

**Frank Zöllner**

**Der gerettete Apfelbaum. Über Aby M. Warburg (\*13.6.1866 - +26.10.1929)**

Erstmals publiziert in:

Akten des internationalen Aby Warburg-Symposiums. Hg. v. Horst Bredekamp u.a. Weinheim: VCH, 1991 (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg ; 1), S. 71-77

Hinweis:

Die Seitenzählung der vorliegenden elektronischen Version weicht von der Paginierung der Druckfassung ab.

Zitierfähige URL:

<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2006/159/>

**Frank Zöllner**

## **Der Gerettete Apfelbaum. Über Aby M. Warburg (\*13.6.1866 - +26.10.1929)**

Es gibt Geschichten, deren eigentlicher Sinn nicht in der exakten Wiedergabe des tatsächlich Geschehenen liegt, sondern in der interpretierbaren Bedeutung ihres Inhalts. Eine solche Geschichte rankt sich auch um den vor 60 Jahren (am 26. Oktober 1929) verstorbenen Aby Warburg und einen von ihm geretteten Apfelbaum. Sie lautet in der Prosa Gertrud Bings, der engsten Mitarbeiterin Warburgs, folgendermaßen<sup>1</sup>:

"Wie Warburg selbst seine letzten Lebensjahre einschätzte, ist symbolisch in seiner letzten Tagebucheintragung enthalten. Im Garten seines Hauses stand ein alter Apfelbaum, der abgestorben schien und entfernt werden sollte, hätte Warburg nicht protestiert. Ende Oktober 1929, dem Jahr von Warburgs Tod, hatte der alte Baum plötzlich auf unerklärliche Weise Blüten getrieben, und die letzten Worte in Warburgs Handschrift, die sich am Morgen nach seinem Tode fanden, befassen sich damit. Sie lauten: `Wer singt mir den Paean, den Gesang des Dankes, zum Lobe des so spät blühenden Obstbaumes?'" (Chi mi canterà il peana, il canto del rendimento di grazia, la lode del melo che fiorisce così tardi?)

Diese Geschichte ist nur ihrem Sinn nach korrekt, im Detail jedoch weisen die von Gertrud Bing berichteten Zusammenhänge einige Unstimmigkeiten auf. Denn erstens handelt es sich bei den zitierten Worten nicht um Warburgs letzten Tagebucheintrag (sondern lediglich um einen der letzten), zweitens ist der hier zitierte Eintrag aus dem Zusammenhang genommen und drittens spricht Warburg selbst in seiner Niederschrift nicht von einem blühenden Obstbaum, sondern von einem reifenden Apfelbaum (und diese Unterscheidung ist wichtig). Die Stelle in Warburgs Tagebuch, niedergeschrieben am 25. Oktober, also einen Tag vor seinem Tod, lautet tatsächlich:

"Wer dichtet mir den anti-saturnischen Paian auf den spätreifenden Apfelbaum?"<sup>2</sup>

Gertrud Bings freie Version der Geschichte vom Apfelbaum stellt eine sinnvolle Interpretation dar, die bereits im Kern der überlieferten Ereignisse angelegt war. Denn Warburg sprach von einem spätreifenden Apfelbaum, und er meinte damit implizit den spätblühenden Obstbaum, der im Aberglauben die Bedeutung des nahenden Todes hat.<sup>3</sup> Dieser eigentlichen Bedeutung trug Gertrud Bing unwillkürlich Rechnung, indem sie - nach dem Ableben Warburgs - dessen Wortwahl im Sinne des Aberglaubens veränderte und so den eigentlichen Sinn der Geschichte deutlicher machte.

Ich habe die Geschichte vom spätblühenden Apfelbaum an den Beginn meines Vortrages gestellt, weil sie tatsächlich ein Symbol für Leben und Werk Warburgs ist. Die symbolische

Aussage des spätreifenden Apfelbaumes, die Ahnung und Prophezeiung des Lebensendes, mit der selbst der eigene Tod zum ikonologischen Rätsel werden konnte, hätte einen perfekten Gegenstand für Warburgs Forschungen abgeben können, denn die archetypische Qualität jener Geschichte entspricht dem interpretierbaren Potential bestimmter Bild- oder Pathosformeln, deren Funktion und Verbreitung Warburgs Interesse galt. Ebenso wie das Potential oder der Sinn jener Geschichte vom geretteten Apfelbaum über den Bereich der eigentlichen Erzählung hinausreichte, ebenso reicht auch die kulturgeschichtliche Dimension der "Pathosformeln" über den Bereich des eigentlich Dargestellten hinaus.

