

BERNARD ROECK, *Burckhardt, Warburg und die italienische Renaissance*, in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento» (ISSN: 0392-0011), 17 (1991), pp. 257-296.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/anisig>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto ASTRA - *Archivio della storiografia trentina*, grazie al finanziamento della Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA è un progetto della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler, in collaborazione con Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Istituto Storico Italo-Germanico, Museo Storico Italiano della Guerra (Rovereto), e Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA rende disponibili le versioni elettroniche delle maggiori riviste storiche del Trentino, all'interno del portale [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access*.

This article has been digitised within the project ASTRA - *Archivio della storiografia trentina* through the generous support of Fondazione Caritro (Bando Archivi 2021). ASTRA is a Bruno Kessler Foundation Library project, run jointly with Accademia Roveretana degli Agiati, Fondazione Museo storico del Trentino, FBK-Italian-German Historical Institute, the Italian War History Museum (Rovereto), and Società di Studi Trentini di Scienze Storiche. ASTRA aims to make the most important journals of (and on) the Trentino area available in a free-to-access online space on the [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform.

## Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



# Burckhardt, Warburg und die italienische Renaissance

von Bernd Roeck

Zu Ende des Jahres 1892 sandte ein junger Kunsthistoriker seine gerade fertiggestellte Dissertation – eine Studie über zwei Gemälde des Renaissancemalers Sandro Botticelli – an Jacob Burckhardt, der sich sogleich an die Lektüre machte und dem Absender einen freundlichen Dankesbrief schrieb<sup>1</sup>. Der Autor der *Kultur der Renaissance in Italien* lobte darin die «schöne Arbeit», hob die «ungemeine Vertiefung und Vielseitigkeit, welche die Erforschung der Höhezeiten der Renaissance» erreicht habe, hervor und regte die Beschäftigung nun auch mit dem «mystischen Theologen» Sandro an<sup>2</sup>.

Das war, soweit wir wissen, der einzige direkte Kontakt zwischen Aby Warburg (denn er war der Autor der Dissertation) und Jacob Burckhardt. Der Basler Emeritus starb 1897, Warburg war da gerade 31 Jahre alt. Aber über das Grab hinaus blieb eine enge geistige Beziehung zwischen dem Werk Burckhardts und den Forschungen des Hamburger Privatgelehrten bestehen. Während der Arbeiten an seiner Studie *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, am 30. Juni 1900, schrieb Warburg an seinen Bruder Max<sup>3</sup>: «Wenn mein Buch später neben Jacob Burckhardts

<sup>1</sup> A. WARBURG, *Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Hamburg - Leipzig 1893 (lag bereits 1892 vor); Neudruck in D. WUTTKE (ed), *Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen* (Saecula spiritalia, 1), Baden-Baden 1980, S. 11-64 (im Folgenden: *Schriften*). Der Dankesbrief Jacob Burckhardts: W. KAEGI, *Das Werk Aby Warburgs. Mit einem unveröffentlichten Brief Jacob Burckhardts*, in «Vossische Zeitung. Unterhaltungsblatt», Nr. 245 vom 5. September 1933; auch in «Neue Schweizer Rundschau», Neue Folge 1, 1933-34, S. 283-293; danach die Zitate.

<sup>2</sup> W. KAEGI, *Das Werk Aby Warburgs*, S. 285. Vgl. auch E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, London 1970; deutsch Frankfurt a.M. 1981, S. 90 f. (alle Zitate im Folgenden nach der deutschen Ausgabe).

<sup>3</sup> *Ibidem*, S. 167, daneben: M. WARNKE, 'Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz', in W. HOFFMANN - G. SYAMKEN - M. WARNKE, *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a.M. 1980, S. 116.

‘Cultur der Renaissance’ ergänzend genannt wird, dann ist’s schon kompensiert, was ich und ihr getan habt». Und noch die letzten Übungen, die Warburg an der Universität Hamburg veranstaltete, erinnern an die Bedeutung, die Burckhardt für seine wissenschaftliche Arbeit – und in gewissem Sinne auch für sein Leben – stets gehabt hatte. Vom November 1926 bis Sommer 1927 hielt er ein Seminar über Burckhardt, im Wintersemester 1927-28 dann ging es über die «Kulturwissenschaftliche Methode»<sup>4</sup>.

Auch wenn indes zutreffen mag, Burckhardt als einen «Leitstern» Warburgs zu bezeichnen<sup>5</sup>, so entfaltet sich doch bei näherem Hinsehen ein überaus komplexes, vielschichtiges Verhältnis, das differenzierter Analyse bedarf. Auf den Nenner einer «Vater-Sohn-Beziehung» oder einer «geistigen Patenschaft» läßt sich diese Beziehung jedenfalls nicht bringen. Und es ist zu bedenken, daß nicht nur Warburg seine Methode in Laufe seines Lebens weiterentwickelte und Fragestellungen neu definierte, sondern daß auch große Teile von Jacob Burckhardts wissenschaftlichem Werk erst nach dem Tod des Autors aus dem Nachlaß herausgegeben wurden<sup>6</sup>. Viele Texte, die heute das Verständnis des burckhardtschen Denkens erleichtern – so einen großen Teil seiner Briefe – konnte Warburg noch nicht kennen<sup>7</sup>.

Die Frage, wie sich die Interpretation der italienischen Renaissance bei Warburg und Burckhardt darstellt, berührt einerseits ein für beide wichtiges Forschungsgebiet; mehr noch, führt sie auf zentrale wissenschaftsgeschichtliche Zusammenhänge und in die Mitte des europäischen Bildungsbürgertums in der Epoche zwischen dem *fin de siècle*

<sup>4</sup> Unterlagen dazu im «Archiv des Warburg Institute London», Warburg - Zimmer 95, 99; vgl. E.H. GOMBRICH, *Warburg*, S. 457 f., auch die Übersicht in *Schriften*, S. 591 f.

<sup>5</sup> M. WARNKE, *Der Leidschatz*, S. 116; vgl. auch W. KAEGI, *Das Werk Aby Warburgs*, besonders S. 286; E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg zum Gedenken. Festansprache zum 13. Juni 1966 in der Universität Hamburg zum Gedächtnis an Aby Warburg's 100. Geburtstag*, S. 21 (auch in *Schriften*, S. 465-477, S. 471); F. SAXL, *Warburgs Besuch in Neu-Mexiko*, in *Schriften*, S. 317-326, hier S. 319: «Jacob Burckhardt, dessen 'Kultur der Renaissance' er seit seiner Studienzeit liebte, bewunderte und immer wieder las ...».

<sup>6</sup> Eine Übersicht über die Werke Burckhardts bietet das «Basler Jahrbuch» (ab 1937); seine Hauptwerke: *Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe*, 14 Bände, Stuttgart - Berlin - Leipzig 1929-1934.

<sup>7</sup> Vgl. F. KAPHAHN, *Jacob Burckhardt. Briefe zur Erkenntnis seiner geistigen Gestalt, mit einem Lebensabriß*, Leipzig 1935 (S. 513 f. Übersicht über Briefausgaben); M. BURCKHARDT (ed), *Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe*, Basel - Stuttgart 1949-1986.

und der Zeit vor dem zweiten Weltkrieg: Die «Renaissance», besser gesagt, mehr oder weniger idealisierte, den Bedürfnissen der «Konsumenten» gemäße Vorstellungen davon spielten in der kulturellen Welt der Epoche bekanntlich eine schillernde Rolle<sup>8</sup>. Renaissance war Mode; man stellte sich Möbel dieses Stils in den Salon, der reichgewordene Kaufmann ließ sich für sein Stadthaus einen florentiner Palazzo replizieren. Um 1900 erreicht der Renaissance-Kult in der deutschen Literatur einen quantitativen Höhepunkt<sup>9</sup>. «Die Renaissance» des Grafen Gobineau (zuerst 1877) wandert zusehends in die Bücherschränke (Warburg wird ihn als den «Affen» Burckhardts bezeichnen<sup>10</sup>), man berauscht sich am Bild des Übermenschen, wie es bei Nietzsche gezeichnet ist und wie man es in den «großen Individuen» des 15. und 16. Jahrhunderts präfiguriert zu finden glaubt<sup>11</sup>; und man pilgert an die Stätten ihres Wirkens, steht in andächtigem Staunen vor den Werken der großen Meister, erwirbt sie auch – so man es sich leisten kann. Man schwärmt, findet im Schönen und in der Geschichte Gegenbilder zur Wirklichkeit des eigenen Daseins: In der Kunst – und vor allem der Kunst der Renaissance – wird eine Gegenwelt entdeckt, ihre Betrachtung verheißt Sinnfindung, sie kann Funktionen gewinnen, die jenen des Religiösen gleichen<sup>12</sup>. In wenigen Gestalten der Zeit verdichten sich diese kulturellen Neigungen so, wie bei Bernard Berenson; sein Aufstieg

<sup>8</sup> Zum «Renaissancismus» mit der neuesten Literatur: A. BUCK - C. VASOLI (edd), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania / Die Renaissance im 19. Jahrhundert* (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento, Contributi/Beiträge 3), Bologna - Berlin 1989; A. BUCK, *Die italienische Renaissance aus der Sicht des 20. Jahrhunderts* (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt a.M., XXIV, 2), Stuttgart 1988; auch D. STERNBERGER, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburg 1946<sup>2</sup>, S. 159-166; L. RITTER-SANTINI, *Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende*, in L. RITTER-SANTINI, *Lesebilder. Essays zur europäischen Literatur*, Stuttgart 1978, S. 176-211.

<sup>9</sup> Vgl. A. AURNHAMMER, 'Zur Zeit der großen Maler'. *Der Renaissancismus im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal*, in A. BUCK - C. VASOLI (edd), *Il Rinascimento nell'Ottocento*, S. 231-260, hier S. 231; auch G. KETZER-MANN, *Renaissancismus und fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende*, Berlin - New York 1985.

<sup>10</sup> Nach E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 182.

<sup>11</sup> Vgl. etwa V. GERHARDT, *Die Renaissance im Denken Nietzsches*, in A. BUCK - C. VASOLI (edd), *Il Rinascimento nell'Ottocento*, S. 93-116.

<sup>12</sup> Vgl. T. NIPPERDEY, *Deutsche Geschichte 1800-1866. Bürgertum und starker Staat*, München 1983, S. 533-587 (zur ästhetischen Kultur des 19. Jahrhunderts).

zum umworbene[n] Connaisseur und Gesellschaftsstar war wohl nur im florentiner Ambiente der Jahrhundertwende denkbar<sup>13</sup>.

Burckhardts Klassiker hatte im Renaissancismus<sup>14</sup> der Epoche eine zentrale, wenngleich ambivalente Stellung. Die Zahl der Auflagen der *Kultur der Renaissance in Italien* schnellte in die Höhe. Hatte das Werk zwischen 1860 und 1885 deren vier erlebt, folgten von 1896 bis 1918 weitere zwölf<sup>15</sup>. Ob das Publikum indessen für das, was Burckhardt bot, tatsächlich «reif» geworden war, wie Huizinga meint<sup>16</sup>, erscheint eher als zweifelhaft. Das gilt insbesondere für Burckhardts zentrale These, nach der die italienische Renaissance den modernen Individualismus hervorgebracht habe<sup>17</sup> – eine ebenso heftig wie, bis heute, fruchtbar diskutierte Anschauung<sup>18</sup>. Leicht konnte übersehen werden, daß es Burckhardt fern lag, das Individuum oder gar den keine sittlichen Grenzen kennenden Machtmenschen vom Schlage eines Cesare Borgia zu feiern: Er hatte, auf breiter Quellengrundlage, einen Sachverhalt konstatiert und keineswegs ein Ideal beschworen<sup>19</sup>. In diesem Mißverständnis lag die Wurzel der Irritationen zwischen Burckhardt und seinem jungen Basler

<sup>13</sup> D. HILL, *Berenson and I Tatti*, in «Apollo», Okt. 1962; U. MORRA, *Colloqui con Berenson*, Milano 1963; N. MARIANO, *Forty Years with Berenson*, London 1966; B. BERENSON, *Sunset and Twilight*, London 1963.

<sup>14</sup> Der Begriff zuerst bei F.F. BAUMGARTEN, *Das Werk-Conrad Ferdinand Meyers*, München 1927.

<sup>15</sup> Nach W. REHM, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 54, 1929, S. 307; W. KAEGI, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, 7 Bde., Basel 1947-1982, hier Bd. 2, S. 756 (Anm.), beziffert die Gesamtsumme der verkauften Exemplare auf eine halbe Million.

<sup>16</sup> J. HUIZINGA, *Das Problem der Renaissance*, in *Wege der Kulturgeschichte*, München 1930, S. 104.

<sup>17</sup> J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch* (zuerst Basel 1860), Stuttgart 1960, S. 161 im Folgenden zit. als *Kultur der Renaissance*. «Der Mensch wird geistiges Individuum und erkennt sich als solches». Ausführlich dazu: A. BUCK, *Der Beginn der modernen Renaissanceforschung im 19. Jahrhundert: Georg Voigt und Jacob Burckhardt*, in A. BUCK - C. VASOLI (edd), *Il Rinascimento nell'Ottocento*, S. 23-36.

<sup>18</sup> Vgl. P.O. KRISTELLER, *Changing Views of the Intellectual History of the Renaissance since Jacob Burckhardt*, in T. HELTON, *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and the Interpretations of the Age*, Madison 1961; zuletzt E. GARIN, *L'uomo del rinascimento*, Roma - Bari 1988. Die profilierteste Gegenposition wohl bei O. SPENGLER, *Untergang des Abendlandes*, I, Kap. IV, München 1924, S. 100.

<sup>19</sup> Vgl. J. BURCKHARDT, *Kultur der Renaissance*, S. 489: «Der Grundmangel dieses Charakters erscheint zugleich als die Bedingung seiner Größe ... diese individuelle Entwicklung ... ist an sich weder gut noch böse, sondern notwendig». Vgl. auch E.M.

Fakultätskollegen Nietzsche, für die Distanz, die der Ältere gegenüber dem Verehrer wahrte<sup>20</sup>. Auch Nietzsches Denken folgt verschlungeneren Wegen, als es das Schlagwort vom «Übermenschen», seine immer wieder zitierten bewundernden Passagen über Cesare Borgia und die Abschaffung der Kirche als eigentlichem «Sinn» der Renaissance<sup>21</sup> vermuten lassen<sup>22</sup>. Aber es bedarf genauer Lektüre seines Werkes, wenn diese Positionen nicht den alles andere dominierenden Eindruck hinterlassen sollen. Auch den hunderttausenden<sup>23</sup> von Lesern des burckhardtschen Buches mag sich das differenzierte Gesamtbild nur in Umrissen erschlossen haben.

Es war die unreflektierte, bis zu einem gewissen Grade lächerliche Renaissance-Begeisterung des Bildungsbürgertums, über die Aby Warburg sich mokierte, als er über den Quattrocento-Maler Ghirlandajo schrieb, dieser sei «eben kein ländlich murmelnder Erfrischungsquell für Präraffaeliten, aber auch kein romantischer Wasserfall, dessen tolle Kaskaden dem anderen Reisetypus des Übermenschen in den Osterferien, mit Zarathustra in der Tasche seines Lodenmantels, neuen Lebensmut einrauscht zum Kampf ums Dasein, selbst gegen die Obrigkeit ...»<sup>24</sup>.

