

Drei Episoden ohne Aby

Im Jahr 1969 war ich das erste Mal am Warburg Institute. Eigentlich hatte ich ein Stipendium für Oxford, doch wusste ich seit dem Moment, in dem ich beschlossen hatte, Kunsthistoriker zu werden, dass ich an das Londoner Institut gehen musste, in dem das intellektuelle Vermächtnis Aby Warburgs bewahrt wurde – so hieß es jedenfalls.

Als ich in Oxford eintraf,¹ um dort angeblich eine Dissertation über lateinische Literatur zu schreiben, trieb mich also in Wirklichkeit bereits die Frage um, wie ich mich zum Kunsthistoriker ausbilden konnte; ich hatte schon entschieden, dass ich das Nachleben Ovids in der Renaissance erforschen wollte. Gleich zu Beginn ließ mich der erst kurz zuvor in der Nachfolge Edgar Winds als Kunsthistoriker nach Oxford berufene Francis Haskell wissen, dass Oxford jemandem mit meinen Interessen nichts zu bieten hätte. Es wäre besser, sagte er, wenn ich nach London ginge und mit Ernst Gombrich spräche. Der bloße Gedanke daran versetzte mich, ein 21-jähriges Bürschchen praktisch ohne Kenntnis der Kunstgeschichte, in Angst und Schrecken; der Althistoriker Oswyn Murray jedoch, mein Tutor am Balliol College, meinte, dass es leichter sein könnte, wenn ich mich im Vorfeld einmal mit dem jungen Michael Baxandall träfe, der vor nicht allzu langer Zeit vom Victoria and Albert Museum an das Warburg Institute gewechselt war.

Baxandall war, wie jeder wusste, der ihn kannte, ein wortkarger Mann. Er schien sich in seiner eigenen Haut nicht wohl zu fühlen und gespalten zu sein zwischen seinem Interesse an der Erforschung konkreter Gegenstände (wie die deutschen Plastiken, die er im Victoria and Albert Museum katalogisiert hatte) und seinem Sinn für die breiter angelegten Formen von Kulturgeschichte, für die sowohl Warburg als auch Gombrich standen, so verschieden sie sonst auch waren. Zunächst äußerten sich Baxandall und auch Gombrich höchst ermutigend zu meinem Ovid-Vorhaben; als ich aber mein Dissertationsthema änderte und nun mehr über Zensur und Bilderstürmerei in der Reformation schrieb, fiel ihr Zuspruch merklich verhaltener aus.²

Bald schon zeigte sich die grundlegende Spannung in der, wenn man so sagen kann, Londoner Reinkarnation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Da war auf der einen Seite die

1 Aus Yale kommend. Ich hatte Südafrika den Rücken gekehrt, um in Yale lateinische und griechische Philologie zu studieren. Dort wurde ich wissenschaftlicher Mitarbeiter zunächst von Eric Havelock und dann von Adam Parry, dem Sohn des Homer-Forschers Milman Parry. Nachdem ich ein Seminar bei Arnaldo Momigliano besucht hatte, sagte dieser mir eines Tages – aus heiterem Himmel –, Amerika sei partout nicht der Ort, um Altphilologie zu studieren, sondern Deutschland. Deutschland jedoch, fuhr Momigliano fort, sei kein Ort für Juden (ein Thema, das wir vorher nicht berührt hatten). Er schlug vor, ich solle in die Schweiz gehen, um griechische Epigraphik zu studieren. Zu dieser Zeit war mir aber schon klar geworden, dass ich mich lieber der Kulturgeschichte widmen wollte.

2 Ich erinnere mich, wie mir Baxandall einige Jahre später, als ich meine Arbeit über die theologischen Grundlagen des Bildersturms in der Reformation in groben Zügen umriss, sagte: «Sie verschwenden Ihre Zeit. Theologie hat nichts mit Kunst zu tun.» Als er aber schließlich *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen* schrieb, hatte er seine Meinung ganz offensichtlich geändert – in gewisser Weise vielleicht sogar schon, als er *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts* verfasste.