Die meisten wissenschaftlichen Arbeiten Warburgs haben im Allgemeinen das Nachleben der Antike und im Besonderen das Nachleben bestimmter antiker Bildformeln in den nachantiken europäischen Kulturen zum Gegenstand. Hierbei lag ein Schwerpunkt der wissenschaftlichen Interessen Warburgs auf den sowohl historischen als auch individuellen Motivationen, die dem Studium und Nachleben der Antike zugrundelagen. Diesen Primat des inhaltlichen "Warum" verknüpfte Warburg mit geschichtsphilosophischen und erkenntnistheoretischen Fragestellungen, denn die Auseinandersetzung mit der Antike - ob künstlerisch oder literarisch - verstand er als eine immer wieder notwendige Problematisierung des Verhältnisses zwischen aufgeklärter Rationalität einerseits und dämonisch-abergläubischer Magie andererseits<sup>4</sup>. Beispielhaft für diese Haltung war sein 1912 auf dem X. Internationalen Kongress für Kunstgeschichte in Rom gehaltenen Vortrag über "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara". Ausgehend von der Frage "Was bedeutet der Einfluß der Antike für die künstlerische Kultur der Frührenaissance?" präsentierte Warburg eine ikonologische Deutung der Monatsdarstellungen im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. Die bis dahin als rätselhaft geltenden Figuren im mittleren Teil der Fresken identifizierte er als Dekane, die ihr Aussehen vor allem indisch und arabisch geprägten astrologischen Überlieferungen verdanken. Diese Darstellungen [die sich quasi wie ein astrologisches Bilderbuch orientalischer Provenienz lesen lassen] gehen, wie etwa der Dekan des Widders, auf Sternbilderbeschreibungen des Arabers Abumaschar zurück, der sich wiederum an einem indischen Text des 7. Jahrhunderts orientierte. Hinter der arabisch-indischen Tradition verbarg sich jedoch die aufgeklärte Rationalität der griechisch-antiken Himmelsbeobachtung, die in Spätantike und Mittelalter von eben jenen orientalischen Überlieferungen abergläubisch überlagert worden war. Durch die indische und arabische Tradition sowie durch die astrologische Praxis des Mittelalters war also - nach der Auffassung Warburgs - die mathematisch exakte Himmelsbeobachtung der Griechen zu einem magisch-abergläubischen Vehikel geworden. Diese ursprüngliche griechische Rationalität mußte erst wieder befreit werden, und die Fresken in Ferrara verstand Warburg als Ausdruck dieser Befreiung von Aberglauben und Magie.

Den ersten entscheidenden Versuch zur Dekontaminierung des griechischen Erbes von

Aberglauben und Magie vollzog nach Meinung Warburgs die italienische Renaissance; (denn) deren Auseinandersetzung mit der heidnischen Kultur des Mittelmeerraums zeugte zum ersten mal in der Geschichte vom "sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisch-lateinischer Praktik"<sup>5</sup>. Durch den "Willen zur Restitution der Antike" wurde die italienische Renaissance die erste Epoche in der europäischen Geschichte, die jene aufgeklärte Menschlichkeit und Vernunft der griechischen Sternenkunde wieder freizulegen versucht hatte. Ausgehend von dieser Einsicht interpretierte Warburg die Darstellungen in Ferrara als befreite Erscheinungen, die aus dem dunklen Hintergrund der kontaminierten Überlieferung auftauchten und deren griechisch-apollinische Ursprünglichkeit die Darstellungen der unteren und oberen Wandstreifen zu neuem Leben erweckte. Tatsächlich suggeriert die realistische Darstellungsweise der von Francesco del Cossa und anderen Künstlern 1470 freskierten Figuren (in allen drei Wandstreifen) geradezu die Erneuerung eines antiken Menschenbildes, das in den langen Jahrhunderten der Überlieferung vorübergehend verloren gegangen war, das nun aber, von der Hand eines genialen Künstlers befreit, wieder auferstehen konnte. Mit diesem (wie Warburg es nennt) "Eintritt des stilistischen Umschwunges in der Darstellung der menschlichen Erscheinung"<sup>6</sup>, begann schließlich eine Epoche, die noch vor der Aufklärung des 18. Jahrhunderts die Humanität der griechischen Antike wiederherzustellen suchte. [Dieser Tradition der Aufklärung fühlte auch Warburg sich noch verpflichtet].

Warburgs Begriff einer aufgeklärten und aufklärenden Renaissancekultur basierte auf seiner Überzeugung, daß die westliche Zivilisation eine Entwicklung vom abergläubischen Mythos zum aufgeklärten Logos durchlaufe. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung versuchte er immer wieder kulturhistorische Erscheinungen zu verstehen - so etwa auch jenes kunstgeschichtliche Phänomen, das heute wohl am ehesten mit dem Namen Warburgs verbunden wird: die Bedeutung bewegter antiker Figuren in der Kunst des Quattrocento. Warburgs Aufmerksamkeit galt zunächst den bewegten Frauen; die wie Göttinnen der Luft daherschwebenden Nymphen mit ihren flatternden Gewändern oder auch die wild gestikulierenden Mänaden, die Warburg als Repräsentanten des "äußerlich und innerlich bewegten Lebens"<sup>7</sup> verstand, beschäftigten Warburg immer wieder. Hierbei machte er eine einfache Beobachtung zu einer zentralen Fragestellung. Die bewegten Nymphen in der Kunst des Quattrocento erscheinen gerade aufgrund ihrer körperlichen Dynamik und ihrer luftig flatternden Gewandung häufig deplaziert. Sie fallen aus dem Rahmen, oder, wie ein Wächter in Ghirlandajos "Auferstehung" (Berlin), sie scheinen geschwind aus dem Rahmen fliehen zu wollen, zurück zur Trajanssäule, von der sie wahrscheinlich stammen.<sup>8</sup> In der Tat sind Ghirlandajos Wächter und Botticellis oder Filippinos Nymphen (ebenso wie die vor dunklem Hintergrund heraustretenden Dekane in Ferrara) alte Bekannte aus einer anderen, ursprünglich antiken Welt, und Warburg witterte hinter dieser Fremdheit antikisierender Figuren in der Kunst des Quattrocento mehr als nur eine formal zu erklärende Imitation der

