

Der gerettete Apfelbaum

Über Aby Warburg¹

Frank Zöllner

Einige Geschichten weisen über sich selbst hinaus. Ihr eigentlicher Sinn liegt nicht allein in der exakten Wiedergabe des tatsächlich Geschehenen, sondern im Potential ihrer Bedeutung. Eine solche Geschichte rankt sich auch um den am 26. Oktober 1929 verstorbenen Aby Warburg und einen von ihm geretteten Apfelbaum. Sie lautet in der Prosa Gertrud Bings, der engsten Mitarbeiterin Warburgs, folgendermaßen:

„Wie Warburg selbst seine letzten Lebensjahre einschätzte, ist symbolisch in seiner letzten Tagebucheintragung enthalten. Im Garten seines Hauses stand ein alter Apfelbaum, der abgestorben schien und entfernt werden sollte, hätte Warburg nicht protestiert. Ende Oktober 1929, dem Jahr von Warburgs Tod, hatte der alte Baum plötzlich auf unerklärliche Weise Blüten getrieben, und die letzten Worte in Warburgs Handschrift, die sich am Morgen nach seinem Tode fanden, befassen sich damit. Sie lauten: ‚Wer singt mir den Paeon, den Gesang des Dankes, zum Lobe des so spät blühenden Obstbaumes?‘“²

Diese Geschichte ist nur ihrem Sinn nach korrekt, im Detail jedoch weisen die von Gertrud Bing berichteten Zusammenhänge einige Unstimmigkeiten auf. Weder handelt es sich bei den zitierten Worten um Warburgs letzten Tagebucheintrag, noch ist die Notiz vollständig wiedergegeben; vor allem aber spricht Warburg selbst in seiner Niederschrift nicht von einem blühenden Obstbaum, sondern von einem reifenden Apfelbaum. Die Stelle in Warburgs Tagebuch, niedergeschrieben am 25. Oktober, also einen Tag vor seinem Tode, lautet tatsächlich:

1. Zu Aby Warburg vgl. *Gombrich WBG* 1970; *Warburg ASW*; Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt 1970; Roland Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen 1987.
2. Vgl. Aby Warburg, *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura raccolti da Gertrud Bing*, Florenz 1966, S. XVII.

„Wer dichtet mir den anti-saturnischen Paian auf den spätreifenden Apfelbaum?“³

Gertrud Bings freie Version der Geschichte vom Apfelbaum stellt eine sinnvolle Interpretation dar, die bereits im Kern der überlieferten Ereignisse angelegt war. Denn Warburg sprach von einem spätreifenden Apfelbaum, und er meinte damit implizit den spätblühenden Obstbaum, der im Aberglauben die Bedeutung des nahenden Todes hat.⁴ Dieser eigentlichen Bedeutung trug Gertrud Bing unwillkürlich und wahrscheinlich unbewußt Rechnung, indem sie – nach dem Ableben Warburgs – dessen Wortwahl im Sinne dieses Aberglaubens modifizierte und so den eigentlichen, im nordeuropäischen Volksglauben verwurzelten Sinn der Geschichte deutlicher machte.

Die symbolische Aussage des spätreifenden Apfelbaumes, die Ahnung und Prophezeiung des Lebensendes, mit der selbst der eigene Tod zum ikonologischen Rätsel werden konnte, hätte nicht nur einen idealen Gegenstand für Warburgs Forschungen dargestellt, sondern auch die wissenschaftliche Neugier jener herausgefordert, deren Namen heute mit Aby Warburg in Verbindung gebracht werden. Die archetypische Qualität der Geschichte entspricht zum einen dem historischen Potential antiker Bildformeln, deren Funktion und Verbreitung Warburgs Interesse galt; zum anderen beschäftigten sich die Gelehrten aus dem Umkreis Warburgs auch mit der Wirkung jener Bildformeln und mit deren Bedeutung. Zu den Protagonisten dieser Bedeutungsforschung gehörten etwa Erwin Panofsky und Edgar Wind,⁵ für die Wanderungsbewegungen von Bildformeln und Bildideen interessierten sich Fritz Saxl und Rudolph Wittkower.⁶ Allerdings scheinen die von Warburg ausgehenden Anregungen weniger methodischer als

