à entrer en relation avec Panofsky. Alors que la majorité des lettres échangées entre les deux érudits en exil, tantôt en allemand, tantôt en anglais, traitent de questions pratiques propres au monde universitaire (lettres de recommandation, planification de réunions, organisation de contacts), elles sont parfois ponctuées de commentaires plus consistants sur leurs travaux respectifs⁴⁸. Si Kracauer est frappé par les affinités méthodologiques entre sa propre démarche micrologique et le *Dürer* de Panofsky, Panofsky se montre tout aussi enthousiaste dans ses réactions aux écrits de Kracauer; il recommande à Princeton University Press de publier *De Caligari à Hitler* et suggère même en plaisantant à l'auteur de lui donner une suite intitulée «De Shirley Temple à Truman»⁴⁹. Si les remarques résolument élogieuses de Kracauer concernant les deux premières versions de l'essai de Panofsky sur le cinéma semblent exagérées (pour des raisons d'ordre stratégique) à la lumière du faible intérêt qu'il leur accorde dans son œuvre imprimée⁵⁰, il est néanmoins possible que l'argument sur la relation du cinéma à la «réalité physique» qui conclut la version finale (publiée la même année que le *Caligari* de Kracauer) ait eu un impact significatif. L'observation de Panofsky selon laquelle «c'est le cinéma, et seulement le cinéma, qui rend justice à l'interprétation matérialiste de l'univers qui, que nous y adhérons ou pas, imprègne la civilisation contemporaine⁵¹» est le seul passage signalé comme «important» par Kracauer dans son exemplaire de *Critique*⁵². Cependant la portée de ce jugement ne devait apparaître de façon manifeste que dix ans plus tard avec la publication d'un nouvel ouvrage majeur de Kracauer, sa *Théorie du cinéma*, dont le sous-titre à une tonalité franchement panofskienne : «Réhabilitation de la réalité physique». Oxford University Press a demandé à Panofsky, peu après la publication de son essai dans *Critique*,

WILLY OPPE ZEICHEN
FROM THE GLASS SERIES, 1934
ÉPREUVE AUX SELS D'ARGENT, 53,6 X 17,7
MALIBU, J. PAUL GETTY MUSEUM

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

de faire un compte rendu du canevas préliminaire du livre de Kracauer, ce qui l'incitera à développer de manière détaillée le rôle de l'élément photographique dans sa conception de la spécificité du cinéma. Ainsi qu'il l'explique à Philip Vaudrin de OUP, dans une lettre datée du 17 octobre 1949 :

Le canevas du livre de M. Kracauer m'a tant intéressé que je n'ai pu résister à la tentation de le lire de bout en bout alors même que je suis assez occupé en ce moment, et c'est peut-être là le meilleur témoignage que je puisse apporter en sa faveur. Pour autant que l'on puisse en juger sur un simple canevas, le livre de M. Kracauer promet d'être un ouvrage particulièrement passionnant, d'une importance capitale, et sa thèse principale – le conflit intrinsèque entre structure cinématographique et « histoire », finitude et infinitude, atomisation des épisodes et logique de l'intrigue – me frappe comme étant à la fois originale et fondamentalement juste.

Je me demande seulement si l'on ne peut pousser l'argument plus loin et dire que ce conflit est inhérent à la technique de la photographie elle-même. M. Kracauer voit, si je le comprends bien, dans la photographie l'un des pôles de l'antinomie et dit que l'instantané « tend à supprimer les cadres de référence subjectifs et à mettre à nu, pour eux-mêmes, les ensembles visibles », le récit constituant le second pôle. Je me demande si ce conflit n'est pas inhérent au médium photographique lui-même. On a longuement débattu de la question de savoir si la photographie (non pas la photographie cinématique mais tout simplement la photographie ordinaire) est un « art », ou si elle en deviendra un jamais. Il faut, je crois, répondre par l'affirmative car, si « l'appareil photographique sans âme » soulage l'artiste de nombreuses phases des processus imitatifs normalement associés à l'idée de l'art, il le laisse libre de déterminer une grande partie de la composition et, avant toute autre chose, de choisir le sujet. Ainsi trouvons-nous, même dans les instantanés, non seulement un intérêt pour des « fragments de réalité considérés pour eux-mêmes », mais également une très forte coloration émotive, comme dans la plupart des photographies de bébés,

de chiens ou d'autres objets chargés de sentimentalité. Cela, je le pense, explique l'apparition très précoce de récits sentimentaux ou sanguinaires dans les films eux-mêmes, phénomène que M. Kracauer semble sous-estimer en opposant directement, ainsi qu'il le fait, les incunables purement factuels du cinéma aux créations purement fantastiques de Méliès. L'apport du mouvement et, plus tard, du son transfère cette tension inhérente au niveau de récits cohérents, voire complexes ; mais je crois que cela est inhérent au médium photographique en tant que tel – affirmation qui ne contredit en rien la thèse de M. Kracauer, et lui donnerait plutôt une valeur encore plus générale⁵³.

Nous laisserons de côté la question passionnante, qu'il faudra traiter ailleurs, de la lecture que Panofsky fait de Kracauer, et des réactions de ce dernier aux critiques qui lui sont adressées. Dans le contexte présent, ce sont les remarques de Panofsky sur l'esthétique de la photographie qui importent. Développant des commentaires formulés quelque vingt ans plus tôt sur la liberté du photographe de se concentrer sur le choix du sujet⁵⁴, l'historien de l'art suggère ici que cette licence offerte par la photographie a pour effet de privilégier des sujets aux tonalités émotionnelles surdéterminées, dont il incombe à une analyse iconographique de révéler l'origine. Et cela, à son tour, fonde la nécessité d'une pratique iconographique dans la spécificité du médium photographique même et, par extension, également dans la spécificité du cinéma narratif.

Nous nous trouvons alors en mesure de comprendre ce qui est en jeu lorsque, en réponse à une lettre dans laquelle Kracauer exprime son enthousiasme à la lecture du livre sur Dürer, Panofsky écrit :

Vous êtes la première personne qui me donne le sentiment d'avoir été « profondément compris », comme Palma Kunkel, et je ne saurais assez vous remercier pour cela. J'ai été particulièrement heureux de votre intérêt pour un détail comme la relation interne entre technologie et contenu que le xix^e siècle, dans son aveuglement particulier, a ignorée aussi bien dans le domaine technologique.

WEINER DAVID PEIST
RÉVÉRÉE-MATIN, V. 3929
ÉPREUVE AUX SÈLS D'ARGENT. 23,3 X 16,8
BERLIN, BAUHAUS ARCHIV

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

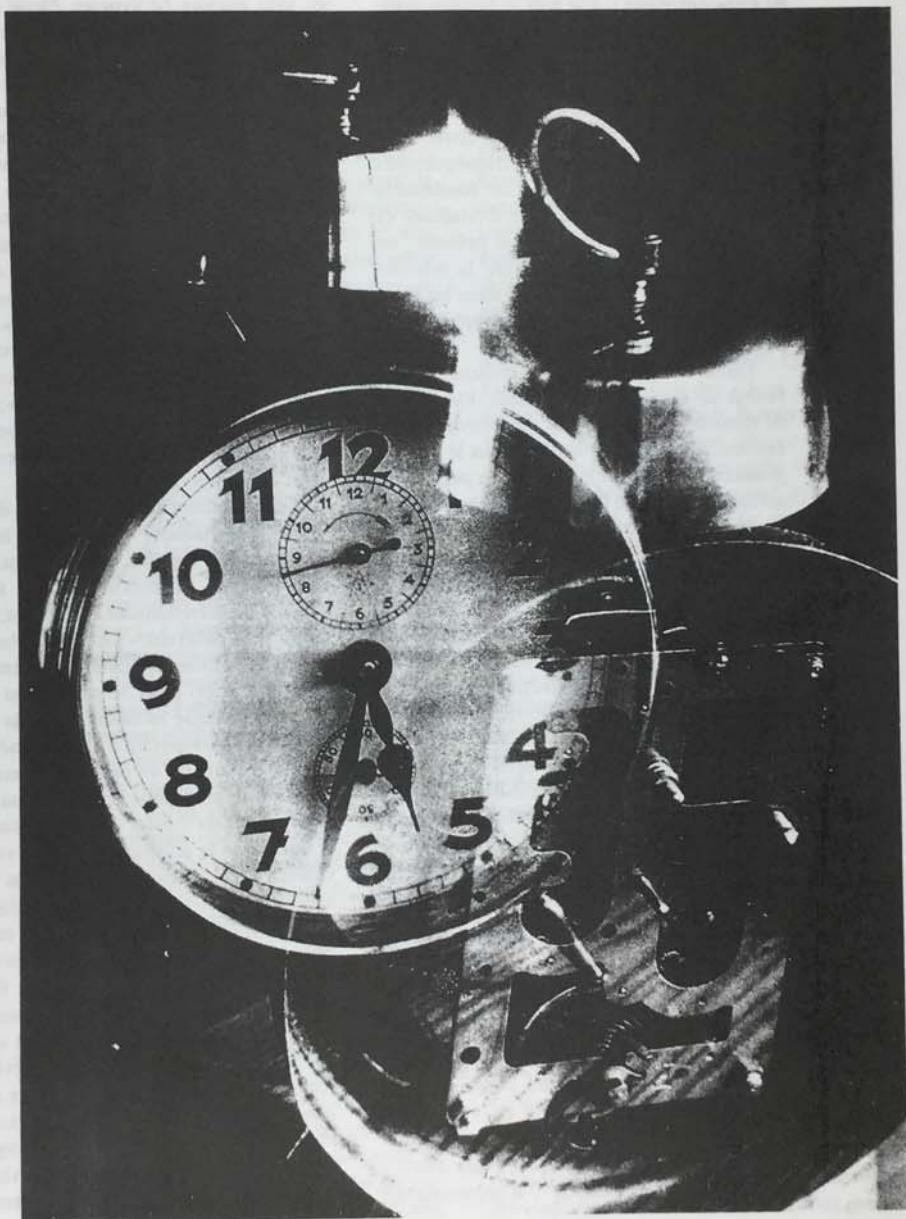
The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Rona Roob

Series.Folder:

I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

dit extra-«artistique», que dans le domaine matériel tout aussi nettement extra-«artistique». Cela tient au fait que nous avons tous deux appris quelque chose du cinéma⁵⁵!

Si Panofsky affirme que le cinéma est un «art qui trouve son origine dans des inventions techniques et qui leur reste intrinsèquement associé»⁵⁶, l'invocation de ce fondement technologique lui permet de cristalliser ce que l'on pourrait nommer à présent, en jouant sur le titre de son essai, la relation entre le *contenu* et le matériau dans les films – ce qui, en retour, rend l'iconographie indispensable à l'étude du cinéma.

Comme l'a récemment montré Régine Prange de manière convaincante, l'insistance de Panofsky sur le contenu est fortement surdéterminée⁵⁷. En effet les essais sur le cinéma prennent place à une époque où la pertinence méthodologique de l'iconographie se voit menacée par l'abstraction croissante de l'art moderne. Peut-être faut-il considérer l'adhésion apparemment progressiste de Panofsky à l'attrait populaire du cinéma, à sa «communicabilité», comme une réaction directe au modernisme et à l'art moderne, une forme de résistance à l'abstraction, résistance dont on peut suivre assez précisément le fil du début des années trente (époque où Panofsky pensait qu'il pouvait encore intégrer Cézanne et Franz Marc à son modèle iconologique universel) au milieu des années quarante⁵⁸. Même s'il est possible que Panofsky, homme aux idées larges, ait été sensible, et se soit intéressé, ainsi que l'affirment de nombreuses personnes, à l'art moderne en tant que tel, il demeure qu'à un certain niveau l'art contemporain (et surtout l'art abstrait) posait effectivement un défi à son programme méthodologique. Cette tension entre l'art moderne et certaines pratiques de l'histoire de l'art est mise en évidence dans une brève note de lecture que Panofsky publia en 1934 dans le *Museum of Art Bulletin* (et qui est étrangement absente des bibliographies, par ailleurs exhaustives, de ses écrits)⁵⁹. Il recommande

ici, sans aucune équivoque, *Plastic Redirection in 20th Century Painting* de James Johnson Sweeney (The Renaissance Society of the University of Chicago, 1934), parce que ce «livre [...] est l'une des rares tentatives pour aborder les problèmes de l'art contemporain sous l'angle de l'histoire de l'art savante». Il est intéressant de remarquer que la double conclusion de Panofsky dans cette note (à savoir qu'«il se peut que ce soit un privilège de la recherche savante américaine que d'élaborer l'histoire d'un art qui n'est pas encore, en soi, un "phénomène historique"», et que le livre de Sweeney «démontre qu'il est possible, après tout, d'appliquer les méthodes de l'histoire de l'art à l'art contemporain») pourrait passer pour une description de son propre programme d'étude du cinéma, qui est exactement contemporain.

Le fondement photographique du cinéma, son «matérialisme», marque le retour opportun du signifié, du contenu, comme alternative à l'insistance sur le signifiant – forme de matérialisme également, quoique en un sens différent – propre à l'abstraction. Panofsky utilise le cinéma, ainsi que le montre Prange, pour réhabiliter en tant que norme artistique le monde de «la nature» que l'art contemporain a abandonné. Le film, dans la mesure où on peut le dire essentiellement photographique, et le cinéma narratif, pour autant qu'il place également l'accent sur le signifié (à la différence du repli réflexif du cinéma d'avant-garde), restaurent la légitimité de la méthode iconographique et le modèle d'expérience immédiate et de perception transparente sur lequel elle se fonde. Dans le même temps, cependant, ils contribuent à confirmer certaines critiques méthodologiques de l'iconographie dont la théorie de l'art s'est fait récemment l'écho. Tout comme il se peut qu'une rencontre avec l'art moderne, et avec sa problématisation de l'immédiateté supposée de la perception, ait déclenché une réflexion sur la théorie de l'expérience dont dépend l'iconographie,

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

il est possible que la confrontation avec le cinéma d'avant-garde ait remis en cause certains présupposés que l'intelligibilité manifeste du cinéma narratif autorisait à ne pas prendre en compte. De même, la position antimoderniste évidente dans l'intérêt exclusif de l'essai de Panofsky pour le cinéma narratif et, par voie de conséquence, la prééminence accordée au genre et aux types ne font que renforcer l'argument selon lequel l'iconologie a des affinités avec la continuité thématique, et se montre donc structurellement aveugle aux changements radicaux que connaissent les pratiques de la perception et de la représentation. Cela limite à son tour le champ analytique du projet iconographique, ainsi que l'a subtilement remarqué Oskar Bätschmann :

La seule contribution certaine du modèle de Panofsky semble être l'histoire des types, c'est-à-dire l'analyse de la manière dont des thèmes et des idées spécifiques sont véhiculés par des objets et des événements en des circonstances historiques changeantes [...]. Parce qu'une histoire des types est liée à une continuité thématique, elle est incapable de saisir non seulement les ruptures de la tradition, ainsi que l'a démontré Kubler, mais aussi les transformations relativement simples et fréquentes des schèmes formels. C'est pourquoi l'apport d'une histoire des types à une histoire de l'art ne peut être que d'un intérêt limité⁶⁰.

Aussi contestables que puissent être les observations de Bätschmann au regard des débats sur la méthodologie de l'histoire de l'art, elles décrivent avec justesse la validité relative des remarques de Panofsky pour l'étude du cinéma.

C'est dans le domaine des études du cinéma portant sur l'histoire des types cinématographiques, la formation des stéréotypes et la théorie des genres, que l'essai de Panofsky a eu, pour autant qu'il ait été connu, l'écho le plus sérieux et le plus productif. Le projet d'une iconographie cinématographique a suivi des orientations diverses, depuis l'essai de Jean-Loup Bourget⁶¹, très cinéphile et pieusement attaché aux questions de méthode,

jusqu'aux travaux de théoriciens féministes du cinéma comme Clair Johnston, pour qui « le repérage effectué par Panofsky des stéréotypes primitifs qui ont caractérisé les débuts du cinéma pourrait s'avérer utile pour comprendre comment les mythes féminins ont fonctionné au cinéma⁶² ». La mise entre parenthèses par Panofsky de la forme cinématographique en faveur du contenu explique également l'intérêt pour ce texte d'un autre théoricien, Stanley Cavell, qui partage sa fascination à l'égard du cinéma comme médium du « réel ». Dans son étude *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*⁶³, Cavell dit de Panofsky qu'il est l'un des « deux théoriciens toujours subtils, intéressants, et pour moi utiles, que j'ai lus sur le sujet [de ce qu'est le cinéma?] ». Le second, de manière symptomatique, est André Bazin, le grand prêtre de la théorie réaliste du cinéma. Ce sont ces deux figures, ainsi que l'explique Cavell dans une postface à la deuxième édition « augmentée » de son livre, qui l'ont incité à explorer les relations du cinéma avec la réalité :

Quel qu'ait été mon embarras devant leurs appels hardis à la nature et à la réalité, j'ai senti que la richesse et l'exactitude de leurs observations sur des films, des genres ou des types particuliers de cinéma, et sur la signification particulière du cinéma en tant que tel, ne pouvaient, ou ne devaient, être dissociées de leur conviction que le cinéma est dans une relation avec la réalité sans équivalent dans les autres arts.

Tout en éprouvant de la sympathie pour la position de Panofsky en général, Cavell donne à son hommage la forme d'une critique attentive et rigoureuse qui met en évidence certains problèmes clés en jeu dans l'essai sur le cinéma, avec plus d'acuité que l'auteur lui-même ne l'avait fait⁶⁴. Non seulement Cavell pousse parfois Panofsky vers cette iconologie du cinéma que l'essai ne formule pas⁶⁵, mais il va jusqu'à le défendre contre lui-même et récuse l'affirmation selon laquelle, lorsque la compréhension du cinéma fut suffisamment développée, les procédés signalant les genres

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

THOMAS Y. LEVIN

et les types utilisés à l'origine pour aider le spectateur à s'orienter dans un univers complexe d'innovations formelles devinrent superflus. « Des astuces de ce type, avait soutenu Panofsky, devenues de moins en moins utiles au fur et à mesure que le public s'habitue à interpréter l'action sans aide extérieure, furent virtuellement abolies par l'avènement du parlant⁶⁶. » Si la contribution majeure du travail de Panofsky sur le cinéma est bien cette analyse iconographique des types et des genres, et si l'emploi de telles conventions fut abandonné ou au mieux réduit quand la compréhension du cinéma se généralisa, alors, soutient Cavell, si Panofsky a raison, il a démontré que son propre projet est soit superflu, soit uniquement pertinent dans le cadre du cinéma muet. Mais, ajoute-t-il en se référant à la vitalité du western, du film de gangsters et d'autres genres cinématographiques, Panofsky se trompe tout simplement : s'il est vrai que les caractéristiques que l'iconographie attribue au type du méchant changent avec le temps, ce qui demeure c'est la spécificité iconographique d'un tel type. En fait, Cavell soutient d'une manière plutôt panofskienne que cette dépendance par rapport aux types et aux genres cinématographiques

[...] s'explique par les conditions réelles du moyen cinématographique lui-même : les types sont précisément ce qui véhicule les formes sur lesquelles les films se fondent. Ces moyens créèrent de nouveaux types, ou des combinaisons et des inversions ironiques de types; mais ils étaient là et y demeurèrent⁶⁷.

Ce que Cavell défend ici – pour le meilleur ou pour le pire –, c'est bien la validité non démentie d'un programme iconographique, panofskien, d'étude du cinéma. Et son deuxième livre sur le cinéma, *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage*⁶⁸, n'est rien d'autre que l'analyse iconographique d'un genre cinématographique particulier, décrit ici pour la première fois. On pourrait certainement soutenir que cet ouvrage – et à un moindre degré, peut-être, le champ même des études cinématographiques qui s'intéressent

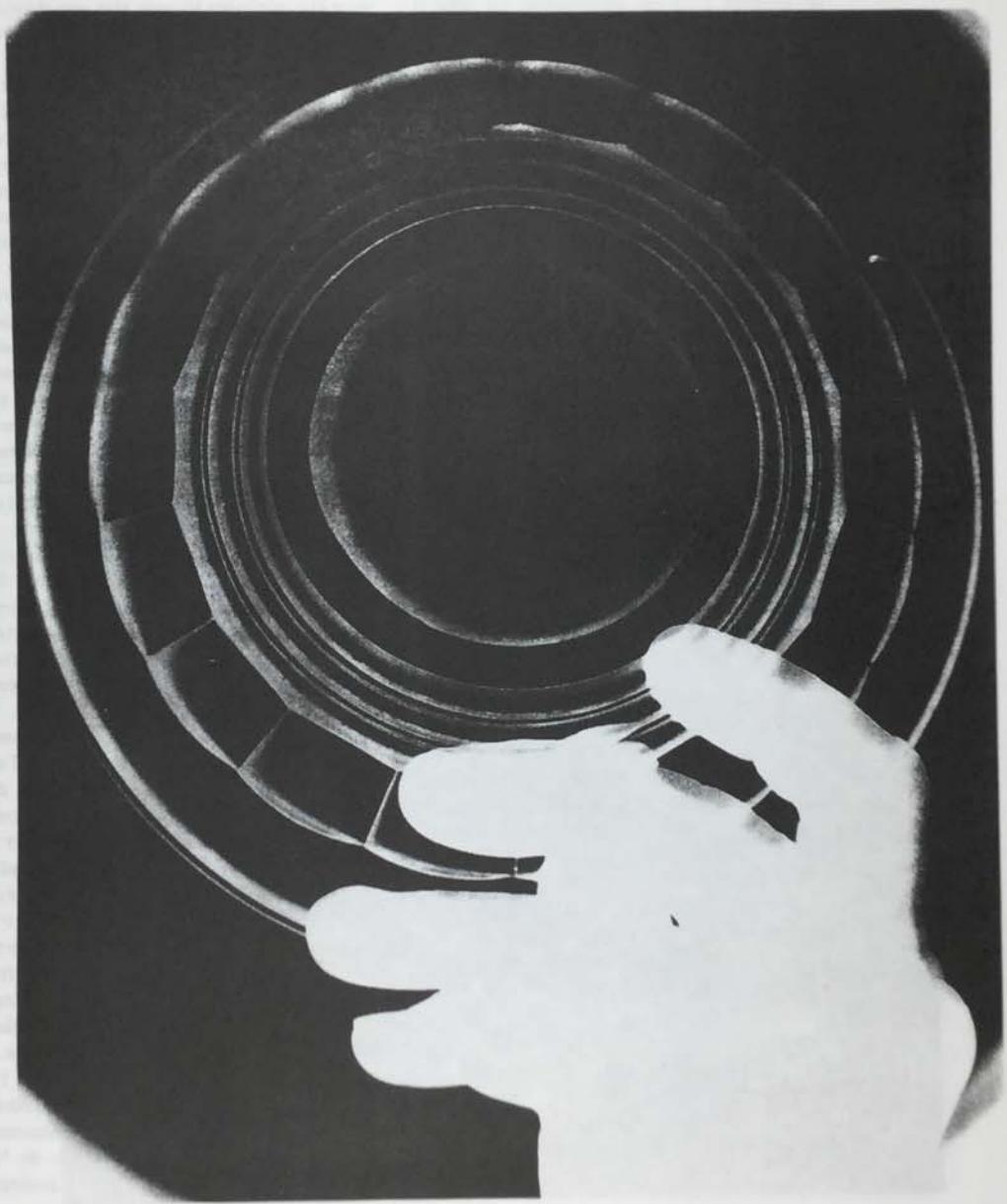
aux genres et aux types, à la signification des gestes et des scènes, etc. – doit beaucoup, par ses dimensions iconographiques, au programme proposé par Panofsky (mais également par d'autres, bien sûr), et qu'il en est, en un sens, la continuation.

Cependant, ce n'est pas dans les études cinématographiques mais dans le contexte d'une relecture politisée de la place de Warburg et de Panofsky dans l'histoire de l'art allemande contemporaine que la spécificité photographique et les surdéterminations épistémiques de l'essai sur le cinéma prennent toute leur importance aujourd'hui. Selon le schéma historiographique esquisé par Johann Konrad Eberlein, il faut distinguer deux phases dans l'iconologie. La première – l'iconologie au sens étroit du terme – eut pour principal protagoniste Panofsky et s'intéressa essentiellement à la Renaissance et à l'humanisme; elle allait faire l'objet des critiques d'une génération plus jeune, qui lui reprocha une relation trop mécaniste à des sources puisées dans un corpus trop limité et un dénigrement de l'image à seule fin d'illustrer ces sources. À la fin des années quatre-vingt se développa une seconde épistémé iconologique qui mit davantage l'accent sur les questions de style, les problèmes sociologiques et la réception des œuvres. Que l'on fixe l'origine de ce nouveau paradigme, ainsi que le fait Eberlein, à la publication en 1986 de l'essai de Horst Bredekamp, « Götterdämmerung des Neoplatonismus⁶⁹ », ou qu'on la fasse remonter à l'intervention de Martin Warnke sur « Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung » (« L'œuvre d'art entre science et vision du monde ») lors du XII^e Congrès d'histoire de l'art allemand à Cologne en 1970⁷⁰, il demeure que le personnage central de cette seconde phase était, bien évidemment, Aby Warburg, Panofsky et Warburg, dit-on généralement, s'inspireront au début de leur carrière de la méthode de Riegl, méthode complexe dont l'objet était, pour citer Benjamin, d'entreprendre « une analyse

AUGUST SANDER
PROJET DE PUBLICITAIRE POUR UN FABRICANT
DE VERRE DE COLOGNE, 1932
ÉPREUVE AUX SELS D'ARGENT, 22 X 18,5
NAZIJI, J. PAUL GETTY MUSEUM

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Rona Roob	Series.Folder: I.24
---------------------------------------	--------------------------	------------------------



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

de l'œuvre d'art qui reconnaise en celle-ci une expression complète des tendances religieuses, métaphysiques, politiques et économiques d'une époque et qui, en tant que telle, ne se laisse enfermer par aucune discipline académique⁷¹. Mais, à la différence de l'approche de Warburg qui orientait délibérément l'iconologie vers une *Kulturgeschichte* [histoire culturelle], l'œuvre de Panofsky apparut de plus en plus comme un exemple de *Geistesgeschichte* [« histoire des idées »], d'une histoire de l'art plus traditionnelle dans la mesure où elle s'intéressait presque exclusivement aux questions d'interprétation et de contenu, aux objets représentés plutôt qu'aux conditions et aux enjeux culturels de la représentation. C'est ainsi que Warburg devint le mentor d'une nouvelle histoire critique de l'art s'efforçant de concilier l'iconologie et la théorie sociale de l'École de Francfort afin de faire de l'histoire de l'art une science historique, inscrite dans le champ plus vaste d'une science culturelle interdisciplinaire qui analyserait les fonctions constamment changeantes de toutes les images, y compris de celles appartenant à la culture populaire, triviale, « basse ».