Als Warburg diese Zeilen schrieb, im Jahr 1900, lebte er seit drei Jahren mit seiner Frau Mary in der «Metropole des Renaissancismus», in Florenz<sup>25</sup>. Er lernte hier nicht nur einige der führenden Intellektuellen und

JANSSEN, *Jacob Burckhardt und die Renaissance. Jacob Burckhardt-Studien*, Erster Teil, Assen 1970, S. 53-59.

<sup>20</sup> Neben W. KAEGI, *Jacob Burckhardt, passim* vgl. A. VON MARTIN, *Nietzsche und Burckhardt. Zwei geistige Welten im Dialog*, München 1947<sup>4</sup> (zuerst 1941), ferner E. SALIN, *Jacob Burckhardt und Nietzsche*, Basel 1938.

<sup>21</sup> F. NIETZSCHE, *Der Antichrist*, in *Werke*, hrsg. von G. COLLI - M. MONTINARI, Bd. 6, München - Berlin 1980, S. 251.

<sup>22</sup> Vgl. die Literatur unter Anm. 20 und V. GERHARDT, *Das 'Princip des Gleichgewichts'. Zum Verhältnis von Recht und Macht bei Nietzsche*, in «Nietzsche-Studien», 12, 1983, auch in V. GERHARDT, *Pathos und Distanz*, Stuttgart 1988; insbesondere V. GERHARDT, *Die Renaissance im Denken Nietzsches*, in A. BUCK - C. VASOLI (edd), *Il Rinascimento nell'Ottocento*, S. 93-116.

<sup>23</sup> Vgl. Anm. 15.

<sup>24</sup> Ninfa Fiorentina, eine Mappe mit Notizen und Fragmenten von A. Warburg und A. Jolles aus dem Jahr 1900 (The Warburg Institute, London); nach E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 147.

<sup>25</sup> *Ibidem, passim*.

Renaissanceforscher der Jahrhundertwende – etwa Heinrich Brockhaus, Herbert Horne, Robert Davidsohn, Isolde Kurz und den Bildhauer Adolf von Hildebrandt – kennen, sondern auch jene «Übermenschen in den Osterferien», über die er sich ärgerte; missionarische Pseudoreligiosität im Stile Ruskins, unreflektierte Renaissance – Euphorie, die nach seiner Auffassung den Zugang zur historischen Wirklichkeit verstellte. Berenson, den er natürlich auch traf, mochte er bezeichnenderweise nicht<sup>26</sup>.

Wie vielleicht kein anderer Forscher der auf Burckhardt folgenden Generation hat sich Warburg gegen den verabscheuten populären Renaissancismus gestellt. Das ist eine wichtige – negative – Voraussetzung seines wissenschaftlichen Werkes, das bekanntlich die große Synthese, den zusammenfassenden Wurf nicht kennt. Selbst seine Bücher haben eher den Umfang dickerer Aufsätze, dazu kommen einige oft nur wenige Seiten umfassende Studien und ein allerdings immenser ungedruckter Nachlaß<sup>27</sup>. Das Publierte reichte indessen aus, um dem Autor (freilich späten) Weltruhm zu sichern; dazu trug seine einzigartige, heute in London befindliche Bibliothek in besonderer Weise bei<sup>28</sup>. Max Warburg, der Bruder des Gründers, berichtet in einer Gedächtnisrede die dann oft erzählte Anekdote, wie der 13jährige ihm das Erstgeborenerecht am warburgschen Bankhaus anbot – nicht gegen ein Linsengericht, sondern um den Preis der Zusage, ihm stets alle Bücher zu kaufen, die er brauche<sup>29</sup>. Das war, wie Max Warburg bald merkte, ein sehr großer

<sup>26</sup> *Ibidem*, S. 129; er zählte ihn zur Gruppe der «enthusiastischen Kunstgeschichtler»: Dazu gehörten «auch die Kenner und 'Attribuzler' [ein Ausdruck Burckhardts, B.R.] ... die Bayersdorfer, Bode, Morelli, Venturi, Berenson, sowie das schnuppernde Gelichter...» (*ibidem*, S. 182).

<sup>27</sup> Eine erste Ausgabe von Warburgs wichtigsten Werken besorgten G. BING - F. ROUGEMONT: A. WARBURG, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Bibliothek Warburg, 2 Bde. *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze*, Leipzig - Berlin 1932 (erschienen Mai 1933). Die Hauptpublikationen, dazu Würdigungen und eine vorzügliche Bibliographie in dem verdienstvollen Reader D. VON WUTTKE (ed), *Aby Warburg*.

<sup>28</sup> Über die Geschichte der Bibliothek Warburg: F. SAXL, *Die kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg*, in *Schriften*, S. 331-334; F. SAXL., *Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1866-1944)*, mit einem Epilog und Anmerkungen von E.H. GOMBRICH, *ibidem*, S. 335-346.

<sup>29</sup> M.M. WARBURG, *Rede, gehalten bei der Gedächtnisfeier für Professor Warburg am 5. Dezember 1929*, in S. FÜSSEL (ed), *Mnemosyne* (Gratia. Bamberger Schriften zur Renaissanceforschung, hrsg. von D. WUTTKE, Heft 7), Göttingen 1979, S. 23-28, hier S. 27.

Blankokredit gewesen. Aby war es jedenfalls beschieden, frei von materiellen Problemen und mit vorzüglichen Hilfsmitteln das Leben eines Privatgelehrten zu führen und zu zeigen, daß «der Kapitalismus auch Denkarbeit auf breiter, nur ihm möglicher Basis, leisten kann»<sup>30</sup>. Dem Wissenschaftsbetrieb hielt er sich keineswegs völlig fern; so nahm er regelmäßig an kunsthistorischen Kongressen teil und half bei ihrer Vorbereitung<sup>31</sup>. Eine Universitätskarriere strebte er allerdings nicht an. Den Ruf, der ihn 1912 als Nachfolger Adolph Goldschmidts nach Halle bringen sollte, hat er ausgeschlagen; der Hamburger Senat verlieh ihm daraufhin den Professorentitel<sup>32</sup>. Es wäre eine eigene Darstellung wert, Warburgs regen Anteil am wissenschaftlichen und kulturellen Leben der Hansestadt nachzuzeichnen, etwa seine Rolle in der Vorgeschichte der Universitätsgründung<sup>33</sup>. Hamburg war in mancher Hinsicht seine «Polis», ähnlich wie Basel die Jacob Burckhardts – das mag bei der Wahlverwandtschaft der Forschungsgebiete ursächlich mitspielen. Und wie Burckhardt in seinem Lebenskreis, erreichte Warburg auch in seiner Vaterstadt durch öffentliche Vorträge ein breiteres Publikum<sup>34</sup>.

Warburgs große Liebe aber galt Italien. Kenneth Clark meinte: «... he had the true German love of Italy»<sup>35</sup>. Im besonderen war er Florenz verbunden. Gertrud Bing, seine langjährige Mitarbeiterin, erinnert sich, daß er noch in seinen letzten Lebensjahren «seiner Sprache, seinen Gesten, seinem ganzen Gebaren nach in Florenz immer für einen Florentiner gehalten» worden sei<sup>36</sup>. In der Tat zählten die florentiner Jahre zu den

<sup>30</sup> Nach E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 167. Wenn man vermutet hat, daß Warburg durch eine briefliche Äußerung Jacob Burckhardts zu diesem Ausspruch provoziert worden sei, übersieht man, daß der entsprechende Brief Burckhardts erst 1916 publiziert vorlag.

<sup>31</sup> Vgl. u.a. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 253-255 und die *Lebensabrisse* von G. BING (*Schriften*, S. 437-464) und E.H. GOMBRICH, (*Schriften*, S. 465-477).

<sup>32</sup> Vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 254; die Ablehnung des Rufes in «Kunstchronik», Neue Folge, 23, 1911-12, Nr. 18.

<sup>33</sup> Vgl. G. SYAMKEN, *Aby Warburg-Ideen und Initiativen*, in: W. HOFFMANN - G. SYAMKEN - M. WARNKE, *Die Menschenrechte des Auges*, S. 13-51 (S. 13-21 über Warburgs Beziehung zu Hamburg).

<sup>34</sup> Nachweise: *Schriften*, S. 587-594 (z.B. die Nummern 49-51, 61, 73, 74-78, 81, 82, 86, 87).

<sup>35</sup> K. CLARK, *A lecture that changed my life*, in S. FÜSSEL (ed), *Mnemosyne*, S. 47 f., hier S. 48 (zuerst: *Another Part of the Wood*, London 1974, S. 188-190).

<sup>36</sup> G. BING, *Aby M. Warburg*, in *Schriften*, S. 455-464, hier S. 458 f.

fruchtbarsten seiner wissenschaftlichen Laufbahn. Bing sagte, er habe in den Arbeiten über diese Stadt seine «Buddenbrooks» geschrieben<sup>37</sup>.

Seine erste wichtige Publikation nach Abschluß der Dissertation, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*<sup>38</sup>, entstand hier. Für unseren Zusammenhang ist das Vorwort besonders wichtig, präzisiert Warburg darin doch einmal sein Verhältnis zum «vorbildlichen Pfadfinder» (so sagt er) Jacob Burckhardt. Dieser habe das Gebiet der italienischen Renaissance erschlossen und genial beherrscht, das neuentdeckte Land indessen nicht selbstherrlich ausgebeutet: «... im Gegenteil erfüllte ihn wissenschaftliche Selbstverleugnung so sehr, dass er das kulturgeschichtliche Problem, anstatt es in seiner ganzen künstlerisch lockenden Einheitlichkeit anzupacken, in mehrere äusserlich unzusammenhängende Teile zerlegte, um jeden für sich mit souveräner Gelassenheit zu erforschen und darzustellen. So gab er in seiner 'Kultur der Renaissance' einerseits die Psychologie des socialen Individuums ohne Hinblick auf die bildende Kunst, wie er andererseits in seinem 'Cicerone' nur eine 'Anleitung zum Genuss der Kunstwerke' bieten wollte». Ernst Gombrich hat darauf hingewiesen, daß in den Entwürfen zu diesem Vorwort eine deutlich ambivalente Haltung identifizierbar werde<sup>39</sup>: Warburg bringe «Heroenverehrung» mit der «Kultur der Renaissance» in Verbindung und spräche vom «Cicerone» als einem «hedonistischen Reiseführer zur Schönheit», was – wie Gombrich interpretiert – als ironische Übersetzung des Untertitels «Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens» zu verstehen sei<sup>40</sup>.

Etwa zur gleichen Zeit wie das zitierte Vorwort ordnete Warburg den Autor des *Cicerone* in einem launigen Briefentwurf den «enthusiastischen Kunstgeschichtlern» zu, die «moralisch heroisch rekonstruierend auf geschichtlicher Grundlage arbeiteten»<sup>41</sup>. Sich selbst stellte er in diesem Zusammenhang zu jenen Kunsthistorikern, welche sich mit den «soziologischen Bedingtheiten ... durch die Natur des mimischen Menschen befaßten»<sup>42</sup>.

<sup>37</sup> *Ibidem*, S. 458.

<sup>38</sup> Leipzig 1902 (I. [einziger] Band: *Domenico Ghirlandajo in santa Trinità. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen*). Vgl. *Schriften*, S. 64-102.

<sup>39</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 183 f.

<sup>40</sup> *Ibidem*, S. 184.

<sup>41</sup> *Ibidem*, S. 182.

<sup>42</sup> Gombrich merkt dazu an: «Der Hinweis mag angebracht sein, daß Warburg im Jahre 1903 die ikonographische Forschung als das Gebiet ansah, das die meisten sei-

Warburg wird später, am Ende seines Lebens, ganz anders über Burckhardt urteilen<sup>43</sup>. Was er hier etwas spöttisch formuliert, dürfte indessen mehr für Burckhardts Leser gegolten haben als für den Autor der *Kultur der Renaissance* und des *Cicerone* selbst. «Heroenverehrung» war Burckhardts Sache schließlich gewiß nicht – jedenfalls, wie bemerkt, nicht im Sinne eines Enthusiasmus für den «Übermenschen» oder den Renaissancecondottiere. Warburg konnte die Abschnitte über «historische Größe» in den *Weltgeschichtliche[n] Betrachtungen* noch nicht kennen, als er seine ironische Kritik an Burckhardt formulierte (eine erste Ausgabe erschien erst 1905)<sup>44</sup>. Werner Kaegi bemerkt im Zusammenhang mit Burckhardts emphatischer Schilderung von Raffaels *Heilige[r] Cäcilie* in Bologna, man müsse nur diesen Text meditieren, um zu wissen, was sich Burckhardt unter dem Menschentum der Renaissance vorgestellt habe<sup>45</sup>: «Statt dessen haben allzu viele seiner Leser jenen 'sturzbeinigen Lanzknecht auf einem Ackerpferd' meditiert, den Burckhardt in einem der Reiterbilder des Florentiner Domes zu erkennen glaubte, und von dem er notierte: 'Ähneln sehr dem Gattamelata Donatellos'»<sup>46</sup>.

In einem Punkt trafen Warburgs Anmerkungen zur methodischen Bedeutung Burckhardts zweifellos zu. Burckhardt hatte mit der *Kultur der Renaissance* – obwohl gerade dieses Buch wie ein eindrucksvoll geschlossenes Gesamtpanorama wirkt – eben keine «histoire totale» ge-

ner Kollegen kultivierten, daß er sich selbst dieser Gruppe jedoch nicht zurechnete» (*ibidem*, S. 183). Er nennt unter dieser Kategorie Schnaase, Springer, Schlosser, Wölfflin, Strzygowski, Wickhoff, Adölphe (= Goldschmidt) und Kraus.

<sup>43</sup> Vgl. unten, S. 282.

<sup>44</sup> J. OERI, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, Berlin - Stuttgart 1905; Ausgabe aufgrund der Notizen Burckhardts unter dem Titel *Über das Studium der Geschichte* von P. GANZ (München 1982).

<sup>45</sup> W. KAEGI, *Jacob Burckhardt*, Bd. III, S. 478 f.; E.M. JANSSEN, *Jacob Burckhardt und die Renaissance*, S. 19-21. Skizze der Ästhetik Burckhardts: W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit* (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 119), Göttingen 1974, S. 158-164; W. SCHLINK, *Paolo: Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Konsequenzen*, in J. MEYER ZUR CAPELLEN - B. ROECK (edd), *Paolo Veronese - Fortuna critica und künstlerisches Nachleben* (Studi del Centro Tedesco di Studi Veneziani, Bd. 8), Sigmaringen 1990.

<sup>46</sup> W. KAEGI, *Jacob Burckhardt*, Bd. III, S. 479, Anm. 176. Ganz ähnlich geringschätzig war Burckhardts Urteil über den «Colleoni» Verrocchios; vgl. B. ROECK, *Jacob Burckhardt und die venezianische Renaissance*, in A. BUCK (ed), *Renaissancismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Reihe der Villa Vigoni), Tübingen 1990.

boten; ja gerade jenen Bereich der geschichtlichen Welt, der ihm am meisten bedeutete, ausgeklammert – die Kunst. Der *Cicerone* ist nicht zufällig vor der *Kultur der Renaissance* erschienen, erst die Lektüre der entsprechenden Passagen dieses Werkes vermittelt eine Vorstellung von Burckhardts Maßstäben. Die Kriterien seiner historischen Wertung und seiner Ästhetik sind näher zueinander, als es bei isolierter Betrachtung seiner verschiedenen Werke scheinen könnte (auch wenn es eher möglich ist, eine innere Konsequenz in seinem Denken, als ein wirkliches «System» aufzudecken<sup>47</sup>).