Antike. Die Nachahmung selbst begriff Warburg als eine Notwendigkeit, die sich aus einer besonderen Qualität des Nachgeahmten ergab. Bereits in seiner Dissertation von 1893 bemerkte er, daß die "gesteigerte äußere Bewegung" von Gewand und Haar in den antiken Vorbildern deren Nachahmung durch Künstler nachfolgender Epochen geradezu verlangte. Das zentrale Problem der bildenden Kunst, nämlich "das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens"<sup>9</sup>, wurde im Quattrocento nicht durch die Kopie antiker Bewegungsformen gelöst, sondern das Gegenteil war der Fall: Die als bewegt wahrgenommene Antike lenkte erst die Aufmerksamkeit der Künstler auf die Darstellung der Bewegung. Mit anderen Worten: die kopierten antiken Bewegungsdarstellungen dienten nicht der Lösung eines Problems, sondern waren dessen Ursprung.

Mit dem Gedanken, daß die bewegte Antike in den Künstlern der Frührenaissance einen nachahmend-kreativen Impuls auslöste, hatte sich Warburg auf eine schwierige Fragestellung eingelassen, denn damit erschienen Antikenstudium und Nachleben der Antike nicht allein als ein formal-künstlerisches, sondern vielmehr noch als ein inhaltlich-psychologisches Problem, das nach einer Lösung verlangte. Diese Lösung mußte sich um so schwieriger gestalten, je inhaltlich absurder die Übernahme antiker Bildformeln war oder zumindest erschien. Gerade die Nymphen Botticellis und Ghirlandajos machten hier einige Schwierigkeiten, denn formal gesehen waren sie direkte Abkömmlinge antiker Mänaden, und man fragt sich: welchen Sinn haben Mänaden in den Bildräumen des Quattrocento? Warburgs Antwort auf diese Frage hat kürzlich Roland Kany am Beispiel jener antik anmutenden Dienerin rekonstruiert, die in Ghirlandajos Darstellung der Geburt Johannes des Täuflers die Wochenstube Elisabeths betritt. Warburg beobachtete in dieser Szene zunächst die verhaltene Ruhe der Wöchnerin, des Johannesknabens und der anderen Personen, doch eine Beweglichkeit komme,

"um so explosiver in der Früchte tragenden Dienerin heraus, die vergeblich versucht, ihre unvorschriftsmäßige antike Vergangenheit durch die stürmische Entfaltung häußlicher Tugenden zu verdecken; ihre heidnisch-römische Abkunft verräth sich in dem gebauschten Gewand, in dem stilisirten Faltenwurf, an den sogar mit Sandalen bekleideten Füßen. All zu durchsichtig schimmert durch die Maske der eilig schreitenden Dienerin die römische Siegesgöttin hindurch, gewohnt im stürmischen Fluge luftige Räume zu durchmessen."<sup>10</sup>

Die Unruhe stiftende Dame mit der "unvorschriftsmäßigen antiken Vergangenheit" wirkt auf den ersten Blick deplaziert, doch in diesem Fall erklärt die christliche Ikonographie ihre Anwesenheit in der Wochenstube Elisabeths: Domenico Ghirlandajo stellt die Geburt Johannes des Täuflers dar, dessen Tod wiederum unmittelbar mit dem Tanz einer anderen wilden Frau zusammenhing. Bei der anderen wilden Frau handelte es sich um Salome, die als Lohn für ihren Tanz den Kopf des Johannes forderte; diese Salome war also eine mänadische Schwester der in das Gemälde Ghirlandajos hereinschreitenden Nymphe. Die Energie dieser einen mänadischen Nymphe

im Fresko Ghirlandajos antizipiert die gewalttätige Energie der Salome, einer anderen "Kopfjägerin", die den Tod des Johannes verursachen wird<sup>11</sup>.

Die Funktion und Rezeption einer vorgeprägten Bildformel konnte Warburg überzeugend am Beispiel Ghirlandajos demonstrieren, denn jene zur Nymphe domestizierte Mänade macht auch nach einem herkömmlichen Interpretationsmodell wie dem der christlichen Ikonographie einen nachvollziehbaren Sinn. Doch Warburgs eigentliches Anliegen ging weiter. Entscheidend war für ihn nicht die bewußte und auf dem Wege unmittelbarer Interpretation verständliche Rezeption antiker Bildformeln und ihrer mehr oder weniger offensichtlichen Bedeutung; vielmehr interessierte ihn in erster Linie eine Energie, von der jene Formeln zeugten und die von den Künstlern evoziert wurde. Diese in einem extremen Ausdruck manifeste Energie hatte nach Warburgs Auffassung ihren Ursprung in der wirklichen Raserei orgiastischer Hingabe und emotionaler Erfgriffenheit:

"In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Praegewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins (,) soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen."<sup>12</sup>

Orgiastische Hingabe und Ergriffenheit prägten also den gesteigerten Ausdruck, dessen Energie von einer Bildformel aufgenommen und im Bedarfsfalle wieder abgegeben werden konnte<sup>13</sup>. Ein solcher Bedarfsfall konnte dann auftreten, wenn ein Künstler die mit orgiastischer Energie geladene Bildformel benutzte, und zwar in erster Linie nicht um der Formel, sondern um der Energie Willen. D.h. es ging im Wesentlichen um die Energie des Ausdrucks und nicht um deren Form oder Inhalt.