Conscients peut-être de la nécessité de prouver que Panofsky pouvait également être enrôlé dans un tel projet, des chercheurs comme Volker Breidecker ont récemment vu dans son essai sur le cinéma l'illustration, à leurs yeux patente, d'une sensibilité warburgienne. Soutenant qu'il démontre l'intérêt de Panofsky pour une forme artistique populaire, voire « basse », et que ses orientations sont implicitement sociologiques, leurs arguments mettent en évidence des déclarations telles que celle où Panofsky affirme que non seulement les films narratifs constituent un art, mais qu'en outre

[...] ils sont avec l'architecture, le dessin animé, et le « design commercial », l'une des seules formes d'art visuel encore vives. Le « ciné » a redynamisé les liens entre production et consommation artistiques, lesquels, pour des raisons trop complexes

pour être analysées ici, sont plus que ténus, pour ne pas dire rompus, dans de nombreuses disciplines artistiques⁷².

Si on laisse de côté l'idéologie culturelle profondément antimoderniste de ce populisme esthétique d'apparence progressiste, la tentative de réhabilitation de Panofsky comme théoricien de la culture populaire met en évidence sa réfutation ingénueuse (et souvent citée) de l'accusation selon laquelle le cinéma est uniquement « commercial » :

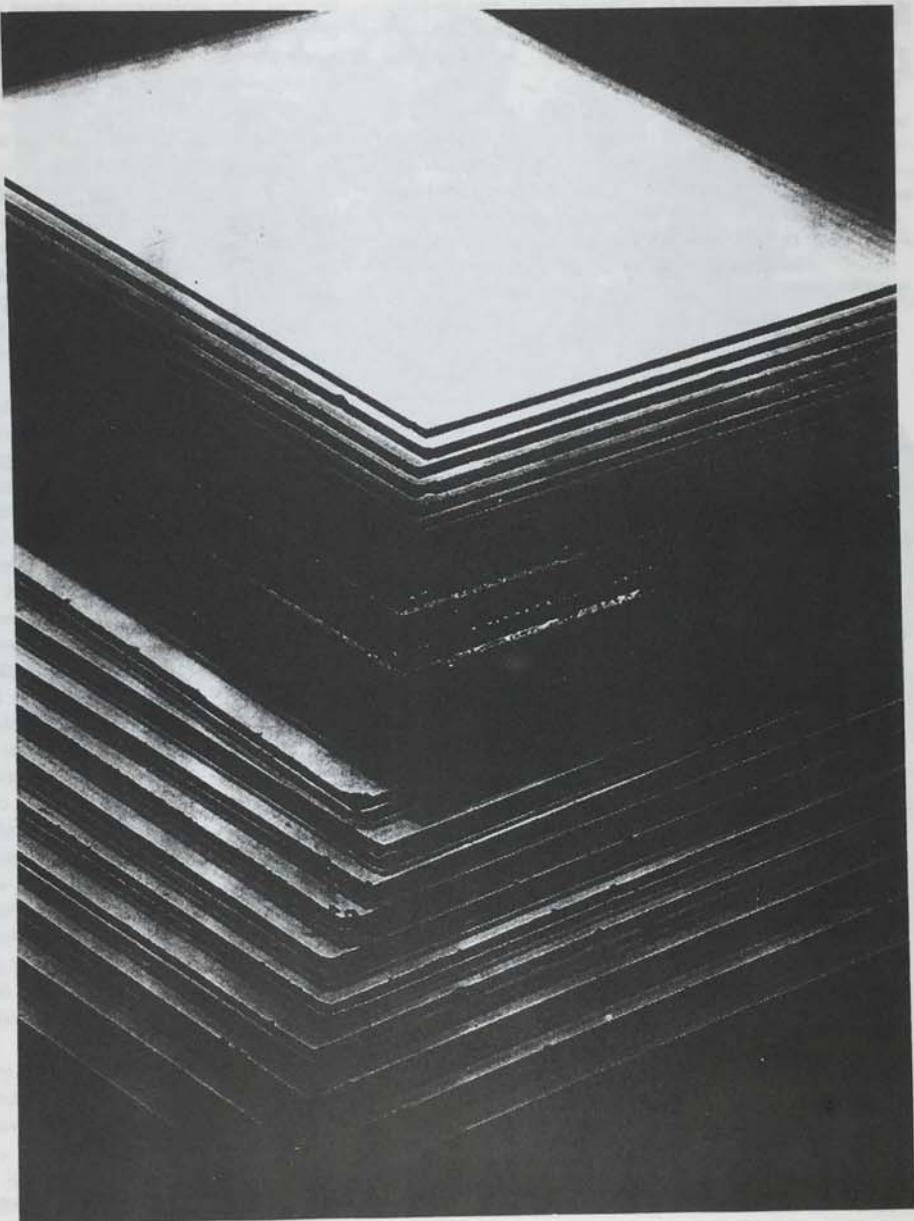
Si l'on définit l'art commercial comme tout art non produit, de prime abord, dans le but de satisfaire le besoin créateur de l'artiste mais visant à satisfaire les exigences d'un mécène ou du public, il faut préciser que l'art non commercial est une exception plutôt que la règle, exception récente, de plus, et pas toujours heureuse. S'il est vrai que l'art commercial court toujours le risque de se retrouver sur le trottoir, il est également vrai que l'art non commercial court toujours le risque de finir vieille fille⁷³.

Ce rejet du modèle classique d'autonomie esthétique – tout art étant susceptible de se voir d'une certaine manière contaminé par le caractère commercial tant décrié du cinéma – apporte une variation importante aux réflexions de Benjamin sur l'idée de Paul Valéry selon laquelle le cinéma, loin de n'être qu'un art, transformera la notion même d'esthétique. Ainsi que Brecht l'a dit au début des années trente : « Il n'est donc pas exact de dire que le cinéma ne peut se passer de l'art, à moins bien sûr de créer une nouvelle conception de l'art⁷⁴. » Cependant, malgré l'insistance sur la dimension irréductiblement commerciale, industrielle – c'est-à-dire politique – du médium, une lecture même rapide de l'essai de Panofsky confirme que la composante sociologique de son argument reste au mieux superficielle. Cela ne signifie pas que Panofsky ait été aveugle à la dimension politique du cinéma – en 1942 l'étude de Kracauer consacrée aux films de propagande nazis lui inspira ce commentaire des plus pertinents : « Il n'y a pas de "film documentaire" authentique, et nos prétendus

WILLY OTTO ZIELKE
[PYRAMIDE], 1929
EPREUVE AUX SELS D'ARGENT, 21,5 X 17,6
MALIBU, J. PAUL GETTY MUSEUM

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

documentaires ne sont également que des films de propagande, en général – grâce à Dieu – pour une meilleure cause, et en général – hélas – moins bien faits⁷⁵.» Cependant, il est frappant de constater que la sensibilité de Panofsky à cette dimension du cinéma, en raison d'un ensemble de surdéterminations dont certaines ont été esquissées plus haut, est absente de son essai. Si l'on trouve dans ce texte une analyse sensible et approfondie de la généalogie du cinéma comme art populaire, une étude du public et des pratiques de projection, et une réflexion sur la relation de l'acteur à la caméra⁷⁶, il ne peut servir, ainsi que le soutient Breidecker, à réfuter la critique selon laquelle l'œuvre tardive de Panofsky privilégie le « contenu » des œuvres au détriment de leurs caractéristiques formelles ou stylistiques, l'iconographique au détriment du politique, ou l'argument selon lequel son approche était essentiellement de type *geistesgeschichtlich* et ignorait les conditions matérielles et techniques ainsi que les effets sociaux des œuvres⁷⁷. Le silence étonnant de l'essai sur les questions d'idéologie, d'aliénation, de profit, sur la politique des compagnies cinématographiques en termes de capitaux et de monopoles, etc., sa vision « romantique » de la « communauté » des spectateurs et son adhésion à l'idée d'une « identification » du spectateur avec la caméra – antithèse presque point pour point de la « critique de l'industrie culturelle » développée par Adorno et Horkheimer à la même époque – ne peuvent qu'étayer de telles objections.

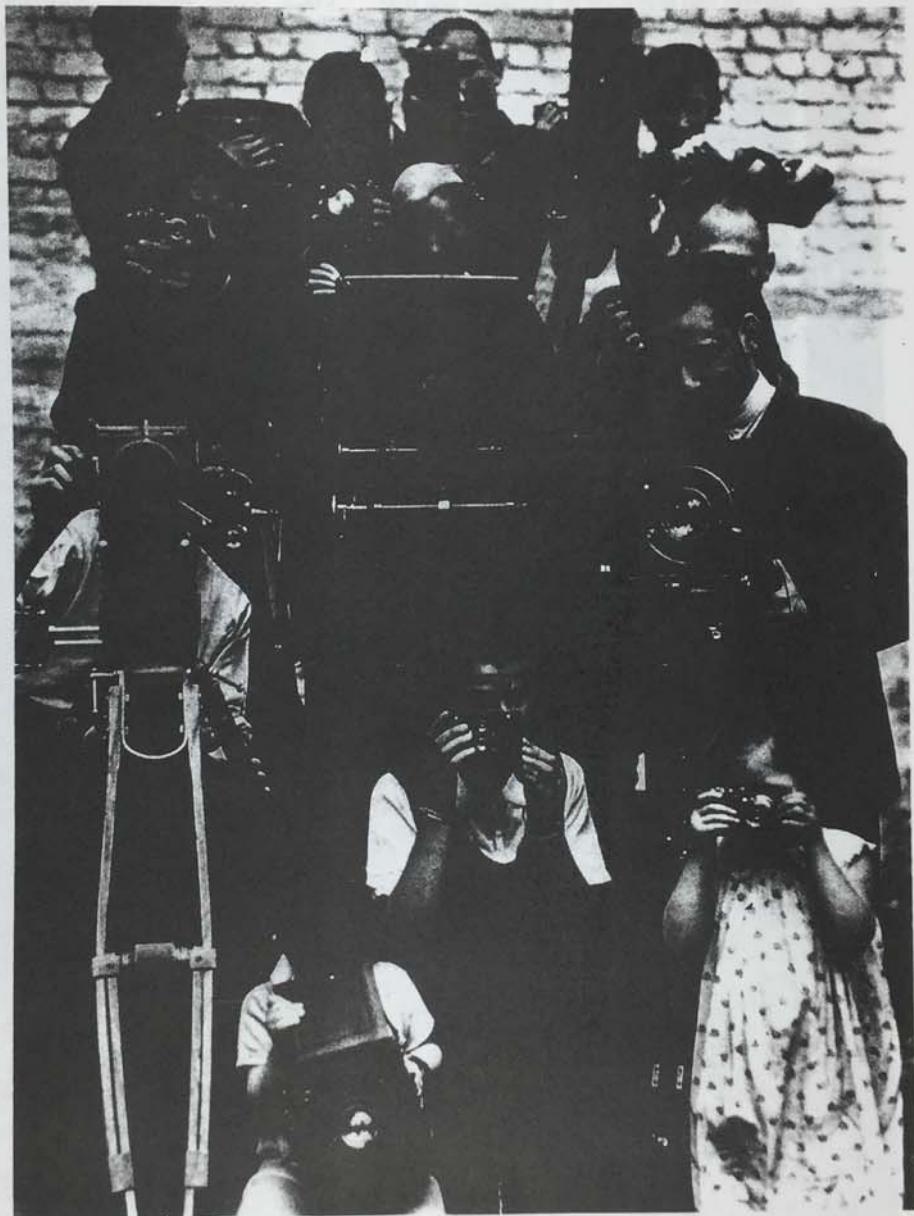
La mise entre parenthèses par Erwin Panofsky de toutes les questions se rapportant au langage cinématographique, au cinéma comme forme symbolique et, par voie de conséquence, au problème des imbrications sociopolitiques de celui-ci constitue, selon Prange, le signe de la myopie symptomatique de la *Stilgeschichte*. Et, malgré des tentatives remarquables pour faire de son projet iconographique une proto-sémiotique – comme dans l'étude importante de Peter Wollen, qui

reprend non seulement la syntaxe de l'essai de Panofsky dans son titre *Signs and Meaning in the Cinema*, mais présente également un triptyque de photographies de films qui illustre effectivement les exemples typologiques de Panofsky⁷⁸ –, l'article sur le cinéma est tout sauf warburgien. Plutôt que de le considérer comme le signe de l'intérêt supposé de son auteur pour la culture de masse, il vaudrait mieux étudier ce texte comme un document important qui – alors même que son objet est autre – peut, plus aisément peut-être que bien d'autres écrits de Panofsky, informer l'histoire de l'art des pièges méthodologiques et des affinités électives propres au programme iconographique. De même, le spécialiste soucieux d'explorer certains territoires relativement vierges de l'archéologie de la théorie cinématographique ferait mieux de s'intéresser à l'essai sur la perspective qu'à l'article sur le cinéma. Car, même si les nombreuses intuitions sur la théorie cinématographique demeurent pour l'essentiel à l'état embryonnaire dans *La Perspective comme forme symbolique*, ce texte nous donne un aperçu de ce qu'une lecture iconologique – panofskienne – du cinéma pourrait être. L'essai sur la perspective nous fournit en réalité bien plus dans la mesure où c'est précisément en tant que lecture de ce texte que l'on peut comprendre un autre écrit exactement contemporain de l'article sur le cinéma, « L'œuvre d'art à l'époque de la reproduction mécanisée » de Benjamin⁷⁹, prototype peut-être d'un « cinéma comme forme symbolique » panofskien. Si l'on peut décrire ainsi l'article de Benjamin, ce n'est pas tant parce que l'on sait que son auteur, alors qu'il se préparait à le défendre devant la Ligue de défense des écrivains allemands [Schutzverband Deutscher Schriftsteller] à Paris, les 20 et 26 juin 1936, se tourna vers *La Perspective comme forme symbolique* de Panofsky⁸⁰, ni parce que cet essai devait devenir l'un des textes majeurs de ce que l'on nomme la « Warburg Renaissance⁸¹ ». Ce qui justifie le fait de voir dans l'essai difficile et

SASHA STONE
SAN FRANCISCO, APRÈS 1913
TITLE OF EDITION: SASHA, DIE, SASHA STONE
FOTOGRAFIEN 1925-1938, BERLIN, 1990, P. 2
BERLINSISCHE GALERIE, FOTOGRAFISCHE SAMMLUNG

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

THOMAS Y. LEVIN

souvent mal interprété de Benjamin une tentative de lecture du « cinéma comme forme symbolique », c'est que les questions qui y sont abordées – comment le cinéma correspond à un ordre, à une structure, à un rythme d'expérience de type nouveau, comment il a transformé la perception, bouleversé le statut de l'œuvre d'art, comment il se rattache à des techniques antérieures d'itération, au fascisme et à la lutte des classes, en bref, comment il met en scène une certaine épistémé culturelle – constituent la matière même que l'on s'attendrait à trouver dans un article effectivement intitulé « Le cinéma comme forme symbolique ». Paradoxalement, « Style and Medium in the Motion Pictures » permet peut-être de comprendre combien Benjamin est panofskien dans son étude sur le cinéma, et pourquoi l'essai même de Panofsky ne l'est pas.

Traduit de l'anglais par Jean-François Sené

NOTES

Cet article a paru dans *The Yale Journal of Criticism*, vol. 9, n°1, 1996, pp. 27-55 [le « Book Comment » de Panofsky, jamais réédité depuis sa parution en 1934 et traduit *infra* note 59, a été ajouté expressément pour la présente publication en langue française]. Il constitue la version révisée d'une intervention faite lors de la « Panofsky Centennial Conference » à l'Institute for Advanced Study en novembre 1993, et reprise dans les actes du colloque publiés sous la direction de Irving Lavin sous le titre *Meaning in the Visual Arts : Views from the Outside* (Princeton, Institute for Advanced Study, 1995), pp. 313-333. De nombreuses personnes m'ont fait part de leurs impressions et de leurs commentaires sur le premier état de ce texte; j'aimerais remercier tout particulièrement Irving Lavin (Princeton), dont l'invitation à étudier cet essai sur le cinéma pour le colloque du centenaire est à l'origine de cet article, Gerda Panofsky, qui m'a aimablement autorisé à citer la correspondance de Panofsky, et Volker Breidecker (Berlin), qui m'a fait connaître son travail sur la correspondance entre Panofsky et Kracauer avant sa publication. Ma reconnaissance va aussi à Horst Bredekamp (Berlin), Brigitte Buettner (Northampton), Jean-Pierre

Criqui (Paris), Wolfgang Liebermann (Berlin), Charles Musser (New York), Regine Prange (Tübingen) et au personnel de la Film Library du MoMA (New York) pour son aide précieuse.

1. Pour comprendre l'importance symbolique de la conférence de Panofsky sur le cinéma, il faut se rappeler que, alors même que la première cinémathèque américaine fut créée dès 1922 à l'Art Museum de Denver par son directeur, George William Eggers, le cinéma ne commença à être reconnu aux États-Unis comme sujet digne d'être enseigné à l'université qu'au milieu des années trente. Quand l'Université de New York proposa en 1937 un cours sur « Histoire, esthétique et technique du cinéma » (assuré par Iris Barry et John Abbott, de la cinémathèque du MoMA, ainsi que par Paul Rotha), l'importance de cette innovation dans le curriculum fut telle que le magazine *Time* publia un article sur la naissance de cours d'enseignement supérieur consacrés aux films (« Fine Arts Em 1-Em 2 », *Time Magazine*, vol. 30, n° 15, 11 octobre 1937, p. 36). Afin d'illustrer la permanence et l'intensité de l'opposition anachronique à l'étude universitaire du cinéma aujourd'hui encore, on peut citer les propos acerbes de Hilton Kramer :

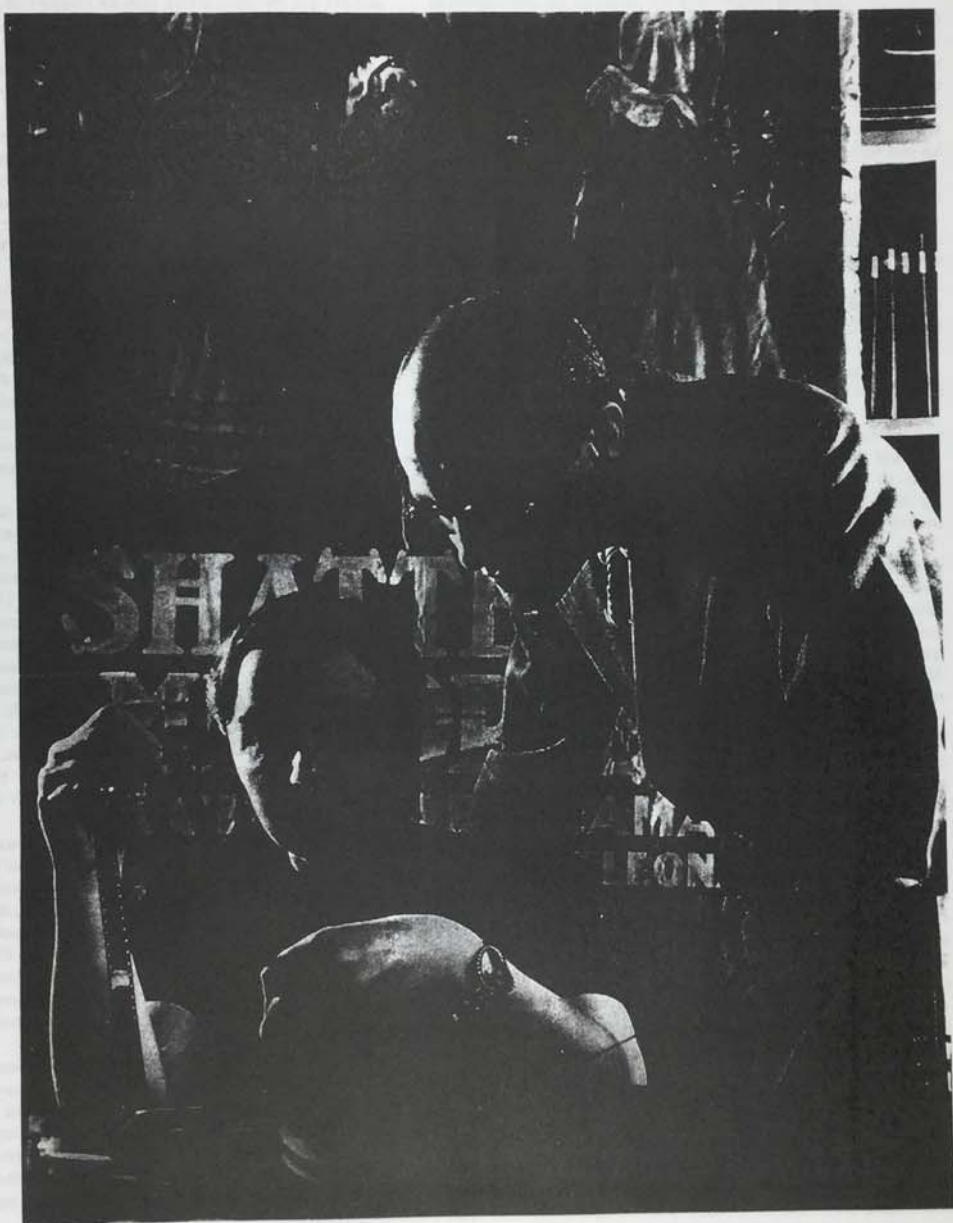
« En ce qui concerne le premier point, l'étude des arts et humanités à l'université, je commencerai par une proposition modeste mais révolutionnaire : retirer les films des enseignements consacrés aux arts libéraux. Il nous suffit de les bannir. Il n'y a aucune bonne raison pour qu'ils y figurent et toutes les raisons de les exclure. Non seulement ils prennent trop de temps, mais le fait même de leur accorder une attention sérieuse entache les objectifs pédagogiques qu'on leur fait ostensiblement servir. Les étudiants sont là pour lire, écrire, apprendre et penser, et les films sont un obstacle à ce processus. De toute façon les étudiants ironisent au cinéma, et apporter les films dans la salle de cours – soit comme objets d'étude, soit comme aides pédagogiques – revient à brouiller et à détruire précisément ce type de distinction – entre culture élevée et culture basse – qu'un enseignement libéral sain doit à présent, entre autres fonctions, inculquer à nos étudiants » (Hilton Kramer, « Studying the Arts and the Humanities. What can be done? », *The New Criterion*, février 1989, p. 4).

Pour une défense du cinéma dans ce contexte, voir Colin MacCabe, *On the Eloquence of the Vulgar : A Justification of the Study of Film and Television* (Londres, British Film Institute, 1993), conférence faite en octobre 1992 pour l'inauguration d'un enseignement, au niveau du Master of Arts, consacré à l'étude des médias.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

2. Étant donné que les archives du Metropolitan Museum sont fermées au public et que, selon leur personnel, elles ne renferment aucun renseignement concernant cet événement, j'ai déterminé le titre de la conférence – que n'indique pas l'article du *Herald Tribune*) – à partir de la rubrique « What Is Going on This Week » du *New York Times* du 15 novembre 1936, II, 4N, qui signale l'événement mais, curieusement, ne lui consacre aucun commentaire. Il figure également comme conférence publique dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. 31, n° 10, octobre 1936, p. 217. Le titre rappelle celui d'une exposition très populaire, « The Moving Picture as an Art Form » (Le Film comme forme artistique), organisée en 1933 à la New York Public Library par Romana Javitz, de la Picture Collection de la bibliothèque, et reprise en 1956 par l'antenne de la bibliothèque à Hudson Park; voir l'article largement illustré « The Magical Pageant of the Films » dans le *New York Magazine* du 7 mai 1933 (sec. VI, 10-11, p. 17). Selon Iris Barry (« Motion Pictures as a Field of Research », *College Art Journal*, vol. 4, n° 4, mai 1945, p. 209), c'est « le texte d'une conférence donnée devant un auditoire probablement étonné au Metropolitan Museum of Art » que Panofsky publia peu après dans *Transition* (voir *infra*).

3. Les écrits que Alfred H. Barr a consacrés au cinéma sont les suivants : « The Researches of Eisenstein », *Drawing and Design*, vol. 4, n° 24, juin 1928, pp. 155-156; « S. M. Eisenstein », *The Arts*, vol. 14, n° 6, décembre 1928, pp. 316-321; et « Notes on the Film : Nationalism in German Films », *The Hound & Horn*, vol. 7, n° 2, janvier-mars 1934, pp. 278-283. La première annonce publique du projet de Barr de créer au MoMA un « nouveau domaine » d'intérêt qui porterait sur les « motion picture films » parut dans une brochure publicitaire, couteuse et à grand tirage, intitulée *The Public as Artist*, et datée de juillet 1932. Cette initiative sans précédent et le champ d'activités du nouveau département étaient définis ainsi :

« L'art du cinéma [motion picture] est le seul grand art propre au xx^e siècle. Il est quasiment inconnu en tant que tel du public américain. Les gens qui connaissent bien la peinture, la littérature et le théâtre modernes ignorent presque complètement les œuvres de grands cinéastes comme Gance, Stiller, Clair, Dupont, Poudovkine, Feyder, Chaplin et Eisenstein.

» Le Département du cinéma du Musée, quand il sera organisé, projettera dans son auditorium des films qui n'ont pas été montrés en public, des films commerciaux de qualité, des films d'amateurs et d'« avant-garde », et des films des trente dernières

années qui méritent d'être tirés de l'oubli soit pour leur qualité artistique, soit pour leur importance dans l'évolution de cet art. Progressivement sera constituée une collection de films d'une grande valeur historique et artistique » (Dossier MoMA #31, 1934).

Sur l'intérêt de Barr pour le film, en particulier sur sa rencontre avec Sergei Eisenstein en Union soviétique en 1928, et sur sa stratégie et ses manœuvres pour créer le département du cinéma du MoMA, voir Alice Goldfarb Marquis, *Alfred H. Barr Jr. : Missionary for the Modern*, Chicago / New York, Contemporary Books, 1989, pp. 126 sqq.

4. Panofsky, dans une lettre aux rédacteurs de *Filmkritik* citée dans l'introduction à la première traduction allemande de l'essai sur le cinéma, « Stil und Stoff im Film », trad. H. Färber, *Filmkritik*, XI, 1967, p. 343. On trouvera un autre récit de la genèse de l'essai de Panofsky dans un article nécrologique écrit par Robert Gessner, professeur de cinéma à New York University : Robert Gessner, « Erwin Panofsky 1892-1968 », *Film Comment*, vol. 4, n° 4, été 1988, p. 3.