Burckhardts Kriterien des Schönen lassen sich am deutlichsten entfalten, wenn man seine Auseinandersetzung mit der Kunst Raffaels verfolgt<sup>48</sup>. Sie markierte für ihn nicht nur den Höhepunkt der Renaissance, sondern der Kunstgeschichte überhaupt: «Man kann sagen», heißt es im *Cicerone*<sup>49</sup>, «daß die beschränkte Lebenszeit *Raffaels* (1483-1520) alles Vollkommenste hat entstehen sehen, und daß unmittelbar darauf, selbst bei den Größten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt. Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen und sein Name ist Unsterblichkeit». In den Werken des

<sup>47</sup> Zu Burckhardts historischem Denken W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung*, W. REHM, *Jacob Burckhardt*, Frauenfeld - Leipzig 1930; K. LÖWTH, *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte*, Luzern 1936, Neudruck Stuttgart - Berlin - Köln - Mainz 1966; H. HEIMPEL, *Zwei Historiker. Friedrich Christoph Dahlmann, Jacob Burckhardt*, Göttingen 1962; J. RÜSEN, *Jacob Burckhardt*, in H.-U. WEHLER (ed), *Deutsche Historiker*, Bd. 3, Göttingen 1972, S. 7-28; R. WINNERS, *Weltanschauung und Geschichtsauffassung Jacob Burckhardts*, Berlin - Leipzig 1929; E.W. ZEEDEN, *Über Methode, Sinn und Grenze der Geschichtsschreibung in der Auffassung Jacob Burckhardts*, Freiburg i.Br. 1978; I. SIEBERT, *Jacob Burckhardts Konzeption der Kunst- und Kulturgeschichte*, Diss. Marburg 1988; N. RÖTHLIN, *Burckhardts Stellung in der Kulturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts*, in «Archiv für Kulturgeschichte», 69, 1987, S. 386-406; K. OETTINGER, *Poesie und Geschichte. Bemerkungen zur Geschichtsschreibung Jacob Burckhardts*, in «Archiv für Kulturgeschichte», 51, 1969, S. 160-174; J. KUCZYNSKI, *Die Muse und der Historiker. Studie über Jacob Burckhardt, Hippolyte Taine, Henry Adams*, Berlin 1974; H. BRACKERT, *Reflektiertes Können und individuierter Geist. Zu Jacob Burckhardts Kulturgeschichtsschreibung*, in H. BRACKERT - F. WEFELMEYER (edd), *Naturplan und Verfallskritik*, Frankfurt a.M. 1984, S. 289-319.

<sup>48</sup> Vgl. die Literatur unter Anm. 45; auch D. JÄHNIG, *Jacob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik*, in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 53, 1979, S. 173-190; W. SCHLINK, *Paolo: Existenzmalerei*; E. FORSSMAN, *Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts* (Acta Universitatis Stockholmiensis. Stockholm Studies in the History of Art, 22), Stockholm 1971, S. 74-90.

<sup>49</sup> J. BURCKHARDT, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*, Basel 1855; Neudruck der Urausgabe: Stuttgart 1978, S. 812 (im Folgenden: *Cicerone*).

Urbinaten glaubt Burckhardt die Kulmination wahrhaft klassischer Kunst zu erblicken: Harmonie der Formen und des Kolorits, Vollkommenheit der Linien<sup>50</sup>, Mäßigung selbst bei der Darstellung des Dramatischen oder Entsetzlichen<sup>51</sup>, angemessener Einsatz der künstlerischen Mittel<sup>52</sup> – nichts darf genommen, nichts hinzugefügt werden, das Ideal ist erreicht: «Die Kunst ist nach anderhalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zutaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen»<sup>53</sup>. Mit einem der Sprache des Religiösen entlehnten Vokabular nähert sich der Autor des *Cicerone* diesen Meisterwerken, in denen er ein nicht weiter hinterfragbares «Höheres» identifizieren zu können meint. Die Wurzeln dieser ästhetischen Anschauungen liegen im 18. Jahrhundert, besonders bei Winckelmann und bei Schiller, dessen Verbindung von Ästhetik und Sittlichkeit Burckhardt sich wiederholt zu eigen macht<sup>54</sup>. «Historische Größe», so betont er in einer Fußnote des *Studium[s] der Geschichte*<sup>55</sup>, sei nicht mit sittlichen Idealen gleichzusetzen; indessen erscheint als ihre höchste Steigerung eben doch die «Seelengröße», das «Verzichtenkönnen auf Vortheile zu Gunsten des Sittlichen»<sup>56</sup>.

Seelengröße, ein «bewußtes Verhältnis zum Geistigen», «Anmuth des Wesens», Standhaftigkeit – diese Merkmale historischer Größe bilden für Burckhardt auch einen Maßstab der kunsthistorischen Wertung, wie sich unschwer zeigen läßt<sup>57</sup>. Bei seiner Schilderung der Kunst Michelangelos stellt sich das gleichsam negativ dar. Dessen künstlerische Größe ist für Burckhardt ersichtlich von etwa derselben Art wie die Na-

<sup>50</sup> Z.B. *Cicerone*, S. 850.

<sup>51</sup> So in der *trasfigurazione* Raffaels: *Cicerone*, S. 850.

<sup>52</sup> Vgl. etwa *Cicerone*, S. 631 (Kritik an Michelangelo, siehe unten), *ibidem*, S. 849, über ein Gemälde Raffaels: «Mit möglichst wenigem ist ... möglichst Großes gegeben».

<sup>53</sup> *Ibidem*, S. 850.

<sup>54</sup> *Ibidem*, z.B. S. 476; dazu W. SCHLINK, *Paolo: Existenzmaleret*, D. JÄHNIG, *Jacob Burckhardts Bedeutung*. Über Raffael schreibt er im *Cicerone* (S. 884): «Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaels war nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah».

<sup>55</sup> P. GANZ, *Über das Studium der Geschichte*, S. 394, Anm. 54: «Das große Individuum ist ja nicht zum Vorbild, sondern zur Ausnahme hingestellt in die Weltgeschichte».

<sup>56</sup> *Ibidem*, S. 396; vgl. auch seine Einschätzung Caesars: S. 397.

<sup>57</sup> Vgl. H. RITZENHOFEN, *Kontinuität und Krise. Jacob Burckhardts ästhetische Geschichtskonzeption*, Diss. Köln 1979.

poleons. Ihm fehlt nicht nur jene Unmittelbarkeit, Naivität (Winckelmann hat «Einfalt» gesagt), welche Raffaels Meisterwerke auszeichnet, sondern auch Maß und Mäßigung. Kurz – in der Gestalt Buonarottis begegnet der Typus des modernen Individuums auf geradezu dämonische Weise<sup>58</sup>: «Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die *Subjektivität*, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt wie sonst in so vielen großen Geistesregungen des 16. Jahrhunderts, sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint als ob Michelangelo von der die Welt postulierenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe wie einzelne Philosophien von dem welterschaffenden Ich»<sup>59</sup>; seine Phantasie sei nicht eingeschränkt durch höhere Stilgesetze, nicht durch einen «alt ehrwürdigen Mythos» gehütet, er ist der «moderne Künstler in vorzugsweisem Sinn»<sup>60</sup>. Es geht ihm wohl einerseits um «vollkommenste Wirklichkeit», die andere Seite seines Geistes aber «sucht das Übermenschliche auf und findet es – nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Gebärde, wie einzelne frühere Künstler –, sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen ... Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures»<sup>61</sup>.

In der Beschreibung der Kunst Michelangelos verdichtet sich Burckhardts Konzeption von Größe und Dämonie nicht nur des Individuums, sondern überhaupt der Moderne: In der italienischen Renaissance meinte er, den Beginn seiner eigenen Zeit zu identifizieren – jener Epoche «angehäufter und unerledigter Krisen» im Schatten der drohenden «Hauptcrisis»<sup>62</sup>.

Man hat dieses Leiden des «Alteuropäers» Burckhardt unter der modernen industriellen Welt, mit ihrer zunehmenden Beschleunigung und Verdichtung von Verkehr und Kommunikation, ihrem «Erwerbssinn und

<sup>58</sup> *Ibidem*, S. 632. Vgl. E. MAURER, *Burckhardts Michelangelo: «der gefährliche»*, in H.-M. VON KAENEL, *Jacob Burckhardt und Rom* (Bibliotheca helvetica Romana, XXIV), Einsiedeln 1988, S. 69-85.

<sup>59</sup> *Ibidem*, S. 639.

<sup>60</sup> Der Gegenwartsbezug dieser Einschätzung wird am deutlichsten im *Cicerone*, S. 639: «Die Signatur der letzten drei Jahrhunderte, die *Subjektivität*, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf».

<sup>61</sup> *Ibidem*, S. 631.

<sup>62</sup> Zitate nach P. GANZ, *Über das Studium der Geschichte*, S. 245, 345.

Machtsinn», eindringlich beschrieben<sup>63</sup>: Seine Geschichtsschreibung, mehr noch seine Kunstbetrachtung und die ihr zugrundeliegenden Maßstäbe erweisen sich als Polaritäten zur Befindlichkeit des Autors. Die Ästhetik der größten Meisterwerke ersetzt dem Mann, der sich in einem schwierigen Prozeß vom christlichen Glauben gelöst hat, die Religion<sup>64</sup> (und macht seine Beschreibungen auch deshalb als Erbauungsschrifttum für das Bürgertum einer säkularisierten Welt geeignet<sup>65</sup>). Gegen den modernen Subjektivismus setzt Burckhardt das Lob bloßer, unmittelbarer Naivität, gegen die Bewegungen der Gegenwart «klassische» Ruhe, gegen Macht- und Erwerbsstreben Mäßigung und die Feier des Schönen. Seine von Goethes Mignon-Lied, von Platen und Eichendorff inspirierte Italien-Sehnsucht<sup>66</sup> und seine Reisen in den «hesperischen Zaubergarten»<sup>67</sup> haben als Folie eben jene bedrückende mo-

<sup>63</sup> *Ibidem*, S. 51, S. 376; vgl. u.a. K. LÖWITH, *Jacob Burckhardt*; E.W. ZEEDEN, *Der Historiker als Kritiker und Prophet. Die Krise des 19. Jahrhunderts im Urteil Jacob Burckhardts*, in «Die Welt als Geschichte», 11, 1951, S. 154-173; O. SEEL, *Jacob Burckhardt und die europäische Krise*, Stuttgart 1948; J. WENZEL, *Jacob Burckhardt in der Krise seiner Zeit*, Ost-Berlin 1967; H. SCHLAFFER, *Jacob Burckhardt oder das Asyl der Kulturgeschichte*, in: H. SCHLAFFER - H. SCHLAFFER, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a.M. 1975, S. 78-111; W. HARDTWIG, *Jacob Burckhardt: Wissenschaft als gesellschaftliche Arbeit und Askese*, in *Festschrift Theodor Schieder*, Stuttgart 1985, S. 216-242.

<sup>64</sup> Vgl. E.W. ZEEDEN, *Die Auseinandersetzung des jungen Burckhardt mit Glaube und Christentum*, in «Historische Zeitschrift», 178, 1954, S. 493-514; W. HARDTWIG, *Geschichtsschreibung*, S. 244 f.; W. KAEGI, *Jacob Burckhardt*, S. 484-494; A. VON MARTIN, *Die Religion Jacob Burckhardts. Eine Studie zum Thema Humanismus und Christentum*, München 1947<sup>2</sup>, S. 26-32; Y. MAIKUMA, *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königsstein 1985, S. 264-275.

<sup>65</sup> Er diagnostiziert dies selbst: «... ja Verehrung der Kunst und unermüdliche Kombination der Reste der Überlieferung machen einen Teil der heutigen Religion aus...» (nach P. GANZ, *Über das Studium der Geschichte*, S. 244). Vgl. auch H. SCHLAFFER - H. SCHLAFFER, *Studien*.

<sup>66</sup> Ebenso vorzüglich wie vergnüglich: W. REHM, *Jacob Burckhardt und Eichendorff*, Freiburg 1960; M. BURCKHARDT, *Rom als Erlebnis und geschichtliches Thema bei Jacob Burckhardt*, in: H.-M. VON KAENEL, *Jacob Burckhardt und Rom*, S. 7-18; N. MEIER, «Aber ist es nicht eine herrliche Sache, für ein Volk zu meißeln, das auch das Kühnste für wirklich hält?» *Zum Italienerlebnis Jacob Burckhardts*, *ibidem*, S. 33-56; Y. BOERLIN-BRODBECK, *Jacob Burckhardts römische Skizzenbücher*, *ibidem*, S. 57-68.

<sup>67</sup> M. BURCKHARDT, *Rom als Erlebnis*, S. 14; *Briefe*, I, S. 110; auch K.E. HOFFMANN (ed), *Jacob Burckhardt-Gedichte. Nach den Handschriften des Jacob Burckhardt-Archivs in Basel*, Basel 1926, hier S. 67. Zu Jacob Burckhardts Dichtung: K.E. HOFFMANN, *Jacob Burckhardt als Dichter*, Basel 1918; J. FRÄNKEL, *Jacob Burckhardt und die Poesie*, in J.

derne Welt, der es wenigstens zeitweise zu entrinnen gilt. In allen Umbrüchen und Verwerfungen des Geschichtlichen postuliert Burckhardt schließlich – und auch dies ist Ausdruck einer Polarität in seinem Denken – die Kontinuität des Geistes<sup>68</sup>. Künstler, Dichter, Philosophen haben so nicht nur die Funktion, den «innern Gehalt der Zeit (und Welt) ideal zur Anschauung zu bringen», sondern diesen Gehalt zugleich «als unvergängliche Kunde auf die Nachwelt zu (überliefern)»<sup>69</sup>. Hier berühren sich die Aufgaben des Künstlers mit denen des Historikers. Dessen Beruf ist für Burckhardt eben die Bewahrung der «Vergangenheit als geistiges Continuum»<sup>70</sup>, die Gewährleistung jener Kontinuität, die der moderne Subjektivismus in seiner Schrankenlosigkeit bedroht. Dies impliziert das Bekenntnis zu einem umfassenden Begriff von Historiographie, zu einer Art «histoire totale»: «Alles was im Entferntesten zu dieser Kunde dienen kann», heißt es im *Studium der Geschichte*, «muß mit aller Anstrengung und Aufwand gesammelt werden, bis wir zur Rekonstruktion ganzer vergangener Geisteshorizonte gelangen»<sup>71</sup>. Diese «Culturge-schichte», der alles Erhaltene zum «redenden Zeugniß», zum «Monument» wird<sup>72</sup>, hat so gleichsam denkmalpflegerische Funktionen. Da mag dann die Schönheit und Abrundung der Darstellung unter der Breite des Forschungsinteresses leiden. Die *Kultur der Renaissance* ist tatsächlich nur ein Versuch und ein Fragment; es sei eben die «wesentliche Schwierigkeit der Kulturgeschichte», gibt Burckhardt in der Vorrede selbst zu bedenken, «dass sie ein grosses geistiges Continuum in einzelne scheinbar oft willkürliche Kategorien zerlegen muß, um es nur irgendwie zur Darstellung zu bringen». Daß man keinen Agricola und keinen Tacitus mehr schreiben könne, ist für Burckhardt der Preis, der für die dem 19. Jahrhundert mögliche universelle Sicht bezahlt werden muß<sup>73</sup>.

FRÄNKEL, *Dichtung und Wissenschaft*, Heidelberg 1954, 62-71; A. GASS, *Die Dichtung im Leben und Werk Jacob Burckhardts*, Diss. Einsiedeln 1967; J. JANKO, *Jacob Burckhardt als Schriftsteller*, Diss. Rom 1968.