3. Zit. n. Fritz Saxl, Rede gehalten bei der Gedächtnis-Feier für Professor Warburg am 5. Dezember 1929, The Warburg Institute, London, S. 11, Signatur CIO 600. Der Text zuvor lautet: „[...] habe dem ebenso dummen wie gemeinen Kult des grünen blattes auf die Fruchtbarkeit des Schatzes der späten Reife (Symbol: unser Gravensteinerbaum, der die schönsten Äpfel trägt und schon längst condempniert war) wie auch die vor ca. 20 Jahren von mir gerettete Goldweide [?] auf dem Rasen an der Benediktstraße.“ Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, *Tagebuch*, Bd. IX, The Warburg Institute. London, S. 92. Für die Kopie des Eintrags und Hilfe bei seiner Transkription danke ich Anne Marie Meyer, London.
4. „Es bedeutet Tod, wenn ein Apfelbaum im Herbst blüht. Das gleiche gilt auch vom Blühen anderer Obstbäume.“ *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 1, 1927, Sp. 517.
5. Zu Warburg und Wind vgl. Bernhard Buschendorf, „War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern“: Edgar Wind und Aby Warburg“, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 4, 1985, S. 165-209.
6. Zu Wittkower und Warburg vgl. Frank Zöllner, *Vitruvs Proportionsfigur*, Worms 1987, S. 8-18.

vielmehr allgemeiner Natur gewesen zu sein, denn die hier genannten Wissenschaftler ließen sich schwerlich als Repräsentanten einer ganz bestimmten Methodik verstehen. Ich möchte im folgenden versuchen, der „allgemeineren Natur“ dieser Anregung am Beispiel eines Vortrages nachzugehen, den Warburg wenige Monate vor seinem Tod in Rom gehalten hat.

Am 19. Januar 1929 stellte Warburg seinen „Mnemosyne“ betitelten Bilderatlas an der Bibliotheca Hertziana in Rom vor. Aus einem erhaltenen Entwurf zu diesem größtenteils frei gehaltenen Vortrag über „Die Antike in der Werkstatt Ghirlandajos“ kann man schließen, daß er unter anderem auch von der schwer beherrschbaren, animalischen Energie antiker Bildformeln sowie von deren Inversion, also der Umkehrung ihres Bildinhalts, durch den sie nachschöpfenden Künstler handelte. Warburg hat diese Theorie der antiken Bildformeln, deren bedrohliche Energie die Renaissancekünstler zu bändigen versuchten, am kompaktesten in seiner bis heute unveröffentlichten Einleitung zum Bilderatlas formuliert und an jenem 19. Januar 1929 seinem römischen Publikum zu vermitteln versucht.⁷ Seine dramatischen Thesen hinterließen einen ebenso nachhaltigen wie zwiespältigen Eindruck. So beschrieb der Direktor der Bibliotheca Hertziana, Ernst Steinmann, in seinem Jahresbericht für das akademische Jahr 1928/29 nicht - wie er es sonst tat - den Inhalt des Vortrages, sondern vielmehr Warburgs „einzigartiges Abbildungsmaterial“, seine Aufopferung angesichts eines prekären Gesundheitszustandes und die „Resultate seiner tiefeschürfenden Forschungen“, die dem Publikum „unvergängliche Werte“ vermittelt hätten.⁸ Zwischen den Zeilen von Steinmanns Bericht bemerkt man (vor allem, wenn man seine anderen Jahresberichte kennt) neben Respekt auch eine gute Portion Unverständnis.