Da für die Rezeption einer Bildformel weniger Form oder Inhalt entscheidend waren, sondern vor allem die Energie, bestand die Möglichkeit, daß der ursprüngliche antike Inhalt einer Bildformel von einem Künstler der Renaissance in sein Gegenteil verkehrt werden konnte. Ein instruktives Beispiel für dieses Phänomen sah Warburg in Donatellos Relief der "Heilung des zornigen Sohnes" (Padua, S. Antonio, 1446-50). Dem in der Mitte der Darstellung halb liegenden, halb sitzenden Sohn wird vom Hl. Antonius das abgetrennte Bein wunderbarerweise wieder angesetzt, während im antiken Vorbild für die Haltung dieser Figur das genaue Gegenteil verbildlicht worden war. Ein antikes Relief des Campo Santo zu Pisa nämlich weist oben rechts eine ähnliche Figur auf, der jedoch von wilden Mänaden nicht ein Bein an-, sondern alle Glieder abgerissen werden! Diesen Prozeß der Umkehrung der ursprünglichen Bedeutung einer Bildformel nannte Warburg "energetische Inversion in der Ausdeutung antiker Pathosformeln"<sup>14</sup>. Gemeint war mit der "energetischen Inversion" das oben beschriebene Phänomen, daß die Energie

einer antiken Bildformel der eigentliche Erreger ihrer Nachahmung war und daß daher auch entgegengesetzte inhaltliche Aussagen als Folge dieser Energie dargestellt werden konnten.

Mit dem Beispiel von Dontellos "Wunder des zornigen Sohnes" bewegt sich Warburg an der Grenze unserer methodischen Toleranz. [Außerdem kann man mit E.H.Gombrich einwenden, daß die Figur des zornigen Sohnes gar nicht von dem Pisaner Bacchussarkophag, sondern von einem gefallenem Reiter der Trajanssäule inspiriert<sup>15</sup> oder gar des Künstlers eigene Erfindung war.] Warburgs Theorie der energetischen Inversion wird akzeptabler, wenn man das Erkenntnisinteresse versteht, das seinen Gedanken zum Gebrauch antiker Bildformeln in der Renaissance zugrundelag. Dieses Erkenntnisinteresse galt nicht allein der expressiven Energie antiker Pathosformeln, sondern ebenso den Auswahlkriterien, derer sich die Künstler der Renaissance bei der Nachschöpfung jener Formeln bedienten. Warburg ging davon aus, daß der Gebrauch bestimmter und vor allem bewegter Motive nicht zufällig gewesen sein konnte oder nur aus der praktischen Suche nach leicht zu kopierenden Modellen resultierte.<sup>16</sup> Er war vielmehr vom Gegenteil überzeugt: die Auswahl eines energiegeladenen Motivs und seine Umgestaltung durch den Künstler sagen Entscheidendes über den künstlerischen Schaffensprozeß aus, denn gerade die energiegeladenen Formeln bewegten Ausdrucks appellieren in besonderer Art und Weise an das psychische Potential des kreativen Menschen. [Meßlatte]

Für die vom Künstler vorgenommene Auswahl und Gestaltung einer energiegeladenen Bildformel sind zwei besondere Kräfte verantwortlich: einerseits die ursprünglich aus orgiastischer Ergriffenheit stammende Energie der antiken Bildformel (die ich gerade erläutert habe) und andererseits der Gestaltungswille desjenigen Künstlers, der mithilfe jener energiegeladenen Formeln den höchsten Ausdruck in seiner Kunst anstrebt. Dieser künstlerische Gestaltungswille, der (wie Warburg sagt) sogar ein "Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägter Ausdruckswerte"<sup>17</sup> sein kann, entscheidet schließlich darüber, in welcher Art und Weise die Energie des gesteigerten Ausdrucks genutzt wird. Denn die Energie selbst ist zunächst indifferent, und sie wirkt keineswegs auf jeden beliebigen Kopisten antiker Relikte; sie wird vielmehr nur durch jenen Künstler entfesselt und dann wieder im Bild gebändigt, dessen Genie die nötige Sensibilität für ihren kreativen Gebrauch besitzt. Doch auch die künstlerische Sensibilität allein reicht nicht aus: Erst der im Kontakt mit dem Leben seines Zeitalters stehende große Künstler ist empfänglich für die in der antiken Formel konservierte Energie, und erst der seiner eigenen Epoche verbundene Genius ist in der Lage, jene Energie nachfühlend für den eigenen künstlerischen Ausdruck zu nutzen.

Warburg verstand diesen Prozeß kreativer Auseinandersetzung als eine "Polarisierung" des Potentials einer antiken Pathosformel:

"Das antikische Dynamogramm wird in maximaler Spannung aber unpolarisiert in Bezug auf die

aktive oder passive Energetik des nachfühlenden, nachsprechenden (erinnernden) [Künstlers] überliefert. Erst der Kontakt mit der Zeit bewirkt die Polarisation. Diese kann zur radikalen Umkehr (Inversion) des echten antiken Sinnes führen."<sup>18</sup>