<sup>68</sup> «Der Geist hat Wandelbarkeit, nicht Vergänglichkeit»: P. GANZ, *Über das Studium der Geschichte*, S. 228.

<sup>69</sup> *Ibidem*, S. 381.

<sup>70</sup> *Ibidem*, S. 229; «Größe unserer Verpflichtung gegen die Vergangenheit als geistiges Continuum, welche mit zu unserem höchsten geistigen Besitz gehört».

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*, S. 84.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

Es muß hier nicht ausgeführt werden, daß Jacob Burckhardt der Letzte war, dem das Anhäufen von Fakten, von «Schutt», wie er sich ausdrückte<sup>74</sup>, Endzweck seiner wissenschaftlichen Arbeit gewesen wäre. Unausgesprochen, aber im *Cicerone* und zahlreichen anderen Publikationen handgreiflich kreist sein Denken immer wieder um eine imaginäre Mitte – die Kunst. In ihr können sich Ideal und Kontinuität konkretisieren; sie bietet für ihn Seelentrost und Lebenselixier: «Das Höchste ist die Kunst, die aus der wirren Welt das Unvergängliche zusammenfaßt»<sup>75</sup>.

Burckhardt interessierte sich also aus verschiedenen Gründen in besonderem Maße für die italienische Renaissance. Nicht weniger wichtig das Bestreben, die Anfänge der Epoche zu analysieren, als deren Zeitgenossen er sich sah, war sein Konzept einer «klassischen» Ästhetik, das ihn ins Land des *Cicerone* zog und ihm Gegenpole zur Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts erschloß<sup>76</sup>.

Die Motive, die Aby Warburg zur Beschäftigung mit der italienischen Renaissance veranlaßten, waren von denen Burckhardts in mancher Hinsicht verschieden. Allerdings – darauf wird nochmals zurückzukommen sein<sup>77</sup> – konnte sich ihm das ganze geistige Gebäude, das hinter den um 1900 publiziert vorliegenden Werken Burckhardts stand, erst allmählich enthüllen.

Der kurze Blick auf Burckhardts ästhetische Prämissen und die Voraussetzungen seiner Beschäftigung mit der Renaissance vermag wohl plausibel zu machen, aus welchen Gründen Warburg ihn etwas spöttisch als «enthusiastischen Kunstgeschichtler» bezeichnete. Wären ihm Burckhardts romantische Gedichte oder seine schwärmerischen Briefe aus Italien bekannt gewesen<sup>78</sup>, hätte er wohl die Berechtigung dieses Attributs bestätigt gefunden. Aber es waren doch vor allem die erst im November 1905 im Druck vorliegenden *Weltgeschichtliche[n] Betracht-*

<sup>74</sup> *Ibidem*, Einleitung.

<sup>75</sup> *Ibidem*, S. 381.

<sup>76</sup> Vgl. die Literatur unter Anm. 66, besonders W. REHM, *Jacob Burckhardt und Eichendorff*.

<sup>77</sup> Vgl. unten, S. 281 ff.

<sup>78</sup> Vgl. die Literatur unter Anm. 67. Freilich mangelte es Burckhardt – wie man weiß – keineswegs an realistischer, ironischer Distanz («Denn neben Dir ist alles Tand, / O Du, halb Dreck-halb Götter-Land, / wo alles leicht und luftig, / der Mensch bisweilen schuftig ...»); Briefe VI, S. 287, Nr. 793 (29. Aug. 1878); vgl. M. BURCKHARDT, *Rom als Erlebnis*, S. 13.

tungen, die jene Polaritäten erkennen ließen, aus deren Existenz Burckhardt die historische Funktion der Kunst und die Bedeutung einer Anleitung zu ihrem «Genuß»<sup>79</sup> ableitete; die in aller Klarheit seinen Begriff von Größe, von Heroentum dartaten.

Methodisch wichtig wurde für Warburg allerdings Burckhardts Weg, sich dem Kunstwerk aus der vielschichtigen, breitgefächerten Auseinandersetzung mit einem historischen Umfeld zu nähern. Bereits in der Dissertation über Botticelli hatte der historische Zugriff eine wichtige Rolle gespielt: Er faßte die Meisterwerke des Malers nicht als autonome ästhetische Objekte auf, sondern versuchte, sie in ihre Welt zu plazieren – sie also als Resultate des Zusammenwirkens von Künstler, Auftraggeber und – in diesem Fall – humanistisch gebildeten «Intellektuellen» zu begreifen<sup>80</sup>; es ging um das Milieu im Sinne Hippolyte Taines, mit dessen Anschauungen Warburg vertraut war<sup>81</sup>. In seinem 1902 erschienenen Aufsatz *Flandrische Kunst und florentinisches Bürgertum* gelang es Warburg, mit detektivischem Spürsinn die Auftraggeber des Danziger *Jüngsten Gerichts* von Hans Memling zu identifizieren – als den Faktor der Medici in Brügge, Angelo Tani, und dessen Frau Catarina<sup>82</sup>. Aus Dokumenten und physiognomischen Vergleichen konnte er die Identität weiterer auf dem Danziger Triptychon dargestellter Personen ermitteln und sie in die politischen und sozialen Verhältnisse der Epoche einbinden.

So selbstverständlich es heute erscheinen mag, vor die kunsthistorische Deutung, die Auseinandersetzung mit der Form die Klärung der Geschichte des Kunstwerkes zu stellen, so neu war dergleichen bis zu den Zeiten Burckhardts und Warburgs gewesen: Drei in dieser Hinsicht wahrhaft bahnbrechende Aufsätze waren gerade erschienen, als Warburg an seiner Studie zu Ghirlandajos Fresko in Santa Trinità arbeitete: Die nach wie vor<sup>83</sup> methodengeschichtlich wichtigen Beiträge über *Das*

<sup>79</sup> Vgl. W. SCHLINK, *Jacob Burckhardt über den Genuß der Kunstwerke*, in «Trierer Beiträge. Aus Forschung und Lehre an der Universität Trier», XI, 1982, S. 47-55.

<sup>80</sup> Zusammenfassend E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 78.

<sup>81</sup> *Ibidem*, S. 141.

<sup>82</sup> A. WARBURG, *Flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, Studien I*, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», 23, 1902, S. 247-266 (auch in *Schriften*, S. 103-124).

<sup>83</sup> Vgl. N. HUSE, *Anmerkungen zu Burckhardts 'Kunstgeschichte nach Aufgaben'*, in F. PIEL - J. TRAEGER (edd), *Festschrift Wolfgang Braunfels*, Tübingen 1977, S. 157-166.

*Altarbild, Das Porträt in der Malerei und Die Sammler*<sup>84</sup>. Im Vorwort zu *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* würdigte Warburg diese Aufsätze als Etappen auf dem Weg zum Ziel einer «synthetischen Kulturgeschichte»<sup>85</sup>. Burckhardt, so meinte er, habe die Mühe nicht gescheut, «dem einzelnen Kunstwerke in seinem direkten Zusammenhange mit dem zeitgenössischen Hintergrunde nachzuforschen, um die idealen oder praktischen Anforderungen des Lebens als 'Kausalitäten' zu erfassen».

Es ging also um die Beziehungen zwischen «Leben» und Kunst; Aufgaben können die Gestalt des Kunstwerkes «real» bestimmen, indem sie ihm – beispielsweise als Altarbild, Motivgabe oder Sammelobjekt – alltägliche Funktionen zuweisen. Und die Kunst kann natürlich auch dem Leben «ideal» gegenüber treten; sie kann die Wirklichkeit interpretieren, kann einen Gegenpol zu ihr bilden, die Idee eines «Höheren» vermitteln. Im speziellen Fall des Porträts kann es dem Auftraggeber entweder darum gehen, einen «herrschenden Typus» von sich zu sehen, oder – im Gegenteil – das Besondere, Charakteristische seiner Persönlichkeit<sup>86</sup>. Programmatisch leitet Warburg den Text seiner Studie *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* mit dem Hinweis ein, daß die «entwickelnden Kräfte einer lebendigen Porträtkunst» nicht ausschließlich im Künstler zu suchen seien; man müsse sich vor Augen halten, daß «zwischen Bildner und Abgebildetem eine intime Berührung stattfindet, die in jeder Epoche höherer Geschmacksbildung eine Sphäre wechselseitiger hemmender oder fördernder Beziehung zwischen beiden entstehen lässt»<sup>87</sup>. Das ist der mit durchaus kritischem Unterton gegenüber einer rein stil- und formgeschichtlich orientierten Kunstgeschichte formulierte Ausgangspunkt der Untersuchung.

Warburgs eigentliche Erkenntnisziele wiesen weit über die Frage nach diffusen historischen «Rahmenbedingungen» hinaus. Aus der Rekonstruktion der Beziehungen zwischen Künstler und Auftraggeber hoffte er, Aufschlüsse über fundamentale Probleme der Geistesgeschichte und der Psychologie der Renaissance zu gewinnen; das waren Fragen, die ihn mit elementarer Macht bedrängten: Meinte er doch, in manchen Gestalten des Quattrocento, im Denken und in der Kunst der

<sup>84</sup> *Jacob-Burckhardt-Gesamtausgabe*, Bd. 12.

<sup>85</sup> *Schriften*, S. 67.

<sup>86</sup> A. WARBURG, *Bildniskunst*, S. 7 (*Schriften*, S. 69).

<sup>87</sup> *Ibidem*.

Epoche Spannungen und Polaritäten identifizieren zu können, die seine eigene Lebenssituation kennzeichneten. Warburg wählte, wie Werner Hofmann, ein Wort von Gaston Bachelard variierend, meint, seine eigene Geschichte<sup>88</sup>. Das Bild, das Warburg von der Renaissance gewann, zeigte jedenfalls zusehends Züge, die wenig gemein hatten mit der «glückselige[n] Insel für die Osterferien», welche die «Jünger Gobineaus» darin sahen<sup>89</sup>. Und er bemerkte vor allem, daß es keineswegs eine Antike nach den idealen Vorstellungen Winckelmanns war, welche die Künstler des 15. Jahrhunderts in ihren Werken wiederzubeleben hofften: Dem apollinischen Bild, das sich die Hochrenaissance von der Antike machte, konfrontierte Warburg ein dionysisches der Frührenaissance, wie Werner Kaegi schreibt<sup>90</sup>. «Es ergaben sich also zwei deutlich unterschiedene, in der Geschichte zyklisch wiederkehrende Einstellungen zur Antike, zwei Formen des Humanismus: die olympische und die pathetische; Warburg nennt die letztere zuweilen die prometheische; gegen Ende seines Lebens fast immer die dämonische»<sup>91</sup>. Wiederum schon die Dissertation über Botticelli hatte Wege zu dieser neuen Einschätzung der Renaissance gewiesen. Hier zeigte Warburg, auch unter Zuhilfenahme schriftlicher Quellen, daß es keineswegs Ruhe oder «stille Größe» war, was dieser Künstler von antiken Vorbildern nahm. Die Antike lieferte Botticelli vielmehr Muster für die Darstellung von Bewegung, genauer: für die 'Darstellung äußerlich bewegten Bewerks', das gegen die hieratische, ruhige Feierlichkeit der mittelalterlichen Kunst wirkte<sup>92</sup>. Später prägte Warburg dafür den Begriff der «Pathosformel»<sup>93</sup>. Die Frage, wann solche Auffassungen in der Kunst

<sup>88</sup> In W. HOFFMANN - G. SYAMKEN - M. WARNKE, *Die Menschenrechte des Auges*, S. 87; Bezug auf G. BACHELARD, *L'Eau et les Rêves*, Paris 1947, S. 26.

<sup>89</sup> Vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 184.

<sup>90</sup> W. KAEGI, *Das Werk Aby Warburgs*, S. 287.

<sup>91</sup> *Ibidem*, S. 288.

<sup>92</sup> Vgl. zusammenfassend F. SAXI, *Rinascimento dell'Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs*, in «Repertorium für Kunstwissenschaft», 43, 1922, S. 220-272, auch in *Schriften*, S. 347-399; hier S. 221 (*Schriften*, S. 348); E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, macht auf Burckhardt als Anreger dieser Auffassung aufmerksam (S. 232, Anm. 24): «Wo irgend Pathos zum Vorschein kam, mußte es in antiker Form geschehen»; nach K.H. STEIN, *Vorlesungen über Ästhetik*, Stuttgart 1987, S. 77. Zur Kritik an Warburgs Ansatzpunkt E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 417.

<sup>93</sup> Dazu M. WARNKE, *Vier Stichworte: Ikonologie - Pathosformel - Polarität und Ausgleich - Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*, in W. HOFFMANN - G. SYAMKEN - M. WARNKE, *Die Menschenrechte des Auges*, S. 54-83, hier S. 61-68.

der Renaissance faßbar werden, hat ihn immer wieder beschäftigt<sup>94</sup>, und es war für ihn ein zentrales Kriterium des Ästhetischen, in welcher Weise Künstler mit der Darstellung des Pathos umgingen.

Die Leidenschaft zu bezwingen, das Dämonische zu bannen, zu harmonischem Maß finden: das waren sittliche Leistungen, die für Jacob Burckhardt in der Tradition Schillers und Winckelmanns Voraussetzung künstlerischer Größe waren. Warburg sah hier vor allem die psychologische Problematik. Botticelli kann deshalb seiner Kritik nicht entgehen. Er galt Warburg als «einer von denen, die allzu biegsam waren»<sup>95</sup>. In den Augen Warburgs brachte er jene Mäßigung in der Darstellung des Pathetischen nicht auf, welche die Bedeutung wahrhaft klassischer Werke (wie des *Laokoon*)<sup>96</sup> ausmachte. Das konnte als Mangel an innerer Disziplin gedeutet werden, als Schwäche in der Auseinandersetzung mit der Antike – nach Warburg «einer Widerstand oder Unterwerfung fordernden Macht»<sup>97</sup>.

Schönheit im Sinne einer klassizistischen Kunsttheorie wirkte so nach Warburgs Auffassung befreiend, weil sie Ausdruck der Bändigung von Leidenschaften war. Über die ästhetische Implikation hinaus bedeuteten für ihn das «Apollinische» und das «Dionysische» die Pole, um die menschliches Dasein und menschliche Geschichte kreisen. Geschichte wird die Geschichte von Leidenschaften, ihrer Bändigung und dem Scheitern an ihnen<sup>98</sup>. Die rationale Auseinandersetzung damit erscheint

<sup>94</sup> *Ibidem*, S. 61 f.

<sup>95</sup> A. WARBURG, *Geburt der Venus*, S. 49 (*Schriften*, S. 63).

<sup>96</sup> Zur Bedeutung des *Laokoon* für Warburgs Ästhetik: E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 41. Man vergleiche auch hier das Urteil Burckhardts: «Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum? aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit. Das höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winckelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mäßigung im Jammer hat keinen bloß ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund» (*Cicerone*, S. 477). Diese Interpretation traf ins Zentrum einer Problematik, die Warburg lebenslang beschäftigen sollte. Daß er den *Laokoon* als zu pathetisch empfunden hätte, voll ungezügelter Leidenschaft (vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 92), erscheint nicht plausibel.

<sup>97</sup> A. WARBURG, *Geburt der Venus*, S. 49: «Darzustellen, wie sich Sandro Botticelli mit den Anschauungen seiner Zeit über die Antike, wie mit einer Widerstand oder Unterwerfung fordernden Macht auseinandersetzte und was davon seine 'zweite Substanz' wurde, war das Ziel der vorliegenden Untersuchung».