- 3 Diese Atmosphäre erfüllte das Institut noch bis in die letzten Tage Charles Hopes. Möge in Zukunft ein offenerer Geist einkehren.
- 4 Im Laufe der Zeit wuchs meine Dankbarkeit für diese Freundschaft noch, als ich miterlebte, wie kurz angebunden Gombrich etwa mit Aby Warburgs Sohn Max war, den jeder am Warburg Institute ignorierte, oder wie barsch er mit Nicolai Rubinstein umging, der dort ebenfalls ein Büro hatte. Ich glaubte zuerst, Gombrichs abwehrendes Verhalten gegenüber Rubinstein verdanke sich einem Widerstand gegen die erstklassige dokumentarische und archivarische Arbeit, auf deren Grundlage Rubinstein das große Gebäude seines Werks über die Florentiner Signoria errichtete. Jahre später führte ich dann eine lange Diskussion mit Nicolai über das Sehen und das Beobachten sowie über Goethes *Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt* (so wenig ich damals wissen konnte, dass sich mein nächstes Buch nach *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* mit der Akademie beschäftigen würde, deren Name ebenfalls auf Lynkeus verwies). Bei dieser Gelegenheit eröffnete er mir, dass er mit dem Kreis um Stefan George und dem jungen Ernst Kantorowicz zu tun gehabt hatte. Eine solche Verbindung musste Gombrich mit seiner Wiener positivistischen Ader ein Gräuelpiece sein. Seine Einstellung zu Max Warburg jedoch war zweifellos →

berühmte Bibliothek, in der sich der ganze ideensprühende Genius Aby Warburgs widerspiegelte, und auf der anderen die pedantische positivistische Atmosphäre, die das Londoner Institut durchgängig prägte.³ Zumindest 1969 atmete nicht ein einziges Institutsmitglied den Geist des Werks oder der Vorstellungswelt Aby Warburgs. Otto Kurz, seinerzeit offensichtlich Gombrichs engster Freund am Institut, hatte die Art von Recherche aufgegeben, für die sein und Ernst Kris' Buch *Die Legende vom Künstler* stand – das Wiener Gegengift gegen die Wiener Schule –, und sich Arbeiten deutlich antiquarischerer Natur zugewandt.

Im Gespräch bekundete Baxandall gelegentlich eine gewisse stillschweigende Sympathie für den Geist, der den Warburgschen Idealen zugrunde lag; doch tat er dies eher zurückhaltend und mit unterschwelliger Missbilligung. Es wirkte so, als fürchtete er Warburgs Überspanntheiten, die extreme «Anschlussfähigkeit» seines Denkens, wie wir heute vielleicht sagen würden. Die meisten anderen Institutsmitglieder steckten Hals über Kopf in dem englischen Hochpositivismus, den Gombrich selbst beförderte – vielleicht aufgrund seiner Freundschaft mit Karl Popper, vielleicht infolge seiner Erfahrungen als Mitarbeiter des Aufklärungsdienstes der BBC während des Zweiten Weltkriegs. Womöglich war dies aber auch in seinem Rivalitätsgefühl gegenüber Warburg begründet: Seine Antipathie gegenüber Warburgs Sohn Max, der in jenen Tagen häufig im Warburg Institute war, und sein hartnäckiger Widerstand gegen eine Öffnung der Warburg-Archive sprachen für diese Möglichkeit. Unter den willkürlichen und weit-schweifigen Gedanken dieses gequälten Geistes fände sich wenig von durchgängigem Interesse, pflegte er zu mir zu sagen.

Obwohl mich Baxandalls unübersehbare Brillanz und die Freundschaft mit ihm wie auch mit Gombrich inspirierten,⁴ war für meinen Geschmack die einzige geistesverwandte Persönlichkeit am Institut, das einzige wahrhaft helle Licht in jenen Tagen, der einzige Mensch von echter Herzenswärme Frances Yates. Sie war eine Ausnahmerecheinung unter all diesen Emigrierten und erst recht unter den hartnäckigen Positivisten in jenen sterilen Hallen.⁵ Sie lachte frei heraus und war von großer, scheinbar selbstverständlicher Präsenz in dieser allzu nüchternen Clique, einer Gruppe von Leuten, die unfähig waren, so empfand ich es im-

mer, Information in Imagination zu verwandeln. Sie hatte etwas von einer ein wenig lauten, aber wohlmeinenden Schulsprecherin an einer englischen Mädchenschule. Was machte eine solche Person, fragten wir uns, unter all diesen Emigranten? Yates aber liebte unübersehbar, was von der Tradition Warburgs und Saxls noch in dem Londoner Institut überlebte. Ich lernte sie natürlich erst nach dem Erscheinen von *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare* kennen, das jeder am Institut mit unermüdlicher Zustimmung zitierte. Dies war schließlich ein Buch über jene Mnemosyne, die über der Tür zum Lesesaal eingraviert war – zusammen mit der strengen pompejischen Mahnung: *Oti-sis locus hic non est; discede morator* – Für Faulenzer ist hier kein Platz. Hinweg, Müßiggänger! Was, habe ich mich immer gefragt, ist so falsch an Müßiggang und Bummelei; sind sie nicht bessere Weggefährten der Einbildungskraft als bloße bibliographische Effizienz?