Hiermit erklärt Warburg nicht nur die bereits oben, am Beispiel von Donatellos Antoniuswunder erläuterte "Inversion", also die dramatische Umkehr einer Bedeutung; vielmehr versucht er gleichzeitig zwei Qualitäten der künstlerischen Psyche zu charakterisieren, die sich in der Benutzung antiker Pathosformeln besonders eindringlich offenbaren. Eine dieser Qualitäten ist die Verankerung des Künstlers im "wirklichen Leben", eine andere das ständige Schwanken des kreativen Menschen zwischen Hingabe und Kontemplation. Denn das künstlerische Schaffen vollzieht sich "an den Grenzpolen psychischen Verhaltens", nämlich zwischen der "ruhigen Schau" und der "orgiastischen Hingabe". Zwischen einerseits "imaginaerem Zugreifen" und andererseits "begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt." Dieser künstlerische Akt oszilliert zwischen "einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft"<sup>19</sup>, d.h. der Künstler rezipiert nicht allein eine dynamische Bildformel, sondern er versucht auch ihre Dynamik mithilfe von Phantasie und Vernunft zu beherrschen oder zu bändigen. Der künstlerische Akt besteht also zunächst in der An- und Aufnahme jener antik vorgeprägten orgiastischen Energie, doch erst die besonnene Beherrschung<sup>20</sup> der antiken Pathosformeln (oder Dynamogramme) und die Bändigung ihrer Energie machen die überragende Qualität des wirklich großen Künstlers aus.

Als Beispiel hierfür mag noch einmal Donatellos "Heilung des zornigen Sohnes" dienen. Donatello setzte an die Stelle der destruktiven Mänaden den heilenden Heiligen Antonius, und den malträtierten Pentheus selbst verwandelt er in den zornigen Sohn, dem das Bein nicht abgerissen, sondern angesetzt wird. Die nach Warburgs Auffassung vollzogene "Inversion" der Bildformel hat zu einer Umkehrung des ursprünglichen Darstellungsinhalts geführt, während gleichzeitig die Dynamik der Darstellung und damit ihr energetischer Ausdruck erhalten geblieben sind. Außerdem, und dies scheint mir der wichtigste Punkt im Gedankengang Warburgs, gelang es dem Künstler, durch Phantasie und Vernunft die dämonisch-orgiastische Energie der ursprünglich gewalttätigen Darstellung nicht nur künstlerisch zu nutzen, sondern vor allem auch zu bändigen. Donatellos herausragende künstlerische Leistung bestand also darin, die ursprünglich orgiastische und dämonisch verwurzelte Energie einer Bildformel mit seiner Besonnenheit gebändigt zu haben. Er trug, wie Warburg es ausdrückt, zum "Entdaemonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse"<sup>21</sup> bei, und er nahm damit entscheidenden Anteil an jenem Zivilisationsprozeß, der sich vom Magisch-Dämonischen zum Logisch-Rationalen entwickelt. [Gleiches ließe sich auch von den Nymphen Ghirlandajos oder Filippino Lippis sagen, die nicht nur domestizierte Mänaden sind, sondern gleichzeitig auch Protagonisten jener geschichtli-



chen Entwicklung, die von Dämonischen zum Rationalen verläuft.]

Vor allem in der Einleitung zu seinem Bilderatlas, aus der ich am häufigsten zitiert habe, macht Warburg die besonnene Beherrschung orgiastischer Energien zu einem Beurteilungskriterium künstlerischer Schöpfung. Dieses Kriterium der besonnenen Beherrschung läßt sich auch heute noch erproben - mit der nötigen Besonnenheit natürlich. Nehmen wir als Beispiel ein Bronzerelief Bertoldo di Giovannis aus den 70er Jahren des Quattrocento, das eine Kreuzigung zum Thema hat (Florenz, Bargello)<sup>22</sup>. Gekreuzigt werden in der oberen Hälfte der Komposition nebeneinander drei Personen, nämlich Christus in der Mitte, der gute Schächer am linken und der böse Schächer am rechten Rande. Im unteren Drittel der Darstellung beklagen acht Personen, vier Frauen und vier Männer, die Hinrichtung des Heilands. Die dramatische Intensität der einzelnen Figuren variiert erheblich. Einen ruhigen Eindruck erwecken Christus, der am linken Rand hingerichtete gute Schächer, die darunter befindlichen Heiligen Hieronymus und Franziskus sowie Maria. Diese ruhigen Personen erinnern an eine religiöse Funktion des Reliefs, nämlich an die kontemplative Anteilnahme des Betrachters am Leiden Christi. Im Gegensatz dazu inszenieren die anderen Figuren, besonders die unterhalb des Kreuzes ekstatisch trauernde Maria Magdalena eine dramatischere Variante des menschlichen Sündenbewußtseins. Die wild gestikulierenden und sich die Haare raufenden Frauen sind zweifellos antiken Mänaden nachempfunden, und sie haben im Warburgschen Sinne die ursprüngliche ekstatische Energie des antiken Vorbilds bewahrt. Die antike Pathosformel taucht auch an der "richtigen" Stelle auf, denn der Künstler verwandelte die aggressive Energie der antiken Mänade in die expressiv gesteigerte Trauer einer bußfertigen Sünderin.