5. Erwin Panofsky, « On Movies », *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University*, juin 1936, pp. 5-15 [dorénavant EP 1936]. Les récits divergent sur la date de composition de l'essai ; la réédition facilement accessible (de la version de 1947) dans Gerald Mast, Marshall Cohen et Leo Braudy (dir.), *Film Theory and Criticism*, New York, Oxford University Press, 4^e éd., 1992, donne comme date de première publication du texte l'année 1934, erreur qui trouve sa source dans la note éditoriale qui accompagne la version de 1947 dans *Critique* (voir *infra*). Une réédition de la deuxième version, en 1941, soutient que l'essai fut écrit en 1935 (voir Dwight L. Durling et al (dir.), *A Preface to our Day*, *infra*, p. 570).

6. Une telle manifestation organisée par le Princeton Membership Committee du MoMA au Present Day Club le 10 janvier 1936 donna une projection de *A Fool There Was* de la cinémathèque du MoMA, après laquelle, selon l'invitation, « le Dr Erwin Panofsky fera une brève intervention consacrée aux Films [Moving Pictures] » (Invitation à Mr. et Mrs. [John] Abbott, MoMA Film Library, recueil de coupures de presse #2, 35; la référence à la causerie de Panofsky est manuscrite sur le carton d'invitation).

7. Le Comité, présidé par Will H. Hays (président de la Motion Picture Producers and Distributors of America, Inc.), comptait également parmi ses membres : David H. Stevens (directeur du Département des Humanités, Rockefeller Foundation), Stanton Griffis (président du Finance Committee et trustee de Cornell University; président du Conseil

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

exécutif de Paramount Pictures, Inc.), Jules Brulatour (président de J. E. Brulatour, Inc.) et J. Robert Rubin (vice-président de la MGM). Pour plus de détails sur la création et les activités de la cinémathèque à ses débuts, voir : A. Conger Goodyear, *The Museum of Modern Art : The First Ten Years*, New York, 1943, pp. 117-124; « The Founding of the Film Library », *MoMA Bulletin*, vol. 3, n° 2, novembre 1935, pp. 2-6, et « Work and Progress of the Film Library », *MoMA Bulletin*, vol. 4, n° 4, janvier 1937, pp. 2-7; Iris Barry, « Film Library, 1935-1941 », *MoMA Bulletin*, vol. 8, n° 5, juin-juillet 1941, pp. 3-13, et, également, John Abbott, « Organization and Work of the Film Library at the Museum of Modern Art », *Journal of the Society of Motion Picture Engineers*, mars 1937, pp. 294-303.

8. Sous une couverture illustrée par (entre autres) Duchamp, Léger, Miró, la remarquable revue *Transition* (publiée à Paris de 1927 à 1938 et rééditée en fac-similé par Kraus Reprint en 1967) fit paraître des textes d'Artaud, de Beckett, Breton, Kafka, Moholy-Nagy, et de Joyce (en particulier, en plusieurs livraisons, des extraits de son *work in progress*, *Finnegans Wake*). C'est dans l'avant-dernier numéro de cette revue, à côté de textes de Joyce, Hans Arp, James Agee, Paul Eluard, Raymond Queneau, et d'œuvres de Kandinsky, De Chirico, Miró et Man Ray, que parut la deuxième version de l'essai de Panofsky en février 1937 : « Style and Medium in the Moving Pictures », *Transition*, XXVI, 1937, pp. 121-133 [dorénavant EP 1937]; rééd. dans Dwight L. Durling et al. (dir.), *A Preface to our Day : Thought and Expression in Prose*, New York, The Dryden Press, 1940, pp. 570-582. L'essai de Panofsky était le dernier d'une série de textes publiés par *Transition* sur la photographie et le cinéma, et qui comprenait le scénario d'Artaud, « La Coquille et le Clergyman », et « The Cinematographic Principle and Japanese Culture » de S. M. Eisenstein (*Transition*, n° 19-20, juin 1930), « Poetry and the Cinema » de Paul Clavel (*Transition*, n° 18, novembre 1929), « The Future of the Photographic Process » de László Moholy-Nagy et « Whither the French Cinema » de Jean-George Auriol (*Transition*, n° 15, février 1929), « Artistic Improvements of the Cinema » de Elliot Paul et Robert Sage (*Transition*, n° 10, janvier 1928) et le manifeste surréaliste de soutien à Chaplin, « Hands off Love » (*Transition*, n° 6, septembre 1927). Curieusement, aucun de ces textes ne sera repris dans l'anthologie d'articles de la revue publiée sous le titre *In Transition. A Paris Anthology. Writing and Art from Transition Magazine 1927-1930*, introduction de Noel Riley Fitch, New York, Doubleday, 1990.

9. Erwin Panofsky, « Style and Medium in the Motion Pictures », *Critique* (New York), vol. 1, n° 3, janvier-février 1947, pp. 5-28 [dorénavant EP 1947]; la

pagination renvoie à la réédition facilement accessible dans G. Mast, M. Cohen et L. Braudy, *Film Theory and Criticism*, op. cit.). Dans une note d'explication il est précisé (p. 5) : « À la demande des Rédacteurs de *Critique* [...], le Professeur Panofsky a accepté de réviser et de mettre à jour la version originale, publiée pour la première fois en 1934 [sic] [...]. Pour *Critique* le Professeur Panofsky a profondément remanié son essai, l'étoffant et en élargissant la portée. »

[NdT] : Publié une première fois en français sous le titre « Style et matériau au cinéma » dans la *Revue d'esthétique*, XXVI, n° 2-3-4, trad. de D. Noguez, Paris, 1973, l'article de Panofsky a été de nouveau traduit, sous le titre « Style et matière du septième art », dans Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, trad. de B. Turle, Paris, Le Promeneur, 1996. C'est à cette dernière version que nous renverrons [dorénavant « Style »].

10. William S. Heckscher, « Erwin Panofsky : A Curriculum Vitae », *Record of the Art Museum, Princeton University*, vol. 28, n° 1, 1969, p. 18, trad. dans Erwin Panofsky, *Trois essais sur le style*, op. cit., p. 219, n. 12 ; toutes les citations renverront à cette republication.

11. Erwin Panofsky, *Le Codex Huygens et la théorie de l'art de Léonard de Vinci* [1940], trad. de D. Arasse, Paris, Flammarion, 1996, pp. 81 sqq. La postérité « souterraine » du premier essai de Panofsky sur le cinéma a d'abord été signalée par Horst Bredekamp dans son « Augenmensch mit Kopf. Zum hundertsten Geburtstag des Kunsthistorikers Erwin Panofsky », *Die Zeit*, 27 mars 1992.

12. Ainsi que le rappelle Robert Gessner : « Quand la Learned Society of Cinema [« Société savante du cinéma »] fut fondée en 1960, Erwin Panofsky en fut avec raison nommé premier membre d'honneur ; ce fut pour moi un devoir délicieux que de le rencontrer dans son Panthéon de Princeton, alors présidé par son grand ami, J. Robert Oppenheimer, et de l'inciter à intervenir lors de la session d'ouverture de la Society of Cinematologists. Les membres qui eurent le privilège d'être présents au Faculty Club de l'Université de New York à Washington Square se souviendront et chériront à jamais son rare mélange d'esprit et d'érudition » (Robert Gessner, « Erwin Panofsky », p. 3). Dans le compte rendu de la première réunion nationale de la société les 11 et 12 avril 1960, le secrétaire George Pratt rapporte que, après un déjeuner auquel assistaient Panofsky, Parker Tyler et Siegfried Kracauer, « dans une brève allocution d'admission M. Panofsky a dit : "J'ai eu le courage d'aller au cinéma en 1903... Je me suis efforcé de conserver une âme innocente dans mes jugements

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN



sur les films... J'ai simplement cherché à rationaliser mes propres sentiments quant à ce qui fait un bon ou un mauvais film... Bonne chance dans vos travaux!"» (Dossier de la Society of Cinematologists, Film Library du Museum of Modern Art). Voir aussi la brève notice « Film Scholars Meet » dans le *New York Times* du 13 avril 1960 (p. 45).

13. Dans un très intéressant échange de lettres – que j'examinerai plus en détail dans un prochain article sur Panofsky et sur la naissance des études cinématographiques aux États-Unis –, Panofsky et Gessner discutent de manière approfondie de l'intention qu'a ce dernier d'élaborer un vocabulaire critique pour l'évaluation du cinéma. Ce projet a paru pour la première fois – avec de nombreuses références à Panofsky – dans l'article de Gessner, « The Parts of Cinema : A Definition », publié dans le premier numéro du *Journal of the Society of Cinematologists* (juillet 1962, pp. 25-39) et, ensuite, dans une version légèrement révisée, sous le titre

« An Introduction to the Ninth Art » (*Art Journal*, vol. 21, n° 2, hiver 1961-1962, pp. 89-92). Il constituera par la suite la base de l'ouvrage de Robert Gessner, *The Moving Image : A Guide to Cinematic Literacy*, New York, Dutton, 1968, ainsi que le montre clairement les « Remerciements » (p. 16).

14. Dans une lettre à Siegfried Kracauer datée du 9 avril 1956, Panofsky fait part de ses commentaires sur un article de son ami intitulé « The Found Story and the Episode » (*Film Culture*, vol. 2, n° 1-7, 1956, pp. 1-5), et en profite pour déplorer la médiocre présence du cinéma à Princeton :

« Je l'ai lu, comme vous pouvez l'imaginer, avec grand intérêt, et je suis tout à fait convaincu que vous avez raison. Je dois admettre, cependant, qu'il m'a fait comprendre combien j'avais perdu le contact avec les films au cours de ces dernières années ; je ne connais directement que quelques-uns des exemples que vous citez, ce qui tient en partie au fait que les bons films n'arrivent que très

LE SERVICE DE L'INTER-AMERICAN AFFAIRS PROGRAM.
LA BIBLIOTHEQUE DU MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK.
PENDANT LA SECONDE GUERRE MONDIALE.
DE GAUCHE A DROITE : EDUARDO DUARTE, ED KERNS,
IRIS BARRY, KENNETH MACGOWAN, UNE SECRETAIRE,
CLIFFORD PITTALEGA, PRES DE L'APPAREIL DE PROJECTION - LUIS BUÑUEL.
PHOTO MOMA/FEMA STILLS ARCHIVE.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

rarement dans cette ville et que, avec les années, je suis tout simplement trop paresseux pour entreprendre un voyage à New York et ainsi rester dans le coup. Je suis d'autant plus touché que vous persistiez à faire référence à ce vieil article qui a plus de vingt ans maintenant» (Fonds Kracauer, Deutsches Literaturarchiv, Marbach [dorénavant DLA]). Cependant il arrivait à Panofsky de voir des films contemporains, ainsi que le prouve un témoignage évoquant ses remarques, deux ans seulement avant sa mort, sur le film d'Alain Resnais, film complexe d'un point de vue formel. Selon William S. Heckscher : « Il était étrangement touchant d'entendre Panofsky discouvrir (le 2 février 1966) sur l'énigmatique film [inspiré d'un scénario] d'Alain Robbe-Grillet, *L'Année dernière à Marienbad*, tourné en 1961 (non pas à Marienbad mais à Nymphenburg et à Schleissheim). Comme ceux qui ont vu le film se le rappelleront, l'héroïne, Delphine Seyrig ne parvient pas à se souvenir si elle a connu ou non ce qui ne peut avoir été, si cela a été, qu'une histoire d'amour "l'année dernière à Marienbad". Panofsky affirma que cette situation lui avait instantanément évoqué Goethe qui, à l'âge de soixante-quatorze ans (âge de Panofsky à l'époque) était tombé amoureux d'Ulrike von Levetzow, une jeune fille qui n'avait pas vingt ans et qu'il vit durant trois étés à Marienbad. Aux yeux de Panofsky, les éléments de l'Amour, de la Mort et de l'Oubli, dans le poème commémoratif de Goethe, *Marienbader Elegie*, anticipaient les leitmotifs du film. Citant le tout début de l'élegie (*Was soll ich nun vom Wiedersehen hoffen...? – Quel espoir désormais peut naître du revoir...?*), il montrait comment les éléments de souvenir confus et de flou érotique se retrouvaient à la fois dans le poème et dans le film. Il ajoutait que le metteur en scène, Alain Resnais, laissait à ses acteurs une inhabituelle liberté quant à la définition de leur personnage. Mme Seyrig aurait fort bien pu connaître le poème de Goethe et son caractère ambigu. N'était-elle pas, après tout, la fille d'un célèbre érudit, Henri Seyrig, archéologue, ex-directeur général des Musées de France et, en plusieurs occasions, membre de l'Institute for Advanced Study à Princeton? » (William S. Heckscher, « Erwin Panofsky », pp. 210-211, trad. modifiée).

15. EP 1936, pp. 5-6; voir également « Style », p. 109.
 16. W. S. Heckscher, « Erwin Panofsky », p. 210; Irving Lavin, « Panofskys Humor », dans Erwin Panofsky, *Die Ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, Francfort-sur-le-Main / New York, Campus Verlag, 1993, p. 9; une version augmentée de cet essai, avec le terme « frivole » entre guillemets, a paru comme introduction du directeur d'ouvrage dans E. Panofsky, *Trois essais sur le style*, op. cit., pp. 11-31;

Karen Michels, « Die Emigration deutschsprachiger Kunsthistoriker nach 1933 », dans H. Bredekamp et al. (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, Weinheim, VCH Verlagsgesellschaft, 1991, p. 296.

17. À ma connaissance, le présent article est la première analyse entièrement consacrée à l'essai sur le cinéma dans la littérature en langue anglaise consacrée à Panofsky. Un tel désintérêt pour ce texte (alors même que, dans l'ouvrage de Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundation of Art History*, Ithaca / Londres, Cornell University Press, 1984, pour prendre un exemple significatif, on trouve une étude subtile de l'essai sur *La Perspective comme forme symbolique* replacée dans le contexte des débats contemporains sur la politique figurative de la culture photographique) est en soi, ainsi que je le suggérerai plus loin, très symptomatique. En allemand, à côté de l'introduction de Irving Lavin à la réédition de l'essai sur le cinéma et de l'étude de la calandre Rolls-Royce (« Panofskys Humor », art. cité), Regine Prange a récemment publié ce que l'on peut considérer comme la première étude attentive de cet essai dans le contexte de l'œuvre de Panofsky – « Stil und Medium. Panofsky "On Movies" », dans Bruno Reudenbach (dir.), *Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, pp. 171-190. Selon Prange, les références occasionnelles au texte de Panofsky dans la littérature allemande consacrée à l'histoire de l'art s'inscrivent dans le cadre d'analyses des structures protocinématiques des séquences d'images antiques et médiévales; voir Georg Kauffmann, *Die Macht des Bildes – Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1987, pp. 31 sqq., et Karl Clausberg, « Wiener Schule - Russischer Formalismus - Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunsthistorisch », *Idea*, n° 2, 1983, pp. 151 et 176 sqq. En français, signalons l'excellente étude de Brigitte Buettner (cf. note 23).

18. On trouvera un indice révélateur de la menace méthodologique que le cinéma représente pour l'histoire de l'art dans la définition que donne Martin Warnke des « Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte » [« domaines de l'histoire de l'art »] dans l'introduction très populaire à cette discipline éditée par Hans Belting et al., *Kunstgeschichte : Eine Einführung*, Berlin, Reimer, 1985 (rééd., 1988) : « Si l'on considère que les médias sont partie intégrante d'une culture visuelle qui peut faire l'objet d'une analyse savante, alors cela élargit le champ d'investigation de l'histoire de l'art, transformant non seulement les arts dits "triviaux" (tels que la bande dessinée, les magazines, les affiches et

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

THOMAS Y. LEVIN

les peintures de grands magasins), mais aussi tout le domaine des *nouveaux médias* en objets de recherche pour les historiens de l'art. Ainsi les travaux sur l'histoire de la *photographie* ont acquis une certaine importance au cours des dernières années (aux États-Unis, c'est chose banale depuis longtemps). Par contraste, l'étude du cinéma (sans parler de celle de la télévision) n'a pas encore trouvé sa place au sein de l'histoire de l'art et tend à devenir l'un des domaines d'une *science des médias* en voie de constitution. *On se demande si l'histoire de l'art, en tant que discipline, pourra survivre si elle ne parvient pas à prendre en compte ce moyen formateur d'expérience visuelle*; mais on peut également se demander si la discipline dispose des ressources méthodologiques et des ressources en personnel nécessaires à son expansion dans le champ des *mass media* et si, pour cela, il ne lui faudrait pas sacrifier des présupposés et objectifs essentiels. L'histoire de l'art n'a connu une telle extension de son champ d'investigation qu'en une seule occasion, lorsque, dans la seconde moitié du xix^e siècle, furent créés un peu partout des musées de l'artisanat et des traditions populaires. La discipline sut parfaitement répondre aux pressions qui s'exercèrent alors sur elle : en fait les collections de ces musées rassemblent des photographies, des affiches et des réclames constituant un fonds de départ pour les voies nouvelles qui s'organisent autour de l'étude des médias. Même l'inclusion des arts décoratifs dans le champ d'intérêt de l'historien de l'art se concilie facilement avec les activités propres aux musées de l'artisanat. Les nouvelles tendances expansionnistes ne font, dans une certaine mesure, qu'enfoncer des portes ouvertes depuis longtemps. *Cela n'est pas vrai, cependant, des médias du cinéma et de la télévision.* Le fait que ces domaines d'investigation ne seront pas abordés ici ne doit pas être interprété comme un rejet de ces propositions expansionnistes nouvelles. On peut, néanmoins, prédire que la discipline ne pourra complètement ignorer ces médias, car les films sur les artistes constituent d'ores et déjà des sources fondamentales en histoire de l'art, et parce que, depuis les années soixante, les artistes eux-mêmes ont utilisé la vidéo à des fins soit créatives, soit documentaires» (pp. 21-22; nous soulignons). [NdT] : cette traduction et les suivantes reposent, sauf précision contraire, sur celles en anglais de Thomas Y. Levin.

Alors que, à titre indicatif, la bibliographie à la fin du volume ne comporte aucune référence à la littérature portant sur la théorie cinématographique, dans une section intitulée « Beispiele grenzen-überschreitender Untersuchungen aus der Kunstgeschichte » [« Exemples d'études d'histoire de

l'art sortant des limites de la discipline »] ne figure qu'un seul essai consacré au cinéma, celui de Panofsky. 19. Karen Michels, « Versprengte Europaér : Lotte Jacobi photographiert Erwin Panofsky », *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, X, 1991, p. 13, note 9. Cette lecture d'une photographie de Panofsky est l'un des rares textes (comme celui de B. Buettner) qui abordent la question de ses positions sur la reproductibilité technologique.

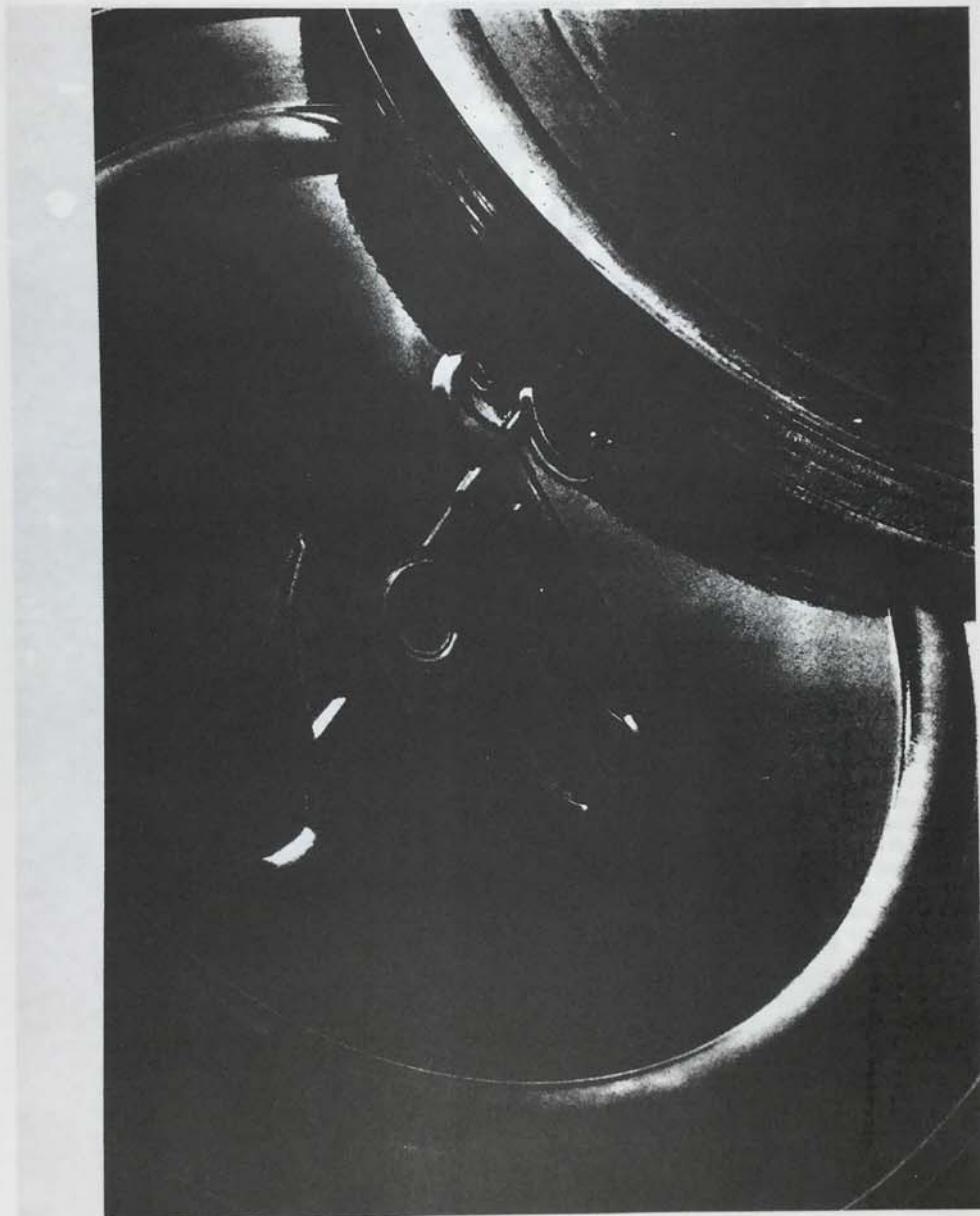
20. I. Lavin, « Introduction », dans E. Panofsky, *Trois essais sur le style*, op. cit., p. 19 ; dans la version anglaise, Lavin décrit l'étude de Panofsky comme « peut-être l'essai le plus célèbre de l'histoire de l'art moderne » [sic]. L'histoire des rééditions de la version « finale » de 1947 de l'essai (qui vient de reparaître, illustrée de superbes photographies de films, dans E. Panofsky, *Trois essais sur le style*, op. cit., pp. 109-145) peut se diviser grossièrement en deux périodes et deux contextes critiques. Une première vague de rééditions eut pour cadre les années cinquante (et les années soixante-dix) dans des recueils de textes sur le théâtre, les arts contemporains et l'esthétique, comme les ouvrages de Eric Bentley (dir.), *The Play*, New York, Prentice-Hall, 1951, pp. 731-772, T. C. Pollock (dir.), *Explorations*, Englewood Cliffs (N. J.), Prentice-Hall, 1956, pp. 209-217, Morris Weitz (dir.), *Problems in Aesthetics*, New York, Macmillan, 1959, rééd., 1970 (les deux éditions donnent de manière erronée le terme « motion picture » au singulier dans le titre de l'essai), pp. 663-680, et, enfin, plus de vingt ans plus tard, Harold Spencer (dir.), *Readings in Art History. Vol. II : The Renaissance to the Present*, New York, Charles Scribner's Sons, 2^e éd., 1976, pp. 427-447, et Richard Seales (dir.), *The Humanities through the Arts*, New York, McGraw-Hill, 1978. Une seconde vague de rééditions, dans un contexte d'études cinématographiques, eut comme point de départ le livre de Daniel Talbot, *Film : An Anthology*, New York, Simon and Schuster, 1959, rééd., Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1975, pp. 15-32 ; à la suite de cela l'essai fut repris dans Charles Thomas Samuels (dir.), *A Casebook on Film*, New York, Van Nostrand-Reinhold Co., 1970, pp. 9-22 (sans les notes de Panofsky) ; T. J. Ross (dir.), *Film and the Liberal Arts*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1970 (cette fois avec le titre de la version de 1936, « On Movies »), pp. 375-395 ; John Stuart Katz (dir.), *Perspectives on the Study of Film*, Boston, Little, Brown, 1971, pp. 57-73 ; Gerald Mast et Marshall Cohen (dir.), *Film Theory and Criticism*, New York / Londres / Toronto, OUP, 1974, 2^e éd., 1979, 4^e éd., 1992 ; David Denby (dir.), *Awake in the Dark : An Anthology of American Film Criticism*, New York, Vintage, 1976, pp. 30-48, et John Harrington (dir.), *Film and/as Literature*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1977.

