

Originalveröffentlichung in: *Das Argument*, 24 (1982), Nr. 136. S. 887-890

Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2025), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00009722>

Kunst- und Kulturwissenschaft

Gombrich, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt/M. 1981 (478 S., Ln., 74,- DM)

Gombrichs »intellektuelle Biographie« eröffnet ohne Zweifel den besten Zugang zum Verständnis der Warburgschen kunsthistorischen Arbeiten und zu seiner Vorstellungswelt. Warburgs intensive Forschungstätigkeit hat sich zum geringeren Teil in von ihm selbst veröffentlichten Arbeiten niedergeschlagen. Neben seiner Bibliothek, die seine originalen Arbeitsstrategien noch heute bezeugt, hat sich eine Fülle an Notizen und Aufzeichnungen erhalten, die Warburg systematisch geordnet hinterließ. Sie sind nicht direkt in Publikationen eingegangen. Gombrich hat für seine Biographie den ihm zugänglichen schriftlichen Nachlaß ausgewertet; er zitiert nicht wenige Auszüge aus diesen aufschlußreichen Manuskripten. Die oft enigmatisch anmutende, bis zum kaum mehr Verständlichen verdichtete Sprache Warburgs weiß Gombrich meisterhaft zu entschlüsseln und dem Leser zu interpretieren.

Gombrich eröffnet den Zugang zu Warburgs Ideenwelt, indem er historisch-genetisch den Werdegang dieses Privatgelehrten nachzeichnet: von den Studienjahren in Bonn und Straßburg (1886-91) über die Amerikareise (1895), die Jahre in Florenz (1897-1904) bis zu seiner Rückkehr in die Heimatstadt Hamburg, wo er aus seiner privaten Bibliothek allmählich eine öffentliche Forschungsstätte hervorgehen ließ und 1929 starb. Indem Gombrich die einzelnen Forschungsprojekte Warburgs vorstellt, erklärt er die Denk- und Arbeitswege, die zu seinen zentralen Fragestellungen führten und legt auf diese Weise die Angelpunkte seines Denkens frei. Eine dieser grundlegenden Vorstellungen war die vom sozialen Gedächtnis, die Warburg mit Wissenschaftlern seiner Zeit teilte. Zu ihr ist er im wesentlichen von zwei Naturwissenschaftlern, Semon und Darwin,

angeregt worden. Von ersterem übernimmt er den Begriff des Engramms, auf dem sich dessen Theorie des Gedächtnisses aufbaut. Ein Engramm ist eine erlebnisbedingte Eintragung in der organischen Materie, die als Gedächtnis funktioniert. Soziales Gedächtnis wird dabei jedoch von Warburg nicht biologistisch im Sinne von »Rassegedächtnis« verstanden; weniger der Aspekt der Vererbung als der der Weitergabe von Erfahrung steht für ihn im Vordergrund.

Urreaktionen primitiver Völker, die sich auf die beiden Pole Flucht oder Einverleibung und Aneignung beziehen lassen, leben fort in symbolischen Handlungen und Gesten der beschwörenden Abwehr oder der rauschhaften Leidenschaft. Diese realen Gebärden und Gesten gehen wiederum mimetisch in die bildende Kunst ein. Ein Symbol bedeutet nach dieser Theorie im Bildervorrat der Menschheit dasselbe wie ein Engramm in seinem biologischen Reservoir: ein Energiezentrum, in dem historische Erfahrung gespeichert wird. Insbesondere die in der griechischen Antike geprägten Bilder stellen eine Kraftballung dar, aus der die Künste zu ihrem Vorteil immer wieder geschöpft haben. An diesen Bildprägungen teilzuhaben, bedeutet für Warburg, die Urschichten unseres Lebens, die in einem jeden Individuum verwurzelt sind, zu ergründen. Gleichzeitig stellen diese archetypischen Bilder jedoch auch Bannung dar, Distanzgewinnung gegenüber den gefährlichen primitiven Triebkräften des Menschen. Wenngleich Warburg sie nicht positiv aufgreift, ist die Nähe zu den Gedankengängen von Freud und Jung spürbar, sowie zu Nietzsches Interpretation der Antike, ihres dionysischen und appollinischen Gesichts. In dieselbe Bipolarität von Magie und Logik, Angst und Sieg über die Urschrecken unseres Daseins durch Rationalität sieht Warburg die Bilder und Symbole eingespant. Diese Zwiespältigkeit deutet Warburg im Laufe der Jahre immer weniger im Sinne einer zeitlichen Entwicklung, in der sich das Licht der Vernunft durchsetzt, sondern als einen alle Zeiten durchdringenden Konflikt.