Das zu ruhiger Buße gemahnende Szenario der linken Bildhälfte steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu dem rechts gekreuzigten bösen Schächer, der einerseits beinahe leicht beschwingt daherkommt, andererseits aber an einen spiegelverkehrten Laokoon erinnert. Ein Laokoon an dieser Stelle wäre - im Sinne Warburgs - tatsächlich angebracht, denn der unbekehrbare böse Schächer muß sich zur Strafe ebenso winden wie der von den Schlangen erwürgte Laokoon. Die sowohl dem Laokoon als auch dem Schächer gemeinsame Qual würde also durch eine ähnlich gequälte Bewegtheit des Körpers ausgedrückt. Diese Deutung ist natürlich nur hypothetisch, denn erstens wurde die Laokoongruppe erst nach der Fertigstellung von Bertoldos Relief entdeckt, und zweitens böte sich auch die Vermutung an, daß Bertoldos Schächer eher mit einem der Rossebändiger vom Quirinal verwandt sei. Man könnte sogar vorbringen, eher noch mute der Übeltäter wie ein erst hundert Jahre später entstandener Merkur Giovanni da Bolognas an. Denn die nicht an das Kreuz genagelte, sondern nur mit leichten Fesseln versehene Figur scheint so leichtfüßig einherzuschweben, daß man sie tatsächlich eher für den antiken Götterboten als für einen hingerichteten Gauner hält. Wie dem auch sei - auf jeden Fall ist eine antike oder zumindest antikisierende Qualität des Schächers nicht von der Hand zu weisen, und tatsächlich kann

man vermuten, daß im Quattrocento ähnliche Bewegungsfiguren der Antike rezipiert worden sind - darauf zumindest lassen Pollaiuolos Tänzer in der Villa Gallina zu Arcetri schließen, die Fritz Saxl bereits 1922 mit antiken Kleinbronzen in Verbindung gebracht hat.

Wenn wir, dem obigen Exkurs folgend, Bertoldos bösem Schächer eine antike oder antikisierende Qualität zugestehen, dann könnte man im Sinne Warburgs folgende Interpretation vorbringen: etwa im Vergleich mit einem Kreuzigungsrelief von Donatello in S.Lorenzo zu Florenz wirkt Bertoldos Gebrauch einer Bildformel übertrieben. Der böse Schächer windet sich in extremer und nicht unmißverständlicher Weise, so daß man dem Künstler vorwerfen könnte, er habe die von ihm evozierten dämonischen und orgiastischen Energien nicht zu bändigen vermocht. Im Sinne Warburgs wäre die übertrieben bewegte, antikisierende Figur also ein Beispiel für die mangelnde Besonnenheit einer Künstlerpersönlichkeit, die den Energien der antiken Pathosformel nicht gerecht geworden ist<sup>23</sup>.

Der Vorwurf mangelnder Besonnenheit kann natürlich nicht mehr sein als der Ausgangspunkt einer Analyse, und sobald wir die Frage der Besonnenheit noch einmal überdenken, erscheint die übertrieben wirkende Darstellung des Schächers in einem anderen Licht, denn möglicherweise steckt hinter der wilden Bewegung eine bestimmte Absicht, die nicht ganz so unbesonnen ist, wie es scheint. Um dieser Absicht auf die Spur zu kommen, habe ich oben die Assoziation mit dem Merkur Giovanni da Bolognas vorgetragen, denn sie belegt, daß dem Schächer eine visuelle Qualität eignet, die nicht unmittelbar mit einem Gekreuzigten assoziiert würde, wenn man das Kreuz nicht sähe. Im Kontext der Kreuzigung aber wirkt diese Figur beinahe wie ein Witz, denn sie ist nicht ans Kreuz genagelt wie seine Leidensgenossen, sondern nur mit leichten, sich lösenden Bändern gefesselt. Diese Fesseln erscheinen eher wie Flügel an Merkurs Fersen, und in der Tat vermeint man bei näherem Hinsehen nicht mehr den gekreuzigten Schächer zu erkennen, als vielmehr Merkur selbst, dessen linker Arm noch in jenen himmlischen Regionen verblieben ist, aus denen der Götterbote just herabschwebte. Ich würde aus dieser Beobachtung den Schluß ziehen, daß Bertoldos übertriebene Benutzung einer bewegten Bildformeln nicht eine unbesonnene Entgleisung ist, sondern von einem besonderen Spiel mit der bewegten Form zeugt. Ob Bertoldo sich künstlerische Spielereien hätte erlauben können, möchte ich zum Abschluß noch zu klären versuchen.

Aufgrund weniger Dokumente und einiger Bemerkungen Vasaris<sup>24</sup> wissen wir, daß Bertoldo ein Schüler Donatellos und eine enger Freund Lorenzo de'Medicis war, daß er ab 1488 die Mediceischen Antikensammlung hütete und daß er sich stark für das Altertum interessierte. Sein künstlerisches Oeuvre weist eigenwillige Bezüge zu damals bekannten Antiken auf, deren Bewegungsmotive er mit besonderem Eifer nachahmte und sogar noch steigerte. Außerdem konzentrierte sich Bertoldo häufig auf die Produktion von Sammlerobjekte, die er unter eher privaten als öffentlichen Auftragsbedingungen für einen erwählten Kreis kunstinteressierter Mäzene

schuf<sup>25</sup>. Er produzierte also vorwiegend eine präziöse Kunst, die nicht allein eine religiöse, sondern vor allem auch eine ästhetische Funktion hatte. Ein übertriebener Bildwitz, wie er sich im bösen Schächer manifestiert, dürfte Bestandteil dieser ästhetischen Funktion gewesen sein. [religion versus ästhetik?]