<sup>98</sup> Erwin Panofsky meint, bereits in Warburgs Erstlingswerk Ansätze zur Diskussion der großen Fragen, um die das Lebensinteresse Warburgs kreisen wird, finden zu

ihrerseits als Element des Zivilisationsprozesses. In jeder gewissenhaften historisch vergleichenden Betrachtung über die Antike, so formulierte Warburg 1908 in einem Vortrag<sup>99</sup>, liege ein Beitrag zur Selbsterziehung des europäischen Geistes: «Eine solche Geistesgeschichte besitzen wir noch nicht; jeder Beitrag kann wichtig werden».

Nahezu jedes Wort verrät hier den Einfluß burckhardtschen Denkens<sup>100</sup>. Wenn Warburg die Bedeutung einer gewissenhaften historisch vergleichenden Betrachtung hervorhebt, richtet sich dies wiederum gegen «enthusiastische» Renaissancebilder, gegen den Kult des «Dämonischen», den der Renaissancismus betrieb. Dagegen setzte er wissenschaftliche Disziplin, die Beobachtung selbst des kleinsten Details. Seine Deutung des «bewegten Beiwerks» in den Gemälden Botticellis liefert ein frühes Exempel für die Methode, die Arbeiten zu den Beziehungen zwischen der Kunst des Nordens und der florentinischen Malerei sind geeignet, die Vorstellungen vom Quattrocento weiter zu differenzieren. Der Vergleich einer Darstellung der Bestätigung der Franziskanerregel des Quattrocento-Malers Domenico Ghirlandajo mit einem entsprechenden Sujet Giotto's führt ihn zur Identifikation eines radikalen Wandels kirchlicher Verkehrsformen: «... während Giotto die menschliche Körperlichkeit abbildet, weil durch die niedere Leibeshülle die Seele zu sprechen vermag, ist für Ghirlandajo ganz im Gegensatz

können: «... die klare Einsicht in die Notwendigkeit, die vor ihm fast durchweg getrennten Forschungswege der Formanalyse, der ikonographischen Deutung und der Quellen-Exegese zusammenzuführen ...; die unbedingte Achtung vor dem anscheinend unbedeutenden Detail, in dessen sorgsamster Erforschung er stets die Voraussetzung aller Erkenntnis erblickte; und auch der Wille (oder besser der Zwang), die Geschichte der menschlichen Kultur als eine Geschichte der menschlichen Leidenenschaften zu sehen, die sich in ihrer grauenvollen Einfachheit –Habenwollen, Gebenwollen, Tötenwollen, Sterbenwollen – in einer von der Zivilisation nur scheinbar überdeckten Daseinsschicht beständig gleichbleiben, und die der formverleihende Geist gerade deswegen in immer neuen Kulturgebildern zugleich offenbaren und bändigen muß». (E. PANOFKY, *Aby Warburg*, in S. FÜSSEL (ed), *Mnemosyne*, S. 29-33, hier S. 29 f.).

<sup>99</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 253.

<sup>100</sup> Die entscheidenden Gedanken vor allem in den «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» (P. GANZ, *Über das Studium der Geschichte*): Ein umfassender Quellenbegriff, die Forderung, durch unablässiges Parallelsieren der *facta* zu Erkenntnissen zu gelangen; die Vorstellung der Kontinuität des Geistes und ein erkenntnistheoretischer Relativismus («Unser Auge ist sonnenhaft, sonst sähe es die Sonne nicht»). Warburg formuliert: «Jede Zeit kann nur schauen, was sie auf Grund eigener Entwicklung ihrer inneren Sehorgane von den olympischen Symbolen erkennen und vertragen kann». (Nach E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 253).

der geistliche Gegenstand ein willkommener Vorwand, um den schönen Schein stattlich einherwandernder Zeitlichkeit wiederzuspiegeln ... Das bescheidene Privilegium des Stifters, sich devot in einer Ecke des Bildes aufzuhalten, erweitern Ghirlandajo und sein Auftraggeber unbedenklich zu einem Recht auf freien Eintritt ihres leibhaftigen Abbildes in die heilige Erzählung selbst als Zuschauer oder gar als handelnde Personen der Legende ... Giottos Gestalten wagten sich als irdische Geschöpfe nur unter dem Schutz des Heiligen an die Oberfläche, Ghirlandajos selbstbewussteste Figuren patronisieren die Personen der Legende»<sup>101</sup>. Das geschehe nicht aus «stupider Selbstüberhebung», fährt Warburg fort, sondern in guten Formen. Der Auftraggeber, der Kaufmann Francesco Sassetti, und seine *consorteria* (deren Porträts Warburg durch eingehende Quellenstudien und physiognomische Vergleiche zu identifizieren versucht), seien «lebensfreudige Kirchgänger, die die Geistlichkeit gewähren lassen muß, weil sie sich nicht mehr in demutsvoller Zerknirschtheit halten lassen»<sup>102</sup>. *Alla buona*, wie mittelalterliche Drôlerien den Rand des Gebetbuches als ihr «gutes Unrecht» okkupierten, brächten sie ihre Gestalt in die heilige Darstellung ein, «mehr noch in der erbaulichen Stimmung des Fürbittenden, der sein wächsernes Abbild als Motivgeschenk dankbar oder hoffend an ein wunderthätiges Bild heftet»<sup>103</sup>. Diese letztgenannte Bemerkung erläutert Warburg mit aus den Schriftquellen gewonnenen Hinweisen auf eine merkwürdige, wiederum in das gängige Bild einer «klassischen» Renaissance so gar nicht passende Sitte – nämlich mit Kleidern angetane, wohl äußerst lebensnah wirkende, lebensgroße Wachsnachbildungen der eigenen Person in den Kirchen als Motivgaben aufzuhängen. «In dem Weihegeschenke an heilige Bilder hatte die katholische Kirche, in weltdurchschauender Erkenntnis, den bekehrten Heiden eine legitime Entladungsform für den unausrottbaren religiösen Urtrieb belassen, dem Göttlichen in der fassbaren Form des menschlichen Abbildes sich in eigener Person dem Abbilde nähern zu können»<sup>104</sup>.

Die gemalten Abbilder des Stifters und der anderen auf dem Fresko in Santa Trinità dargestellten Personen lassen nach Warburgs Interpretation wohl noch die hergebrachte, an heidnischen Bildzauber erinnern-

<sup>101</sup> A. WARBURG, *Bildniskunst*, S. 8-10 (*Schriften*, S. 70-72).

<sup>102</sup> *Ibidem*, S. 10; Interpretation dieser Textstelle bei E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 30 f.

<sup>103</sup> A. WARBURG, *Bildniskunst*, S. 10 f.

<sup>104</sup> *Ibidem*, S. 11.

de Sitte der wächsernen Stifterfiguren ahnen – doch erkennt der Betrachter eine sublimere Form der Annäherung an die Gottheit, im Vergleich zum «fetischistischen Wachszauber» einen diskreteren Annäherungsversuch. Ghirlandajos Kunst, so könnte man sagen, bündigt in den Augen Warburgs das «wilde Denken», das im Einsatz des Fetischs sichtbar wird, ein wenig. Er meint, einen Akt der Distanzierung identifizieren zu können – mit einem Ausdruck, den er nicht verwendet, könnte man wohl treffend auch von «Zivilisierung» sprechen. In anderem Zusammenhang wird er die Verwendung von Grisaillemalerei bei der Darstellung antiker Szenen als Versuch einer metaphorischen Distanzschaffung, als «Akt der künstlerischen Sophrosyne» deuten<sup>105</sup>.

Die Fragen, die Warburg an das Fresko in der Cappella Sassetti richtete, kreisen so um Polaritäten und um die Versuche, der sich daraus ergebenden Spannungen Herr zu werden: Es geht um die Beziehung zwischen der alten heidnischen Tradition, dem «Neuheidentum» der Renaissance und der christlichen Welt; um die Bewältigung von Trieb und Leidenschaft und der Funktion der Kunst dabei, um die Epochenschwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. Im Ausgleich dieser Spannungen sah er die eigentliche Voraussetzung der Kulturlüte der Frührenaissance: «Die ganz heterogenen Eigenschaften des mittelalterlich christlichen, ritterlich romanischen oder klassisch platonisierenden Idealisten und des weltzugewandten etruskischheidnischen Kaufmannes durchdringen und vereinigen sich im mediceischen Florentiner zu einem rätselhaften Organismus von elementarer und doch harmonischer Lebensenergie, die sich darin offenbart, dass er jedwede seelische Schwingung als Erweiterung seines geistigen Umfanges freudig an sich entdeckt, und ruhig ausbildet und verwertet. Er verneint die hemmende Pedanterie des 'entweder-oder' auf allen Gebieten, nicht etwa, weil er die Gegensätze nicht in ihrer Schärfe spürt, sondern weil er sie für vereinbar hält; darum entströmt gerade den künstlerischen Ausgleichserzeugnissen zwischen Kirche und Welt, antiker Vergangenheit und christlicher Gegenwart die enthusiastische und doch gesammelte Kraft des frisch gewagten Versuches»<sup>106</sup>.

<sup>105</sup> Vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 334. Die Nähe des Warburgschen Ansatzes zur Zivilisationstheorie Elias' – der anscheinend von Warburgs Publikationen keine Kenntnis hatte – ist überraschend. Im Kontext dieser Theorie gewinnen Warburgs aus kunsthistorischem Quellenmaterial gewonnenen Einsichten neues Relief; bis heute wurde m.W. nicht der Versuch gemacht, die beiden Systeme zu integrieren, obwohl dies angesichts einer aktuellen Kontroverse um die Zivilisationstheorie naheläge (Vgl. H.P. DUERR, *Nacktheit und Scham. Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Frankfurt a.M. 1988).

<sup>106</sup> A. WARBURG, *Bildniskunst*, S. 12.

Fritz Saxl überschrieb diese Interpretation der historischen Psychologie des Quattrocento als «Polaritätsphänomenologie des Frührenaissance-Menschen»<sup>107</sup>. In einigen wichtigen Schriften hat Warburg weitere Aspekte des Problems untersucht: Da trat nun auch die Polarität von nordischer und südlicher Kunst, wie bereits erwähnt, ins Blickfeld – und auch die Versöhnung der Gegensätze, etwa in den Festsälen der Villa Careggi oder den mediceischen Stadtpalästen, wo flandrische Bildteppiche sich ebenso fanden wie – um 1400 – die Herkulesbilder der Pollajuolo, auf welchen der neue idealistische «Stil des bewegten Lebens» herrschte und «das Banner der neuen weiterobernden Pathosformel 'all'antica'» entfaltet wurde<sup>108</sup>.

Diese Beiträge zur Geschichte der Frührenaissance, zur Mentalität der florentiner Kaufleute der Frührenaissance waren nicht nur methodisch bahnbrechend, sie bedeuteten auch eine entscheidende Modifikation des Bildes des Individuums, wie es Burckhardt gezeichnet hatte. Dabei steht außer Frage, daß Warburg die der burckhardtschen Renaissance-Konzeption zugrundeliegenden Auffassungen im Ganzen teilte. Nur erschien bei ihm der Mensch der beginnenden Moderne zerrissener, problematischer strukturiert, als noch in Burckhardts Renaissancebuch; er stellte sich zugleich trotz allem Neuen, das sich in seinem Denken und Verhalten identifizieren ließ, als Produkt historischer Traditionen dar: «... mir ist es nur gegeben, nach rückwärts zu schauen und in den

<sup>107</sup> F. SAXL, *Rinascimento*, S. 257 (*Schriften*, S. 384).

<sup>108</sup> Zitat: A. WARBURG, *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», Neue Folge, 18, 1907, S. 41-47, S. 47 (auch in *Schriften*, S. 165-171, Zitat S. 171). Vgl. weiterhin A. WARBURG, *Flandrische Kunst* sowie [A. WARBURG], (*Vortragsresümee*) *Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo de Medici um 1480*, in *Sitzungsbericht VIII. 1901*, Kunstgeschichtliche Gesellschaft (zu Berlin). Ordentliche Sitzung am Freitag, den 8. November 1901, S. 43-46; auch in «Deutsche Literaturzeitung», 23, 1902, Sp. 53; A. WARBURG, *Die Grablegung Rogers in den Uffizien*, in *Sitzungsbericht VIII. 1903* (wie oben, Sitzung am 11. Dezember 1903), S. 57 f.; A. WARBURG, *Per un quadro fiorentino che manca all'esposizione dei primitivi Francesi*, in «Rivista d'Arte», 2, 1904, S. 85 f.; A. WARBURG, *Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert*, in *Sitzungsbericht II. 1905* (wie oben, Sitzung am Freitag, 17. Februar 1905), S. 7-12, auch in «Deutsche Literaturzeitung», 26, 1905, Sp. 1145-1148; A. WARBURG, *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und Norden*, Druckort bisher unbekannt (vgl. *Schriften*, S. 528, Nr. 107); A. WARBURG, *Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalender von 1519*, in *Jahresbericht der Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg 1908-1909*, Hamburg 1910, S. 45-47; weitere Literatur, *Schriften*, S. 521 ff.; unveröffentlichte Texte: E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 456-549.

Raupen die Entwicklung des Schmetterlings zu genießen»<sup>109</sup> – der Schmetterling ist in dieser Metapher die Schönheit, der Flug des platonischen Ideals; doch wäre unreflektierter Enthusiasmus seinem Gelehrtentum inadäquat, würde den Verlust der distanzschaffenden Sophrosyne bedeuten<sup>110</sup>. Ernst Gombrich meint, dieses Bekenntnis könne ein Motto für Warburgs gesammelte Schriften sein<sup>111</sup>: «Der Liebhaber der Schönheit mußte dem Historiker weichen, weil er die Bedingungen ihres Erscheinens verstehen wollte». Daß ihm dieser Erkenntnisprozeß gleichermaßen Genuß ist, sagt er freilich auch; nicht allein, weil dadurch ein «verstehender» Weg zur Erkenntnis des Schönen beschritten wurde, sondern auch, weil die so praktizierte Selbstdisziplin ihrerseits sittliches – und damit in gewissem Sinn ästhetisches – Verhalten war<sup>112</sup>.

Es war somit kein Zufall, daß die Frührenaissance im Zentrum von Warburgs Interesse stand, glaubte er doch, hier eher als durch die Auseinandersetzung mit den klassischen Meisterwerken der Zeit Leonardo da Vincis und Raffaels Zeuge jener Verpuppungen zu sein, aus denen schließlich die Aufhebung aller Widersprüche und Spannungen erfolgen würde. Anders als Burckhardt und nicht zuletzt aus Gründen, die in seiner persönlichen Psychologie lagen, blieb er – jedenfalls in seinen gedruckten Reflektionen – außerhalb des Tempelbezirks höchster Schönheit. Daß er zu sehen verstand und darüberhinaus das Gesehene in einem vorzüglichen Stil mitteilen konnte, ohne sich in «jene nebelhafte romantische 'Kunsterfahrung', die zuweilen als Voraussetzung der Kunstwissenschaft gefordert wird», zu verlieren<sup>113</sup> – das steht auf einem anderen Blatt.

<sup>109</sup> So formuliert er in seinem «Nympha-Fragment»: Vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 146. Vgl. auch A. WARBURG, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara*, in *Atti del X congresso internazionale di storia dell'arte in Roma (1912). L'Italia e l'arte straniera*, Roma 1922, S. 179-192 (auch in *Schriften*, S. 173-198). Hier S. 190 (*Schriften*, S. 184): «Aus der engumspunnenen burgundischen Raupe entpuppt sich der florentinische Schmetterling ...».

