

Vorsicht Tiefsinn!

Kurt W. Forster
**Aby Warburgs Kulturwissen-
 schaft. Ein Blick in die Abgründe
 der Bilder.** Berlin, Matthes & Seitz
 2018. 255 S., Ill.
 ISBN 978-3-95757-242-4. € 24,00

Ausweislich des Klappentextes legt Kurt Forster mit seiner hier zu besprechenden Monographie „eine große Gesamtdeutung von Warburgs Wirken“ vor. Ein solches Vorhaben ist zunächst einmal sehr zu begrüßen. Trotz der wahren Flut an Literatur über Werk und Wirken Aby Warburgs (für eine laufend aktualisierte Bibliographie vgl. <https://aby-warburg.blogspot.com/>) haben überraschend wenige Autoren eine Gesamtdarstellung von Warburgs Leben in Angriff genommen (dazu: Claudia Wedepohl, Aby Warburg, in: *Oxford Bibliographies in Art History*, hg. v. Thomas DaCosta Kaufmann, New York 2016). Es wäre also durchaus Zeit für eine kompetente Analyse und Re-Lektüre von Warburgs Werk, das zwar oft und gerne als Stichwortgeber für verschiedene Strömungen der Kulturwissenschaften herangezogen, dabei aber häufig eher eklektisch gelesen wird. Forster, als Herausgeber der englischen Übersetzung von Warburgs *Gesammelten Schriften*, scheint dafür eminent qualifiziert, darf man doch eine gewisse Vertrautheit mit den Werken Warburgs annehmen. Doch früh in der Lektüre melden sich die ersten Zweifel, ob Forsters Publikation dem eigenen Anspruch einer „gelehrten und konzentrierten Schilderung der Konstellationen von Werk und Leben“ (erneut Klappentext) des Hamburger Kunst- und Kulturhistorikers gerecht werden kann. Bereits auf S. 1 liest man so etwa von „Abraham Warburg“, der

„eine berufliche Laufbahn und damit eine öffentliche Tätigkeit nicht ins Auge fassen wollte“. Korrekt ist beides nicht; schon die Geburtsurkunde des berühmten Kunsthistorikers lautete auf die Kurzform „Aby“, und Warburg versuchte jahrelang, eine ordentliche akademische Stellung zu finden – die langwierigen Verhandlungen um eine Habilitation in Bonn sind davon der bekannteste Ausweis. Beide Bemerkungen sind wohl eher Flüchtigkeitsfehler als gravierende Mängel – und doch erweckt bereits diese erste Seite einen Eindruck, der sich in der folgenden Lektüre erhärtet, nämlich den eines Buchs, das seinem eigentlichen Gegenstand überraschend wenig Sorgfalt zukommen lässt.

Forsters Text ist in vielerlei Hinsicht ein Stück Hagiographie: eine Hymne auf Warburg, die den Kunsthistoriker als genialisch-unbequemen Innovator darstellt, der unverstanden von der biederen Fachwissenschaft ein wildes Denken von solch tiefem Sinn antizipiert hat, dass es fast unmöglich ist, seine wahre Bedeutung zu würdigen. Warburgs ‚intellektuelle Offenbarungen‘ gewinnen hier fast mystische Qualität, und dieser ‚numinosen Macht‘ versucht Forster nachzuspüren. Es präsentiert sich das Bild eines Gelehrten, der ewig suchend ein schier unüberblickbar weites Feld interdisziplinärer Materialien in immer neuen Konstellationen provisorisch kartographiert. Permanente Metamorphose charakterisiert sein rastloses Schaffen. Dabei biete Warburg – auch informiert durch die eigene Krankheitsgeschichte – unvorhergesehene Einsichten in die Abgründe der menschlichen Psyche und des „affektiven Charakters“ der Bildwelten der Vergangenheit. Alles in allem korreliert das hier gezeichnete Bild weitgehend mit dem, was Georges Didi-Huberman bereits 2002 in *L'image survivante* vorgelegt hat – dessen emphatischer Ton noch eine Schraubengewindung höher gedreht wird. Kunstwissenschaft wird hier zum „Vabanquespiel“, die Einsichten, die es produziert, sind „manchmal verblüffend,

manchmal unerfindlich“ (14). Kaum eine methodologische Innovation, die Warburg nicht vorweggenommen hätte: Forster macht ihn zum „Strukturalisten avant la lettre“, aber auch zum heimlichen Vorläufer der „mikromolekularen Gehirnforschung“ Eric Kandels.