Von Bertoldos Sinn für Witz und Übertreibung zeugt tatsächlich sein einziger erhaltener Brief, den er im Juli 1479 an Lorenzo de' Medici schrieb. Es handelt sich um eine schwer verständliche ironische Beschreibung einiger Intrigen und um die wahrscheinlich rhetorische Frage, ob er, Bartoldo, die Skulptur nicht zugunsten der früher von ihm ausgeübten Kochkunst aufgeben solle. Der Brief lautet folgendermaßen:

Erhabener Lorenzo

Gerade in diesem Augenblick habe ich Grabstichel, Meißel, Zirkel, Winkelmaß, Wachs, Hölzchen, Architektur, Perspektive beiseite geworfen, habe jenem Stier vier Fußtritte gegeben und den Ton zum Töpfer zurückgeschickt, damit er Töpfe für Abfälle daraus mache. Denn ich merke, daß die Ragouts unseres Kommandanten von Prato, Messer Luca Alvanese, beim Grafen Girolamo mehr geschätzt werden als alle anderen Fähigkeiten, Wissenschaften oder Künste, da sie ihm die Würde der Ritterschaft eingebracht haben. Weil ich nun weiß, daß diese Tüchtigkeit im Kochen - wahrlich keine üble Tüchtigkeit - nicht dem Luca angeboren, sondern daß es erworbene Wissenschaft ist, dank meines Buches über die Kochkunst; weil ich ferner glaube, die sauberste Geschichte, die ich je gemacht habe, war jene, als ich Euch in Monte Gufoni zwei sehr reichliche Gerichte Feigenschneppen vorsetzte: eben darum habe ich mich entschlossen, alle anderen Künste aufzugeben und mich wieder mit der Kochkunst zu beschäftigen. Darum bitte ich Euer Magnifizienz, mich den Beamten des Proviantamtes zu empfehlen - sie sind ja die Vorgesetzten der Köche - damit ich mein Kochbuch wiederbekomme. [...] Weiß der Himmel, ich hätte auch besser getan, unter Cibaccha als unter Donatello zu lernen. [...]

Bertoldos mehr oder weniger ernst gemeinte Ausführungen zeugen von einem ausgeprägten Sinn für Ironie und Übertreibung. Diese Seite seiner Persönlichkeit hätte auch einen Platz in Bertoldos Kunstwerken finden können, die ja im Rahmen vergleichsweise freier Auftragsbedingungen entstanden sind - in diesem Fall für die privaten Gemächer der Medici.

Bertoldos Kreuzigungsrelief und dessen Analyse belegen einmal mehr, daß die bildende Kunst nicht nur etwas darstellt, sondern auch etwas sichtbar macht. Dargestellt ist zunächst eine Kreuzigung, doch darüber hinaus rücken noch andere Dinge in das Blickfeld des Betrachters: nämlich Bertoldos Interesse an der Antike, seine recht eigenwillige Bearbeitung antiker Vorbilder, sein Sinn für Übertreibung und Bildwitz sowie die Ansprüche seiner Klientel, die - ebenso wie die Figuren in Bertoldos Komposition - zwischen religiöser Bußfertigkeit und ästhetischem Genuß oszilliert haben mochten. Hierbei müssen Religion und Ästhetik nicht in einem Gegensatz zueinander gestanden haben, doch möchte ich annehmen, daß Bertoldo seinem Betrachter bewußt die Option einräumte, den religiösen Ernst zugunsten des künstlerischen Witzes zu vernachlässigen. Diese Option ist um so wahrscheinlicher, als das Relief für die privaten Gemächer der

Medici geschaffen wurde, für einen Bereich also, in dem das künstlerisch Kapriziöse sich freier entfalten durfte als in einem öffentlichen und ausschließlich sakralen Kontext.

Ich habe am Beispiel von Bertoldos Kreuzigungsrelief eine Möglichkeit angedeutet, wie man ausgehend von Warburgs Fragestellungen eine Analyse beginnen kann. Ich sage bewußt "beginnen", weil diese Analyse nur ein Anfang ist und weil jene Fragestellungen begrenzt sind. Sie ergaben sich im Falle Warburgs aus seinen besonderen Erkenntnisinteressen, die bisweilen den Stempel des allzu Persönlichen tragen. So wurzelt Warburgs Begeisterung für leichgewandete Nymphen auch im "bewegten Leben" der Damen des Jugendstil<sup>26</sup> oder im Enthusiasmus seiner Frau Mary für leichte Reformkleider<sup>27</sup>. Ebenso hängt Warburgs wissenschaftliches Interesse am Konflikt zwischen dämonischer Magie und logischer Rationalität mit jenem Kampf zusammen, den er gegen die Verdunkelung der eigenen Psyche führte. Diese persönliche Note seiner wissenschaftlichen Fragestellungen erklärt auch, warum Warburg, der sich seiner psychischen Labilität bewußt war, eine theoretische oder methodische Systematisierung jener Fragestellungen nie beabsichtigte. Selbst sein unvollendeter, "Mnemosyne" betitelter Bilderatlas war nur als ein kommentiertes Inventar jener Bildformeln geplant, deren energiegeladener Ausdruck die Kunst folgender Epochen mitgeprägt hat<sup>28</sup>. Warburgs Gedanken taugen also zu keiner kulturwissenschaftlichen Systematisierung, die zur Grundlage einer verallgemeinerungsfähigen Methodik werden könnte. Seine Fragestellungen hingegen bezeugen, und das ist bereits vor Jahren bemerkt worden<sup>29</sup>, die Relevanz einer problemorientierten, geschichtsbewußten Kulturwissenschaft, und sie bezeugen außerdem die Wichtigkeit eines lebendigen Erkenntnisinteresses, das nicht nur nach den Erscheinungen fragt, sondern auch nach ihrem sowohl historischen als auch psychologischen "Warum"?