Beeindruckter als Steinmann zeigten sich andere Zuhörer wie etwa Ernst Robert Curtius oder Kenneth Clark, der später sogar äußerte, der Vortrag Warburgs habe sein Leben verändert. In der Tat lehnte Clark unter dem Eindruck Warburgs das Angebot Bernard Berensons ab, als dessen Assistent nach Florenz zu gehen. Doch Clarks Begeisterung, die ihn von Berenson, einem der großen Kunsthistoriker jener Zeit, entfernte, war keinesweg eindeutig; sie schlug sich einerseits in zwei Kapiteln seines Bestsellers „The Nude“ (1956) nieder, doch andererseits scheint Clark den Hamburger Gelehrten nicht eigentlich als Wissenschaftler verstanden zu haben, denn er bemerkt in seiner Autobiographie, daß Warburg nicht ein Kunsthistoriker, sondern eher ein Dichter wie Hölderlin hätte werden sollen!⁹

7. Manuskript zum Vortrag in London, The Warburg Institute; vgl. auch *Gombrich WBG 1970*, S. 272-273 (der dortige Text weicht etwas von dem mir vorliegenden Manuskript ab); die Einleitung zum Bilderatlas ebenfalls in London, The Warburg Institute.

8. Vgl. Dieter Wuttke (Hrsg.), *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente*, Baden-Baden 1989, S. 247-248.

9. Kenneth Clark, *Another Part of the Wood*, London 1974, S. 189-190.

Von Warburg inspiriert erscheinen auch einige Formulierungen in Clarks zuerst 1939 erschienener Monographie über Leonardo da Vinci. Im Vorwort zur zweiten Auflage dieser Monographie (1952) taucht eine an Warburg erinnernde Beschreibung von Ausdruck und Bewegung auf,¹⁰ und später charakterisiert Clark die malerische Darstellungsweise Leonardos mit einer Terminologie, die eng mit Fragestellungen Warburgs zusammenhängt. So schreibt Clark über ein Schlachtenrelief Bertoldo di Giovanni und über die Anghiarischlacht Leonardos:

„Nach unserem Verständnis schließlich scheint nichts der klassischen Kunst ferner zu stehen als die Anghiarischlacht, denn wir sehen die Antike immer noch mit den Augen Winckelmanns [...], immer noch als etwas Kaltes, Zurückhaltendes und Statisches. In der Renaissance verhielt es sich genau umgekehrt. Damals bewunderte man an der Antike die Offenbarung von Leidenschaft und Gewalt, ganz im Gegensatz zu den trockenen und furchtsamen Bewegungen der eigenen frühen Maler.“¹¹

Die Polemik gegen Winckelmanns klassizistisches Verständnis der bewegten Antike geht auf ähnliche Gedanken zurück, wie sie Warburg im Laufe seines Gelehrtenlebens entwickelte und auch an der Hertziana vortrug.¹² Auch seine Frage nach der tieferen psychologischen Bedeutung eines Kunstwerks greift Clark in einer Weise auf, die nicht nur an die Psychologie C. G. Jungs,¹³ sondern auch an Warburgs Gedanken zur bedrohlichen Energie antiker Bildformeln erinnert; um das Lächeln der Mona Lisa und den erhobenen Finger des Johannes zu charakterisieren, gebraucht Clark nämlich folgende Formulierung:

„Die Merkmale von Anmut, Lächeln und Bewegung werden sehr drohend, denn sie sind nun nicht mehr unterscheidbar von den Merkmalen kontinuierlicher Energie, die jenseits der menschlichen Einsicht liegen und als feindselig gegenüber der menschlichen Sicherheit empfunden werden.“¹⁴

Clark beschwört hier also die schwer beherrschbare Energie, die dem künstlerischen Ausdruck innewohnt und die Warburg am Beispiel der antiken Pathosformeln in seiner Einleitung zum Bilderatlas expliziert hatte.

Verbindung zwischen Warburg und Clark besteht, doch wenn man das

10. Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, Cambridge 1952, S. xiv.

11. Ebd., S. 135.

12. *Warburg GS*, Bd. 1, S. 30, 55, 66-67 u. 176; vgl. *Gombrich WBG 1970*, 57-58 u. 305.