WILLY OTTO ZIELKE
AGFA, DÉBUT DES ANNÉES Trente
ÉPREUVE AUX SELS D'ARGENT, 21,5 X 15,7
MALIBU | PAUL GETTY MUSEUM

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

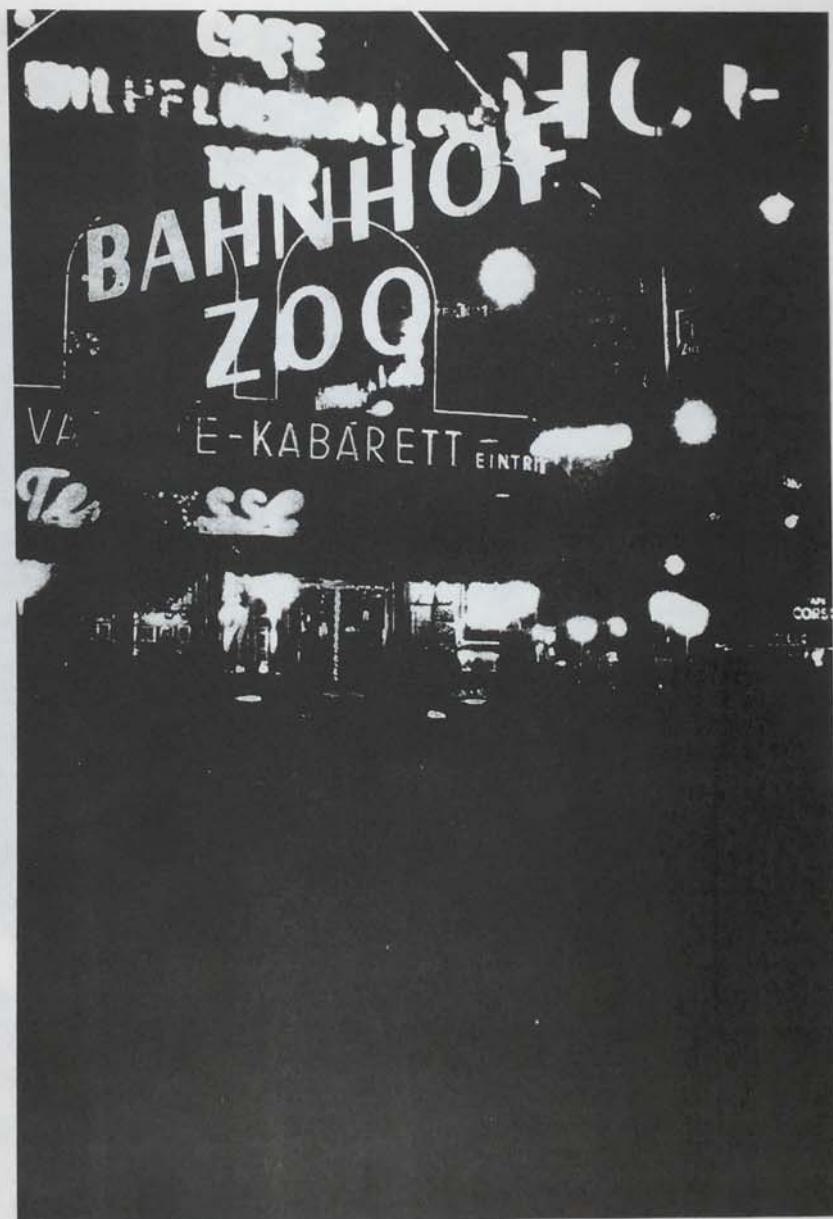
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA



FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

La grande majorité des traductions (qui s'appuient toujours sur la version de 1947) parurent également dans des revues ou des ouvrages consacrés aux *mass media* : en allemand – « Stil und Stoff im Film », trad. H. Färber, *Filmkritik*, XI, 1967, pp. 343-355, rééd., avec de légères modifications (et les illustrations reprises plus tard dans E. Panofsky, *Trois essais sur le style*), dans Erwin Panofsky, *Die Ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*, op. cit. (*supra*, note 16), pp. 17-51 ; voir aussi la traduction de M. Busse-Steffens, « Stilarten und das Medium des Films », dans Alphons Silbermann (dir.), *Mediensoziologie. Band I : Film* ; Düsseldorf / Vienne, Econ Verlag, 1973, pp. 106-122 – en français – « Style et matériau au cinéma », trad. D. Noguès, *Revue d'esthétique*, XXVI, n° 2-3-4 (numéro spécial *Théorie du Cinéma*, 1973), pp. 47-60 – en danois – dans Lars Aagaard-Mogensen (dir.), *Billedkunst & billed tolkning*, Copenhagen, Nytt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1983, pp. 152-167, 206 sqq. – en hébreu – dans H. Keller (dir.), *An Anthology of the Cinema*, Tel Aviv, Am Oved Publishers, 1974, pp. 12-27) – en polonais – « Styli i tworzywo zo filmie », dans Erwin Panofsky, *Studia z Historii Sztuki*, éditée et traduite par J. Bialostocki, Varsovie, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1971, pp. 362-377 – en serbo-croate – « Stil in snov v filmu », dans *Ekran*, vol. 1, n° 9-10, 1976, pp. 11-13, et vol. 2, n° 1-2, 1977, pp. 58-61 – en espagnol – dans Jorge Urrutia, *Contribuciones al Análisis Semiológico del Film*, Valence, Fernando Torres, 1976, pp. 147-170.

21. Si une histoire exhaustive de la théorie du cinéma reste à écrire, il faut cependant noter qu'il n'est fait pratiquement aucune référence à Panofsky dans les deux ouvrages qui permettent temporairement de combler ce manque : Guido Aristarco, *Storia delle Teorie del Film*, Turin, Einaudi, 1951, révision 1963, et J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*, New York / Londres, Oxford University Press, 1976. Il est intéressant de noter qu'un résumé analytique intelligent et un florilège de citations de l'essai de Panofsky figurent dans une vue d'ensemble plus récente de l'histoire de la théorie du cinéma rédigée par un universitaire de l'ancienne RDA : voir Peter Wuss, *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte des Spielfilms*, Berlin, Henschel Verlag, 1990, pp. 248-254.

22. Dans *Visionary Film*, New York, Oxford University Press, 1980, par exemple, P. Adam Sitney évoque, dans une analyse du rituel et de la nature dans les films de Maya Deren, la critique que fait Panofsky des films qui « pré-stylisent » leurs objets (comme dans le cinéma expressionniste), sans,

cependant, s'intéresser davantage à l'essai (p. 25). Dans son étude *Film and Fiction : The Dynamics of Exchange*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1979, Keith Cohen cite également plusieurs passages de l'essai de Panofsky dans divers contextes mais n'entreprend pas de lecture d'ensemble du texte. L'essai de Panofsky se voit accorder un traitement plus approfondi par des auteurs qui l'inscrivent dans la réflexion actuelle sur l'esthétique philosophique, comme Joseph Margolis, « Film as Fine Art », *Millennium Film Journal*, n° 14-15, automne / hiver 1984-1985, pp. 89-104, et, surtout, Terry Comito, « Notes on Panofsky, Cassirer, and the "Medium of the Movies" », *Philosophy and Literature*, vol. 4, n° 2, automne 1980, pp. 229-241. Une autre voie encore inexplorée qui permet d'aborder les travaux de Panofsky dans le cadre des études cinématographiques est suggérée par le commentaire suivant du cinéaste Douglas Sirk : « Une autre influence qui s'exerça sur moi fut celle d'Erwin Panofsky, le grand historien de l'art, dont je suivis l'enseignement. Je fus l'un des heureux élus de son séminaire, et je fis pour lui un long mémoire sur les rapports entre la peinture médiévale allemande et les miracles. Je dois beaucoup à Panofsky » (*Sirk on Sirk : Interviews with Jon Halliday*, New York, Viking, 1972, p. 16).

23. Erwin Panofsky, « Original et reproduction en fac-similé » [1930], trad. de J.-F. Poirier, *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 53, automne 1995, pp. 45-55, suivi d'un commentaire de Brigitte Buettner, « Panofsky à l'ère de la reproduction mécanisée. Une question de perspective », pp. 57-77 ; et *La Perspective comme forme symbolique* [1924-1925], traduction sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975 [dorénavant *Perspective*]. Alors que les historiens de l'art ont déjà inscrit leurs lectures de ce texte au sein des débats actuels sur la perception qui concerne directement la théorie du cinéma (voir ainsi Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, op. cit., pp. 130-157), il demeure quasiment inconnu dans le domaine des études cinématographiques. L'une des rares exceptions est Gabriela Jütz et Gottfried Schlemmer, « Zur Geschichtlichkeit des Blicks », dans Christa Blümlinger (dir.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Vienne, Sonderzahl, 1990, pp. 15-32.

24. Bien que la recherche de ces filiations excède les limites de cet essai, on peut se faire une idée de l'importance de la dette de Panofsky à l'égard du discours théorique dominant sur le cinéma en lisant son texte à la lumière de l'ouvrage de Arnheim, *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932, et de ses autres articles de la fin des années vingt

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN

et du début des années trente. Les parallèles avec le « Zum ersten Mal! » (1931) de Arnheim (rééd. dans Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, Helmut H. Diederichs (dir.), Munich / Vienne, Carl Hanser Verlag, 1977, pp. 19-21) sont particulièrement frappants.

25. Si l'on en croit les commentaires des directeurs d'une réédition plus tardive du texte, l'argument de la spécificité constitue le noyau de l'article : à l'instar de la *Poétique* d'Aristote « le cœur de l'essai se trouve dans l'affirmation des différences essentielles entre la scène et l'écran [...] à définir les potentialités et les limites du film comme moyen et son domaine artistique particulier » (D. L. Durling *et al.* (dir.), *A Preface to our Day*, op. cit., p. 570). D'autres rééditions dans des recueils de textes théoriques sur le cinéma regroupent ce texte avec d'autres portant sur « le moyen ou matériau » (par exemple G. Mast, M. Cohen et L. Braudy (dir.), *Film Theory and Criticism*, op. cit.).

26. EP 1947, p.235, et « Style », p.113. Ainsi, par exemple, dans Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], trad. de C.B. Levenson (Lausanne, 1973, Paris, Flammarion, 1987), ouvrage dont la publication par Princeton UP avait été soutenue par Panofsky, la seule citation de l'essai de Panofsky fait référence à cet argument qui, par parenthèse, laisse de côté la discussion de la « spatialisation du temps », que Panofsky n'a jamais élaborée.

27. Comme le souligne avec justesse Brigitte Peucker dans sa récente étude sur les rapports entre le cinéma et les autres arts, « la célèbre affirmation de Erwin Panofsky selon laquelle les possibilités uniques du cinéma résident dans sa "dynamisation de l'espace" et dans sa "spatialisation du temps" n'est pas la première du genre » (Brigitte Peucker, *Incorporating Images : Film and the Rival Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1995, p.170). Pour une analyse stimulante des premières tentatives visant à définir la spécificité spatio-temporelle du cinéma, voir Anthony Vidler, « The Explosion of Space : Architecture and the Filmic Imaginary », *Assemblage*, n° 21, 1993, pp.45-59. Vidler cite l'essai de 1920 d'Elie Faure sur la « cinéplastique » (terme qu'il a forgé sous l'influence de Léger pour saisir la synthèse particulière de l'espace et du temps propre au cinéma), dans lequel il déclare : « Le cinéma incorpore le temps à l'espace. Mieux. Le temps, par lui, devient réellement une dimension de l'espace » (Elie Faure, « De la cinéplastique », *La Grande Revue*, CIV, n° 11, novembre 1920, pp. 57-72. Repris dans *L'Arbre d'Eden*, Paris, Éditions Cros, 1922; rééd., Paris, Séguier, 1995). L'espace du cinéma, suggère Faure, est un espace nouveau semblable à cet

espace imaginaire « entre les parois [du] cerveau » (question reprise dans les travaux récents sur « l'espace narratif »), dans lequel il voit « la notion de la durée entrant comme élément constitutif dans la notion de l'espace [...]. »

28. EP 1947, p. 236; « Style », pp. 113-114.

29. EP 1947, p. 240 (nous soulignons); « Style », p. 126.

30. Comme illustration d'une convention visuelle relativement complexe qui n'a commencé que récemment à jour d'une intelligibilité généralisée, citons la technique employée pour indiquer que deux épisodes présentés consécutivement ont en fait eu lieu de manière simultanée. La série télévisée originale de Batman a recouru à un procédé visuel assez frappant pour suggérer cette simultanéité temporelle, une rotation, autour de son centre visuel, de la dernière image de la séquence précédente, que l'on peut considérer peut-être comme un équivalent visuel d'un rembobinage rapide et qui signifiait précisément : « Pendant ce temps à... »

31. *Perspective*, pp. 53, 54 (nous soulignons).

32. *Perspective*, p. 157.

33. *Perspective*, p. 54.

34. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » [1936], dans *Écrits français*, éd. par J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1995, pp. 140-171; Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part* [1949], trad. W. Brokmeier, Paris, Gallimard, 1962, pp. 99-146; Jean-Louis Baudry, « Effets idéologiques produits par l'appareil de base », dans *L'Effet cinéma*, Paris, Albatros, 1978, pp. 13-26; Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, et *L'Image-temps*, Paris, Minuit, 1985.

35. Béla Balázs, *Der Geist des Films* [1930], rééd. dans Helmut Diederichs *et al.* (dir.), *Schriften zum Film*, II, Berlin / Budapest, Hanser Verlag, 1984 ; trad. en français de J.-M. Chavy, *L'Esprit du cinéma*, Paris, Payot, 1977, p. 215.

36. EP 1947, p.240; « Style », p. 126.

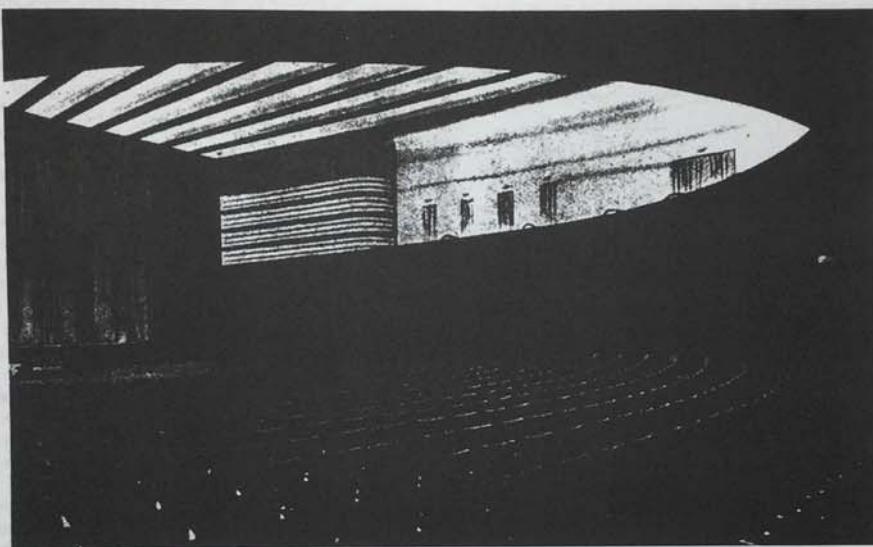
37. L'analogie avec le paysan est révélatrice en ce sens que l'intelligibilité ou l'inintelligibilité culturelle de ce geste de l'eau versée ne dépend pas de la forme ou du mode de sa représentation (ce qui serait l'analogue approprié pour le langage cinématographique); le paysan, peut-on supposer, reconnaît ce qui est décrit mais ne parvient pas à en deviner le sens. C'est de la signification de cette configuration, et non de l'intelligibilité de la représentation en tant que telle, qu'il est question ici. En d'autres termes, c'est la lisibilité du contenu et non de la forme qui importe.

38. EP 1947, p. 240 (nous soulignons); « Style », p. 126.

39. Jan Bialostocki, « Erwin Panofsky. Thinker, Historian, Human Being », *Simiolus* (Amsterdam), n° 4, 1970, p. 82.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

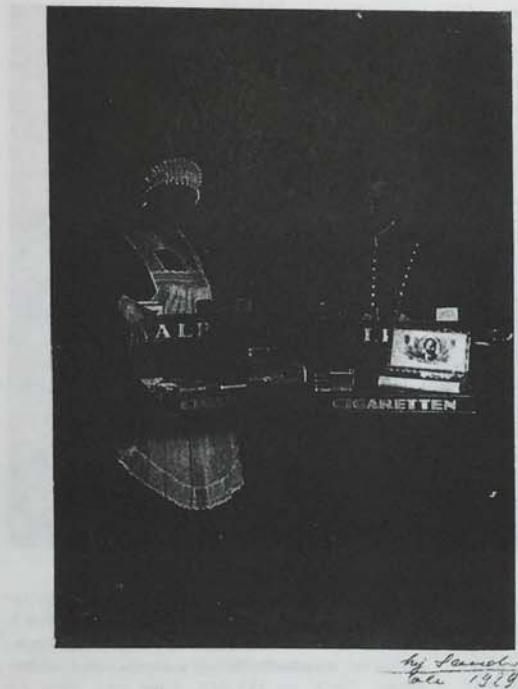


40. Pour une analyse de certaines des implications des modifications apportées au titre de l'essai, voir Irving Lavin, « Panofsky's Humor », art. cité.
41. Theodor W. Adorno et Hans Eisler, *Musique de cinéma : essai*, trad. par J.-P. Hammer, Paris, L'Arche, 1972. Pour une analyse de la politique esthétique du son contrapuntique, voir mon article « The Acoustic Dimension : Notes on Cinema Sound », *Screen* (Londres), vol. 25, n° 3, mai-juin 1984, pp. 55-68.
42. EP 1947, pp.247-248; « Style », pp.139-141.
43. Sur les questions épistémologiques en jeu dans ce topos benjaminien, voir Miriam Hansen, « Benjamin, Cinema and Experience : "The Blue Flower in the Land of Technology" », *New German Critique*, n° 40, hiver 1987, pp.179-224, en particulier pp.207 sqq.; sur la généalogie surréaliste complexe de « l'inconscient optique » de Benjamin, voir Josef Fümkäss, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin, Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1988.
44. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], rééd. dans Béla Balázs, *Schriften zum Film*, op. cit., 1982, vol. I, pp. 43-143, en particulier « Das Gesicht der Dinge », pp. 92-98. Pour une discussion de cette étude, voir G. Koch, « Béla Balázs : The Physiognomy of Things », art. cité.
45. Sur la théorie du cinéma de Bazin, voir le numéro spécial de *Wide Angle*, vol. 9, n° 4, 1987, sous la direction de Dudley Andrew.
46. Georg von Lukács, « Gedanken zu einer Ästhetik des "Kino" » [1911-1913], rééd. dans *Kino-Schriften 3. Jahrbuch der Gesellschaft für Filmtheorie*, Vienne, Verlag der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1992, pp.233-241. Pour une mise en contexte qui corrige quelques erreurs de traduction et situe l'essai dans l'esthétique de Lukács en général, et plus particulièrement parmi ses autres écrits sur le cinéma, voir mon « From Dialectical To Normative Specificity : Reading Lukács on Film », *New German Critique*, n° 40, hiver 1987, pp. 35-61.
47. EP 1947, p. 248; « Style », p. 141.
48. Voir Volker Breidecker (dir.), *Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky : Briefwechsel 1941-1966*, Berlin, Akademie Verlag, 1996, pp. 3-80.
49. Dans une lettre à Kracauer du 29 avril 1947, Panofsky s'excuse de n'avoir pas encore eu le temps de lire complètement le « Hitler-Caligari », mais il précise : « Mais je suis déjà, à ce point de ma lecture, très intéressé et convaincu de la justesse fondamentale de votre thèse. Naturellement pour moi qui ai vu – contrairement à la plupart des Américains – tous ces films allemands des années 1919-1932, ou disons la plupart (souvent dans des circonstances particulières qui se trouvent involontairement associées aux films), s'ajoute un étrange sentiment de souvenir personnel qui rend difficile une perception parfaitement analytique des choses

ERICH MENDELSSOHN
CINÉMA UNIVERSUM, BERLIN, 1928, INTÉRIEUR
TRÈS DE L'ÉPOQUE, EN 1928,
BERLINER ARCHITECTURE ET NACHRICHTEN
BERLIN, 1928, P. 28
WEIMAR, U. F. A.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

THOMAS Y. LEVIN



— comme si l'on était, en quelque sorte, un contemporain de Jan van Eyck et qu'on expliquait ses propres images. Mais cet étrange sentiment — le qualifieur de « nostalgique » est exagéré mais le dire « rétrospectif » est insuffisant — ne fait qu'ajouter au plaisir de la lecture. » La réponse reconnaissante de Kracauer, datée du 2 mai 1947, est tout aussi intéressante : « Je comprends fort bien que la rencontre entre des analyses objectives et des souvenirs personnels vous touche d'étrange façon. Je me suis également trouvé tiré à hue et à dia entre l'étranger et le familier, étonné parfois de connaître aussi bien de l'intérieur quelque chose que j'observais de l'extérieur — tout comme aujourd'hui quand on entend parler allemand et que l'on est simultanément derrière et devant le mur linguistique — et heureux quand de temps en temps mon jugement ancien se trouvait être le même que celui de mon analyse du moment. Quand j'écrivais, j'étais comme un médecin qui pratique une autopsie et qui, au cours de l'opération, dissèque aussi une partie de son propre

passé à présent complètement mort. Mais naturellement certaines choses survivent — sous une forme transformée cependant. Il s'agit de marcher sur un fil tendu entre le passé et le présent » (*Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky : Briefwechsel*, op. cit., pp. 46-47). Pour une étude des relations entre Panofsky et Kracauer, voir Volker Breidecker, « Kracauer und Panofsky. Ein Rencontre im Exil », *Im Blickfeld : Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle Neue Folge*, n° 1, 1994, pp. 125-147, article annoncé par Henning Ritter dans un compte rendu préliminaire, « Kracauer trifft Panofsky : Eine Autopsie », *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n° 85, 13 avril 1994, N5. Pour une esquisse des relations de Kracauer à la même époque avec une autre figure majeure de la communauté des historiens de l'art à New York, voir Ingrid Belke, « Das <Geheimnis> des Faschismus liegt in der Weimarer Republik » : Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro über Kracauers erstes Film-Buch », *Film Exil*, n° 4, 1994, pp. 35-49, et Mark M. Anderson, « Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro : A Friendship », *New German Critique*, n° 54, automne 1991, pp. 19-29.

50. Kracauer exprimera à plusieurs reprises son admiration pour l'essai sur le cinéma ; dès sa seconde lettre à Panofsky, le 1^{er} octobre 1941, il écrit : « Permettez-moi d'ajouter que j'admire réellement votre essai "Style and Medium in the Moving Pictures" ; je suis heureux que mes propres réflexions sur le cinéma, que j'espère à présent développer dans un livre, prennent presque la même direction » (*Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky : Briefwechsel*, op. cit., p. 5). Mais la légère réserve que signale le terme « presque » de la phrase finale se manifestera par la suite dans l'ouvrage de Kracauer ; dans le *Caligari*, par exemple, il n'y a qu'une allusion rapide à l'essai de Panofsky (voir supra note 22), chose étonnante étant donné la vingtaine de citations d'autres auteurs comme Harry Potamkin ou Paul Rötha. Même la version finale de l'essai, pour laquelle Kracauer se montre également enthousiaste (le 6 novembre 1949 il écrit à Panofsky : « J'ai toujours le cahier rouge de *Critique* avec votre essai — un vrai classique — à portée de la main »), n'est citée que quatre fois dans sa *Theory of Film* (*Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky : Briefwechsel*, op. cit., p. 54).

51. EP 1947, p. 247 ; « Style », p. 139.
52. Kracauer avait reçu un exemplaire de *Critique* de Panofsky avec la dédicace suivante : « Au Dr. S. K. avec mes meilleurs vœux. E. P. Une très vieille histoire avec quelques nouveaux amendements » (Fonds Kracauer, DLA Marbach).

53. *Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky : Briefwechsel*, op. cit., pp. 52-53.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

54. Dans son essai de 1930, « Original et reproduction en fac-similé », Panofsky avait déjà signalé qu'une photographie est une « recréation tout à fait personnelle au cours de laquelle le photographe [...] est presque aussi "libre" qu'un peintre en ce qui concerne cadrage, distance, point de vue, netteté et éclairage » (art. cité, pp. 54-55).

55. Lettre manuscrite de Panofsky à Kracauer datée du 23 décembre 1943 (reproduite en fac-similé dans Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky : Briefwechsel, op. cit., pp. 25-27; nous soulignons).

56. EP 1937, p. 133.

57. R. Prange, « Stil und Medium », art. cité.

58. Voir Adolf Max Vogt, « Panofsky's Hut. Ein Kommentar zur Bild-Wort-Debatte », dans Calpeter Braegger (dir.), *Architektur und Sprache*, Munich, Prestel, 1982, pp. 279-296. Voir aussi R. Prange, « Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus », *IDEA X*, 1991, pp. 221-251. Sur la querelle de Panofsky avec Barnett Newman en 1961, voir l'essai très intéressant (mais rempli de coquilles) de Beat Wyss, « Ein Druckfehler », dans B. Reudenbach (dir.), *Erwin Panofsky*, op. cit., pp. 191-199. La correspondance Panofsky / Newman a été traduite en français par P. Brochet, dans *Macula*, n° 2, 1977, pp. 147-149.

59. Erwin Panowsky [sic], « Book Comment : Plastic Redirection in 20th Century Painting, by James Johnson Sweeney », *Museum of Modern Art Bulletin*, vol. 2, n° 2, novembre 1934, p. 3. Voici le texte complet de ce compte rendu :

« Il n'est pas courant qu'un homme dont le métier est d'étudier l'art du passé recommande un ouvrage consacré à l'art contemporain. Cependant, dans le cas présent, c'est chose licite car le livre de M. Sweeney est l'une des rares tentatives pour aborder les problèmes de l'art contemporain sous l'angle de l'histoire de l'art savante.

» L'histoire de l'art se donne pour objet de comprendre une œuvre d'art selon sa structure essentielle (formelle et iconographique), d'évaluer cette structure sous l'angle de son importance historique, et d'articuler les phénomènes entre eux de manière à percevoir ce que l'on nomme une "évolution". Ainsi la position de l'historien d'art est-elle particulière, comparée à celle de l'amateur ou du critique. Il doit se détacher du premier choc émotionnel occasionné par l'œuvre d'art afin de rationaliser, systématiser et coordonner ce que l'amateur ne fait que ressentir, et le critique accepter ou rejeter. Il se voit donc méprisé par les "véritables gens de l'art" parce qu'il applique aux créations artistiques ce qui paraît être un système de catégories abstraites et que, de surcroit, il met ces

créations en relation avec autant d'autres faits qu'il est possible. Cependant, même l'amoureux de la nature le plus fervent ne songerait pas à critiquer le géologue, cet historien de la terre (*earth historian*), parce qu'il s'exprime en termes de thermodynamique ou de chimie, ou parce qu'il recourt à des données zoologiques et botaniques.

» M. Sweeney, mêlant détachement et subjectivité, démontre qu'il est possible, après tout, d'appliquer les méthodes de l'histoire de l'art à l'art contemporain. Ce n'est peut-être pas un hasard si cette heureuse tentative est le fait d'un Américain, alors que les publications européennes sur l'art contemporain ne sont souvent que de simples manifestes "pour" ou "contre", ou des spéculations métaphysiques non pas tant sur les phénomènes que par-delà ceux-ci. L'Amérique n'a pas pris une part active dans les mouvements artistiques en question, et peut-être est-elle, pour cette raison même, mieux armée pour en écrire l'histoire. Observés d'Amérique, les résultats de ces mouvements semblent émerger plus rapidement et plus complètement du maelstrom où ils ont été créés, et présenter un aspect relativement limpide, quasiment *in statu nascendi*. La distance intellectuelle et culturelle semble clarifier l'image de même manière que l'éloignement chronologique, qui est habituellement la condition première du détachement. Ainsi, il se peut que ce soit un privilège de la recherche savante américaine que d'élaborer l'histoire d'un art qui n'est pas encore, en soi, un "phénomène historique". »

On trouvera la bibliographie la plus complète des écrits de Panofsky dans E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunswissenschaft*, Berlin, Wissenschaftsverlag Volker Spiess, 1992, pp. 1-16.