RÖMISCHE HÖHENFLÜGE

Wie um das disruptive Potential von Warburgs Denken, das sich traditionellen Hierarchien und Chronologien verweigere, zu affirmieren, beginnt Forster seine Darstellung dann auch mit einer der letzten Episoden in Warburgs Leben, seiner Romreise im Jahr 1929. Rom als palimpsestäre Stadt zwischen Antike und Gegenwart sei, so Forster, der ideale Ort, um Warburgs komplexe Geschichtstheorie zu erhellen. Dem Leser drängt sich jedoch vor allem der Eindruck auf, dass Rom deswegen am Anfang des Buches steht, weil die Ewige Stadt sich wie keine zweite als Schauplatz eines nie dagewesenen Gipfeltreffens eignet: Stendhal, Goethe und Freud, aber auch Johann Gottfried Schadow, reichen sich die Klinke in die Hand, um Warburgs grenzensprengende Gedanken zu erhellen. Zu diesem Reigen gesellt sich dann auch kein Geringerer als Kurt W. Forster selbst, der zu Beginn der siebziger Jahre in Rom lebte, und zwar – welch sinnfällige Nachbarschaft! – ganz in der Nähe von Warburgs Hotel.

Solche autobiographischen Einsprengsel setzen sich durch sämtliche Kapitel fort. Ein besonders bedeutender Moment für Forster ist dabei offensichtlich, dass er noch persönlich von Warburgs Assistentin Gertrud Bing auf die Bedeutung von dessen Werk aufmerksam gemacht wurde. Hier wird auch implizit deutlich, wer als der wahre Bannerträger des Warburg'schen Forschungsethos anzusehen ist. Warburgs „Nachfolger in der Leitung des Warburg-Instituts“ – vor allem Ernst Gombrich – hätten es dagegen „in einer Art intellektuellen Ränkespiels“ unternommen, Warburg zu marginalisieren, und versucht, „das manchmal knorrige Holz, aus dem seine Gedanken geschnitzt sind, flachzuhobeln“ (208). Besonders Gombrichs „intellektuelle Biographie“ Aby Warburgs wird hier (wie schon so oft) als die hauptschuldige In-

stanz ausgemacht: Der handlich-historisierte Warburg, den dieses Buch präsentiert, habe eine vertiefte Auseinandersetzung mit dessen Ideen verhindert. Dies mutet durchaus ironisch an, verlässt Forster selbst sich doch weitgehend auf eben diesen viel gescholtenen Band: Gleich zwei Siglen im Verzeichnis der abgekürzt zitierten Literatur sind Texten von Gombrich gewidmet, und zahlreiche Quellen sind nach dessen Buch zitiert. Damit wird aber das perpetuiert, was bereits Edgar Wind als die größte Gefahr von Gombrichs Ansatz hervorgehoben hatte, nämlich dass an Stelle der integralen Schriften Warburgs nur noch die von Gombrich zitierten Aperçus rezipiert werden. Eine ebensolche Blütenlese aus Warburg-Zitaten, die den ursprünglichen Kontext, in dem sie geschrieben wurden, allzu häufig ignoriert, durchzieht dann auch Forsters Buch.

Die Analyse angeblich zentraler methodischer Innovationen in Warburgs Werk bleibt dementsprechend mehr als unscharf. In fast allen Kapiteln zeigt sich eine bemerkenswerte Quellenferne. So gibt es etwa, wie erwähnt, das Kapitel zum Aufenthalt in Rom, der wesentlich der Vorbereitung eines Vortrags an der Bibliotheca Hertziana gewidmet war. Über den Vortrag selbst erfahren wir allerdings, abgesehen von hyperbolischen Floskeln über die revolutionäre Innovationskraft des Dargebotenen, ziemlich wenig – um nicht zu sagen, gar nichts. Die erhaltenen Manuskripte und Bildertafeln werden nicht diskutiert, Forsters Rhetorik kreist damit um ein schwarzes Loch. Dies ist umso überraschender, als weite Teile dieses Materials publiziert vorliegen (Uwe Fleckner/Isabella Woldt [Hg.], *Aby Warburg. Bilderreihen und Ausstellungen* [Gesammelte Schriften – Studienausgabe Bd. II.2], Berlin 2012, Kapitel 11).