Seine detailbesessene Forschungsarbeit, sein Spürsinn für unbewältigte Konfliktstoffe bewahrten Warburg vor einer platten geistesgeschichtlichen Deutung der Antike und Renaissance als Höhepunkte menschlicher Selbstbefreiung. Warburg löst sich von dem eindimensionalen Evolutionsdenken des 19. Jahrhunderts, das ihm durch seine Lehrer übermittelt worden war, und dringt zu den — freilich abstrakt und individualistisch gedachten — Antagonismen einer jeden Epoche vor. Diese pessimistischere Einschätzung der Weltgeschichte verfestigt sich bei Warburg in der Zeit um den ersten Weltkrieg. Nicht von ungefähr insistiert er auf Ambivalenzen, die nach dem zweiten Weltkrieg von Adorno und Horkheimer als Dialektik der Aufklärung beschrieben worden sind. Aufklärung und deren Verrat, Verfall an irrationale Kräfte werden nahezu zu zwei Aspekten desselben Tatbestandes. Es ist unschwer auszudenken, weshalb Warburgs Denken gerade heute bei Kunsthistorikern, die von marxistischen Prämissen ausgegangen sind, seine Faszination ausübt.

Grundsätzlich folgte Warburg dem Trend der Geschichtswissenschaft seiner Zeit zur Kulturpsychologie. Politische und soziale Konflikte werden in die Psyche des einzelnen verlagert; sie werden als seelische Urphänomene, als Erbe aus der menschlichen Frühgeschichte begriffen. Die Wissenschaften durchzog die Manie, nach den fundamentalen Urerfahrungen der Menschheit zu suchen, die individuell immer neu durchlebt werden, und auf die sich jedes historische Phänomen beziehen läßt. Die in der Antike artikulierten, von der Renaissance wiederholten Bilder sind diesen archetypischen Konstellationen nahe. Indem wir sie aufdecken — sei es im Kunstschaffen oder in der Wissenschaft — werden die Ängste und Spannungen, für die sie stehen — ähnlich wie in der Freudschen Psychoanalyse — durch diesen aufklärerischen Akt gebannt und aufgelöst. Die Erforschung der Renaissance bedeutete, unmittelbar an den Grundlagen der eigenen Kultur zu arbeiten. Die existentielle Dichte, die die Kunstwerke der Renaissance für Warburgs Generation noch hatte, erklärt nicht nur die Überzeugung von deren Wirkungskraft, die

z.B. auch Benjamin teilte, sondern wohl auch die intellektuelle Anstrengung, die auf ihre Entschlüsselung gerichtet wurde und die die Kunstgeschichte zu einer führenden Disziplin unter den damaligen Geisteswissenschaften werden ließ.

Bilder waren für Warburg stets Abbilder; fast identifizierte er sie mit den realen Phänomenen, denen sie sich verdanken. Bewegungsmotive und Gebärden auf Bildern leitete er direkt aus Festen und Theateraufführungen ab, oder aus realen kultischen Handlungen. Sie verbürgten die Präsenz vergangener orgiastischer Leidenschaften. Dabei sprach Warburg weniger den individuellen Kunstwerken diesen nahezu fetischartigen Charakter zu. Vielmehr war es die *Bildvorstellung*, der Warburg diese machtvolle Wirkung zutraute. So reihte er in seinem Bilderatlas Abbildungen berühmter Kunstwerke, Briefmarken und Schnitte aus Illustrierten nebeneinander auf. Gegen den Künstlerkult um die Jahrhundertwende war er gefeit. Zu genau hatte er den religiösen, philosophischen und kultischen Vorstellungen und Praktiken nicht nur der Künstler, sondern auch der Auftraggeber nachgespürt, die in ein Kunstwerk eingehen, als daß er seine Realisierung allein dem Maler oder Bildhauer gutgeschrieben hätte.