Aber zurück zu Yates. Als wir uns kennenlernten, widmete sie sich der Erforschung des europäischen Radikalismus, der Rolle, die Geheimhaltung, Verschwörungen und Heuchelei beim Versuch der Umgestaltung der bestehenden politischen Ordnung spielten. Längst hatte sie bis dahin ungeahnte Aspekte von Giordano Bruno, Raimundus Lullus, der «Virgin Queen» Elisabeth I. und dem Rosenkruzertum aufgedeckt, hatte Verschwörungen zugunsten universeller Gerechtigkeit im Hintergrund der politischen Bühne Europas ausgeleuchtet. Ausgegraben hatte sie diese Ideen aus Warburgs Bibliothek und aus den langweiligeren, deutlich weniger weltlichen Funden ihrer Kollegen an dem Institut, das seinen Namen trug.

Eines Tages saßen wir zu einem dieser typischen Nachmittags-tees zusammen, jenem tödlichen Ritual, das sich wie Mehltau lähmend auf alle Ideen und Vorstellungen legte und bei dem man sich nach Oxford zurückversetzt fühlte, wo es als Schwärmerei galt, als ein ernsthafter gesellschaftlicher und professioneller Fauxpas, wenn man sich zu intellektuell äußerte. Doch diesmal verstieß ich gegen die Regeln und begann ihr – vielleicht auf ihre Aufforderung – meine aktuelle Arbeit zu beschreiben. Zu dieser Zeit hatte ich meine Doktorarbeit über den Bildersturm und die Malerei in den Niederlanden abgeschlossen und ging gerade daran, über Rubens zu arbeiten. Ich weiß nicht mehr genau, worü-

→ noch komplexerer Natur und verdankte sich seiner Angst vor dem, was ihm als Reinkarnation von Warburgs Beschäftigung mit dem Irrationalismus erschien. Ich werde bei anderer Gelegenheit mehr dazu sagen; vgl. aber auch weiter unten.

5 Wie jeder, der dort war, weiß, ist die Architektur des heutigen Gebäudes der Sinnlichkeit, die die ganze Kehrseite von Warburgs Denken prägt, denkbar abträglich.

ber ich damals sprach, weil meine Erinnerung an diese Szene ohne Frage durch einen lebhafteren Eindruck verdrängt wurde, den ich gleich schildern werde. Ich glaube, ich erwähnte Otto Sperlings Beschreibung der frappierenden Vielseitigkeit Rubens', der gleichzeitig malen, sich aus Tacitus vorlesen lassen, einen Brief diktieren und sich mit seinem Besucher unterhalten konnte. Wie immer leicht irritiert über die Klischees des Künstlerlobs wandte ich mich anschließend dem komplexeren und insofern verheißungsvolleren Thema von Rubens' diplomatischem Einsatz für seinen Traum einer Versöhnung der nördlichen und der südlichen Niederlande zu, oder seiner Pendeldiplomatie, wie wir es heute nennen würden, mit der er auf einen Frieden zwischen Großbritannien und den Vereinigten Provinzen hinarbeitet, sowie den Reisen nach Frankreich, England und Spanien, die er alle im Namen derselben irdischen und politischen Ideale unternahm. Yates muss dann eine biographische Nachfrage gestellt haben, woraufhin ich die Belege anführte, die wir für Rubens' Glauben an katholische Ideale haben, für seinen hingebungsvollen Katholizismus, für seine Bereitschaft, sonntags nicht zu arbeiten (höchstens das eine oder andere Titelblatt rauszuhauen). Da blickte sie mich unverwandt an und fragte: «War Rubens denn nicht ein heimlicher Liberaler, ein radikaler politischer Denker, der gezwungen war, mit seinen wahren Überzeugungen hinterm Berg zu halten?» Diese Bemerkung nahm mir schlagartig den Wind aus den Segeln. Meines Wissens hatte noch nie jemand mit diesem Gedanken gespielt. Es sprach aber durchaus etwas dafür. Hatte ich nicht gerade erst den starken Einfluss der Familisten auf das theologische und politische Denken in der Generation vor Rubens untersucht? Yates insistierte nachdrücklich auf ihrer Frage: Nach außen hin mag Rubens ein konventionelles Leben geführt haben – wie viel Verstellung, wie viel Konspiration aber musste mit seinen lebenslangen Friedensbemühungen einhergegangen sein? Bestimmt bediente er sich der maßgebenden Institutionen seiner Zeit, um seine wahren politischen Überzeugungen und Ideale hinter ihren Fassaden zu verbergen. Ungefähr zur selben Zeit hatte ich kurz mit Carlo Ginzburg über Gombrichs bekannte Vorbehalte gegen Ginzburgs Arbeiten über Hexerei und Nikodemismus gesprochen, und vor diesem Hintergrund war Yates' Frage nur umso bemerkenswerter.