60. Oskar Bätschmann, « Logos in der Geschichte. Erwin Panofsky's Ikonologie », dans Lorenz Dittmann (dir.), *Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900-1930*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1985, pp. 98-99. La critique que fait George Kubler de l'iconographie que Bätschmann discute assez longuement se trouve dans son livre *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* [1962], trad. de l'anglais par Y. Kornel et C. Naggard, Paris, Éditions Champ Libre, 1973.

61. Dans son essai amplement illustré, « En relisant Panofsky », *Positif*, n° 259, septembre 1982, pp. 38-43, Bourget adopte le modèle tripartite de Panofsky et soutient que la critique cinématographique, qui passe en général trop rapidement du pré-iconographique à l'iconologique, devrait se donner pour tâche de créer une véritable iconographie filmique. Il développe à cette fin un certain nombre d'exemples

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

THOMAS Y. LEVIN



de Panofsky et dresse une liste d'au moins dix films parmi lesquels on trouve, pour ne citer qu'une illustration, une nappe à carreaux et du café sur la table du petit déjeuner comme signe du bonheur domestique.

62. Clair Johnston, « Women's Cinema as Counter-Cinema », [1973], rééd. dans Bill Nichols (dir.), *Movies and Methods*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 209.

63. Stanley Cavell, *The World Viewed : Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1971, éd. augmentée, 1979, p. 16.

64. *Ibid.*, p. 166. Citant la phrase de Panofsky, « le matériau du cinéma est la réalité physique en tant que telle ». Cavell souligne que « l'expression "réalité physique en tant que telle" prise littéralement n'est pas correcte ; cette expression convient mieux aux plaisirs spécialisés des tableaux vivants, des jardins à la française, ou de l'art minimal ». En fait, explique-t-il, ce que Panofsky veut dire, c'est que le cinéma est fondamentalement photographique,

et un cliché photographique est « une photographie de la réalité ou de la nature ». Cela pose, cependant, la question de « ce que devient la réalité lorsqu'elle est projetée sur un écran » (p. 16).

65. Commentant le fait que les films nous permettent de voir le monde sans que nous-mêmes soyons vus, c'est-à-dire qu'ils nous confèrent le pouvoir d'être invisibles, Cavell écrit : « Lorsqu'on voit des films, le sentiment d'invisibilité est une expression de l'intimité ou de l'anonymat moderne. Tout se passe comme si la projection du monde expliquait nos formes d'ignorance et notre incapacité à savoir. Cela ne tient pas tant au fait que le monde passe devant nous qu'au fait que nous n'y occupons plus notre place habituelle, que nous nous trouvons à une certaine distance de lui. L'écran oblitère notre distance fixe ; il fait que notre éloignement apparaît comme notre condition naturelle » (*ibid.*, pp. 40-41).

66. EP 1947, p. 241 ; « Style », p. 130.

67. S. Cavell, *The World Viewed*, op. cit., p. 33.

DE GAUCHE À DROITE
NELSON ROCKEFELLER, JOHN E. ABBOTT, JOHN HAY WHITNEY,
BOB BARRY ET A. CONGER GOODLEAR
PHOTO: MOMA/FILM STILLS ARCHIVE

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

NOTICES SUR LES ŒUVRES
UN ICONOLOGUE AU CINÉMA

68. Id., *À la recherche du bonheur : Hollywood et la comédie du remariage* [1981], trad. de C. Fournier et S. Laugier, Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.
69. Horst Bredekamp, « Götterdämmerung des Neoplatonismus », *Kritische Berichte*, vol. 14, n° 4, 1986, pp. 39-48; rééd. dans Andreas Beyer (dir.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1992, pp. 75-83. Ce texte, qui cherchait à donner une lecture idéologique de l'iconologie en tant que projet, soutenait – ainsi que son titre l'indique – que le philosophème central de celle-ci était un néoplatonisme qui fonctionna comme une échappatoire à la montée du nationalisme dans les années vingt. En réalité, il ne s'agit pas d'une critique mais d'une défense de l'iconologie, et plus particulièrement de Warburg.
70. Michael Diers, « Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissance », dans *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin, Reimer, 1992, p. 27. Les actes de ce colloque ont été publiés par Martin Warnke (dir.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh, Bertelsmann Kunstverlag, 1979.
71. Walter Benjamin, « Curriculum vitae <III> », [ca 1928], *Écrits autobiographiques*, trad. par C. Jouanlanne et J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 31.
72. EP 1947, p. 234; « Style », p. 110.
73. EP 1947, p. 244; « Style », p. 138.
74. Bertolt Brecht, « Le procès de quat' sous », dans *Sur le cinéma*, trad. par J.-L. Lebrave et J.-P. Lefebvre, Paris, L'Arche, 1970, p. 171.
75. Panofsky à Kracauer, 18 août 1942, dans *Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky : Briefwechsel*, op. cit., pp. 10-11.
76. Retournant l'argument traditionnel qui oppose « l'authenticité » de la représentation théâtrale (décollant de la sphère spatio-temporelle partagée par l'acteur et le public et de l'intensité de la relation « Je-Tu ») à la représentation aliénée (parce que discontinue et médiatisée technologiquement) de la caméra, Panofsky soutient – de façon toute dialectique – que cette discontinuité même exige une identification extrême de l'acteur avec son rôle afin que la cohérence du personnage fictif soit préservée par-delà les interruptions multiples et les phénomènes d'aliénation. C'est là une idée attrayante mais assez naïve car (une fois encore) elle ne prend pas en compte le fait que le travail de l'appareil – et la possibilité de répéter une scène cent fois jusqu'à ce qu'elle soit « juste » – compense pour beaucoup l'intensité qui est « perdue » dans la médiation.
77. Voir W. Breidecker, « Kracauer und Panofsky », art. cité, p. 128.
78. Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1969, nouvelle éd. augmentée, 1972, pp. 143 sqq.
79. Dans une lettre écrite le 17 mai 1937 à Jay Leyda, à propos d'une traduction éventuelle de son essai, Benjamin suggère comme titre en anglais « Art in the Age of its Capacity of Technical Production » et demande à Leyda de le mettre en contact avec le Museum of Modern Art (Archives Leyda, New York University).
80. Voir W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp Verlag, 1974, I/3, pp. 1049 sqq., et VII/2, p. 679. Dans son essai de 1933, « Strenge Kunstherrschaft », Benjamin cite l'Institut Warburg comme exemple d'un type nouveau d'histoire de l'art parfaitement à l'aise dans les domaines marginaux : « En fait, le défi le plus rigoureux qui se pose au nouvel esprit de recherche est la capacité de se sentir à l'aise dans des domaines marginaux. C'est cette capacité qui garantit aux collaborateurs du nouvel annuaire universitaire leur place dans le mouvement qui – du travail de [Konrad] Burdach en études germaniques jusqu'aux recherches en histoire des religions conduites à la Bibliothèque Warburg – donne une vigueur nouvelle aux marges de l'étude de l'histoire » (W. Benjamin, « The Rigorous Study of Art », trad. de T. Y. Levin, *October*, n° 47, hiver 1988, pp. 84-90). Voir aussi mon « Walter Benjamin and the Theory of Art History : An Introduction to "Rigorous Study of Art" », *October*, n° 47, hiver 1988, pp. 77-83, et Wolfgang Kemp, « Walter Benjamin und die Kunstherrschaft. Teil 2 : Walter Benjamin und Aby Warburg », *Kritische Berichte*, vol. 3, n° 1, 1975, pp. 5-25.
81. Voir, par exemple, Franz-Joachim Verspohl, « "Optische" und "taktile" Funktion von Kunst. Der Wandel des Kunstbegriffs im Zeitalter der massenhaften Rezeption », *Kritische Berichte*, vol. 3, n° 1, 1975, pp. 25-43. Sur les relations de Benjamin avec l'Institut Warburg, voir Momme Brodersen, « "Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint..." », Walter Benjamin und das Warburg-Institut : einige Dokumente », dans H. Bredekamp et al (dir.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, Weinheim, VCH Verlagsgesellschaft, 1991, pp. 87-94.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

LES CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

VARIA

ÉDITORIAL

TEXTES

JEAN LOUIS SCHEFER L'art paléolithique. Préliminaires critiques

THOMAS Y. LEVIN Un iconologue au cinéma.

La théorie cinématographique de Panofsky

LESZEK BROGOWSKI L'unisme et la *Théorie du voir* de Władysław Strzemiński

FABIENNE CHEVALLIER Alvar Aalto : le Vase Savoy, extrait d'un décor

NOTES DE LECTURE

par DANIEL BINSWANGER, CLAIRE BRUNET,

DOMINIQUE CHATEAU, SYLVIE COËLLIER, THIERRY DAVILA,

MICHEL GAUTHIER, ROGER POUIVET



59

FO 6060-97-IV
ISSN 0181-1525-18

130 Francs

59

PRINTEMPS 1997

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

NOTICES SUR LES AUTEURS

Jean Louis Schefer a notamment publié *Scénographie d'un tableau* (Seuil, 1969); *L'Invention du corps chrétien* (Galilée, 1975); *Le Déluge, la Peste, Paolo Uccello* (Galilée, 1976); *L'Homme ordinaire du cinéma* (Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980). Récemment, *La Lumière et la Table* (Maeght, 1995); *Question de style* (L'Harmattan, 1995). À paraître en 1997 : *Goya, la dernière hypothèse* (Maeght); *Sommeil du Greco* (Maeght); *Du monde et du mouvement* (Cahiers du Cinéma / Édition de l'Étoile).

Thomas Y. Levin est professeur associé au Département d'allemand de l'Université de Princeton, où il enseigne la philosophie (esthétique et théorie critique), l'histoire intellectuelle et la théorie des médias. Après des études d'histoire de l'art et de philosophie à Yale, il a été boursier du J. Paul Getty Center for the History of Art and the Humanities en 1990, du Collegium Budapest en 1994, et du Centre International de Recherche pour les Études Culturelles (IFK) de Vienne en 1995. Il y a dirigé les ouvrages suivants : en collaboration avec M. Kessler, *Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen* (Tübingen, Stauffenburg Verlag, 1989); *Siegfried Kracauer. Eine Bibliographie seiner Schriften* (Marbach a.N., Deutsche Schillergesellschaft, 1989); Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament. Weimar Essays* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1995), dont il est aussi le traducteur. À paraître en 1997 : *Resistance to Cinema : Reading German Film Theory* (Princeton University Press). Il achève actuellement un ouvrage sur les films de Guy Debord.

Leszek Brogowski, docteur en philosophie, enseigne l'esthétique et l'histoire de la philosophie à l'Université de Paris IV-Sorbonne. Il a récemment publié « Göttingen, Husserl, Ingarden » dans les *Études phénoménologiques* de Louvain (n° 23-24, 1996), ainsi que « Ad Reinhardt : la peinture et l'écrit » dans *Recherches poétiques* (n° 5, 1997). Il est l'auteur de *Dilthey. Conscience et histoire*, en cours de publication aux Presses Universitaires de France.

Fabienne Chevallier, ancienne élève de l'ENA et titulaire d'un DEA en histoire de l'architecture moderne, a occupé la fonction de chef du Département des achats et commandes à la Délégation aux arts plastiques (1989-1992) et de chargée de mission à l'Inspection des enseignements artistiques (1992). Elle a dirigé l'inventaire des œuvres de commande publique et collaboré à l'ouvrage *La Commande publique* (Réunion des Musées nationaux, 1991). En 1993-1995, le ministère des Affaires étrangères lui a attribué une bourse de recherche Lavoisier afin de mener une étude sur l'architecture et le design finlandais. Elle a publié une étude sur Aalto dans la revue *Interlope* (n° 11-12, décembre 1994) : « L'architecture éphémère dans l'œuvre d'Alvar Aalto ». Elle a collaboré au *Dictionnaire des arts appliqués et du design* (Éditions du Regard, 1996), dont elle a supervisé les notices concernant le design finlandais. Elle prépare une thèse de doctorat portant sur l'époque 1900 sous la direction de Gérard Monnier, professeur à l'Université de Paris I.

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:
Rona Roob

Series.Folder:
I.24

Texte zur Kunst

August 1996
6. Jahrgang Nr. 23
DM 25.-
ÖS 195.-
SFR 25.-
G 10752 F

MIT FREUNDLICHER
UNTERSTÜZUNG VON

KANDISMANN

SPIELBANK

BAD NEUENAHM

?

Dorint



PÖFF

DEUTSCHER
BAUERNVERBAND

DUMONT



Dōñ Cañillo

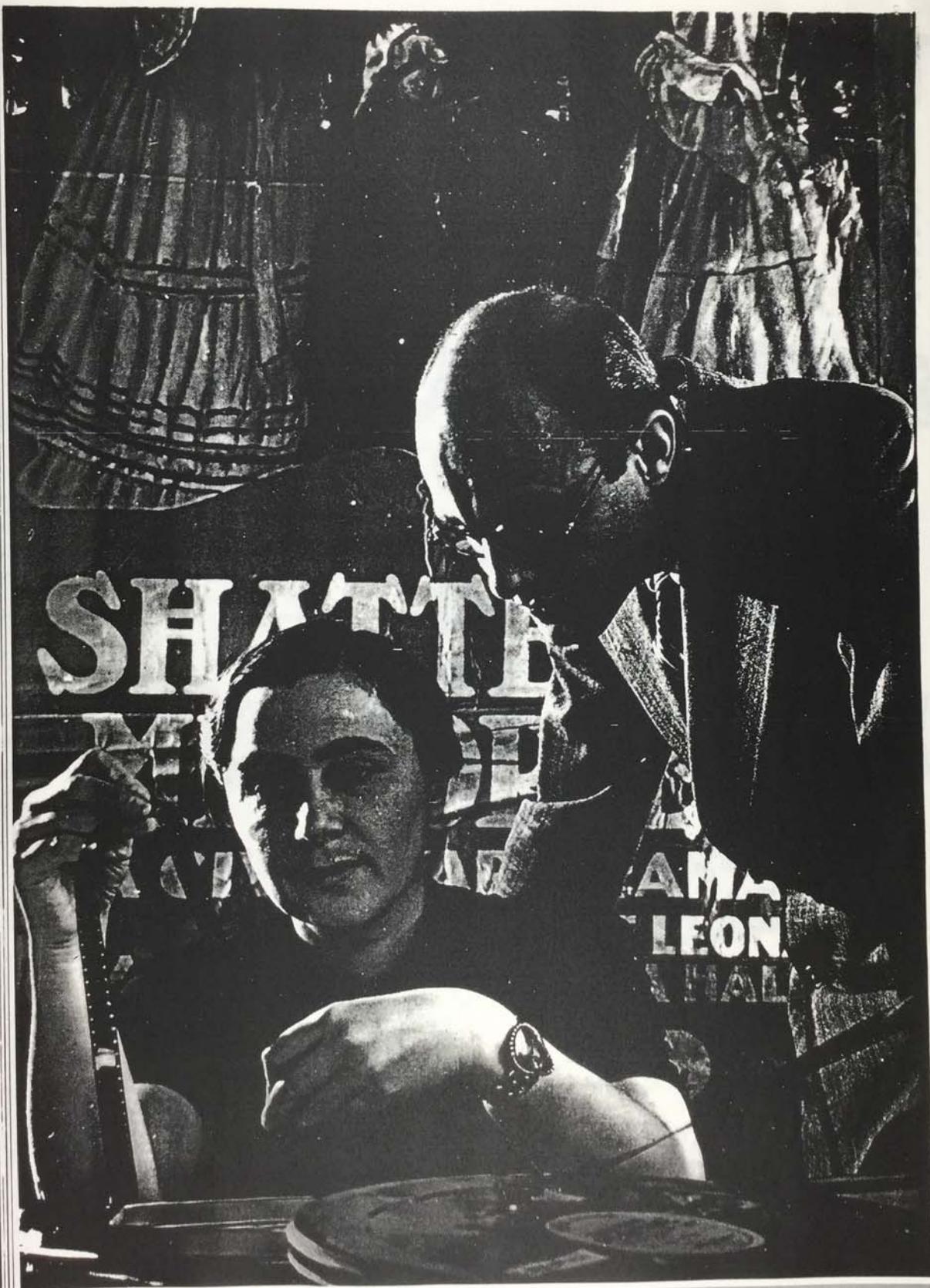
Ausstellungspolitik

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:
Rona Roob

Series.Folder:
I.24



The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

THOMAS Y. LEVIN

Die Ikonologie geht ins Kino: Panofskys Filmtheorie*

Nachdem man ihm lange Zeit kaum Beachtung geschenkt hatte, ist Erwin Panofskys immer wieder abgedruckter, aber merkwürdigerweise dennoch kaum beachteter Essay über den Film nunmehr zu einem seriösen Forschungsgegenstand geworden.¹ Panofskys lebenslanges leidenschaftliches Interesse für den Film – das von seinen vielen Interessen vielleicht am wenigsten bekannte – fand seinen konkreten Ausdruck in diesem Essay, den er Mitte der dreißiger Jahre in der Absicht schrieb, die Schaffung einer eigens dem Film gewidmeten Abteilung am New Yorker Museum of Modern Art zu unterstützen. Panofskys Beitrag zur Legitimierung dieses Projekts begann als Vortrag mit dem Titel „The Motion Picture as an Art“, den er 1935 am Institut für Kunst und Archäologie der Universität Princeton und 1936 am Metropolitan Museum of Art in New York hielt. Die erste gedruckte Fassung von Panofskys sogenanntem „Filmessay“ hieß dann „On Movies“ und erschien 1936 in einem Institutsbulletin der Universität Princeton, wurde aber bereits ein Jahr später in der englischsprachigen Pariser Zeitschrift *Transition* in leicht veränderter Form unter dem Titel „Style and Medium in the Moving Pictures“ erneut publiziert.² Zehn Jahre später veröffentlichte Panofsky in der nur kurze Zeit existierenden New Yorker Kunstschrift *Critique* eine neue, entscheidend erweiterte Version.³ Panofskys cineastische Leidenschaft manifestierte sich weiterhin in verschiedenen Formen – zum Beispiel in seiner Erörterung der „filmischen“ Zeichnungen des Codex Huygens, in seinen zahlreichen informellen Gesprächen im Anschluß an Filmaufführungen und vor allem in seiner Korrespondenz um die „Grundbegriffe des Films“, die er mit dem Filmwissenschaftler und ersten Präsidenten der Society of Cinematologists, Robert Gessner, führte.⁴ Trotzdem blieb die 1947er Fassung des Essays das letzte gedruckte Zeugnis seines lebhaften Interesses am Film. Als solches ist der Aufsatz

in viele Anthologien aufgenommen und in viele Sprachen übersetzt worden – er ist, wie W.S. Heckscher meint, öfter wiederabgedruckt worden als jede andere seiner Arbeiten. Unlängst nannte ihn Panofskys Nachfolger am Institute for Advanced Study, Irving Lavin, sogar „Panofskys bei weitem populärstes Werk, vielleicht das populärste Werk in der modernen Kunstgeschichte“.⁵

So gesehen muß es ziemlich merkwürdig erscheinen, daß die Kunstgeschichte Panofskys Filmessay bis in die jüngste Zeit praktisch ignoriert hat.⁶ Symptomatisch für die gedankenlose Geringschätzung der Massenkultur seitens der „high culture“, wie sie für den hartnäckigen Widerstand der Kunstgeschichte gegen den Film charakteristisch ist,⁷ hat die Panofsky-Forschung sein Interesse am Film in verschiedener Weise abgetan, sei es als eines seiner amüsanten „intellektuellen Hobbies und Idiosynkrasien“ (Heckscher), als ernsthaften Versuch über ein „frivoles Thema“ (Lavin) oder als ein Zeichen für die neue geistige Freiheit, die dem Immigranten die in den USA herrschende, viel weniger verknöcherte Praxis der Kunstgeschichte bot (Michels).⁸ Das offenkundige Mißverhältnis zwischen der angeblichen Popularität des Filmessays und seiner mangelnden Beachtung seitens der Wissenschaft ist nicht nur in höchstem Grade symptomatisch, sondern, wie ich zeigen werde, in Wahrheit sogar notwendig: Panofskys Äußerungen über den Film können nur so lange als harmlos gelten, wie sie unbeachtet bleiben. Betrachtet man hingegen diesen scheinbar belanglosen und aus dem Rahmen fallenden Aspekt des Panofskyschen Gesamtwerks eingehender, so könnten an ihm – einer Morellischen Logik folgend – gerade wegen seines beiläufigen und informellen Charakters die erkenntnistheoretischen Grenzen seiner Ikonologie-Projekte viel eher deutlich werden als bei seinen sorgfältiger ausgearbeiteten Werken. Wie im folgenden noch klarer werden wird, ist Panofskys Leidenschaft für den Film alles

I Iris Barry, die erste Kuratorin der Film Bibliothek des Museum of Modern Art, mit ihrem Mann John E. Abbott, dem ersten Direktor der Film Bibliothek, Mitte der 30er Jahre.

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Series.Folder:

Rona Roob

I.24

2 MitarbeiterInnen des „Inter-American Affairs Program“ während des 2. Weltkrieges im Filmvorführraum des Museum of Modern Art, 40er Jahre.

122



2

andere als zufällig. Im Gegenteil, in seiner Reaktion auf das Kino offenbart sich eindeutig die für ihn zentrale Rolle eines bestimmten Erfahrungsmodells, seine Privilegierung der Darstellung, der Repräsentation, des Thematischen und Kontinuierlichen – Momente, die für Panofskys kritische und historische Arbeit kennzeichnend sind und zugleich deren theoretische Grenzen markieren. Der an Einsichten reiche und von tiefer Sympathie für das neue Medium getragene Filmessay hat eine große methodologische Bedeutung – und zwar nicht dort, wo man es hätte erwarten können, d.h. im Kontext der Filmforschung, sondern im Kontext der kunsthistorischen Auseinandersetzungen um die Ästhetik und Politik des Ikonographie-Projekts.

Die Rezeption von Panofskys Filmessay seitens der Filmwissenschaft ist allerdings nicht weniger merkwürdig als seine Rezeption seitens der Kunstgeschichte. Einerseits wird Panofskys Essay trotz seiner „Popularität“, die sich an der Häufigkeit bemüht, mit der er in Textsammlungen zur Filmtheorie vertreten ist, von der kanonischen Geschichtsschreibung der Filmtheorie nahezu übergangen.⁹ Andererseits ist der Essay von der Filmwissenschaft nicht in gleichem Maße unbeachtet geblieben wie von der Kunstgeschichte, wenn er auch in den allermeisten Fällen lediglich in Form isolierter Zitierung oberflächliche Erwähnung findet und nur selten eine angemessene Reaktion erfährt.¹⁰ Das ist

kein Zufall, denn Panofskys wunderbar cinephile Meditation über den Film ist eher eine parataktische Reihe von manchmal mehr, manchmal weniger ausgefeilten Überlegungen als eine folgerichtige Kette von Argumenten. Manche dieser Überlegungen bringen neue Einsichten, doch im großen und ganzen ist der Essay weitgehend ein Derivat, eine eloquente Wiederaufnahme bekannter Positionen der „klassischen“ französischen und deutschen Filmtheorie der zwanziger Jahre. Vielleicht ist das der Grund (verstärkt sicherlich durch die übliche fachspezifische Kurzsichtigkeit), warum die Filmwissenschaft keine der anderen Aufsätze Panofskys zur Kenntnis genommen hat, die sich zwar nicht explizit mit dem Film beschäftigen, aber doch in methodologischer und philosophischer Hinsicht für die gegenwärtigen Diskussionen innerhalb der Filmtheorie von Relevanz sind. Als Chiasmus formuliert, könnte man sagen, daß genau wie die Kunstgeschichte und -theorie von Panofskys Äußerungen über den Film viel lernen kann, so auch die Filmwissenschaft von seinen Arbeiten auf dem Feld der Kunstgeschichte und Kunsttheorie, besonders von seiner frühen Erörterung des Problems der mechanischen Reproduzierbarkeit und seiner klassischen Schrift über „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“ profitieren kann.¹¹

Was die Geschichte der Filmtheorie angeht, trägt Panofskys Filmessay in vielerlei

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



3

3 Gründung der Filmbibliothek des Museum of Modern Art, 1935. Von links nach rechts: John E. Abbott, Iris Barry, John Hay Whitney, A. Conger Goodyear, Nelson Rockefeller.

123

Hinsicht die Züge der ersten Generation theoretischer Auseinandersetzungen mit dem Film, die weitgehend von der Ära des Stummfilms bestimmt war. Diese erste Welle der Filmtheorie, für die Namen wie Rudolf Arnheim, Hans Richter oder Béla Balász repräsentativ sind und die in erster Linie um die Legitimierung des neuen Mediums als „Kunst“ bemüht war, griff häufig auf eine am Laokoon geschulte Rhetorik der ästhetischen Besonderheit und Eigenständigkeit zurück, die die Unterschiede zwischen dem Film und anderen, etablierten Medien wie dem Theater oder der Oper aufzeigte, um dann, meist präskriptiv und normativ, die spezifischen ästhetischen Merkmale (sowohl hinsichtlich der Form als auch hinsichtlich des Inhalts) des filmischen Mediums zu formulieren. Obwohl Panofskys Filmessay zeitlich im Anschluß an die „klassische Filmtheorie“ entstanden ist, macht er bei ihr dennoch großzügig Anleihen¹² und übernimmt auch eindeutig ihre zentrale rhetorische Strategie, was sich an seinen wiederholten Versuchen ablesen läßt, die „ausgeprägt eigenen“, „spezifischen“, „charakteristischen“, „grundsätzlich“ andersartigen, vor allem aber „legitimen“ ästhetischen Möglichkeiten des Mediums zu beschreiben. Da der Essay gleich zu Anfang die Behauptung aufstellt, die Besonderheit des Mediums sei eine Funktion von dessen Technologie, hat er in der Folge mit dem Konflikt zwischen den

verschiedenen Zweigen dieser Genealogie zu kämpfen und schwankt zwischen den Gegenpolen der filmtheoretischen Landschaft, das heißt einerseits dem Standpunkt, nach dem sich die Technologie des Films vor allem durch ihre „phantastischen“ Veränderungsmöglichkeiten auszeichnet (Schnitt, Überblendung, Mehrfachbelichtung, Zeitlupe etc.), andererseits der Meinung, nach der sie in erster Linie eine fotografische Technik zur Abbildung von Bewegung ist. Und tatsächlich findet man sowohl innerhalb Panofskys Essay als auch zwischen seinen verschiedenen Fassungen eine symptomatische Auseinandersetzung mit der Spannung zwischen dem, was man eine „konstruktivistische“, und dem, was man eine „realistische“ Auffassung der Eigenart des filmischen „Mediums“ nennen könnte, sowie mit ihren jeweiligen Konsequenzen hinsichtlich des „Stils“. Das explizitest – und infolgedessen auch häufig zitierte – Argument Panofskys zur filmischen Eigenart ist die Behauptung, die „spezifischen Möglichkeiten des Films“ ließen sich „definieren als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*“¹³. Während der zweite Teil dieser Definition, ein wichtiger Topos der frühen Filmtheorie¹⁴, in keiner Weise weiter erläutert wird, geht Panofsky relativ ausführlich darauf ein, weshalb der Raum des Films im Unterschied zum – mehr oder weniger – statischen Raum des Théâters gänzlich dyna-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

124 misch ist – obwohl der Kinobesucher auch physisch unbeweglich an seinen Platz gebunden ist: „Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an – so erscheint es durch wohlüberlegte Bewegung und Schärfenänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen –, nicht zu reden von Spezialeffekten wie Erscheinungen, Verwandlungen, Unsichtbarwerden, Zeitlupen-, Zeitraffer-, Negativ- und Trickaufnahmen. Dadurch eröffnet sich eine Welt von Möglichkeiten, von denen das Theater niemals träumen kann.“¹⁵ Was den Film von anderen Medien unterscheidet und ihn ihnen gegenüber auszeichnet, ist, so behauptet Panofsky, seine einzigartige, durch seine besonderen technischen Möglichkeiten sich ergebende Fähigkeit, Raum durch Zeit oder in der Zeit zu konstruieren. So erscheint die ästhetische Bedeutung des technischen Apparats schon von vornherein als an das in formaler Hinsicht transformative Potential des Films gebunden.