Ein weiteres Beispiel für Warburgs lebendige Erkenntnisinteressen wären seine im wahrsten Sinne des Wortes energiegeladenen Versuche, die eigentliche Bedeutung der Antike für die Renaissance zu ergründen. Er warnt in diesem Zusammenhang ausdrücklich davor, die "Restitution der Antike" lediglich als Ergebnis eines "historisierenden Tatsachenbewußtseins" oder einer innerlich unbeteiligten "gewissenfreien künstlerischen Einfuehlung" zu sehen. Ein solch banales Vorgehen

"bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe der triebhaften Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen. Dort erst gewahrt man das Praegewerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit muenzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos."<sup>30</sup>

Die Bereitschaft, "Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit" nachzufühlen oder dem "orgiastischen Urerlebnis" nachzuspüren, ist heute sicher denkbar gering. Doch nicht umsonst spricht

Warburg hier von dem Wagnis, das als eine Aufforderung dazu verstanden werden sollte, die konventionellen Grenzen des versachlichten wissenschaftlichen Diskurses zu sprengen. Im Grunde besteht das Wagnis darin, hinter den vermeintlich toten Bildern deren dramatischen und lebendigen Ursprung zu sehen und diesen Ursprung tatsächlich ernst zu nehmen. Insofern schließlich, als es immer mehr Bilder gibt, von denen wir immer weniger verstehen, wäre das Verständnis ihres lebendigen Ursprunges eine Mindestanforderung an die Kunstgeschichte unserer Tage.

In Sinne des lebendigen Ursprungs möchte ich zum Abschluß noch einmal auf die eingangs zitierte Geschichte vom spätreifenden Apfelbaum zurückkommen. Warburgs pathetische Sprache und seine anachronistisch anmutenden wissenschaftlichen Fragestellungen sollten nicht darüber hinwegtäuschen, daß weder die geistesgeschichtlichen Voraussetzungen jener Fragestellungen überholt noch die dem sprachlichen Pathos zugrundeliegenden Probleme der "Restitution der Antike" erledigt sind. Warburgs Gedanken zu energiegeladenen Bildformeln und deren orgiastischen Ursprung oder seine Ansichten zur energetischen Inversion mögen dem heutigen Leser wie antiquierte Metaphern des deutschen Expressionismus erscheinen, doch seine Fragestellungen zeugen von einem Erkenntnisinteresse, dessen Lebendigkeit und geistesgeschichtliche Dimension heutigen Forschungen zum Nachleben der Antike größtenteils fehlen. Diese Lebendigkeit und Humanität der wissenschaftlichen Neugier und ihre geschichtliche Verankerung sind das eigentliche Vermächtnis Aby Warburgs. Oder, um es noch einmal in die Metapher des Apfelbaumes zu kleiden: wir sollten versuchen, dasjenige im wissenschaftlichen Bemühen Warburgs nicht für Tod zu erklären, das ständig auf der Suche nach dem Lebendigen war.

#### Anmerkungen

1. ... habe dem ebenso dummen wie gemeinen Kult des grünen blattes auf die Fruchtbarkeit des Schatzes der späten Reife (Symbol: unser Gravensteinerbaum, der die schönsten Äpfel trägt und schon längst condemnirt war ) wie auch die vor ca 20 Jahren von mir gerettete Goldweide [?] auf dem Rasen an der Benediktstraße.
2. SAXL, 1929, 11 = Tgb. KBW, IX, p.92
3. "Es bedeutet Tod, wenn ein Apfelbaum im Herbst blüht. Das gleiche gilt auch vom Blühen anderer Obstbäume". Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Bd.1, 1927, Sp.517.
4. Vgl. KANY, 164; JESINGHAUSEN-LAUSTER, 311-13.
5. (ASW 185)
6. (ASW 185)

7. (Hertz.V.)
8. Vgl. EHG, ?
9. (ASW, 13) (ebd, 63)
10. (Kany, 181)
11. Vgl. (Kany, 181f)
12. Mnemosyne, B 3-4 [wollen!]
13. (EHG 242-246); Mnemosyne passim. check
14. (Hertz. V. 8)
15. Vgl. GOMBRICH, N&F, 123
16. Vgl. die gegenteilige Ansicht in MANAA
17. Mnemosyne, (D7)
18. (1927, EHG, 248)
19. (Memos. A, 1-2)
20. Zur Besonnenheit vgl. ASW 63 (Diss); Ges. Schr. I, 55; EHG 58, 78-79, 235-236 (Rembrandt-Vortrag), KANY, 141, 177.
21. Mnemosyne, A 2
22. Vgl. Gombrich, 247.
23. Man müßte sich zum Beispiel fragen, ob die mangelnde Beherrschung der dämonischen Energie einerseits und die virtuose Darstellung des bewegten Körpers andererseits nicht unmittelbar zusammenhängen.
24. W.v.BODE, Bertoldo und Lorenzo dei Medici, Freiburg 1925; U.MIDDELDORF, On the Dilettante Sculptor, in: Apollo 107, 1978, 310-23; J. POPE-HENNESSY, Italian Renaissance Sculpture, p.359.
25. GOMBRICH, Norm and Form, 56.
26. Vgl. SAXL, Memorial-Rede, 1929, 6
27. (EHG 109)
28. "Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als ein Versuch der Einverseelung vorgepraegter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen koennte. Er will in seiner bildmaterialen Grundlage zunaechst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorpraegungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend

einwirkten." (ebd A 2, B 3)

29. WARNKE

30. Mnemosyne C6