<sup>110</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 146.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> So meint er, die Kunst als Durchgangsstufe zu einer dritten Stufe, der Grund- oder Ursachensetzung – «etwa der wissenschaftlichen» – sehen zu können (in einem Brief an seine künftige Frau Mary Hertz, Dezember 1890: vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 109). Wissenschaft rangiert so in gewisser Hinsicht vor der Kunstproduktion, weil sie einen höheren Grad von Rationalität darstellt (vgl. auch das Folgende).

<sup>113</sup> L.D. ETTLINGER, *Kunstgeschichte als Geschichte*, in «Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen», 16, 1971, S. 7-19 (auch in: *Schriften*, S. 499-519, Zitat: S. 509).

Jedenfalls leuchtet es ein, wenn Gertrud Bing Warburgs Weggang aus Florenz als Akt der Selbstdisziplinierung deutet. Er sei, schreibt sie<sup>114</sup>, von der Flut der unmittelbaren Anschauung, die Florenz bei jedem Schritt zu bieten habe, fast weggerissen worden. Die Distanz zum Gegenstand seines Interesses wurde so in einem durchaus buchstäblichen Sinn gewahrt. Sie trug dazu bei, daß er sich intensiv einem weiteren Themenbereich widmen konnte, der wiederum die «Nachtseite» der Renaissancekultur erkennen ließ: Der Magie und der Astrologie, den okkulten Wissenschaften. Anregend mag Burckhardt gewirkt haben; er widmet diesem Thema einige Ausführungen im 6. Kapitel der *Kultur der Renaissance*. Er meinte, hier eine «besonders gefährliche Wirkung» der Antike zu erkennen, die dogmatisch gegen den forschenden Geist gestanden sei<sup>115</sup>. Freilich konstatiert Burckhardt durchaus auch auf diesem Gebiet eine innere Dialektik: «Neben den grössten monumentalen Verherrlichungen der Astrologie, wie die Fresken im Salone zu Padua und denjenigen in Borsos Sommerpalast (Schifanoja) zu Ferrara ... tönt immer wieder der laute Protest der Nichtbetörten und Denkenden»<sup>116</sup> – dies sei nicht weniger ein Erbe der Antike. Dem hier erwähnten Freskenzyklus des Palazzo Schifanoja widmet der *Cicerone* einige Sätze: «Eines der wichtigsten kulturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit! Es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzog von Ferrara, in derjenigen Weise verklärt, welche dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bildreihe stellt lauter Handlungen Borsos dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Szenerie, in reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Tierkreises mit unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, eine dritte Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Tieren gezogen, nebst Szenen aus dem Menschenleben, welche allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch- sinnbildlichen Enzyklopädien, in deren Geheimnis zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war»<sup>117</sup>.

Burckhardt mochte solche verschlüsselten Szenen nicht, wie er überhaupt der Meinung war, daß Allegorien nicht die starke Seite der ita-

<sup>114</sup> G. BING, *Lebensabrisse*, S. 422 (zit. nach *Schriften*).

<sup>115</sup> J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance*, S. 548 ff.

<sup>116</sup> *Ibidem*, S. 557.

<sup>117</sup> *Cicerone*, S. 768 f.

lienischen Kunst bildeten<sup>118</sup>. Gerade auch daran enthüllt sich der von einer klassizistischen Ästhetik herkommende Grund seiner Auffassung von Kultur, überhaupt das Ziel seiner historischen Betrachtung. Anders als später Warburg ging es Burckhardt letztlich eben darum, im Fluß der Geschichte das Übergeschichtliche, «Ewige» zu umkreisen und es sich schauend anzueignen. Obwohl so der Quellenrang des Freskenzyklus von Ferrara konzidiert wird, die Malweise durchaus zu überzeugen vermag («brillante Ausführung»), gab es für Burckhardt keinen besonders zwingenden Grund, sich näher mit dem verklausulierten Inhalt der Fresken auseinanderzusetzen. Zum ästhetischen Genuß dieser Kunst trug die Kenntnis der dunklen Bedeutungen, die den Meisterwerken Cosmè Turas, Francesco del Cossas bzw. Ercole de Robertis zugrundelagen, nichts bei (abgesehen davon, daß es sich – gemessen an den Gemälden der Hochrenaissance – in der Sicht Burckhardts letztlich um Arbeiten zweiten Ranges handelte).

Warburg beschäftigte die Ästhetik des Schifanoja-Zyklus allerdings nur am Rande. Seine Frage lautete: «Was bedeutet der Einfluss der Antike für die künstlerische Kultur der Frührenaissance»<sup>119</sup>? Auf dem internationalen Kunsthistorikerkongreß, der 1912 in Rom stattfand und an dessen Vorbereitung Warburg aktiv mitgewirkt hatte, trug er seine Ergebnisse vor<sup>120</sup>. Genau genommen, waren in erster Linie die von Burckhardt so genannten «unergründlichen allegorischen Nebenfiguren» Gegenstand seiner Analysen. Zur Deutung der geheimnisvollen Darstellungen wurde ein gewaltiger Apparat gelehrten Wissens entfaltet. Hier kann nur äußerst knapp an die wichtigsten Einsichten erinnert werden, die Warburg gewann; sein Vortrag – dessen methodische Bedeutung den Zuhörern sofort klar wurde – bezeichnete die Geburtsstunde einer neuen historisch-kunsthistorischen Methode, der Ikonologie<sup>121</sup>.

Warburg konnte zeigen, daß es sich bei den bis dahin rätselhaften Figuren des Mittelstreifens um «Dekane» handelte, Beherrscher von je 10

<sup>118</sup> Vgl. etwa *Cicerone*, S. 781; J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance*, S. 437-440.

<sup>119</sup> A. WARBURG, *Schifanoja*, S. 191 (*Schriften*, S. 185).

<sup>120</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 254 f.; W.S. HECKSCHER, *The Genesis of Iconology, Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des XXI. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964, Bd. 3), Berlin 1967, S. 239 ff.

<sup>121</sup> Neben W.S. HECKSCHER, *The Genesis of Iconology*, aus der uferlosen Literatur zur Ikonologie nur: E. KAEMMERLING (ed), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme* (Bildende Kunst als Zeichensystem, Bd. 1), Köln 1979.

der 30 Grade, die zu jedem Tierkreiszeichen gehören<sup>122</sup>. Dies war ihm bei der Lektüre der Übersetzung der wichtigsten astrologischen Schrift des mittelalterlichen Orients, der *Großen Einleitung* des Abū Ma'schar klargeworden. Diesem Text hatte, wie Warburg nachwies, wiederum eine indische Schrift als Quelle gedient, in der sich ihrerseits hellenistische Vorbilder nachweisen ließen: Schriften, die das Wissen Ägyptens und Vorderasiens integriert hatten. Bei einer der Dekanfiguren ergab sich ägyptische Herkunft, andere gingen direkt auf griechische Muster zurück. «Nachdem weiter durch die hebräische Übersetzung eine abermalige trübende Ablagerung stattgefunden hatte, mündete, durch französische Vermittlung in Pietro d'Abanos Übersetzung des Abū Ma'schar, der griechische Fixsternhimmel in die monumentale Kosmologie der italienischen Frührenaissance ein, in der Gestalt eben jener 36 rätselhaften Figuren des mittleren Streifens aus den Fresken von Ferrara»<sup>123</sup>.

Eine weitere wichtige Beobachtung Warburgs betraf die Götterdarstellungen in der oberen Zone des Schifanoja-Zyklus. Er erkannte, daß diese Figuren typologisch eng an mittelalterliche Götterbeschreibungen, wie sie namentlich im sogenannten Albricus-Traktat begegnen, anschließen, trotz einiger antiker Entlehnungen<sup>124</sup>; andererseits waren sie nicht mehr als Planetengottheiten dargestellt, wie es im Mittelalter üblich gewesen war: Es handelte sich eindeutig um die olympischen Gottheiten, welche in den ferraresischen Fresken als Herrscher über die Tierkreiszeichen begegnen<sup>125</sup>. Als Quelle dieser Vorstellung machte Warburg den 1416 wiederentdeckten antiken Astrologie-Traktat des Manilius namhaft.

Furchterregende Sterndämonen orientalischer Herkunft, olympische Götter im mittelalterlichen Gewand, die auf verschlungenen Wegen nach Ferrara gelangt sind – hier enthüllte sich die komplexe Vielschichtigkeit des Problems der Antikenrezeption in signifikanter Weise. Indessen war es dem Interpretieren nicht einfach um die Auflösung eines komplizierten Bilderrätsels gegangen. «Mit diesem hier gewagten vorläufigen Einzel-

<sup>122</sup> Zusammenfassung der Untersuchung des Freskenzyklus in Ferrara: F. SAXL, *Rinascimento dell'Antichità*, S. 227 ff. (*Schriften*, S. 354 ff.); A. WARBURG, *Schifanoja*, S. 183-185 (*Schriften*, S. 177-179).

<sup>123</sup> A. WARBURG, *Schifanoja* (*Schriften*, S. 179).

<sup>124</sup> *Ibidem*, S. 180 f., 186-189 (*Schriften*, S. 174 f., 180-183).

<sup>125</sup> *Ibidem*.

versuch wollte ich mir ein Plaidoyer erlauben zu Gunsten einer Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung», sagte er am Ende seines bahnbrechenden Vortrages<sup>126</sup>. Tastend suche die Kunstwissenschaft zwischen den «Schematismen der politischen Geschichte» und den «Doktrinen vom Genie» eine eigene Entwicklungslehre; ihm sei es darum gegangen, einmal Antike, Mittelalter und Neuzeit als kohärente Epochen zu sehen, zum anderen, «die Werke freier und angewandter Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks» zu betrachten. Die entscheidende Frage war für ihn: «In wie weit ist der Eintritt des stilistischen Umschwunges in der Darstellung menschlicher Erscheinung in der italienischen Kunst als international bedingter Auseinandersetzungs-Prozess mit den nachlebenden bildlichen Vorstellungen der heidnischen Kultur der östlichen Mittelmeervölker anzusehen?» Mit einer Wendung gegen den zeitgenössischen Renaissancismus schließt er:

«Das enthusiastische Staunen vor dem unbegreiflichen Ereignis künstlerischer Genialität kann nur an Gefühlsstärke zunehmen, wenn wir erkennen, dass das Genie Gnade ist und zugleich bewusste Auseinandersetzungsenergie. Der neue grosse Stil, den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelte in dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisches-lateinischer 'Praktik'. Mit diesem Willen zur Restitution begann 'der gute Europäer' seinen Kampf um Aufklärung in jenem Zeitalter internationaler Bilderwanderung, das wir – etwas allzu mystisch – die Epoche der Renaissance nennen»<sup>127</sup>.

Während Burckhardt in der Geschichte der italienischen Renaissance die Entstehung des geistigen Individuums, die Erhebung des Subjektiven «mit voller Macht» wahrzunehmen glaubte<sup>128</sup>, sah Warburg deutlicher die Spannungen, unter denen dieser Prozeß ablief<sup>129</sup> – ein geistiges Ringen um Aufklärung, um die Befreiung des Menschen von den dämonischen Mächten in einer magisch befangenen Welt. Diese Auseinandersetzung wird für ihn an den Schifanoja-Fresken besonders signifikant faßbar – wenn die olympischen Götter die mittelalterlichen Planetengottheiten von ihren Triumphwagen verdrängen und sich anschicken, die finsternen orientalisches-hellenistischen Dekane ihrer Macht

<sup>126</sup> *Ibidem*, S. 191 (*Schriften*, S. 185).

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Vgl. Anm. 17.

<sup>129</sup> Vgl. insbesondere schon A. WARBURG, *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*, in *Kunstwissenschaftliche Beiträge. August Schmarsow zum fünfzigsten Semester seiner akademischen Lehrtätigkeit gewidmet von H. Weizsäcker, M. Semrau, A. Warburg u.a.*, Leipzig 1907, S. 129-152 (*Schriften*, S. 137-163).

zu unterwerfen, dann erscheint darin ein universalhistorisches Konzept als symbolisch komprimiert. Eine wichtige (und aus heutiger Sicht natürlich durchaus problematische) Gemeinsamkeit mit dem Denken Burckhardts wird man darin sehen können, daß als Kristallisationspunkt dieses Befreiungsvorganges eine klassische Humanität gesehen wird, die wesentlich den Idealen Winckelmanns und Lessings folgt. «Seelenstärke» gegenüber Schmerz, Selbstbeherrschung als Ausdruck von Distanzierung gelten beiden als sittliche Werte ersten Ranges. Es sind geistige Leistungen, die ebenso den höchsten Leistungen der Kunst zugrundeliegen, wie sie in ihnen zum Ausdruck kommen. Im Zusammenhang mit dem *Laokoon* spricht Jacob Burckhardt von «Abgründe[n] künstlerischer Weisheit»<sup>130</sup> – das höchste dabei sei «das Ankämpfen gegen den Schmerz ... Die Mäßigung im Jammer [habe] keinen bloß ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund»<sup>131</sup>.

Lessings berühmte Schrift über den *Laokoon* hat Warburg zeitlebens beschäftigt<sup>132</sup>, die Gründe dafür liegen auf der Hand. Es war das beherrschte Leid, das bezwungene Pathos, was er als Anzeichen der Befreiung sah – im Zusammenhang mit der Kunst Pollaiuolos sprach er von «Muskelrhetorik»<sup>133</sup>. Das abschätzige Wort entspricht seiner Kritik an Botticellis Umgang mit «bewegtem Beiwerk», die übrigens ebenfalls mit Burckhardts Beurteilung Sandros korrespondiert<sup>134</sup>.

Die andere Seite des «welterobernden Pathos», für das die antike Kunst ein formales Vokabular bereitgestellt hatte, war, daß sie als Ausdruck des Kampfes um geistige Befreiung gesehen werden konnte<sup>135</sup>. Die Pathosformel, Rudiment des «dionysischen» Altertums, hatte ihr legitimes Recht in der Auseinandersetzung um aufgeklärte Humanität, aber eben auch nur in dieser bestimmten historischen Funktion.

Für Warburg, dies wurde schon angedeutet, hatten diese Fragen eine ganz persönliche, drängende Bedeutung. Leicht erregbar, von Phobien heimgesucht, die ihm den Bedrohungen ähnlich schienen, welchen die

<sup>130</sup> *Cicerone*, S. 477; vgl. Anm. 96.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 41, 407.

<sup>133</sup> *Ibidem*, S. 232.

<sup>134</sup> *Cicerone*, S. 758: «Er liebte, das Leben und den Affekt in einer selbst stürmischen Bewegung auszudrücken und malte eine oft ungeschickte Hast».

<sup>135</sup> Vgl. M. WARNKE, *Leidschatz*, S. 131 f.

Menschen der Frührenaissance ausgesetzt waren<sup>136</sup>, war das Ringen um Selbstbeherrschung, um distanzierende Sophrosyne eine schmerzhaft erfahrene Psychologie. Er selbst bezeichnete das als Weg «per monstra ad Sphaeram»<sup>137</sup>, damit an die im Schifanoja-Aufsatz verfolgten Überlegungen anknüpfend. Ernst Cassirer sprach in seinem Nachruf auf Warburg von einer Projektion des inneren Kampfes auf die Geistesgeschichte<sup>138</sup>: «Aus aller Unfreiheit und Gebundenheit heraus strebte er immer wieder ins Reich der geistigen Freiheit», meinte er, «in jenen 'Denkraum der Besonnenheit', der ihm als das Letzte und Höchste galt, was menschliche Erkenntnis und menschliche Wissenschaft sich zu erringen vermag»<sup>139</sup>. Der Zusammenbruch kam im Oktober 1918, zugleich mit der deutschen Niederlage: Warburg, unter Angst- und Wahnvorstellungen leidend, wurde zu einer Gefahr für seine Umgebung und mußte in eine Nervenlinik eingeliefert werden<sup>140</sup>.