Das ganze Ausmaß dieser besonderen filmischen Möglichkeiten wurde natürlich erst langsam erkundet und ausgeschöpft, die ersten Gehversuche des Films waren Erprobungen der neuen syntaktischen Möglichkeiten, die diese junge Technologie eröffnete – durch Schneiden, Montieren und andere Techniken, die der Apparat erlaubte – und die oft als „Filmsprache“ bezeichnet werden. Für Panofsky bietet die formale Entwicklung des Films „das faszinierende Schauspiel, wie ein neues künstlerisches Medium sich schrittweise seiner *legitimen*, das heißt charakteristischen Möglichkeiten und Begrenzungen bewußt wird“¹⁶. Zur Erläuterung die-

ser Teleologie der Besonderheit vergleicht Panofsky die tastende Entwicklung des Films seit seinen frühen Versuchen der Selbstlegitimierung (von der Imitation etablierter Kunstformen wie Malerei und Theater, womit er seine Besonderheit verleugnet hat, bis zur Erarbeitung eines filmspezifischen formalen Arsenals) mit der Entwicklung des Mosaiks (das zunächst einfach ein Mittel war, illusionistische Genrebilder in dauerhafteres Material zu übertragen, um später in der „hieratischen Übernatürlichkeit von Ravenna“ zu kulminieren) und der Entwicklung des Holzschnitts und Kupferstichs (die zunächst ein billiger und praktischer Ersatz für kostbare Buchilluminationen waren und dann im „rein ‚graphischen‘ Stil“ Dürers gipfelten). In allen drei Fällen findet das neue Medium erst dann einen seiner Besonderheit entsprechenden Ausdruck, wenn sein Inhalt nicht mehr von einem anderen, älteren Medium bestimmt wird. Indem er explizit die Sprachmetapher verwendet, die Jahrzehnte später zum Kern der semiotischen Filmtheorie avancieren sollte, schreibt Panofsky: „So hat auch der Stummfilm einen ausgeprägten eigenen Stil entwickelt, der den spezifischen Bedingungen des Mediums entspricht. Eine bisher unbekannte Sprache wurde einem Publikum aufgezwungen, das noch nicht fähig war, sie zu verstehen, und je kundiger das Publikum wurde, desto mehr konnte die Sprache sich verfeinern.“¹⁷ Indem er auf die Historizität des Wahrnehmungsvermögens in seiner Abhängigkeit von vorherrschenden Darstellungsformen verweist, behauptet Panofsky hier (wie auch u.a. Dziga Vertov und Walter Benjamin, die allerdings radikal andere Schlüsse daraus ziehen), daß der Film nicht nur eine neue visuelle Ökonomie etabliert, sondern auch gleichzeitig eine neue Art des Sehens lehrt. Diese Lehre brauchte Zeit – wie es die frühe Geschichte des Films reichlich zeigt, mit ihren Berichten über dramatische Mißverständnisse von Großaufnahmen als Zer-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

stückelung, der allgemeinen Verwirrung angesichts der Schwierigkeit, bei Filmschnitten eine räumliche und zeitliche Kontinuität herzustellen, und der Praxis, die Handlung des Films durch einen „live“-Erzähler parallel zu den Bildern erklären zu lassen, usw. Es dauerte also eine Weile, bis die Menschen das ziemlich umfangreiche Repertoire formaler filmischer Ausdrucksmittel – subjektive Kamera, Parallelmontage, Gegenschuß etc. – beherrschten, das zur offenbar automatisch funktionierenden (weil eingeübten und gewohnten) „filmischen Bildung“ des heutigen Kinobesuchers gehört. An diesem Punkt nimmt Panofskys Essay jedoch eine dramatische Wendung. Geht man davon aus, daß das formale Lexikon des Films einen neuen Darstellungsraum konstituiert, der die räumliche Illusion einer perspektivischen Tiefe auch auf die Zeit ausdehnt und zugleich neue raumzeitliche Falten und Lücken entstehen läßt, dann hätte man eigentlich erwarten können, daß nun eine Analyse der sozioepistemischen Bedeutung und Reichweite dieses neuen Darstellungsmodus nach dem Vorbild seines Textes von 1924/25 über die Perspektive erfolgt wäre. Die expliziten Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Film und Perspektive – die kinematografischen Fotogramme setzen als Fotografien die Geltung jener Optik voraus, die den perspektivischen Raum ermöglicht – verlangen geradezu eine solche synchrone Analyse, die den Film zu zeitgenössischen Theorien der Substantialität, Materialität, Räumlichkeit und des Seins sowie zu Modellen des Subjekts usw. in Beziehung setzen würde. Und in der Tat hat Panofsky selbst die Beziehung zwischen Zentralperspektive und den neuen Darstellungstechnologien in seiner Schrift über die Perspektive angesprochen. Panofsky zeigt hier, daß „diese perspektivische Erkundung nicht anderes [ist] als ein konkreter Ausdruck dessen, was gleichzeitig von erkenntnistheoretischer und naturphilosophischer Seite her geleistet worden war“¹⁸

125
und daß die wirklich vorliegende, gemalte Fläche quasi nur im Modus der Abwesenheit anwesend ist, da sie zugunsten eines imaginären, projizierten Raumes unterdrückt wird – eine Struktur der Selbstverleugnung, die später ein zentraler filmtheoretischer Topos wird. Deshalb könnte man auch erwarten, daß er in seiner Schrift über den Film die Filmsprache als symbolische Form betrachtet und dabei gezeigt hätte, daß ebenfalls für sie das gilt, was er über die Perspektive sagte, nämlich daß sie „nur aus einem ganz bestimmten und eben spezifisch neuzeitlichen Raum- oder, wenn man so will, Weltgefühl verständlich ist“¹⁹. Wenn er die Frage nach der Besonderheit des Films und ihr Verhältnis zur Filmsprache und zur Wahrnehmungsänderung aufwirft, hat er praktisch alles vorbereitet, um eine ikonologische Deutung der filmischen Form als sedimentierter Inhalt (Adorno) vorzunehmen, wobei der Begriff so zu verstehen ist, wie ihn Panofsky in Opposition zu der inhaltsbezogenen Analyse definierte, die das Feld der ikonographischen Interpretation ist.

Anstatt nun aber den Film ikonologisch als symbolische Form zu betrachten, wie es auf verschiedene Weisen Walter Benjamin in „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, Martin Heidegger in „Die Zeit des Weltbildes“, Jean-Louis Baudry in „Effets idéologiques produits par l'appareil de base“ oder Gilles Deleuze in „L'image-mouvement“ und „L'image-temps“ getan haben, um nur einige zu nennen²⁰, nimmt Panofskys Essay ganz unvermutet eine entscheidend andere methodologische Richtung. Anstatt sich mit der Form des Films als solcher zu beschäftigen, konzentriert sich Panofsky auf das Verstehen des Inhalts der Bilder. Er vergleicht die anfängliche Unverständlichkeit des Films mit den Verständnisproblemen, die Menschen früherer Zeiten in bezug auf andere Kunstformen hatten: „Für einen sächsischen Bauern um 800 war es nicht leicht, die Bedeutung eines

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

- 126 Bildes zu verstehen, auf dem ein Mann Wasser über den Kopf eines anderen Mannes gießt, und auch viel später fanden viele es schwierig, die Bedeutung zweier Frauen zu begreifen, die hinter dem Thron eines Herrschers stehen. Für das Publikum um 1910 war es nicht weniger schwierig, die Bedeutung des stummen Geschehens in einem Film zu erfassen [...].²¹ Nachdem er damit zudem die Frage nach der Besonderheit des Films auf die Tatsache reduziert hat, daß der frühe Film stumm war – was darauf hinausläuft, daß die Frage nach der Filmsprache im Endeffekt ausgeklammert wird –, geht er auf die Mittel ein, mit denen der frühe Film diese stummen Bilder verständlich zu machen suchte. Neben dem Gebrauch einkopierter Zwischentexte (die Panofsky mit den mittelalterlichen tituli vergleicht) wurde, um die Verständlichkeit zu steigern, vor allem auf die Technik zurückgegriffen, leicht (wieder-)erkennbare Typen- und Handlungsmuster zu entwickeln: „Eine andere, weniger aufdringliche Erklärungsmethode war die Einführung einer festgelegten Ikonographie, die den Zuschauer von Anfang an über die grundlegenden Tatsachen und Charaktere unterrichtete, ganz ähnlich wie die beiden Frauen hinter dem Herrscher durch das Schwert resp. das Kreuz, das sie hielten, als Tapferkeit und Glaube gekennzeichnet waren.“²² Um sicherzustellen, daß die Bedeutung seiner Bildfolgen begriffen wurde, verwendete der frühe Film ein breites Spektrum an Typen (den Vamp, den Schurken etc.) und Genres (Western, Melodram etc.), die das ideale Material für eine ikonographische Analyse bilden. So deutet Panofsky zum Beispiel den Vamp und das Mädchen mit dem Herzen am rechten Fleck als moderne Entsprechungen der mittelalterlichen Personifikationen des Lasters und der Tugend. Aber an diesen Typen oder Genres ist natürlich nichts Filmspezifisches. Ihre Funktion als Hilfsmittel zur Entzifferung der kryptischen neuen Filmsprache macht es geradezu

erforderlich, daß ihre Verständlichkeit von Kenntnissen abhängt, die vor- oder extra-kinematografisch sind. Diese neue Problemstellung rechtfertigt die ikonographischen Exkursionen über Typen, Genres, Darstellungsstile etc. des frühen Films, denen der Rest seines Essays im großen und ganzen gewidmet ist, und erlaubt ihm, seine beeindruckenden Kenntnisse auf dem Gebiet der Filmgeschichte und der Genres mit ihren Vorläufern zu demonstrieren. Da diese Deutung der Genres strikt auf die Darstellungs ebene des fotografischen Bildes beschränkt bleibt, muß sie auch gegenüber der subtleren Genreikonographie des komplexen filmischen Syntagmas blind bleiben – obwohl sogar im Rahmen eines streng ikonographischen Projekts die Filmsprache als solche betrachtet werden müßte. Um seine ikonographische Methode anbringen zu können, reduziert Panofsky, der Theoretiker der filmischen Besonderheit schlechthin, also letztlich den Film auf gerade den Aspekt, der nach seiner eigenen Definition für den Film nicht besonders, nicht spezifisch ist.

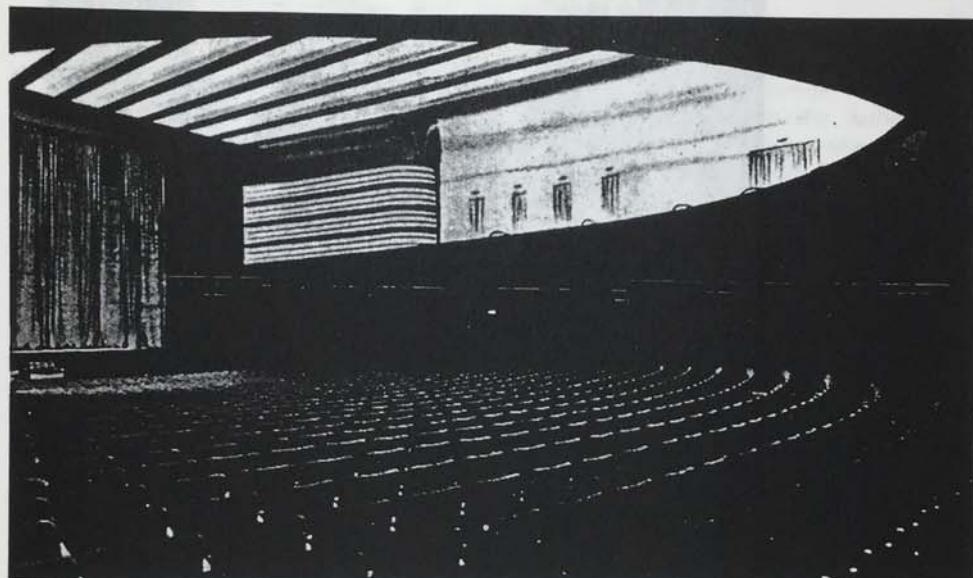
Es sei denn, Panofsky hätte gleichzeitig ein neues, wenn auch ziemlich anfechtbares Spezifikationskriterium für das neue Medium ins Spiel gebracht – und wie sich herausstellt, gibt es in der Tat ein solches, nämlich das Fotografische. Wenn man sich klar wird, in welchem Maße Panofsky, wie Jan Bialostocki einmal bemerkte, „den Film als höchst ‚ikonographische‘ Kunst betrachtet hat, als Erbe der Tradition des Symbolismus und der alten, mit dem Bild verbundenen Bedeutungen“²³, dann ergibt das sonst rätselhaft wirkende Vorgehen in dem Filmessay plötzlich einen Sinn. Die ausschließliche und dabei äußerst unkritische Beschäftigung mit dem Erzählkino Hollywoods, die mikrologische Analyse der unterschiedlichen schauspielerischen Darstellungsstile im Stummfilm und im Tonfilm, die Exkurse über von ihm geschätzte Schauspielerinnen (Greta Garbo, Asta Nielsen), also ganz allgemein die Kon-

FOR STUDY PURPOSES ONLY. NOT FOR REPRODUCTION.

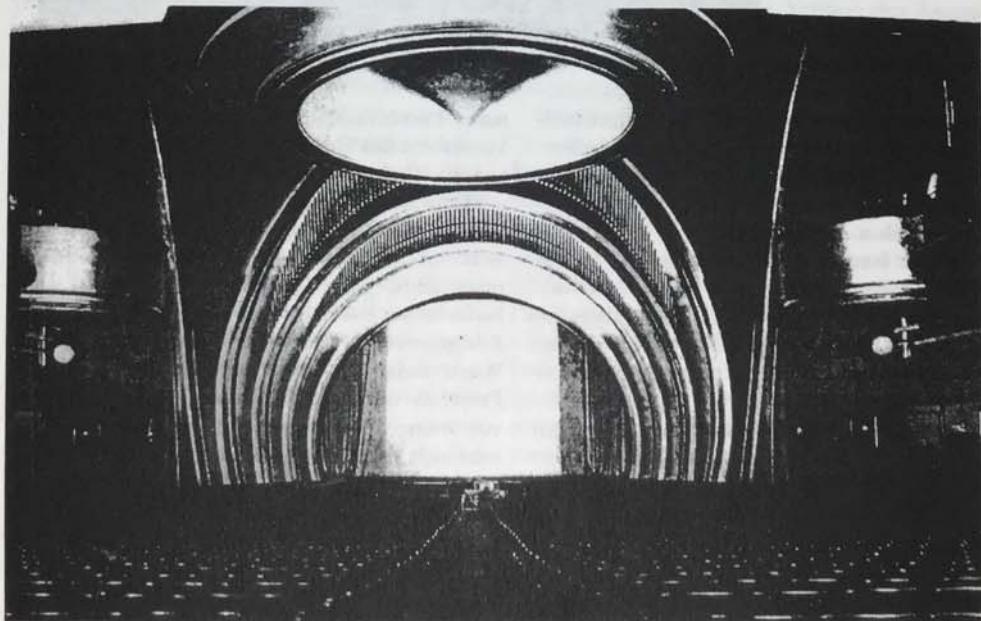
The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

4 Innenraum des Universum Lichtspielhauses von Erich Mendelsohn, Berlin 1928.

5 Titania-Palast, Berlin-Siegлиз 1928.



4



5

127

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

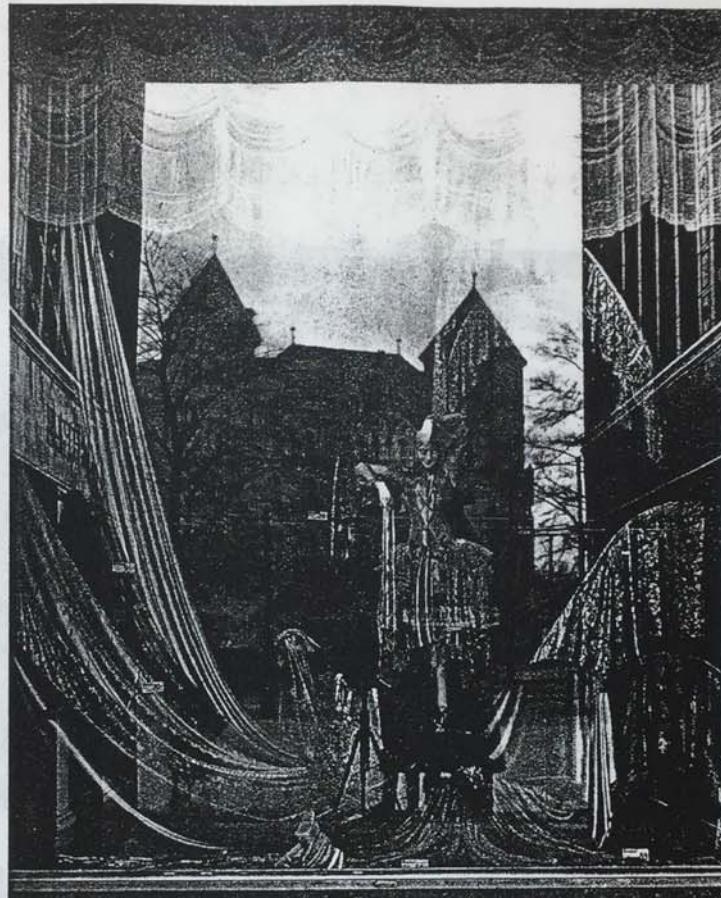
Series.Folder:

Rona Roob

I.24

6 Sasha Stone, „Schau-
fenster Michels in der
Tauentzienstraße“, Berlin.

128



6

zentration auf den Inhalt bei einer fast vollständigen Ausblendung aller filmspezifischen Formfragen – all das verdankt sich den Erfordernissen einer Filmikonographie.

Ein solches Projekt ist jedoch abhängig von einer fundamentalen Änderung in Panofskys Vorstellung der Eigenart des Films. Nachdem er die Beschäftigung mit Filmsprache, die in seinem Argument von der „Dynamisierung des Raumes“ implizit enthalten war, aufgegeben hat, sieht er nunmehr die Besonderheit des Mediums in jenem Aspekt seiner Technologie, der das Überleben des abgebildeten Inhalts garantiert: in seinen fotografischen Grundlagen. Wie sich bereits in der Änderung der Titel der einzelnen Essay-Fassungen mit ihrer Verlagerung von der Bewegung selbst („On Movies“) zur Bewegung von Bildern („Style and Medium in the Moving [bzw. Motion] Pic-

tures“) andeutet, kümmern sich die späteren Versionen des Essays in zunehmendem Maße um die fotografische Dimension des Films und nicht um die filmische.²⁴ Das erklärt Panofskys Betonung, beim Film handele es sich im wesentlichen um bewegte Bilder oder „Bewegungsfotografie“ (wobei er die historische Vorordnung, daß der Film über Bilder verfügte, bevor er des gesprochenen Worts mächtig wurde, in die ontologische Priorität ummünzt, Film sei zunächst und vor allem visueller Natur). Dies erklärt auch sein sich daraus ergebendes, ästhetisch eher einschränkend wirkendes „Prinzip des kombinierten Ausdrucks“ („principle of coexpressibility“), das zuerst in der Fassung von 1947 auftaucht und besagt, der Ton müsse dem Bild untergeordnet sein. Im Gegensatz zu Adornos und Eislers viel reicherem und genau gleichzeitig geschriebenem Argument

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

für eine „kontrapunktische“ Beziehung zwischen Ton und Bild, das für die Autonomie des Akustischen wie des Visuellen und ihre wechselseitige Bereicherung durch eine Logik der Montage eintritt, besteht bei Panofsky eindeutig eine Priorität des (photografisch) repräsentierten Raumes über ein filmisches, polysemiotisches Konstrukt aus Ton und Bild.²⁵

Die ikonographische Betonung des Inhalts gegenüber der Form wird nirgendwo schlaggerend deutlich als in dem relativ umfangreichen, neuen Schlußargument der letzten Version des Filmessays. Panofsky schreibt dort, daß im Unterschied zu den anderen darstellenden Künsten, die „von oben nach unten“ agieren, das heißt, von einer Idee ausgehend die träge Materie bearbeiten, der Film von unten nach oben arbeitet. Anders als die „idealistischen“ Medien wie Malerei, Bildhauerei und Literatur, die alle – wie „realistisch“ auch immer – ihre „Welten“ auf der Grundlage von Ideen konstruieren, bearbeite der Film die materielle Welt selbst: „Das Medium des Films ist die physische Realität als solche: die physische Realität von Versailles im achtzehnten Jahrhundert – gleichgültig, ob es sich um das Original handelt oder um ein Hollywood-Faksimile, das sich ästhetisch praktisch nicht davon unterscheiden läßt, oder die physische Realität eines Vorstadthauses in Westchester. [...] Alle diese Objekte und Personen müssen in einem Kunstwerk zusammengeordnet werden. Sie können in jeder beliebigen Weise angeordnet werden, wobei ‚Anordnung‘ natürlich Schminke, Beleuchtung, Kameraarbeit usw. einschließt. Aber entkommen kann man ihnen nicht.“²⁶ Für Panofsky ist es die Wahlverwandschaft des Films mit der physischen Welt, die ihm seinen Status als „gutes Objekt“ („good object“) für die Ikonographie garantiert und ihn als solches zum legitimen Erben der traditionellen bildenden Künste macht. Wenn Panofsky der Beziehung des Films zur „physischen Realität“ eine beson-

dere Bedeutung verleiht, so tut er dies aus völlig anderen Gründen als viele ihm in anderer Hinsicht nahestehende Filmtheoretiker. Panofsky begründet die Ästhetik des Films aus den Erfordernissen seiner fotografischen Basis, weil er dadurch, fast wie aufgrund einer logischen Schlußfolgerung, die ungebrochene Relevanz der inhaltsbezogenen Methodologie des Ikonographie-Projekts gerechtfertigt sieht. Er lehnt daher begreiflicherweise jede Filmpraxis – wie zum Beispiel den Expressionismus – ab, die die Welt vor der Kamera einem Abstraktionsprozeß unterwirft: „Die Realität im voraus zu stilisieren, bevor man sie anpackt, heißt letztlich dem Problem ausweichen. Das Problem ist, die unstilisierte Realität so zu manipulieren und aufzunehmen, daß das Ergebnis Stil hat. Das ist eine Aufgabe, die nicht weniger legitim und nicht weniger schwierig ist als irgendeine Aufgabe in den älteren Künsten.“²⁷ Infolgedessen gilt „Das Kabinett des Dr. Caligari“, das in der ersten Version des Essays noch als „expressionistisches Meisterwerk“ gepriesen wurde, nun als „nicht mehr als ein anregendes Experiment“.