13. Vgl. hierzu Martin Kemp's Einleitung zur jüngsten Ausgabe von Clarks Monographie.

14. Kenneth Clark, *Leonardo*, S. xvi.

wissenschaftliche Oeuvre Clarks analysierte, würde man zu dem Schluß gelangen, daß trotz dieser Verbindung eine methodische Verwandtschaft zwischen den beiden Gelehrten nicht wirklich existiert. Ein ähnliches Resultat ergäbe eine methodisch-kritische Lektüre der Arbeiten anderer Kulturwissenschaftler, die heute mit dem Namen Warburgs assoziiert werden. Der Einfluß Warburgs auf andere Wissenschaftler entzieht sich also offenbar einer vordergründigen methodengeschichtlichen Analyse. Ein Grund hierfür ist sicherlich, daß die Anregungen nicht nur von Warburg selbst, sondern auch von seiner sich ständig wandelnden Bibliothek – etwa während seiner langen Abwesenheit in den Krankheitsjahren sowie vor allem nach seinem Tod – ausgingen, die wiederum nach persönlichen und zeitgebundenen Problemstellungen eingerichtet war. Aber auch daraus ließe sich nicht unbedingt eine Methodik ableiten, doch orientierten Warburg und seine Bibliothek sich mit diesen Problemstellungen an der Geschichte selbst, und deren Anregungen vermochte gerade Warburg einem Publikum wirksam nahezubringen. Einen Eindruck von dieser Wirkungskraft vermittelt der Religionswissenschaftler Adolf von Harnack, der über den Hertziana-Vortrag berichtete:

„Er [Warburg] ließ die Hörer seine Forschungen mitmachen und bot mehr Findungen als Lösungen dar. Der Vortrag hat wohl alle angeregt und beinahe aufgeregt.“¹⁵

Mit dem Wort „Aufregen“, dem einst der Beiklang heroischen Ansporns und sinnlicher Erfahrung eignete,¹⁶ verweist von Harnack auf einen Anspruch, den Warburg für sich selbst in seinem Tagebuch schon 1907 formuliert hatte:

„Und von diesen von mir so hochgeschätzten allgemeinen Ideen wird man vielleicht später sagen oder denken: diese irr tümlichen Formalideen haben wenigstens das Gute gehabt, ihn zum Herausbuddeln der bisher unbekanntten Einzeltatsachen aufzuregen (Aufregung sagt Goethe anstatt Anregung). Trüffelschweindienste.“¹⁷

Warburg erinnert also daran, daß selbst die entlegensten und irr tümlichen Ideen mitunter zu recht ansehnlichen Ergebnissen führen. Diese „allgemeinen Ideen“ haben offenbar auch etwas mit dem individuellen Verstehen der Welt zu tun, denn sie zeugen von einem allgemeinen Modell des Verstehens und Wahrnehmens: Im Zusammenhang der „allgemeinen Ideen“ spricht Warburg nämlich ganz bewußt von „aufregen“ statt von „anregen“, und er bezieht sich mit dem Konzept des Aufregens ausdrücklich auf Goethe.

15. Zit. n. Dieter Wuttke (Hrsg.), *Kosmopolis*, S. 233.

16. Vgl. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Leipzig 1854, Sp. 707.

17. *Gombrich WBG* 1970, S. 140.

Tatsächlich gibt es bei Goethe eine entsprechende Auseinandersetzung mit dem Konzept des Aufregens, und zwar im Zusammenhang mit der wahrnehmungs- und erkenntnisfördernden Funktion symbolischer Gegenstände. Symbolische Gegenstände, so Goethe in einem Brief vom 16. August 1797 an Friedrich Schiller,

„sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen andern dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, ähnliches und fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen.“¹⁸

Dieses Modell des Verstehens durch symbolische Gegenstände beruht auf der Annahme, daß man mit Hilfe von Symbolen – also mit einer gegebenen Sinnstruktur – in der Lage ist, die Mannigfaltigkeit der Erfahrung und der Wahrnehmung zu erfassen und zu verstehen. Die symbolischen Gegenstände oder die Symbole selbst gewährleisten also eine verständnisfördernde Subsummierung des Mannigfaltigen und Fremden.¹⁹

Warburgs Bezug auf Goethe verbindet zwei Dinge miteinander; zum einen das erkenntnistheoretische Modell, dem zufolge die Mannigfaltigkeit der Welt symbolisch, mit Hilfe einer gegebenen Sinnstruktur (z.B. einer allgemeinen Idee), verstehbar sei; zum anderen verbindet Warburg das Modell des Weltverstehens mit seiner eigenen kulturwissenschaftlichen Arbeitsweise. Warburg beschreibt also eine zwischen dem Erkennen der Welt und der wissenschaftlichen Erkenntnis liegende Spannung, die darauf beruht, daß das Wahrnehmen und Verstehen der Welt vom wissenschaftlichen Arbeiten nicht zu trennen sind.