Der Krieg hatte niederschmetternd auf seine ohnedies labile Psyche gewirkt. Wohl war er wacher Beobachter der Geschehnisse geblieben und hatte auch versucht, eigene politische Initiativen zu entfalten, etwa durch die Gründung der Zeitschrift «Rivista», die der italienischen Öffentlichkeit den deutschen Standpunkt näherbringen sollte<sup>141</sup>. Eine größere Arbeit, an der er noch während der Kriegszeit gearbeitet hatte, mußte durch seinen Mitarbeiter Fritz Saxl zum Druck gebracht werden: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*<sup>142</sup>. In dieser brillanten Untersuchung, die mit anderen Arbeiten Warburgs das Schicksal teilt, von der historischen Forschung weitgehend ignoriert zu werden, wird eine wichtige Modifikation seiner geschichtlichen Vor-

<sup>136</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg, passim* (besonders S. 23).

<sup>137</sup> Vgl. E. CASSIRER, *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby M.M. Warburg*, in S. FÜSSEL (ed), *Mnemosyne*, S. 15-22, hier S. 19; zu Warburgs mit diesem Motto (entsprechend dem Franz Bolls) versehenen Exlibris E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 271.

<sup>138</sup> E. CASSIRER, *Worte zur Beisetzung*, S. 19.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> U.a. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 293 f.; C.G. HEISE, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, New York 1947, Hamburg 1959<sup>2</sup>, S. 44 f.; M. DIERS, *Kreuzlinger Passion*, in «Kritische Berichte», 7, 1979, Heft 4-5, S. 5-14.

<sup>141</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 280 f.; bibliographische Angaben: *Schriften*, S. 533 (Nr. 168, 169, 170).

<sup>142</sup> A. WARBURG, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse, 1919, 26), Heidelberg 1920; auch in *Schriften*, S. 199-304.

stellungen erkennbar. Der düstere politische Horizont, die eigenen inneren Krisen mögen dazu beigetragen haben, daß er den Prozeß der Befreiung des Geistes von der dionysischen, der dämonischen Renaissance zu ihrer apollinisch-ästhetischen Höhe in der Zeit Raffaels nicht mehr als eine chronologisch verlaufende Entwicklung dachte. Er meinte, einen immerwährenden Konflikt zu sehen, der im Innern des Menschen ausgetragen wurde und täglich wird<sup>143</sup>. Luther, Melanchton, Dürer und andere – Zeitgenossen oder fast noch Zeitgenossen der halkyonischen Tage der hohen Renaissance – waren, wie Warburg zeigte<sup>144</sup>, befangen gewesen in Wunderglauben und Dämonenfurcht: Auch diese Vorkämpfer für die religiöse und intellektuelle Befreiung des modernen Menschen ließen in ihrem Denken erkennen, daß die alten, finsternen Mächte fortlebten<sup>145</sup>. Es sind andere Entwicklungen, die von Mathematik und Empirie getragen werden, die Erscheinungen wie die Kometen ihres dämonischen Charakters entkleideten.

1924 konnte Warburg aus der Kreuzlinger Klinik entlassen werden. In den ihm noch verbleibenden Lebensjahren – er starb am 26. Oktober 1929 – arbeitete er an der Formulierung einer kunstpsychologischen Theorie, die in vielem auf die frühesten Forschungen zu den Bedingtheiten der Kunst durch die Natur des «mimischen Menschen» aufbaute<sup>146</sup>. Grundlegend für die späte Warburgsche Philosophie blieb die Anschauung, daß allen Versuchen des Menschen zu geistiger Orientierung die Urreaktion auf die universalen Schrecken des Daseins zugrundeliege<sup>147</sup>. Kunst und Wissenschaft, Kultur überhaupt sind für ihn Instrumente der Weltbewältigung; in einem ganz elementaren Sinn, nicht, insofern sie dem Bildungsbürgertum Divertissement bereiten können. So ordnet Warburg die Kunst – bezeichnenderweise zusammen mit der Religion – zwischen die «phobische Reaktion» des Primi-

<sup>143</sup> Vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 283.

<sup>144</sup> Zuletzt zu diesem Thema: P. ZAMBELLI, *Astrologi ballucinati. Stars and the End of the World in Luther's Time. Papers presented at the International Seminar held at the Wissenschaftskolleg zu Berlin*, Berlin 1986.

<sup>145</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 292; A. WARBURG, *Weissagung*, S. 70 (*Schriften*, S. 267).

<sup>146</sup> Er ordnete sich 1903 einer Gruppe von Kunsthistorikern zu, die zum Ziel habe, die soziologischen Bedingtheiten zu untersuchen, die gleichmäßigen gegebenen Hemmungen, mit denen sich das heroische Individuum auseinandersetzen habe: E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 182 f.

<sup>147</sup> *Ibidem*, S. 301.

tiven und das wissenschaftliche logisch-diskursive Denken ein. Auf die wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen dieser Überlegungen – es wären vor allem die Namen Tito Vignoli und Hermann Usener zu nennen – kann hier nicht eingegangen werden. Doch geht es im Wesentlichen um Fragen einer historischen Anthropologie auf psychologischer Grundlage<sup>148</sup>. Kunst transzendiert das distanzlose Aneignen der Außenwelt («Greifen»), indem sie das Objekt abbildet bzw. in seinen Konturen nachzeichnet («Umfangsbestimmung»); die wissenschaftliche Rationalität meistert die bedrängende Unordnung der Welt durch «Begreifen»: So ist die Kunst in der Ordnung des Denkens zwischen Magie und Logik angesiedelt. Es mag aus der Perspektive dieser Fragestellungen klarwerden, aus welchen Gründen Warburg sich zusehends für die historischen und kunstgeschichtlichen Funktionen der okkulten Wissenschaften, der Magie, Nekromantik und Astrologie interessierte. Gerade in der Astrologie berühren sich Rationalität (indem sie «Ursachen» für Vorgänge des irdischen Lebens anbietet) und Formen magischen Denkens (indem sie aus geometrisch faßbaren Sternkonstellationen wirkliche Tiere oder Götter denkt und eine Teilhabe der Menschen an den Eigenschaften dieser Geschöpfe postuliert). In der Art, wie die Kunst mit diesen Denkfiguren umging, sah Warburg einen sensiblen Indikator für die Struktur des Weltzugriffs der jeweiligen Epoche: Es wird aus diesen Überlegungen verständlich, warum ihn die Götterdarstellungen Raffaels in den Deckenmosaiken der Cappella Chigi, die «in antiker Nacktheit als Bewohner einer Sphäre der Schönheit» erschienen (Gombrich)<sup>149</sup>, besonders beeindruckten. Die Monster der Frührenaissance, die bedrohlichen Sterndämonen des Mittelalters erwiesen sich hier als überwunden, gebannt. Raffael hatte mit der Wiedererweckung des heiteren antiken Götterolymps einen Beitrag zur Befreiung des Denkens geleistet. Der Klassizismus der Tradition Winkelmanns und Burckhardts erfuhr durch Warburg nun gewissermaßen eine anthropologisch geschichtsphilosophische Untermauerung.

Die Rückkoppelung der künstlerischen Äußerung zur jeweiligen historischen gesellschaftlichen Situation, aus der sie kam, blieb indessen ein ungelöstes Problem, das Warburg zeitlebens beschäftigte. Wichtig war für ihn das Denken Karl Lamprechts, dessen Vorlesungen er schon 1887

<sup>148</sup> Zum Zusammenhang: L. LÉVY-BRUHL, *Das Denken der Naturvölker*, Wien - Leipzig 1926; C. LÉVI-STRAUSS, *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M. 1968; *Der Weg der Masken*, Frankfurt a.M. 1977.

<sup>149</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 238.

besucht hatte<sup>150</sup>. Grundlage seiner Theorie des sozialen Gedächtnisses wurden daneben die auf physiologischer Grundlage konzipierten Theorien Ewald Herings und Richard Semons<sup>151</sup>. Letzterer nahm an, daß Sinneseindrücke sogenannte «Engramme» in der organischen Substanz des Gehirns hinterließen, eine speicherbare und stets zu aktivierende Gedächtnisenergie. Warburg hat aus diesen und anderen Theorien keineswegs eine biologische Begründung seiner Vorstellungen vom kulturhistorischen Prozeß ableiten wollen<sup>152</sup>; eher dachte er wohl, wie Martin Warnke schreibt, an das Gedächtnis «als eine soziale Institution, über die das Kollektivbewußtsein seine Normen an das Individuum (weitergebe)»<sup>153</sup>. Warburgs Kulturtheorie konzentrierte sich so zusehends auf die Frage nach den Wegen der einmal geprägten «Formeln» und den Ursachen dafür, daß sie zu bestimmten Zeiten aktiviert wurden.

Die Phänomenologie der Erinnerung gedachte Warburg in einem großangelegten Bilderatlas vorzuführen, einem inzwischen legendären, als Torso überkommenen Unternehmen – großen Schautafeln, auf denen er Bilder so angeordnet hatte, daß sie die Geschichte des sozialen Gedächtnisses evident werden ließen<sup>154</sup>. «Mnemosyne, Erinnerung, hat Warburg den Atlas genannt», sagte Fritz Saxl in einer Gedenkrede für seinen Lehrer<sup>155</sup>, «und es als ein Grundgesetz bezeichnet, daß das soziale Gedächtnis der Menschen die einmal geprägten Formeln aufbewahrt und dann wieder auftauchen läßt, wenn Ausdrucksnot auftaucht. Als die Renaissance nach dem Ausdruck für die Trägerin des abgeschlagenen Hauptes für die Judith suchte, fand sie im sozialen Gedächtnis die Vorprägung dafür im Bild der Mänade».

Die Ausdrucksgebärden wie die «Pathosformeln» und andere «Superlative der Gebärdensprache» galten Warburg als Reflexe archetypischer kollektiver Erfahrung; in der Renaissance erkennt er die Funktion die-

<sup>150</sup> *Ibidem*, S. 48.

<sup>151</sup> *Ibidem*, S. 325-327.

<sup>152</sup> Vgl. M. WARNKE, *Leidschatz*, S. 117 f. (Hinweis auf E. Durkheim als möglicherweise eher maßgeblichen Anreger).

<sup>153</sup> *Ibidem*, S. 118.

<sup>154</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 375-408; auch M. WARNKE, *Stichworte*, und DERS., *Leidschatz*; auch F. SAXL, *Warburgs Mnemosyne-Atlas* (1930), in *Schriften*, S. 313-315; F. SAXL, *Die Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst*, in *Bericht über den XII. Kongreß für Psychologie in Hamburg vom 12.-16. April 1931*, Jena 1932, S. 13-25 (*Schriften*, S. 419-431), besonders S. 421 f. (*Schriften*, S. 15 f.).

<sup>155</sup> Nach M. WARNKE, *Leidschatz*, S. 167, Anm. 12.

ser «sozialen Mneme» darin, daß über sie die «Einverseelung der paganen Formenwelt in die europäische Ausdruckskultur» erfolgte<sup>156</sup>. Wie das italienische *Rinascimento* als Kunstepoche die Frage nach ihren Voraussetzungen nahelegte, so geeignet war sie als Forschungsfeld für einen Problemkomplex, dessen Implikationen schließlich weit über die engere historische und kunsthistorische Thematik, die am Anfang gestanden hatte, hinauswiesen.

Indem der *Mnemosyne-Atlas* Wege der Distanzierung, zur Gewinnung des «Denkraums der Besonnenheit» andeutete, sollte er – wie die Kunst selbst – aufklärend wirken; sollte, und das gilt für Warburgs Forschungen überhaupt, zur «Vergeistigung der zwanghaften, phobischen Urreaktionen der Menschheit» beitragen<sup>157</sup>: Die Wissenschaft erschien so als Teil eines «Filtersystem(s) der retrospektiven Besonnenheit», das dem «Chaos der Unvernunft» gegenübergestellt werden sollte<sup>158</sup>.

Daraus ergibt sich die besondere Stellung nicht nur des Künstlers, sondern auch des Historikers. Er erscheint Warburg als Empfänger «mnemischer Wellen», die aus der Vergangenheit kommen, ist gleichsam ihr «Seismograph»<sup>159</sup>. So bezeichnet er Burckhardt und Nietzsche als «sehr empfindliche Seismographen», die in ihren Grundfesten bebten, wenn sie die Wellen empfangen und weitergeben müßten<sup>160</sup>. Doch bestehe ein großer Unterschied: «Burckhardt hat die Wellen aus der Region der Vergangenheit empfangen, hat die gefährlichen Erschütterungen gefühlt und dafür gesorgt, daß das Fundament seines Seismographen gestärkt wurde. Er hat zu den äußersten Schwingungen, obgleich er sie erlitt, nie völlig und unbedenklich ja gesagt».

Hier schließt sich ein Kreis. Burckhardt ist eben keiner von denen gewesen, die – um es mit den Worten aus Warburgs Dissertation zu sagen – «allzu biegsam» waren<sup>161</sup>. In seiner Selbstdisziplin erscheint er von derselben Größe wie ein Künstler, dem es gelingt, durch Schönheit die Leidenschaft – und vielleicht mehr noch das Leid – zu bezwingen<sup>162</sup>.

<sup>156</sup> *Ibidem*, S. 131.

<sup>157</sup> Vgl. D. WUTKE, Besprechung von E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg. An intellectual Biography*, in «Wolfenbütteler Renaissance-Mitteilungen», X, 1986, S. 37.

<sup>158</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 374.

<sup>159</sup> *Ibidem*, S. 344.

<sup>160</sup> *Ibidem*.

<sup>161</sup> A. WARBURG, *Botticelli*, S. 49 (*Schriften*, S. 63).

<sup>162</sup> M. WARNKE, *Leidschatz*, S. 157.

Burckhardts Satz «Aus Jubel und Jammer muß Erkenntniß werden»<sup>163</sup> gilt voll und ganz auch für Warburgs Verständnis seiner Wissenschaft; wenige andere dürften bei diesen Worten zugleich eine so persönliche Betroffenheit empfunden haben. Gegen Ende seines Lebens erschien ihm Burckhardt mehr als je zuvor als Vorbild. In seinen Seminaren über Jacob Burckhardt, 1927 und 1928, ging es gewiß nicht nur um methodische und wissenschaftsgeschichtliche Fragen. Die erhaltenen Aufzeichnungen dazu lassen mehr als andere Äußerungen erkennen, wie nahe sich Warburg dem Basler Historiker fühlte, wie er eine seiner eigenen psychischen Disposition ähnliche Haltung bei ihm suchte. «Die Gefährlichkeit seines Berufes, daß er nicht einfach zusammenbrechen müßte, fühlte er. Er ist der Romantik nicht erlegen. Diese Periode des Ja-Sagens zu einem schicksalsmäßig bedingten Mitschwingungszwang hat er mitgemacht, so intensiv, daß er darauf zurücksah – durchaus nicht muffig – als auf eine innerliche Gefahrperiode, über die er weg ist»<sup>164</sup>. Burckhardt sei ein «Nekromant bei vollem Bewußtsein» gewesen: «... dabei sind ihm Gestalten aufgestiegen, die ihn ganz ernsthaft bedroht haben. Denen ist er ausgewichen, indem er sich seinen Seherturn erbaut hat. Seine Art des Seherturns ist Lynkeus ... er war und blieb ein Aufklärer, der aber nie etwas anderes hat sein wollen als ein einfacher Lehrer»<sup>165</sup>.