Die klarste Formulierung der Panofskyschen Theorie vom fotografischen Wesen des Films findet sich allerdings nicht in einer der Fassungen des Filmessays, sondern in seiner Korrespondenz mit Siegfried Kracauer, der sich 1941, kurz nach seiner Ankunft in den USA, auf Empfehlung Rudolf Arnheims bei Panofsky meldete. Während sich ein Großteil der Briefe der beiden im Exil lebenden Gelehrten mit der Pragmatik intellektueller Zusammenarbeit befaßt“ (Empfehlungsschreiben, Planung von Treffen, Organisation von Kontakten), so finden sich darunter doch gelegentlich auch ausführlichere Reaktionen auf Arbeiten des anderen.²⁸ So wie Kracauer sich von der methodologischen Affinität zwischen seinem eigenen mikrologischen Ansatz und Panofskys Dürer beeindruckt zeigte, so äußerte sich Panofsky begeistert über viele von Kracauers Schriften und

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

7 Man Ray, „Electricity –
The City“, 1931, Fotogravur
nach einem Rayogramm.

8 Willy Otto Zielke, aus der
Glas-Serie 1934, Gelantin-
Silber-Abzug.

130 verwandte sich dafür, daß die Princeton University Press „From Caligari to Hitler“ veröfentlichen sollte.²⁹ Panofskys Beobachtung, „der Film und nur der Film [werde] jenem materialistischen Weltverständnis gerecht, das die gegenwärtige Kultur durchdringt, ob es uns nun gefällt oder nicht“, ist die einzige Stelle, die in Kracauers Exemplar des Textes als „wichtig“ markiert ist.³⁰ Wie zentral die Rolle des Textes als Überdeterminierung auch gewesen sein mag, manifest wurde sie erst über ein Jahrzehnt später in Kracauers nächstem großen Buch über den Film. Als Kracauers Theorie des Films 1960 veröffentlicht wird, trägt sie einen Untertitel, in dem man deutliche Ankläge an Panofsky hören könnte: „Die Errettung der äußeren Wirklichkeit“. Und es ist ein früher Entwurf von genau diesem Buch, den Panofsky für die Oxford University Press besprechen sollte, der ihn veranlaßte, sich so detailliert wie nie zuvor über die Rolle der Fotografie in seiner Auffassung von der Besonderheit des Films zu äußern. In einem Brief vom 17. Oktober 1949 schreibt er an Philip Vaudrin von der OUP:

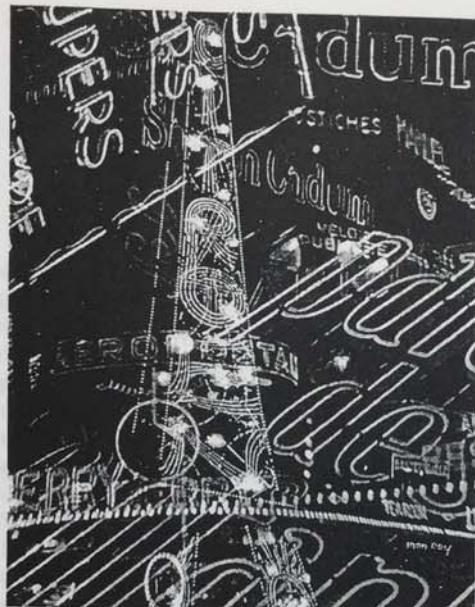
„Das Exposé zu Herrn Kracauers Buch interessierte mich so sehr, daß ich der Versuchung nicht widerstehen konnte, es in einem Zuge durchzulesen, obwohl ich eigentlich gar keine Zeit hatte, und das ist vielleicht das beste Zeugnis, das ich ihm ausstellen kann. Soweit man es nach einem bloßen Exposé beurteilen kann, verspricht Kracauers Buch ein wirklich aufregendes und grundlegend wichtiges Werk zu werden, und seine Hauptthese – der innere Konflikt zwischen filmischer Struktur und ‚Story‘, Endlosigkeit und Endlichkeit, episodischer Atomisierung und Logik der Handlung – scheint mir ebenso originell wie grundsätzlich richtig zu sein.“

Ich frage mich nur, ob das Argument nicht noch weiter getrieben werden könnte, indem man sagt, der Konflikt wohne der Technik der Fotografie selbst inne. Herr Kracau-

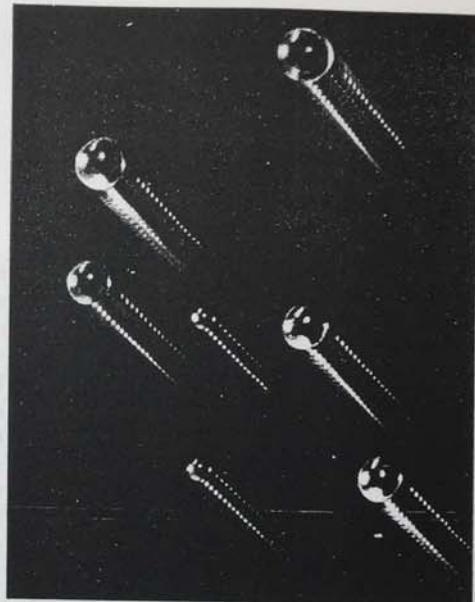
er begreift die Fotografie, wenn ich ihn richtig verstehe, als einen Pol der Antinomie und sagt, das Foto besitze ‚die Tendenz, subjektive Bezugsrahmen aufzulösen und sichtbare Komplexe um ihrer selbst willen zu enthüllen‘, während er in der Erzählung den anderen Pol sieht. Ich frage mich, ob dieser Konflikt nicht innerhalb des fotografischen Mediums selbst zum Tragen kommt. Es hat eine lange Diskussion gegeben, ob die Fotografie (nicht die kinematografische, sondern die normale Fotografie) eine ‚Kunst‘ ist oder jemals sein wird. Diese Frage muß meiner Ansicht nach bejaht werden, denn die ‚seelenlose Kamera‘ nimmt dem Künstler zwar viele Arbeitsphasen des Nachahmungsprozesses ab, die man normalerweise mit der Vorstellung von Kunst verbindet, doch sie läßt ihm die Freiheit, vieles an der Komposition selbst zu bestimmen, und zunächst und vor allem läßt sie ihm die Freiheit der Wahl des Gegenstandes. Wir finden daher selbst in Schnappschüssen nicht nur ein Interesse an ‚Realitätsfragmenten um ihrer selbst willen‘, sondern auch eine Unmenge an emotionaler Färbung, wie die meisten Schnappschüsse von Babys, Hunden und anderen Vehikeln der Sentimentalität. Das scheint mir auch das sehr frühe Auftauchen sentimentaler und auch bludürstiger Geschichten im Film zu erklären, ein Phänomen, das Herr Kracauer zu unterschätzen scheint, wenn er das rein an Faktischem orientierte Anfangsstadium des Films in einen direkten Gegensatz zu den rein phantastischen Produktionen Méliès stellt. Das Hinzufügen der Bewegung und später des Tons überträgt diese inhärente Spannung auf die Ebene zusammenhängender und möglicherweise signifikanter Erzählungen; doch ich glaube, sie ist dem fotografischen Medium als solchem inhärent – was kein Einwand gegen Herrn Kracauers Theorie ist, sondern ihr eine noch allgemeinere Gültigkeit verleiht.“³¹

Dem faszinierenden Thema, wie Panofsky hier Kracauer interpretiert hat und wie die

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24



7



8

ser dann auf Panofskys Kritik reagierte, kann hier nicht nachgegangen werden. Im gegenwärtigen Kontext sind allein die Äußerungen Panofskys zur Ästhetik der Fotografie von entscheidender Bedeutung. Indem er an einige fast zwei Jahrzehnte früher gemachte Bemerkungen anschließt, in denen es um die Freiheit des Fotografen ging, sich auf die Wahl des Sujets zu konzentrieren³², behauptet Panofsky, daß diese vom Foto gewährte Freiheit darauf hinausläuft, daß vornehmlich Sujets gewählt werden, die emotional überdeterminiert sind – eine Privilegierung, deren Ursprung aufzudecken die Aufgabe einer ikonographischen Analyse ist. Damit wiederum wird die Notwendigkeit einer ikonographischen Praxis an der Besonderheit des fotografischen Mediums selbst und, per extensionem, an der Besonderheit des Erzählkinos festgemacht. Nun kann man verstehen, worum es geht, wenn Panofsky in einer Antwort auf einen Brief Kracauers, in dem dieser seiner Begeisterung über das Dürer-Buch Ausdruck verleiht, schreibt: „Aber Sie sind der erste, von dem ich mich, wie Palma Kankel, ‚tief verstanden‘ fühle, und dafür kann ich Ihnen gar nicht dankbar genug sein. Besonderen Spaß hat es mir gemacht, daß Sie gerade eine Einzelheit wie die innere Beziehung zwischen Technik und Inhalt, die das 19. Jahrhundert in seiner sonder-

baren Blindheit sowohl für das angeblich außer-künstlerisch Technische als für das angeblich ebenfalls außer-künstlerisch Gegenständliche übersehen hatte, interessant fanden. Das kommt daher, daß wir beide etwas von den Movies gelernt haben!“³³ Wenn Panofsky betont, der Film sei eine „Kunst, die aus technischen Gerätschaften entspringt und mit ihnen stets innerlich verbunden bleibt“³⁴, dann bietet ihm die Beschwörung dieser technologischen Grundlage die Möglichkeit, jene Beziehung zwischen Inhalt und Medium im Film zu konsolidieren, durch die die Ikonographie zu einem unverzichtbaren Mittel der Filmforschung wird.

Wie Regine Prange kürzlich auf überzeugende Weise gezeigt hat, ist die Rolle des Inhalts in Panofskys Filmtheorie ausgesprochen überdeterminiert.³⁵ Der Filmessay in seinen verschiedenen Variationen entstand nämlich zu einer Zeit, als die methodologische Relevanz der Ikonographie durch die zunehmende Abstraktion der modernen Kunst bedroht wurde. Der geheime Beweggrund hinter Panofskys scheinbar progressiver Gutheißung der Anziehungskraft des Films auf die breite Masse, seiner positiven Sicht der „Mitteilbarkeit“ der „vitalen“, kommerziellen Kunst des Films kann sehr wohl darin liegen, daß dies in gewisser Weise eine direkte Reaktion auf den Modernismus und

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

132 die moderne Kunst war: ein Ausdruck seines Widerwillens gegen die Abstraktion, der ab den dreißiger Jahren – als er noch glaubte, er könne Cézanne und Franz Marc in sein universelles ikonologisches Modell integrieren – bis in die Mitte der vierziger Jahre bei ihm nachweisbar ist.³⁶ Es mag durchaus sein, wie oft behauptet wird, daß der neuen Entwicklungen gegenüber aufgeschlossene Panofsky der modernen Kunst durchaus mit Interesse und Wohlwollen begegnete. Doch andererseits ist wohl auch ziemlich klar, daß die zeitgenössische Kunst auf einer gewissen Ebene eine Herausforderung für sein methodologisches Programm darstellte. Diese Spannung zwischen moderner Kunst und bestimmten kunstgeschichtlichen Verfahren wird in einer kurzen Buchbesprechung deutlich, die Panofsky 1934 im Museum of Modern Art Bulletin veröffentlichte – und die in den gängigen Panofsky-Bibliographien seltsamerweise unerwähnt bleibt. Das Buch, „Plastic Redirection in 20th Century Painting“ von James Johnson Sweeney findet ganz eindeutig den Beifall Panofskys, denn es ist „einer der wenigen Versuche, die Probleme der zeitgenössischen Kunst vom Standpunkt der wissenschaftlich ausgerichteten Kunstgeschichte anzugehen“³⁷. Wichtig sind in diesem Kontext zwei Schlußfolgerungen, die Panofsky in seiner Buchbesprechung zieht: „Es mag vielleicht ein Privileg der amerikanischen Wissenschaft sein, die Geschichte einer Kunst zu schreiben, die an sich noch kein ‚historisches Phänomen‘ ist, [und Sweeneys Buch habe] jetzt bewiesen, daß es schließlich doch möglich ist, die Methoden der Kunstgeschichte auf die zeitgenössische Kunst anzuwenden.“ Beide Behauptungen lassen sich interessanterweise auch als Beschreibung des Programms von Panofskys zur gleichen Zeit unternommenen Arbeit über Probleme des Films lesen.

Die fotografische Basis des Films, sein „Materialismus“, bringt die willkommene Rückkehr des Signifikats, des Inhalts. Als solches

bietet sie eine Alternative gegenüber der Betonung des Signifikants in der Abstraktion – obwohl auch das in gewisser Weise eine Art von Materialismus ist. Panofsky benutzt den Film, wie Prange richtig sagt, um die Welt der „Natur“, der die moderne Kunst entsagt hat, als künstlerische Norm zu rehabilitieren. Film, insofern er als im Wesen fotografisch verstanden wird, und Erzählkino, insofern es auch die Betonung auf das Signifikat aufrechterhält (im Gegensatz zur reflexiven Involution des Avantgardefilms), retten in der Tat die Legitimität der ikonographischen Methode und das Modell der unmittelbaren Erfahrung und transparenten Wahrnehmung, auf dem sie beruht. Damit bestätigen beide aber auch die methodologische Kritik an der Ikonographie, die von der neueren Kunsttheorie vorgebracht worden ist. Wie eine Begegnung mit der modernen Kunst und ihrer Problematisierung der angeblichen Unmittelbarkeit der Wahrnehmung eine Reflexion auf die der Ikonographie zugrundeliegende Theorie der Erfahrung hätte erforderlich machen können, so hätte auch eine Auseinandersetzung mit dem Avantgardefilm vielleicht einige der Voraussetzungen fragwürdig werden lassen, die die allzu „leichte Verständlichkeit“ des Erzählkinos als unproblematisch ausgibt. Die entschieden antimodernistische Haltung des Filmessays, die an seinem ausschließlichen Interesse am Erzählkino und der daraus resultierenden Privilegierung von Genres und Typen deutlich wird, gibt dann der These nur noch zusätzlich Nahrung, die Ikonologie habe von Haus aus eine Affinität zur thematischen Kontinuität und sei daher blind gegenüber radikalen Neuerungen auf dem Feld der Darstellung und der Wahrnehmung. Dadurch erfährt die analytische Reichweite des ikonographischen Projekts, wie Oskar Bätschmann gezeigt hat, eine deutliche Begrenzung: „Der einzige bestimmte Ertrag von Panofskys Modell scheint die Geschichte der Typen zu sein, d.h. die Kenntnis davon, wie

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen und Vorstellungen durch Gegenstände und Ereignisse ausgedrückt wurden. [...] Die Möglichkeit der Typengeschichte ist an die thematische Kontinuität gebunden, daher entgehen ihr nicht nur Rupturen der Tradition, wie Kubler festgestellt hat, sondern auch relativ einfache und häufige Transformationen von formalen Schemata. Aus diesen Gründen kann der Beitrag der Typengeschichte zu einer Geschichte der Kunst nur sehr beschränkt sein.³⁸ Wie strittig Bätschmanns Bemerkungen für die Debatten in der kunstgeschichtlichen Methodologie auch sein mögen, als Beschreibung der Grenzen der Geltung von Panofskys Beitrag zur Filmtheorie sind sie zweifellos richtig.

Panofskys Filmessay hat, wenn er überhaupt rezipiert wurde, die ernsthaftesten und produktivsten Reaktionen auf dem Sektor der Filmforschung gezeitigt, der sich mit der Geschichte von Filmtypen, der Herausbildung von Stereotypen und der Theorie der Genres befaßt.³⁹ Panofskys Ausklammerung der Filmform zugunsten des Filminhalts erklärt, warum sich ein Theoretiker wie Stanley Cavell, der ebenfalls vom Film als Medium des „Wirklichen“ fasziniert ist, auf ihn beruft – und das ausführlich. In seinem Buch „The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film“ nennt er Panofsky einen der „beiden stets intelligenten, interessanten und für mich brauchbaren Theoretiker, die ich zu diesem Thema [Was ist Film?] gelesen habe“⁴⁰. Wenn Cavell auch Panofskys Position im allgemeinen wohlwollend gegenübersteht, so nimmt seine Hommage die Form einer sorgfältigen und schonungslosen philosophischen Kritik an dem Filmessay an, die einige der Kernpunkte von Panofskys Überlegungen deutlicher sichtbar werden lassen, als es Panofskys Text selbst vergönnt war.⁴¹ Cavell liest Panofsky nicht nur manchmal in Richtung auf eine Ikonologie des Films, die der Essay selber gar nicht bietet⁴², er verteilt

133

dig ihm auch gegen sich selbst, wenn er zum Beispiel dessen Behauptung angreift, die Genres und Typen, die dem Filmzuschauer bei der Fahrt durch das komplexe System formaler Innovationen als Richtfeuer dienen sollten, würden überflüssig werden, sobald die Zuschauer im ausreichendem Maße der neuen Sprache mächtig geworden wären. „Anstalten dieser Art“, hatte Panofsky geschrieben, „wurden allmählich überflüssig, das Publikum gewöhnte sich daran, die Handlung selbst zu interpretieren.“⁴³ Wenn der Hauptbeitrag Panofskys zur Filmwissenschaft in dieser ikonographischen Analyse der Typen und Genres besteht und wenn solche Konventionen wirklich nicht mehr oder deutlich weniger verwendet werden würden, sobald das Publikum generell der Filmsprache mächtig wird, dann hätte Panofsky, so meint Cavell, damit den Beweis erbracht, daß sein eigenes Projekt überflüssig oder bestenfalls nur für den Stummfilm relevant wäre. Doch Panofsky hat sich hier einfach geirrt, sagt Cavell, und verweist dabei auf das Fortbestehen der Western-, Gangster- und anderer Filmgenres: Wenn sich auch Einzelheiten in der Ikonographie etwa des Schurkentyps im Laufe der Zeit ändern, so bleibt die ikonographische Besonderheit eines solchen Typus doch unverändert bestehen. Cavell ist sogar ganz in Panofskyscher Manier der Meinung, daß die fortbestehende Abhängigkeit von Filmtypen und Genres „durch die Gegebenheiten des Filmmediums selbst begründet wird – es sind gerade die Typen, die die Formen tragen, auf die die Filme sich immer verlassen haben. Diese Medien erschufen neue Typen oder Kombinationen und ironische Umkehrungen von Typen; aber sie waren da und blieben.“⁴⁴ Cavell plädiert hier de facto für ein ikonographisches Programm Panofskyscher Prägung als relevanter Bestandteil der heutigen Filmforschung. Sein zweites Buch über Film, „Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage“, ist denn auch nichts anderes

The Museum of Modern Art Archives, NY

Collection:

Rona Roob

Series.Folder:

I.24

134



9

als eine solche ikonographische Studie über ein bestimmtes Filmgenre, das Cavell damit zum ersten Mal als solches umreißt.⁴⁵ Man könnte in der Tat behaupten, dieses Buch – und in geringerem Maße vielleicht sogar der gesamte Bereich der Filmforschung, der sich mit Genres und Typen sowie mit der Bedeutung von Gesten und Szenen etc. beschäftigt – sei in seinen ikonographischen Dimensionen dem von Panofsky und seinem Essay, aber natürlich nicht nur von ihm, angeregten Programm verpflichtet und in gewissem Sinne dessen Fortsetzung.

Heute sind die Rolle des Fotografischen in Panofskys Filmessay und seine erkenntnistheoretischen Überdeterminierungen allerdings nicht unbedingt nur für die Filmforschung von besonderem Interesse, sondern eher im Kontext einer politisierten Wiederaufnahme der Gedanken Warburgs und Panofskys in der gegenwärtigen Szenerie deutscher Kunstgeschichte. Nach der von Johann Konrad Eberlein entworfenen historiographischen Karte muß man zwei Phasen der Ikonologie unterscheiden. Die erste – Ikonologie im engeren Sinne – wurde durch Panofsky bestimmt und konzentrierte sich

hauptsächlich auf die Renaissance und den Humanismus. Wegen ihres zu mechanistischen Verhältnisses zu den aus einem zu engen Spektrum geschöpften Quellen und ihrer Art, Bilder nur als Illustrationsmaterial zu diesen Quellen gelten zu lassen, wurde sie von einer jüngeren Generation kritisiert. In den späten achtziger Jahren entwickelte sich dann das zweite ikonologische Programm, das mehr an Silfragen sowie an rezeptionstheoretischen und soziologischen Problemen interessiert war und bei der Aby Warburg im Mittelpunkt stand.⁴⁶ Sowohl Panofsky als auch Warburg, so heißt es, folgten am Anfang ihrer Karriere einer komplexen, an Riegls orientierten Methode, die, wie Walter Benjamin sagte, im Kunstwerk „einen integralen, nach keiner Seite gebietsmäßig einzuschränkenden Ausdruck der religiösen, metaphysischen, politischen, wirtschaftlichen Tendenzen einer Epoche erkennt“⁴⁷. Aber im Gegensatz zu Warburgs ikonologischem Ansatz, der eher eine Kulturgeschichte intendierte, galt Panofskys Arbeit mit ihrer fast ausschließlichen Konzentration auf Fragen der Interpretation und des Inhalts, auf das Abgebildete statt auf die kulturellen Bedin-

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

9 Tryptichon aus Peter Wollen, „*Signs and Meaning in the Cinema*“, Bloomington 1969/72.

gungen des Abbildens, schnell als Beispiel für eine eher traditionellere, geistesgeschichtlich orientierte Kunstgeschichte. Dafür wurde Warburg und nicht Panofsky zum Stammvater einer neuen kritischen Kunstgeschichte. Dabei versuchte man die Ikonologie mit der Sozialtheorie der Frankfurter Schule zu kreuzen, um die Kunstgeschichte als historischen Wissenschaftszweig zu begründen. Kunstgeschichte sollte so Teil einer umfassenderen, interdisziplinären Kulturwissenschaft sein, die die sich ständig verändernden Funktionen von Bildern jeder Art analysiert, auch die der „niederen“ Trivial- oder Massenkultur.

Vielelleicht aus dem Gefühl heraus, auch Panofsky für ein solches Projekt rekrutieren zu müssen, haben Wissenschaftler wie Volker Breidecker in letzter Zeit den Filmessay als offenbar eindeutiges Beispiel dafür angesehen, daß auch dem Panofskyschen Werk eine solche Sensibilität à la Warburg nicht fremd ist.⁴⁸ Breidecker meint, der Essay beweise Panofskys Interesse an einer populären und recht „niederen“ Kunstform und sei in seiner Ausrichtung explizit soziologisch. Er beruft sich dabei auf Aussagen Panofskys wie dessen Behauptung, das Erzählkino sei nicht nur Kunst, „sondern außer der Architektur, der Karikatur [cartoons] und der Gebrauchsgraphik auch die einzige bildende Kunst, die wirklich lebt. Der Film hat wieder eine lebendige Beziehung hergestellt zwischen Kunstschaften und Kunstgebrauch, eine Beziehung, die auf vielen anderen Gebieten künstlerischer Tätigkeit sehr gelockert, wenn nicht gänzlich unterbrochen ist – aus Gründen, die zu komplex sind, als daß man sie hier erörtern könnte“⁴⁹. Läßt man die zufirst antimodernistisch ausgerichtete Kulturpolitik einmal außer Acht, die ein solcher anscheinend progressiver ästhetischer Populismus impliziert, so rückt durch einen solchen Versuch, Panofsky als Theoretiker der populären Massenkultur zu rehabilitieren, eine andere, oft zitierte Stelle des Essays ins

Zentrum der Aufmerksamkeit, nämlich 135 Panofskys geniale Antwort auf den Vorwurf, der Film sei etwas Kommerzielles: „Wenn man indes alle Kunst als kommerziell definiert, die primär nicht den Gestaltungsdrang ihres Schöpfers befriedigen, sondern hauptsächlich den Ansprüchen des Auftraggebers oder des Käuferpublikums entsprechen soll, dann muß man sagen, daß nichtkommerzielle Kunst mehr eine Ausnahme als eine Regel ist, und eine ziemlich neue und nicht immer glückliche Ausnahme obendrein. Sicher ist kommerzielle Kunst stets in Gefahr, als Hure zu enden, aber ebenso sicher ist nichtkommerzielle Kunst in Gefahr, als alte Jungfer zu enden.“⁵⁰ In dieser heute geschlechtspolitisch nicht unproblematischen Zurückweisung des klassischen Modells ästhetischer Autonomie wird die oft als verderblich hingestellte Kommerziellität des Films als ganz normales Charakteristikum aller Kunst enthüllt. Dies ist eine Variation des Benjamin-schen Elaborats der Feststellung Valérys, der Film werde, statt sich der Kunst anzugliedern, eher den Begriff des Ästhetischen selbst verändern. Aber wenn Panofskys Filmessay auch die unabänderlich kommerzielle, wirtschaftliche („Filmindustrie“) und damit politische Dimension des Mediums sicherlich betont, so müßte doch eigentlich schon bei einer flüchtigen Lektüre auffallen, daß die soziologische Komponente seiner Argumentation bestenfalls eine oberflächliche Zugabe ist. Das heißt nicht, daß Panofsky der politischen Dimension des Films gegenüber blind gewesen wäre. Seine begeisterte Reaktion auf Kracauers Arbeit über den nationalsozialistischen Propagandafilm 1942 beweist das Gegenteil: „Ich glaube nämlich – sagen Sie das nicht weiter –, daß es einen echten ‚Documentary Film‘ überhaupt nicht gibt und daß unsere sogenannten Documentaries auch Propaganda-Filme sind, nur, Gott sei Dank, meistens für eine bessere Sache, und, leider Gottes, meistens nicht so geschickt gemacht.“⁵¹ In seinem Filmessay

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	I.24

136 bleibt seine Aufmerksamkeit für diese Dimension des Films jedoch aufgrund einer Konstellation von Überdeterminierungen, von denen einige oben angedeutet worden sind, nur ganz äußerlich und unentfaltet. Aufs Ganze gesehen kann der Filmessay, obwohl er die Wurzeln des Films in der Volkskunst sieht, die Rolle des Zuschauers und verschiedene Aufführungspraktiken ausführlich erörtert und die Beziehung zwischen Schauspieler und Apparat bedenkt⁵², in keiner Weise, wie Breidecker behauptet, die Kritik verstummen lassen. Panofskys Spätwerk privilegiere den „Inhalt“ gegenüber formalen oder stilistischen Charakteristika und die Ikonographie auf Kosten des Politischen und sein Ansatz sei letztlich „geistesgeschichtlich“ orientiert und ignoriere die materiellen und technischen Entstehungsbedingungen und die gesellschaftlichen Auswirkungen der Kunstwerke.⁵³ Das erstaunliche Ausmaß, in dem der Filmessay alle Fragen der Ideologie, der Entfremdung, des Profits, der Monopolstrukturen, der Kapitalgesellschaften etc. ausklammert, die „Gemeinschaft“ der Zuschauer romantisiert und die „Identifikation“ des Zuschauers mit der Kamera gutheißt – fast in jedem Punkt die exakte Antithese zu Adornos und Horkheimers etwa zur selben Zeit formulierten Kritik an der „Kulturindustrie“ – kann derartige Einwände gegen Panofskys Werk nur bestärken und nicht entkräften.

Panofskys Ausklammerung fast aller Fragen, die sich mit der Filmsprache, dem Film als symbolischer Form und damit auch mit den soziopolitischen Verflechtungen des Films beschäftigen, ist, wie Prange zeigt, eine Kurzsichtigkeit, die für die Stilgeschichte symptomatisch ist. Und trotz aller bewunderungswürdiger Versuche, das ikonographische Projekt in eine Protosemiotik umzumünzen, wie es Peter Wollen in seiner Arbeit „Signs and Meaning in the Cinema“ macht, dessen Titel nicht nur ganz deutlich Spuren der Syntax von Panofskys Essay trägt, son-

dern auch ein Triptychon von Standfotos enthält, das Panofskys Beispiele illustriert⁵⁴, ist der Filmessay alles andere als eine Arbeit, die dem Warburgschen Ansatz verpflichtet wäre. Anstatt in ihm einen Beleg für Panofskys angebliche Sensibilität gegenüber der Massenkultur zu sehen, sollte man ihn besser als wichtiges Dokument begreifen, das gerade wegen seiner Unbefangenheit (vielleicht eher als viele andere Schriften Panofskys) die Kunstgeschichte etwas über die methodologischen Fallgruben und Wahlverwandtschaften des ikonographischen Programms lehren kann. Aus demselben Grund ist als relativ ungenutzte Quelle auf dem archäologischen Feld der Filmtheorie Panofskys Studie über die Perspektive um einiges inhaltsvoller als sein Filmessay. Obwohl die zahlreichen filmtheoretischen Einsichten in „Die Perspektive“ als „symbolische Form“ zum größten Teil noch im embryonalen Stadium sind, lassen sie doch erahnen, wie eine – wirklich ikonologische – Auseinandersetzung Panofskys mit dem Film hätte aussehen können. Der Aufsatz über die Perspektive liefert uns de facto sogar mehr als nur eine Ahnung davon, denn man kann eine andere, gleichzeitig mit Panofskys Filmessay entstandene Arbeit auch als Interpretation dieses Aufsatzes lesen, nämlich Benjamins Schrift „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, die vielleicht den Prototyp einer Panofskyschen Arbeit über „Film als symbolische Form“ darstellt. Benjamins Schrift läßt sich nicht nur deshalb so deuten, weil bekannt ist, daß sich Benjamin, um sie in Form von Thesen vor dem Schutzbündnis Deutscher Schriftsteller 1936 in Paris zu verteidigen, darauf unter anderem durch die Lektüre von Panofskys „Die Perspektive“ als „symbolische Form“ vorbereitete⁵⁵ oder weil sie während der sogenannten „Warburg-Renaissance“ eine Schlüsselrolle spielte.⁵⁶ Was dazu berechtigt, in Benjamins schwieriger und oft falsch verstandener Schrift einen Versuch zu sehen, den

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

„Film als symbolische Form“ zu deuten, ist vor allem die Tatsache, daß die Fragen, die Benjamin in dieser Schrift aufwirft – wie der Film der neuen Ordnung oder Struktur und dem neuen Tempo der Erfahrung entspricht, wie er die Wahrnehmung verändert hat, wie er den Status des Kunstwerks revolutioniert, in welchem Verhältnis er zu älteren Technologien der Wiederholung steht, wie sein Verhältnis zum Faschismus und zum Klassenkampf ist, kurz, wie er ein bestimmtes kulturelles Wissens- und Erkenntnissystem

inszeniert –, genau die Fragen sind, von denen man erwarten würde, daß sie eine Arbeit mit dem Titel „Der Film als symbolische Form“ stellt. Wenn wir Panofskys Essay „Stil und Medium im Film“ lesen, so sehen wir uns vor die Aufgabe gestellt, zu begreifen, wie sehr Benjamins Schrift über den Film das Panofskysche Programm erfüllt und wie sehr Panofskys eigenem Filmessay dies in einem entscheidenden Sinne mißlingt.