Die Wirkungsweise jener aufregenden Spannung, die zwischen den „allgemeinen Ideen“ und den „unbekannten Einzeltatsachen“ besteht, veranschaulicht Panofskys Aufsatz „Die Perspektive als symbolische Form“. Panofsky geht von einer bestimmten, allgemeinen Idee aus, die im Titel klar ausgedrückt ist: Die Zentralperspektive sei in der Renaissance eine symbolische Form gewesen, d.h. eine Darstellungsform, die nicht allein aus einer objektiven technischen Notwendigkeit resultierte, sondern ebenso aus der Notwendigkeit einer symbolischen Aneignung der Wirklichkeit, nämlich aus einem „neuzeitlichen Raum- oder [...] Weltgefühl“.²⁰ Eben weil die Zen-

18. *Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, 2 Bde., 4. Aufl. Stuttgart 1881, S. 287.

19. Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* [1923-1931], 3 Bde., Darmstadt 1956-1958; M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden 1985.

20. Erwin Panofsky, „Die Perspektive als ‚symbolische Form‘“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/1925*, Leipzig 1927, S. 258-330 u. 263.

tralperspektive ihre Existenz einer bestimmten Sinnstruktur verdankte, könne sie als symbolische Form verstanden werden. Diese allgemeine Idee war Grundlage dafür, daß Panofsky einen für die wissenschaftliche Erforschung der künstlerischen Zentralperspektive bahnbrechenden Aufsatz verfaßte und hierbei zu immer noch gültigen Ergebnissen gelangte. Die dem Aufsatz zugrundeliegende Idee selbst jedoch erwies sich später als unrichtig: Die Perspektive, so glauben wir heute zu wissen, war keine symbolische, sondern eine korrekte Form der räumlichen Darstellung.²¹ Das heißt, die in Panofskys Aufsatz vorgelegten Erkenntnisse können auch heute noch einen Anspruch auf Wahrheit erheben, die jenen Ergebnissen zugrundeliegende Idee jedoch nicht. Das von Warburg beschriebene Konzept der allgemeinen und möglicherweise auch irrigen Ideen, die zum „Herausbuddeln unbekannter Einzeltatsachen aufregen“, hatte also funktioniert.

Warburgs Modell der Ideen, die – wie z.B. bei Panofsky – als Treibsätze wissenschaftlicher Neugier fungieren, basiert auf geschichtlicher Verwurzelung und geschichtlicher Bewußtheit, denn jene „allgemeinen Ideen“ Warburgs erwiesen sich durch ihren auf Goethe zurückgehenden Ursprung als Teil eines allgemeineren Erkennens der Welt, das subjektiv in der Geschichte verankert ist. Diese Verankerung in Geschichte, deren bildgewordener Gestalt Warburgs Interesse galt und deren Weiterleben sich diesem Interesse verdankt, bestätigte sich einige Jahre nach seinem Tod in der Metapher des geretteten Apfelbaumes: Als die durch den Faschismus aus Deutschland vertriebenen Wissenschaftler in Nordamerika eintrafen und in den dortigen Institutionen zu arbeiten begannen, bemerkte Walter Cook, der damalige Direktor des New York Institute of Fine Arts: „Hitler ist mein bester Freund, er schüttelt den Baum und ich sammle die Äpfel ein.“²²

21. Vgl. S. Y. Edgerton Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, New York 1975, S. 154.

22. Vgl. L. Möller, „Erwin Panofsky 1892-1968“, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 14/15, 1970, S. 7-20, S. 11; E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1978 (engl. 1957), S. 378-408 u. 389.