Unser Gespräch schwang sich dann zu einer Folge jener fantasievollen Gedankensprünge auf, für die sie bereits berühmt war: Von einer Analyse der möglichen politischen Motive für Lipsius' bekannten Stoizismus (und seinen scheinbar paradoxen Wankelmut) kamen wir kurz auf Caspar Schoppes Übertritt vom Protestantismus zu einem radikal reaktionären Katholizismus zu sprechen, aber auch darauf, was die Antwerpener Intellektuellen von Ortelius und der Liebesbrüderschaft übernahmen; aus all dem ging natürlich der Bezug zu der Gruppe um Lucas de Heere und die Valois-Tapisserien deutlich hervor. Als ob das alles noch nicht genug wäre, damit einem der Schädel platzt, diskutierten wir, glaube ich, auch noch anhand jenes großartigen Potpourris an melancholischem Sinnieren, der *Anatomie der Melancholie* von Robert Burton, einem fast genauen Zeitgenossen von Caspar Schoppe, worin die politischen Dimensionen des Diskurses über dieses Temperament bestehen könnten.

Vielleicht aber sprachen wir auch gar nicht über diese Persönlichkeiten, mit Ausnahme von Lipsius. Vielleicht projiziere ich diese Gedanken nur auf jene höchst unerwartete und dabei so fruchtbare Frage zurück. Unser Gespräch mündete dann in Spekulationen über Möglichkeiten wie Rubens' eventuelle Verbindungen zu den Rosenkreuzern, die ich mir nie habe aus dem Kopf schlagen können und über die ich immer noch nachgrüble – im vollen Bewusstsein der Tatsache, dass der einzige Mensch, der einem solchem Gegenstand denkbarerweise gerecht werden könnte, Frances Yates selbst gewesen wäre. Was ich damit sagen will, ist: Unser Austausch nahm eine politische und explizit moralische Wendung, die dem Warburg Institute für meinen Geschmack immer gefehlt hatte – und womöglich sogar Warburg selbst, bei dem man ja immer noch auf weitere Anzeichen einer Selbstreflexion wartet. Vielleicht finden sie sich noch in den Archiven – hofft man jedenfalls, wenngleich womöglich vergebens.

Frances Yates war eine der wenigen englischen Gelehrten, die von allem verzaubert war, wofür Aby Warburg und seine Londoner Vertreter Fritz Saxl und Gertrud Bing standen – jedenfalls in Yates' Augen standen. Anthony Blunt wäre ein weiteres, aber komplizierteres Beispiel; doch dies ist eine andere Geschichte. Gombrich hatte alles in allem eine zwiespältigere Einstellung zu

Warburg, wie jeder weiß, der seine Warburg-Biographie gelesen hat – und wie Edgar Wind in seiner berühmt gewordenen anonymen Besprechung des Buches in *The Times Literary Supplement* empört deutlich machte. Ich erinnere mich, wie ich Gombrich eines Abends in seinem Haus in Hampstead in der Nähe von Anna Freud besuchte. Als wir uns später an der Tür verabschiedeten, fragte er mich, wie ich mit meinem Buch vorankäme (er meinte die Arbeit, aus der *The Power of Images* hervorging). Ich weiß nicht mehr genau, was ich ihm antwortete, muss aber meinen Versuch erwähnt haben, volkstümliche Praktiken in der Gegenwart von Bildern und volkstümliche Einstellungen zu Bildern zu verstehen; die Schwierigkeit, meinte ich (ganz unverfänglich, wie mir schien), läge darin, den Kern von Wahrheit im Aberglauben zu verstehen. Da schaute mir Gombrich tief in die Augen und sagte mit überraschender Bestimmtheit: Aber der Aberglaube verhält sich ja wohl zur Krankheit wie die Rationalität zur Gesundheit? Ich war entgeistert – und habe nie diesen Moment vergessen, an dem das ganze Warburgsche Gebäude wie ein Kartenhaus zusammenzufallen schien. Vielleicht wäre diese Möglichkeit auch für Warburg eine Qual gewesen: Für ihn aber galt, wie wir wissen, *Athen-Oraibi, Alles Vettern*.