Die Idee seines Bilderatlas, in dem er die Ergebnisse seiner Arbeiten und Gedankengänge zur Synthese bringen wollte, ist Benjamins Parisprojekt verwandt. Beide bleiben vielleicht notwendig Fragment. Sowohl Warburg als auch Benjamin waren von der Selbstexplikation ihrer Bilderreihen überzeugt. Assoziationen, die sie auslösten, konnten nach Warburg nie grundsätzlich in die Irre gehen, denn der Vorrat an möglichen Erfahrungen, den sie bewahrten und aktualisieren konnten, galt ihm als begrenzt. Ihre Montagen führten beide Denker dazu, die massenhafte Verbreitung von Bildern in der Neuzeit zu reflektieren. Beide gingen davon aus, daß sich die ursprüngliche Wirkungskraft der Bilder durch ihre Vulgarisierung abnutzte. Warburg glaubte, diesen Vorgang bereits bei der Druckgrafik seit dem 16. Jahrhundert feststellen zu können. Während Warburg diese Profanierung als Verfall, als Inflation, der keine Wertsteigerung entsprach, beschrieb, sieht Benjamin darin, auf die emanzipative Potenz der Technologien vertrauend, einen Fortschritt, durch den die Magie der Bilder zugunsten ihres dokumentarischen Werts abgebaut wird.

Wenngleich Gombrich seine Biographie mit einem Höchstmaß an sensibler Einfühlung und Verständnisbereitschaft geschrieben hat, so deutet er dennoch Grenzen an, die zwischen seinem eigenen und Warburgs Denken verlaufen. Während Warburg der Assoziationspsychologie verpflichtet ist, der gemäß sich Erfahrungen in das menschliche Hirn wie in eine Tabula rasa einprägen, geht Gombrich von der Gestaltpsychologie aus. Diese sieht im individuellen Geist eher ein Mixtum aus Erfahrung, Tradition und angeborenen Kategorien. Warburgs Ignorierung des Stilbegriffs muß auf dieser Grundlage für Gombrich problematisch erscheinen. Form und Stil — beide Begriffe wurden noch vor dem russischen Formalismus durch den Kunsthistoriker Wölfflin geprägt — werden als selbständiges Prinzip begriffen, als ein Apparat, der wie die Fähigkeit zum gestalten- den Sehen vor jedem Bezug zu Inhalten gegeben ist. Nach Warburg dagegen sind Formen allein aus ihrer Adäquanz zu einem Realitätsgehalt erklärbar. Das entspricht Warburgs Aufladung jeder Form mit archetypischer, psychischer Bedeutung. Die Kunstgeschichte hat nie versucht, für das Problem, das in diesen gegensätzlichen Positionen steckt, Lösungsvorschläge zu entwickeln; auch die marxistische hat es nicht aufgegriffen.

Warburgs Überzeugung, daß die Bilderwelt die Urschrecken und -konflikte der Menschheit bewahrt und in Distanz hält, beruht nicht zuletzt auf Projektionen seiner eigenen Ängste. Nicht selten basierten die kulturpsychologischen Entwürfe jener Jahre auf seltsamen, spätbürgerlichen Amalgamierungen aus persönlichen Traumata, egozentrierter Ideenbildung und der Hypostasierung frühmenschheitlicher Formen der Naturbeherrschung. Auch in die Dichtung sind diese Entgrenzungen bürgerlicher Subjektiv-

tät und ihre Identifizierung mit objektiver Geschichte eingegangen («Ganz vergessener Völker Müdigkeiten kann ich nicht abtun von meinen Lidern ...» Vgl. auch Gombrich, 324). Die Komplexbildungen, Sublimierungen und Verdrängungen, die das Gelehrtenleben Warburgs deutlich prägen, beleuchtet Gombrich nur von ihrer ideengeschichtlichen Seite. Wie aber sind in Warburgs Vorstellungswelt die Last seiner Herkunft aus einer jüdischen Bankiersfamilie im kaiserlichen Deutschland und die Anzeichen einer neuen Zeit verarbeitet worden? Ist es Zufall, daß Warburgs Geisteskrankheit 1918, im Jahre des politischen Zusammenbruchs und der Revolution ausbrach? Diese Fragen, die zu einem Stück Psychohistorie und Psychopathologie des späten Bürgertums in Deutschland hätte führen können, weist Gombrich strikt ab. Die Bedingungen der großen Leistungen dieses Gelehrten zu beleuchten, die auch die Verbiegungen in seinem Denken erklären, widerspricht auch nach Gombrich noch dem Gebot der Verschwiegenheit, mit dem Warburgs Generation das wahre »Wurzelwerk« ihres Lebens abschirmte.

Jutta Held (Osnabrück)