(Übersetzung aus dem Amerikanischen
von Jürgen Blasius)

Anmerkungen

* Dies ist eine gekürzte und überarbeitete Fassung eines längeren Work-in-progress, die in einer ersten Form im November 1993 bei der Panofsky Centennial Conference des Institute for Advanced Study vorgelegt und als „Iconology at the Movies: Panofsky's Film Theory“ in dem von Irving Lavin herausgegebenen Band „Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)“, Princeton 1995, veröffentlicht wurde. Die ungekürzte deutsche Fassung dieses Textes erscheint in „Auf der Suche nach dem Filmischen“, SYNEMA, Wien. Den vielen Menschen, die frühere Versionen dieses Textes gelesen und kommentiert haben, möchte ich hier pauschal danken. Spezielle Hinweise, Einsichten und Informationen haben Horst Bredekamp (Berlin), Stefan Germer (Frankfurt/M.), Wolfgang Liebermann (Berlin) und Regine Prange (Tübingen) gegeben. Besonderen Dank schulde ich Gerda Panofsky (Princeton), die mir aus der Korrespondenz Erwin Panofskys zu zitieren erlaubte, Volker Breidecker (Berlin), der mich seine Arbeit über den Briefwechsel zwischen Panofsky und Kracauer vor ihrer Veröffentlichung einsehen ließ, und Marina Döring (Berlin), die großzügigerweise mit mir die gesamte deutsche Fassung überarbeitete.

1) Die Beiträge zu den beiden internationalen Konferenzen anlässlich seines 100. Geburtstages erschienen in den beiden Bänden: Bruno Reudenbach (Hrsg.), Erwin Panofsky. Beiträge des Symposiums Hamburg 1992, Berlin 1994, und Irving Lavin (Hrsg.), Meaning in the Visual Arts, Princeton 1995.

2) Erwin Panofsky, „On Movies“, in: Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University, Juni 1936, S.5-15 (im folgenden zitiert als EP

1936); ders., „Style and Medium in the Moving Pictures“, in: *Transition*, XXVI, Februar 1937, S.121-133 (im folgenden zitiert als EP 1937); wiederabgedruckt in Dwight L. Burling e.a. (Hrsg.), A Preface to our Day. Thought and Expression in Prose, New York 1940, S.570-582.

3) Erwin Panofsky, „Style and Medium in the Motion Pictures“, in: *Critique*, I/3, Januar-Februar 1947, S.5-28. Diese Version von 1947 gibt es in nicht weniger als zwei deutschen Übersetzungen, die eine, von Meggy Busse-Steffens, erschien unter dem Titel „Stilarten und das Medium des Films“ in: Alphons Silbermann (Hrsg.), Mediensoziologie, Band I: Film, Düsseldorf/Wien 1973, S.106-122; die andere, von Helmut Färber, erschien unter dem Titel „Stil und Stoff im Film“ zuerst in: *Filmkritik* XI, 1967, S.343-355, und wurde kürzlich mit geringfügigen Änderungen (und unter Beigabe zahlreicher ganzseitiger Standfotos aus Filmen) unter dem Titel „Stil und Medium im Film“ in einem großformatigen Buch wiederabgedruckt: Erwin Panofsky, Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film, Frankfurt/New York 1993, S.17-51. Im folgenden wird diese Ausgabe unter dem Sigel SMF zitiert werden.

4) Das „unterirdische“ Weiterleben von Panofskys frühem Filmessay in seiner Studie „The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory“ (1940) wurde zuerst von Horst Bredekamp in seinem Beitrag „Augenmensch mit Kopf. Zum hundertsten Geburtstag des Kunsthistorikers Erwin Panofsky“ (in: *Die Zeit*, 27. März 1992) bemerkt. Eine sehr lebendige Wiedergabe der zwei Jahre vor seinem Tod gemachten Bemerkungen Panofskys zu Alain Resnais' Film „Letztes Jahr in Marienbad“ findet sich bei William S. Heckscher, „Erwin

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

- 138 Panofsky: Ein Lebenslauf" in: E. Panofsky, Die ideologischen Vorläufer, S.118-119. Zur Beziehung zwischen Panofsky und Gessner, die mit einer 1960 erfolgten Einladung an Panofsky begann, das erste Ehrenmitglied der Society of Cinematologists zu werden, siehe meine Studie „Panofsky, Gessner, and the Grundbegriffe of Cinema“ (im Erscheinen).
- 5) W.S. Heckscher, Erwin Panofsky: Ein Lebenslauf, S.118; Irving Lavin, „Panofskys Humor“, in: E. Panofsky, Die ideologischen Vorläufer, S.10. Für eine detaillierte bibliographische Information über die internationale Wiederveröffentlichungsgeschichte der „letzten“ Version des Essays von 1947 siehe Anm. 17 in meinem Beitrag „Iconology at the Movies“, S.329f.
- 6) In Deutschland hat Regine Prange vor kurzem die erste Deutung des Filmessays im Kontext des Panofskyschen Gesamtwerks vorgelegt: R. Prange, „Stil und Medium. Panofskys ‚On Movies‘“, in: Bruno Reudenbach (Hrsg.), Beiträge des Symposiums Hamburg 1992, S.171-190. Nach Prange tauchen die wenigen Hinweise auf Panofskys Filmessay, die in der deutschen kunstgeschichtlichen Literatur zu finden sind, dann auf, wenn die protofilmsche Struktur antiker und mittelalterlicher Bilderfolgen diskutiert wird; vgl. Georg Kauffmann, Die Macht des Bildes – Über die Ursachen der Bilderflut in der modernen Welt, Opladen 1987, S.31f., und Karl Clausberg, „Wiener Schule – Russischer Formalismus – Prager Strukturalismus. Ein komparatistisches Kapitel Kunsthistorik“, in: *Idea*, 2/1983, S.151 u. 176f. Zur Beziehung zwischen Panofsky und Kracauer – auf die unten noch eingegangen werden wird – siehe auch Volker Breidecker, „Kracauer und Panofsky. Ein Rencontre im Exil“, in: Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, Neue Folge 1, 1994, S.125-147, und: Siegfried Kracauer und Erwin Panofsky, Briefwechsel 1941 – 1966, mit einem Anhang „Kracauer und ‚The Warburg Tradition‘“, herausgegeben und kommentiert von Volker Breidecker (im Erscheinen).
- 7) Ein Beleg für die methodologische Herausforderung, die der Film für die Kunstgeschichte darstellt, ist zum Beispiel Martin Warnkes Abriß der „Gegenstandsbereiche der Kunstgeschichte“, der Teil der weit verbreiteten Einführung in die Disziplin ist, die Hans Belting und andere besorgt haben (Hans Belting u.a. [Hrsg.], Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1985). Selbst wenn, wie hier, die unbestreitbare Bedeutung der Medienforschung für die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin klar erkannt wird, bleibt das

Ausmaß, in dem die Medien in die kunstgeschichtliche Praxis integriert werden können, doch eng begrenzt. Bezeichnenderweise enthält die Bibliographie am Ende des Buches nicht einen einzigen Verweis auf filmtheoretische Literatur; und in dem Abschnitt „Beispiele grenzüberschreitender Untersuchungen aus der Kunstgeschichte“ ist nur ein Aufsatz verzeichnet, der sich mit dem Film beschäftigt: der von Panofsky.

8) Heckscher, Erwin Panofsky: Ein Lebenslauf, und I. Lavin, „Panofskys Humor“ in: E. Panofsky, Die ideologischen Vorläufer, S.118 und S.9; Karen Michels, „Die Emigration deutschsprachiger Kunsthistoriker nach 1933“, in: Horst Bredekamp e.a. (Hrsg.), Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, Weinheim 1991, S.296.

9) Eine Geschichte der Filmtheorie ist zwar noch nicht geschrieben, doch läßt sich immerhin festhalten, daß sich auch in den beiden Werken, die gemeinhin diese Lücke überbrücken helfen, kaum ein Hinweis auf Panofsky findet; siehe Guido Aristarco, Storia delle Teorie del Film, Turin 1963, und J. Dudley Andrew, The Major Film Theories, New York/London 1976. Eine kluge Zusammenfassung und Zitatmontage von Panofskys Essay findet sich jedoch interessanterweise in einem neueren Überblick über die Geschichte der Filmtheorie, den ein Filmwissenschaftler aus der ehemaligen DDR geschrieben hat; siehe Peter Wuss, Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte des Spielfilms, Berlin 1990, S.248-254.

10) Vgl. zum Beispiel P. Adams, Visionary Film, New York 1980, S.25; Keith Cohen, Film and Fiction. The Dynamics of Exchange, New Haven/London 1979. Interessanterweise erfährt Panofskys Essay eine angemessene Behandlung in solchen Texten, die ihn im Kontext einer Auseinandersetzung über Fragen philosophischer Ästhetik lesen; siehe Joseph Margolis, „Film as a Fine Art“, in: Millennium Film Journal, 14/15, Herbst/Winter 1984-85, S.89-104, und vor allem Terry Comito, „Notes on Panofsky, Cassirer, and the Medium of the Movies“, in: *Philosophy and Literature*, 4/2, Herbst 1980, S.229-241. Ein anderer, noch unbeschrifter Weg, wie man sich Panofskys Werk im filmwissenschaftlichen Kontext nähern könnte, wird durch die folgende Äußerung des Regisseurs Douglas Sirk deutlich: „Mich hat auch Erwin Panofsky beeinflußt, der spätere große Kunsthistoriker, bei dem ich studiert habe. Ich wurde zu seinem Seminar zugelassen, und ich schrieb für ihn eine lange Abhandlung über die Beziehungen zw.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection: Rona Roob	Series.Folder: 1.24
---------------------------------------	--------------------------	------------------------

schen der deutschen Malerei des Mittelalters und den Mirakelspielen. Ich verdanke Panofsky eine Menge.“ (Sirk on Sirk. Interviews with Jon Halliday, New York 1972, S.16.)

11) Hier sei erwähnt: Erwin Panofsky, „Original und Faksimile“, in: *Der Kreis*, 7/1930, wiederabgedruckt in: *Idea*, V/1986, S.11-123; und ders., „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in: Vorträge der Bibliothek Warburg (1924/25), Leipzig/Berlin 1927, wiederabgedruckt in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunsthistorik, Berlin 1964, S.99-167, im folgenden zitiert als PSF. Kunsthistoriker haben diese Texte im Zusammenhang mit den neueren, für die Filmtheorie unmittelbar relevanten Diskussionen über Wahrnehmung und Technik rezipiert; siehe zum Beispiel Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, S.130-157, sowie Brigitte Buettner, „Panofsky à l’ère de la reproduction mécanisée: une question de perspective“, in: *Les Cahiers du Musée National d’art moderne* 53, Herbst 1995, S.57-77. Was die Filmforschung angeht, sind diese Texte nach wie vor praktisch unbekannt; eine begrüßenswerte Ausnahme ist Gabriele Jutz und Gottfried Schlemmer, „Zur Geschichtlichkeit des Blicks“, in: Christa Blümlinger (Hrsg.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, Wien 1990, S.15-32.

12) Besonders verblüffend sind die Parallelen zu Arnheims Aufsatz „Zum ersten Mall“, wiederabgedruckt in: Rudolf Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*, München/Wien 1977, S.19-21.

13) SMF, S.22; Hervorhebung im Original. In Kracauers *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (Princeton 1947) wird Panofskys Essay nur einmal zitiert (S. 6), und zwar mit dieser Stelle, wobei Kracauer bezeichnenderweise die nicht weiter verfolgte „Verräumlichung der Zeit“ unter den Tisch fallen lässt.

14) Wie Brigitte Peucker in ihrer Untersuchung der Beziehungen zwischen dem Film und den anderen Kunstformen zeigt, ist „Erwin Panofskys berühmter Satz, die einzigartigen Möglichkeiten des Films lägen in seiner *Dynamisierung des Raumes* und seiner *Verräumlichung der Zeit*, nicht die erste derartige Behauptung“ (B. Peucker, *Incorporating Images. Film and the Rival Arts*, Princeton 1995, S.170). Eine fruchtbare Diskussion einiger der älteren Versuche, die spatio-temporale Besonderheit des Mediums zu beschreiben, liefert Anthony Vidler, „The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary“, in: *Assemblage*, 21/1993, S.45-59.

Vidler zitiert Elie Faures Essay von 1922 über die „Cinéplastik“ (ein Begriff, den er 1922 unter dem Einfluß Legers prägte und der die besondere Art der Synthese von Raum und Zeit im Film bezeichnen sollte), in dem Faure sagt: „Der Film gliedert die Zeit in den Raum ein. Oder besser gesagt, die Zeit wird durch ihn in der Tat zu einer Dimension des Raumes.“ (Elie Faure, „De la cinéplastique“, in: *L’Arbre d’Éden*, Paris 1922, wiederabgedruckt in: Marcel L’Herbier, *L’Intelligence du cinématographe*, Paris 1946, S.275f.) Der Raum des Films, so meint Faure, ist ein neuer Raum, ähnlich dem imaginären Raum „innerhalb der Mauern des Gehirns“ (ein Thema, das heute in den Untersuchungen über den „narrativen Raum“ wiederkehrt), durch den für Faure „der Begriff der Dauer als konstitutives Element in den Raumbegriff Einzug hält“.

15) SMF, S.22f.; Übersetzung leicht verändert.

16) SMF, S.35; Hervorhebung von mir.

17) SMF, S.35.

18) PSF, S.122.

19) PSF, S. 104.

20) Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1963; Martin Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in: ders., *Holzwege*, Frankfurt/M. 1950; Jean-Louis Baudry, *Effets idéologiques produits par l’appareil de base*, in: ders., *L’Effet cinéma*, Paris 1978, S.13-26; Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt/M. 1989; ders., *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1991.

21) SMF, S.35; das in diesem Nachdruck der Übersetzung fälschlicherweise als 900 erscheinende Datum ist hier korrigiert worden.

22) SMF, S.39; Hervorhebung von mir.

23) Jan Bialostocki, „Erwin Panofsky. Thinker, Historian, Human Being“, in: *Simiolus*, 4/1970, S.82.

24) Zu den Titeländerungen des Essays siehe Irving Lavin, *Panofskys Humor*, S.11.

25) Siehe Theodor Adorno und Hans Eisler, *Komposition für den Film [1947]. Gesammelte Schriften*, Bd.15, Frankfurt/M. 1976, S.7-155. Zur Ästhetik des kontrapunktischen Klangs siehe meinen Aufsatz „The Acoustic Dimension: Notes on Cinema Sound“, in: *Screen*, 25/3, Mai-Juni 1984, S.55-68.

26) SMF, S.47f.; gravierende Übersetzungsfehler berichtigt; in den Drucknachweisen (S. 131) wird irrtümlicherweise der Titel der ersten deutschen Übersetzung mit „Stil und Stoff im Film“ angegeben.

27) SMF, S.48; Übersetzung berichtigt.

28) Die Korrespondenz, die im Kracauer-Nachlaß im

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

- 140 Deutschen Literaturarchiv (DLA) in Marbach liegt, wird bald veröffentlicht werden (siehe Anm. 7).
- 29) Zum Verhältnis zwischen Kracauer und Panofsky siehe V. Breidecker, Kracauer und Panofsky. Ein Rencontre im Exil. Einen Abriß von Kracauers gleichzeitiger – und in vieler Hinsicht viel wichtigerer – Beziehung zu einer anderen dominierenden Gestalt der New Yorker Kunsthistorikerszene liefert Ingrid Belke, „Das ‚Geheimnis‘ des Faschismus liegt in der Weimarer Republik“: Der Kunsthistoriker Meyer Schapiro über Kracauers erstes Film-Buch, in: *FilmExil*, 4/1994, S.35-49; siehe auch Mark M. Anderson, „Siegfried Kracauer and Meyer Schapiro: A Friendship“, in: *New German Critique*, 54, Herbst 1991, S.19-29.
- 30) SMF, S.47; Kracauers Exemplar der „Critique“, das ihm Panofsky geschickt hatte, trägt die Widmung: „Für Dr. S.K. mit den besten Wünschen, E.P. Eine alte, alte Geschichte mit ein paar neuen Verzierungen“ (Kracauer-Nachlaß, DLA). Kracauer hat hinsichtlich des Filmessays wiederholt seine Bewunderung ausgedrückt. Bereits in seinem zweiten Brief an Panofsky am 1. Oktober 1941 schrieb er: „Lassen Sie mich hinzufügen, daß ich Ihren Essay ‚Style and Medium in the Moving Pictures‘ wirklich bewundere; ich bin sehr froh darüber, daß meine eigenen Gedanken über den Film, die ich jetzt endlich in Form eines Buches zu entwickeln hoffe, fast in dieselbe Richtung gehen“ (Kracauer-Nachlaß, DLA). Der leichte Vorbehalt, der sich in dem Wörtchen „fast“ anzudeuten scheint, wird in Kracauers publizierten Schriften sehr deutlich: Im „Caligari“ zum Beispiel gibt es nur einen beiläufigen Verweis auf Panofskys Essay (siehe oben, Anm. 14), und die letzte Version des Filmessays, über die sich Kracauer ebenfalls enthusiastisch äußert [so behauptet er in einem Brief an Panofsky vom 6. November 1949: „Das rote Heftchen der ‚Critique‘ mit Ihrer Abhandlung – einem wahren Klassiker – habe ich immer bei der Hand“ (Kracauer-Nachlaß, DLA)], zitiert er in seiner Theorie des Films nur an vier Stellen beiläufig.
- 31) Kracauer-Nachlaß, DLA.
- 32) In dem Aufsatz von 1930 über „Original und Faksimile“ (siehe Anm. 12) hatte Panofsky bereits bemerkt, bei einem Foto handele es sich durchaus um eine „persönliche Schöpfung“, bei der der Fotograf in bezug auf „Ausschnitt, Distanz, Aufnahmerichtung, Schärfe und Beleuchtung nicht sehr viel weniger ‚frei‘ ist als ein Maler“.
- 33) Handgeschriebener Brief Panofskys an Kracauer vom 23. Dezember 1943 (Kracauer-Nachlaß, DLA); Hervorhebung von mir.
- 34) EP 1937, S.133.
- 35) Siehe R. Prange, Stil und Medium.
- 36) Vgl. Adolf Max Vogt, „Panofskys Hut. Ein Kommentar zur Wort-Bild-Debatte“, in: Calpeter Braegger (Hrsg.), Architektur und Sprache, München 1982, S.279-296. Vgl. auch Regine Prange, „Die erzwungene Unmittelbarkeit. Panofsky und der Expressionismus“, in: *Idea*, X/1991, S.221-251. Zu Panofskys berühmtem Streit mit Barnett Newman zu Beginn der sechziger Jahre vgl. Beat Wyss, „Ein Druckfehler“, in: B. Reudensbach (Hrsg.), Erwin Panofsky, S.191-199.
- 37) Erwin Panowsky [sic!], „Book Comment: Plastic Redirection in 20th Century Painting, by James Johnson Sweeney“ [Chicago 1934], in: *Museum of Modern Art Bulletin*, 2/2, November 1934, S.3. Interessanterweise war es dann auch Sweeney, der in seiner Funktion als Mitherausgeber der letzten vier Nummern der Zeitschrift *Transition* (#24-27) in einem Brief vom 5. Januar 1937 an Panofsky um die Erlaubnis bat, den Filmaufsatzt veröffentlichen zu dürfen. (Brief im Panofsky-Nachlaß, Archives of American Art, Washington D.C.)
- 38) Oskar Bätschmann, „Logos in der Geschichte. Erwin Panofskys Ikonologie“, in: Lorenz Dittmann (Hrsg.), Kategorien und Methoden der Deutschen Kunstgeschichte 1900-1930, Stuttgart 1985, S.98f. Kublers Kritik an der Ikonographie, die Bätschmann relativ ausführlich diskutiert, findet sich in dessen Buch „Die Form der Zeit. Anmerkungen zur Geschichte der Dinge“, Frankfurt/M. 1982.
- 39) Das Projekt einer Filmikonographie ist auf vielerlei Art aufgenommen worden, von dem höchst cinephilen, aber methodologisch eher braven Essay des französischen Filmkritikers Jean-Loup Bourget („En relisant Panofsky“, in: *Positif*, 259, September 1982, S.38-43) bis hin zu feministischen Filmtheoretikerinnen wie Clair Johnston, für die „man Panofskys Entdeckung der für den frühen Film charakteristischen primitiven Stereotypenbildung vielleicht nutzen könnte, um zu erkennen, wie Mythen über Frauen im Film funktioniert haben“ („Women’s Cinema as Counter-Cinema“, in: Bill Nichols (Hrsg.), Movies and Methods, Berkeley/Los Angeles 1976, S.209).
- 40) Der andere ist bezeichnenderweise André Bazin, der Hohepriester der realistischen Filmtheorie; siehe Stanley Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge (Mass.) 1979 (erweiterte Auflage), S.16.
- 41) S.Cavell, *The World Viewed*, S.166.

The Museum of Modern Art Archives, NY	Collection:	Series.Folder:
	Rona Roob	1.24

- 42) S.Cavell, *The World Viewed*, S.40f.
43) SMF, S.39.
44) S.Cavell, *The World Viewed*, S.33.
45) Stanley Cavell, *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage*, Cambridge (Mass.) 1981.
46) Dabei ist es gleich, ob man dieses neue Paradigma, wie Eberlein, mit Horst Bredekamps 1986 erschienenem Aufsatz „Götterdämmerung des Neoplatonismus“ beginnen läßt oder schon mit Martin Warnkes Tagungsschwerpunkt „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“ auf dem 12. Deutschen Kunsthistorikerkongreß 1970 in Köln (Horst Bredekamp, „Götterdämmerung des Neoplatonismus“, in: *Kritische Berichte*, 14/4, 1986, S.39-48, wiederabgedruckt in: Andreas Beyer (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S.75-83; siehe auch Michael Diers, „Von der Ideologie zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissance“, in: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, Berlin 1992, S.27. Die in dieser Sektion vorgelegten Abhandlungen wurden veröffentlicht in: Martin Warnke (Hrsg.), *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, Gütersloh 1979).
47) Walter Benjamin, *Drei Lebensläufe*, in: Siegfried Unseld (Hrsg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt/M. 1972, S.46.
48) Siehe zum Beispiel V. Breidecker, Kracauer und Panofsky, bes. S.128.
49) SMF, S.20.
50) SMF, S.46.
51) Panofsky äußert sich hier in einem Brief vom 18.August 1942 kurz nach dem Erscheinen des Buches über Kracauers „Propaganda and the Nazi War Film“, New York 1942 (Kracauer-Nachlaß, DIA).
52) Indem er das traditionelle Argument umkehrt, das die „Authentizität“ der Theateraufführung (die aus dem gemeinsamen spatio-temporalen Raum von Schauspieler und Zuschauer und der daraus erwachsenden „Ich-Du“- Intensität resultiert) gegen das entfremdete (weil technologisch vermittelte, diskontinuierliche) Agieren vor der Kamera absetzt, vertritt Panofsky – auf recht dialektische Weise – die Ansicht, daß gerade diese Diskontinuität eine massive Identifikation des Schauspielers oder der Schauspielerin mit seiner oder ihrer Rolle erforderlich mache, denn nur das könne die Einheitlichkeit des fiktiven Charakters über die vielen Unterbrechungen und Entfremdungen hinweg gewährleisten. Das ist natürlich ein ebenso bezaubernder wie naiver Gedanke, denn er berücksichtigt (wieder) nicht, wieviel von der in der Vermittlung „verloren“ gegangenen Intensität durch die Arbeit des Apparats – nicht zuletzt durch seine Möglichkeit, eine Szene hundertmal zu wiederholen, bis sie „richtig“ ist – wieder wettgemacht wird.
53) Vgl. V. Breidecker, Kracauer und Panofsky, S.128.
54) Siehe Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington/London 1972 (erweiterte Ausgabe).
55) Siehe Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. 1974, I/3, S.1049f., und VII/2, S.679. In seinem Aufsatz von 1933, „Strenge Kunswissenschaft“, nennt Benjamin das Warburg-Institut als Beispiel für jenen neuen Typ von Kunstgeschichte, der in den Randbezirken zu Hause ist. Zum Kontext dieses wichtigen Aufsatzes siehe meine Arbeit „Walter Benjamin and the Theory of Art History: An Introduction to ‚Rigorous Study of Art‘“, in: *October*, 47, Winter 1988, S.77-83.
56) Siehe zum Beispiel Franz-Joachim Verspohl, „Optische“ und „taktile“ Funktion von Kunst. „Der Wandel des Kunstbegriffs im Zeitalter der massenhaften Rezeption“, in: *Kritische Berichte*, 3/1, 1975, S.25-43. Zu Benjamins Beziehung zum Warburg-Institut vgl. Momme Brodersen, „Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses wert erscheint“. Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente, in: H. Bredekamp e.a. (Hrsg.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, S.87-94.