Im Laufe der Jahre näherte sich Michael Baxandall den Warburgschen Wahrheiten immer mehr an, obwohl er sich am Ende – eigentlich aber schon seit *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* – wieder von ihnen entfernte. Wo aber war er mit dem Herzen, wenn nicht mit dem Geist? Er könnte besonders stark gespalten gewesen sein; das ist schwer zu sagen. Zu Beginn unserer Beziehung stand er meiner Arbeit über Religion und Bilderstürmerei im Verhältnis zur Kunst ablehnend gegenüber, weil diese irrelevant für die Kunst seien; am Ende nahm er eine Position ein, die sogar noch komplexer war als meine. War er anfangs ein Gombrichianer, wandelte er sich zum Warburgianer, um schließlich er selbst zu werden. Seine Position zur zentralen Rolle verbaler Beschreibungen und Erläuterungen für das Verständnis eines jeden Bildes – die für ihn entscheidender war als etwa das körperliche Verständnis – gab er nie ganz auf. Ihm war die sprachliche Anschaulichkeit ein bedeutenderer Schlüssel zum Verständnis von Kunst als die körperliche Versenkung. Ein selten kommen-

tierter Umstand seines akademischen Lebens war der Nachdruck, mit dem er darauf bestand, nicht als Professor der Kunstgeschichte oder selbst als Professor der Geschichte der Klassischen Tradition bezeichnet zu werden, wie sein offizieller Titel am Warburg Institute lautete. Stattdessen nannte er sich oft einen Professor der Geschichte der Rhetorik – was seine intellektuelle Entwicklung seit *Giotto and the Orators* in der Tat auch am besten beschreibt. Baxandall und ich führten viele Diskussionen und Gespräche – über die Rolle der «Theorie» in der Kunstgeschichte beispielsweise, besonders auf deren Höhepunkt in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren –, bis eine ganz andersgelagerte Reihe von Umständen zu einem bedauerlichen Bruch führte. Ich glaube, er fand meine Heftigkeit in diesen Dingen ein bisschen anstrengend. Mehrere Jahre lang sahen wir uns gar nicht mehr. Als wir uns schließlich in den Hügeln bei Borgo San Sepolcro wiederbegegneten, hatten wir einen höflichen Austausch, in dem ich ihn fragte, woran er zu dieser Zeit arbeitete (dies muss kurz nach Erscheinen von *Ursachen der Bilder* gewesen sein); und dann blickte auch er mir – mit einer Mischung aus Pathos und Direktheit, die die Gombrichs an seiner Haustür noch übertraf, tief ins Auge und sagte: «Unruhe.» Er hielt inne, während ich mich völlig verwirrt bemühte, dieses Wort mit einem Mann zusammenzubringen, der mir seit Langem den Eindruck vermittelte, von einer phlegmatischen Stille zu sein – und deshalb, wie ich naiverweise annahm, von einer gewissen Ruhe. «Unruhe», wiederholte er matt, «sexuelle Unruhe». Ich wusste nicht, was ich sagen sollte. Ich glaube, er fuhr damit fort, sexuelle Unruhe als eine Metapher für Kreativität zu beschreiben, oder zumindest als eine ihrer Grundvoraussetzungen. Ich war aber zu perplex, um seinen Ausführungen zu folgen; seine Erklärung war wohl nicht so banal. Ich sah Baxandall nur noch einmal wieder, lange nachdem er den Ort verlassen hatte, dem er nach meiner Einschätzung nie den Rücken kehren würde, die Warburg-Bibliothek, und unser Gespräch war von jener fruchtlosen Verlegenheit, die das englische Erbe von Aby Warburgs großem Werk viel zu lange geprägt hat. Wie mir heute klar wird, lag dies nicht nur an der Erblast von Ernst Gombrichs höchst eigener Kombination von britischem und Wiener Positivismus, sondern auch an einer Distanziertheit gegenüber allen Formen deutscher Philosophie der

Aufklärung und Nachaufklärung, die in jenen Jahren durch ihre Assoziation mit dem Kriegsgegner belastet war. Wie viel war damit viel zu lange verloren! Und doch ist Baxandalls Werk ohne die große Bibliothek, die Warburg hinterließ, gar nicht denkbar; und ich glaube immer noch, dass Gombrichs Arbeiten zur Psychologie der visuellen Künste zum Anregendsten gehören, was wir besitzen. Sie lassen dem Modernen und Zeitgenössischen viel mehr Raum, als seine Kritiker würdigen, und ganz gewiss mehr Raum, als Aby Warburg, dem vor der Zerstörung des Freiraums für die Kontemplation graute, je zugelassen hätte.

Aus dem Englischen von Michael Adrian