Warburg sah in Burckhardt und Nietzsche die Verkörperungen des Apollinischen und Dionysischen, das, was er als Polarität des Renaissance-menschen entdeckt hatte; was in Wirklichkeit die Spannung bezeichnete, der er sich selbst in dramatischer Weise ausgesetzt sah. Im Gegensatz zu Nietzsche habe Burckhardt Maß, gesteigerte Form gesucht – eine Form, «die Leben war und Bändigung zugleich: Rubens. Er hatte die Welt der Augen, die ihm die geprägte Form vorführte und zugleich die Maßstäbe. Er konnte auf seinem Turm sitzen bleiben und als Aufgangsspiegel wirken, weil, was auf ihn wirkte, Gestaltung war und nicht mystisches Drama». An Nietzsche und Burckhardt, so fährt Warburg in diesem bekenntnishaften Referat fort, lasse sich eine Gabelung in der Grundauffassung des Seherturns bemerken – «das eine lehrt und formt um, ohne daß es fordernd ist, das andere ist fordernd, weil umformend, es bedient sich des alten Orgiasmus des Vortänzers ... Wir sind an der Grenze seines [Burckhardts] Könnens. Aber er hat das gehabt, was ihn

<sup>163</sup> P. GANZ, *Über das Studium der Geschichte*, S. 160; M. WARNKE, *Leidschatz*.

<sup>164</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 344.

<sup>165</sup> *Ibidem*, S. 345, ferner Y. MAIKUMA, *Der Begriff der Kultur*, S. 343 f.

eben über uns hinaushebt, und was unser Vorbild ist: die Fähigkeit, durch eine Sophrosyne die Grenzen seiner eigenen Mission vielleicht zu scharf zu fühlen, aber sie jedenfalls nicht zu überschreiten»<sup>166</sup>.

Die Schlußworte, die Warburg am Ende seines Burckhardt-Seminars sprach, zeigen – so schreibt Gombrich – wie sehr er sich selbst als «Mystagoge» sah, der einführte in die gefährlichen Geheimnisse des Historikers<sup>167</sup>: «Wir haben in den unheimlichen Hallen der Transformatoren innerster seelischer Ergriffenheiten zu künstlerisch bleibender Gestaltung einen Augenblick verweilen dürfen; nicht um für die Rätsel der Menschenseele eine Lösung zu finden, wohl aber eine neue Formulierung der ewigen Frage, warum das Schicksal den schöpferischen Menschen in die Region der ewigen Unruhe verweist, ihm überlassend, ob er seine Bildung im Inferno, Purgatorio oder Paradiso findet».

Die gefährlichen Geheimnisse des Historikers: Das sind große Worte, mit dem Blick auf Warburg geschrieben; man mag das Amt des Geschichtsschreibers gewiß auch als weniger heroisch empfinden können. Ist es, ernst genommen, nicht unbedingt stets ein Ringen mit der eigenen «Seele», so doch ein stetiges Durchlaufen des hermeneutischen Zirkels, das Bemühen um möglichste Objektivität oder auch einfach nur: um Redlichkeit. Das ist, weniger pathetisch, als es sich bei Warburg liest, ein aus dem «Denkraum der Besonnenheit» zu gewinnendes Resultat<sup>168</sup>. Freilich – es ist eben so, daß nicht jeder, der sich um die Bewahrung des geistigen Kontinuums, das wir Geschichte nennen, seinem Beruf – wie Warburg – zwischen Inferno und Purgatorio nachgehen muß. Selbst der Burckhardt,

<sup>166</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 346. Es wird vielleicht erst aus diesem Zusammenhang verständlich, aus welchen – auch durch die persönliche psychische Disposition bedingten – Gründen Warburg sich eingehend mit dem Festwesen der Renaissance beschäftigte. Im Fest, in Tanz und Spiel wird Leben «künstlerisch» gestaltet; der Gestaltungsprozeß bedeutet für ihn Bändigung, Distanzschaffung. «Man erkennt hier», schrieb er einmal, «was Jacob Burckhardt, auch hier unfehlbar im Gesamturteil vorgehend, gesagt hat: 'Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst'»; vgl. E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 37 f. Vgl. u.a. A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni di Bernardo Buontalenti e il Libro di Emilio de' Cavalieri*, in *Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze*, 1895: *Commemorazione della Riforma Melodrammatica*, S. 133-146; A. WARBURG, *Mediceische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi (Vortragsresümee)*, in «Kunstchronik und Kunstliteratur». Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst Nr. 9, 1927-1928.

<sup>167</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 347.

<sup>168</sup> Vgl. etwa M. BLOCH, *Apologie der Geschichte oder der Beruf des Historikers*, deutsch München 1967, S. 107.

den wir in Warburgs Schriften und den Texten zu seiner Hamburger Übung von 1927/28 sehen, scheint eher ein Konstrukt Warburgs zu sein, als daß er jener Person gliche, die wir zu kennen glauben.

Sowohl Warburgs Kritik an Burckhardt, als auch seine spätere Bewunderung für den Basler Historiker resultieren deshalb aus gründlichen Fehleinschätzungen. Die erste war gewesen, Burckhardt dem Renaissancismus des *fin de siècle* zuzuordnen; die zweite, die eigene psychische Verfassung in den bewunderten Denker zu projizieren, der sich so idealtypisch als apollinisches Gegenbild zu Nietzsche zu präsentieren schien.

Andererseits kann kaum ein Zweifel darüber bestehen, daß er zu vielen seiner wesentlichen Einsichten – vor allem wäre an die Polaritätsphänomenologie des Frührenaissance-Menschen zu denken – gekommen ist, indem er seine eigene Persönlichkeit in die Renaissance «zurückdachte». Francesco Sassetti ist, mit anderen Worten, auch ein Stück des modernen Menschen, dessen Entstehung er beobachten wollte. Schließlich hatte schon Burckhardt den Menschen der Renaissance letztlich als Zeitgenossen empfunden. Aber während die Folie seiner Geschichtsschreibung das Leiden an der eigenen Gegenwart ist, war dies für Warburg das Leiden an sich selbst. Er zählte zu jenen vielen jüdischen Bürgern des wilhelminischen Reiches, die sich integriert fühlten und Kaiser, Armee und Nation loyal und bewundernd gegenüberstanden<sup>169</sup>.

Renaissance und Neurose – das wäre ein interessantes psychologisches Thema, für das die Beschäftigung mit Warburg, Nietzsche, aber auch beispielsweise mit Hippolyte Taine eine Rolle spielen müßte<sup>170</sup>. Aber die Einsicht in die Bedingtheiten von Warburgs Forschungen kann natür-

<sup>169</sup> Vgl. etwa G. BING, *Lebensabrisse*, S. 463; F. SAXL, (nach E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 280); vgl. auch S. KAZNELSON (ed), *Juden im deutschen Kulturbereich. Ein Sammelwerk*, Berlin 1959<sup>2</sup>; H. TRAMER, *Die Hamburger Kaiserjuden*, in «Bulletin für die Mitglieder der Gesellschaft der Freunde des Leo Baeck Instituts», 3, 1960, 9-12, S. 177-189, S. 179; O. WOLFSBERGAVIAD, *Die Drei-Gemeinde. Aus der Geschichte der jüdischen Gemeinden Altona - Hamburg - Wandsbek*, München 1960, S. 99-101; E. HAMBURGER, *Juden im öffentlichen Leben Deutschlands. Regierungsmitglieder, Beamte und Parlamentarier in der monarchischen Zeit 1848-1918*, Tübingen 1968, S. 390 f. H. KROHN, *Die Juden in Hamburg. Die politische, soziale und kulturelle Entwicklung einer jüdischen Großstadtgemeinde nach der Emanzipation 1848-1918*, Hamburg 1974, S. 118 f.; P. GAY, *German Jews in German Culture 1888-1914*, in «Midstream. A Monthly Jewish Review», 21, 1975, 2, S. 23-65, hier S. 37-40; P. GAY, *Freud Jews and other Germans. Masters and Victims in Modernist Culture*, New York 1978, S. 126-131.

<sup>170</sup> E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 23-25.

lich nicht das letzte Wort sein. Sein Werk steht heute als gigantischer, erratischer Komplex da, von einer freilich beeindruckenden inneren Kohärenz, die Gombrichs brillante Biographie herausgeschält hat<sup>171</sup>. Sie zeigt die Entwicklungen seiner Anschauungen vor dem Hintergrund seiner intellektuellen, in mancher Hinsicht auch seiner psychischen Lebensgeschichte; entfaltet zugleich die wissenschaftsgeschichtlichen Voraussetzungen seines Ansatzes. Es bedarf keiner weiteren Erläuterung, daß das Werk Jacob Burckhardts hier eine große, im Laufe der Zeit sogar wachsende Rolle spielte – wengleich die Konzentration auf diese Beziehung notwendig dazu führen muß, daß andere Linien (etwa die zur zeitgenössischen Kunstgeschichte und Psychologie) vernachlässigt werden. Andererseits dürfte gerade die vergleichende Auseinandersetzung mit den wohl bedeutendsten Renaissance-Forschern der zweiten Hälfte des 19. und der ersten des 20. Jahrhunderts ihrerseits die Spannweite einer bis heute zentralen historischen und kunsthistorischen Problematik andeuten können. Viel eher als Wölfflin kann Warburg als geistiger Erbe Burckhardts gelten. Allerdings ließe sich gewiß nicht ohne Berechtigung die Frage stellen, inwieweit es überhaupt angeht, Warburg als Kunsthistoriker zu kennzeichnen<sup>172</sup>.

Wie aber steht es um Warburgs Einfluß auf die Geschichtswissenschaft<sup>173</sup>? Wer einen 1988 erschienenen Aufsatz mit dem Titel *Die italienische Renaissance aus der Sicht des 20. Jahrhunderts*<sup>174</sup> studiert, wird darin den Namen Burckhardt häufig finden, eine Erwähnung Aby Warburgs aber vergeblich suchen. Nicht einmal im Zusammenhang mit Magie und

<sup>171</sup> Vgl. Anm. 2. Auch wenn Gombrich, wie er einleitend schreibt, nicht beabsichtigt, «die seelischen Konflikte, die Warburgs intellektuelle Entwicklung inspiriert haben, vollständig aufzudecken», handelt es sich doch um eine einfühlsame psychologische Biographie im weitesten Sinne, die an vielen Stellen deutlich macht, welche Voraussetzungen die wissenschaftlichen Fragen und Erkenntnisse Warburgs in seiner ganz persönlich psychischen Disposition haben.

<sup>172</sup> Zur Wirkung Warburgs und zu seiner Stellung in der Kunstgeschichte: M. WARNKE, *Stichworte*; U. KULTERMANN, *Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft*, deutsche Ausgabe Frankfurt a.M. - Berlin - Wien 1981, S. 374 ff. und *passim*; E.H. GOMBRICH, *Aby Warburg*, S. 409-432; D. WUTTKE, *Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Öffentlicher Abendvortrag aus Anlaß des XIV. Deutschen Kunsthistorikertages gehalten am 7. Oktober 1974 im Auditorium Maximum der Universität Hamburg*, Göttingen 1977.

<sup>173</sup> Zur Problematik: L.D. ETLINGER, *Kunstgeschichte als Geschichte*.

<sup>174</sup> A. BUCK, *Die italienische Renaissance aus der Sicht des 20. Jahrhunderts* (Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt a.M., XXIV, 2), Stuttgart 1988.

Astrologie der Renaissance fällt sein Name, ja es wird gar behauptet, diese «Nachtseite» der Renaissance sei erst in jüngster Vergangenheit von der Forschung entdeckt worden und daher ein besonders aktuelles Thema<sup>175</sup>. Und eine 1981 erschienene Einführung in die *Historische Verhaltensforschung*<sup>176</sup>, in der praktisch auf jeder Seite Probleme erörtert werden, die zu den zentralen Fragen auch der Arbeiten Aby Warburgs zählen, findet keine erkennbare Auseinandersetzung mit dessen Werk statt; ich kenne keine neuere Darstellung der Reformationsgeschichte, die Warburgs nun wirklich zentrales Luther-Buch berücksichtigte. Weder in den Theoriedebatten um Mentalitäts- und Alltagsgeschichte, noch in den berechtigten Versuchen von historischer Seite, Kunstwerke als Quellen operabel zu machen und die entsprechenden Methoden zu propagieren, wird auf den in dieser Hinsicht höchst präzisen Ansatz Warburgs verwiesen<sup>177</sup>. Eine – allerdings bedeutende – Ausnahme stellen die Untersuchungen Percy Ernst Schramms zu Herrschaftszeichen und Staatssymbolik dar; Schramm, der Warburg persönlich kennengelernt hatte, nannte den Hamburger Mitbürger seinen Lehrer<sup>178</sup>.

Merkwürdigerweise hat die internationale Geschichtswissenschaft bis heute mehr Notiz von Warburgs Denken genommen als die Historiker in seinem Heimatland<sup>179</sup>. An einem der wohl anregendsten Bücher der neueren Kunstgeschichte, Michael Baxandalls *Wirklichkeit der Bilder*<sup>180</sup>, läßt sich beobachten, welch faszinierende methodische Rück-

<sup>175</sup> *Ibidem*, S. 47 f.

<sup>176</sup> A. NITSCHKE, *Historische Verhaltensforschung. Analysen gesellschaftlicher Verhaltensweisen. Ein Arbeitsbuch*, Stuttgart 1981.

<sup>177</sup> Vgl. etwa R. WOHLFEIL - T. WOHLFEIL, *Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde*, in «Zeitschrift für historische Forschung», 12, 1985, S. 129-180; andererseits vgl. jedoch W. BRÜCKNER, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966, S. 21, 25.

<sup>178</sup> P.E. SCHRAMM, *Mein Lehrer Aby Warburg*, in S. FÜSSEL (ed), *Mnemosyne*, S. 36-41. Am Rande sei erwähnt, daß sich ein Exemplar von Warburgs Dissertation (vgl. Anm. 1) in der Privatbibliothek des Münchner Historikers Franz Schnabel befand.

<sup>179</sup> Vgl. etwa P. BURKE, *Culture and Society in Renaissance Italy*, London 1972; P. BURKE - E.H. GOMBRICH, *Ernst Gombrich discusses the concept of cultural history with Peter Burke*, in «The Listener», 27. Dezember 1973, S. 881-883 (Rundfunk-Diskussion); C. GINZBURG, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, in «Studi medievali», 3, 1966, 7/2, S. 1015-1065.

<sup>180</sup> M. BAXANDALL, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford 1972; deutsch Frankfurt a.M. 1977 und öfter.

wirkungen manche Fragestellungen Warburgs auch für genuin historische Probleme zeitigen können. Aber wie streng soll man die Disziplinen eigentlich trennen? Warburgs Projekt einer «methodischen Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung»<sup>181</sup> und die damit ausgesprochene Aufforderung zum interdisziplinären Denken betrifft – umgekehrt – die eigentlich historischen Wissenschaften nicht weniger. Die neuere französische Sozialgeschichte hat eine solche Grenzerweiterung am ehesten in die Tat umgesetzt, für die Realienkunde oder für die vieldiskutierte «Alltagsgeschichte» wird ohnedies alles Erhaltene zum «redenden Monument», wie Burckhardt – gerade darin Vorbild Warburgs – formuliert.

<sup>181</sup> A. WARBURG, *Schifanoja*, S. 191 (*Schriften*, S. 185).