WARBURGS WILDES DENKEN

Eine durchgehende Tendenz des Buches ist es, das Leben des Hamburger Gelehrten eindimensional zu einem kohärenten Gedankengebäude zu kontrahieren – ein Monolith, angesichts dessen dem Kunsthistoriker weder eine biographische noch ei-

ne intellektuelle Entwicklung zugestanden werden. Besonders augenfällig wird dies im Kapitel zu Warburgs Reise nach Amerika. Über die eigentliche Reise erfährt man wenig genug. Ihr Niederschlag in Warburgs Œuvre wird zudem ganz auf ihre Rezeption 25 Jahre später reduziert: „Über ein Vierteljahrhundert lag [die amerikanische Erfahrung] in seinen Papieren vergraben, während es in seinem Innern zweifellos immer wieder auf geheime Weise rumorte.“ Forster hätte sich diese banalpsychologischen Einlassungen sparen können, wenn er denn nur einmal einige der mittlerweile auch edierten Schriften Warburgs konsultiert hätte. Unerwähnt bleibt etwa das Manuskript „Symbolismus als Umfangsbestimmung“ (1896–1901) – ein Text, den Warburg in Amerika begonnen hatte und den er einmal als die „Quintessenz meines Denkens“ bezeichnete. Forster beschreibt Warburgs Nachlass als eine Art Büchse der Pandora: „Das Londoner Warburg-Archiv umfasst Materialien, die teils wie erkaltete Spuren, teils wie fiebrige Traumrelikte in Schachteln und Umschlägen verwahrt werden.“ (204) Doch anstatt den Schleier zu lüften, hält sich Forster in ehrfürchtiger Distanz und beschwört, wieder und wieder, die kolossale Macht von Warburgs Denken, ohne das Heiligum durch allzu detaillierte Lektüre zu profanieren.

Diese Materialferne ist umso problematischer, als Forster durchgängig die Fluidität von Warburgs Arbeitspraxis betont, die durch eine ständige Neuordnung von Bildern und Gedanken gekennzeichnet sei, durch die historisch-psychologische Konstellationen in dynamischer Latenz gehalten werden, und die sich einer rationalisierenden (und historisierenden) Festschreibung verweigere. Kein Versuch ist jedoch gemacht, diese Hypothese in irgendeiner Hinsicht mit Substanz zu fundieren. Warburg war, so Forster, offenbar bereit, alles „zu opfern [...] was er sein Lebttag wissenschaftlich gesammelt hatte [...] und nächstens neu zu überdenken“ (161). Er wurde „auch nicht müde, stets wieder von vorne zu beginnen, statt von einem angeblichen Stand der Forschung auszugehen“ (14). Doch wie genau schlägt sich das nieder? Wo und wie veränderte sich Warburgs Denken über die

Jahre? Um dies zu beantworten, hätte man z. B. die verschiedenen Versionen des *Mnemosyne Atlas* diskutieren können. Man hätte auch Atlastafeln zu Themen wie Botticelli (Tafel 39) mit den publizierten Schriften Warburgs zum selben Gegenstand parallelisieren können. Bezüglich des Hertziana-Vortrags wäre auch produktiv zu erörtern gewesen, ob und wie sich Warburgs hier vorgelegte Interpretation Domenico Ghirlandaios von seinen früheren Publikationen zum selben Künstler absetzt. Oder man hätte gar – wie etwa Christopher Johnson es höchst ergiebig in *Memory, metaphor, and Aby Warburg's Atlas of images* (Ithaca 2012) getan hat – im Archiv Belege für neue Referenzautoren wie Giordano Bruno finden können, die in der Tat erst in den späten Jahren Einzug in Warburgs Denken hielten. Forster schreibt – ganz ohne Ironie – man nähere sich „Warburgs Überlegungen am besten, indem man den Autor wo immer möglich beim Wort nimmt und seinen eigenen Kommentaren folgt“ (145). Hätte er dies doch selbst nur ab und an getan!

Am nächsten an Warburgs Werk orientiert sich noch das zweite Kapitel zum jungen Warburg und der Idee einer „Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft“, wo in der Tat einige zentrale Texte Warburgs zitiert und in relevante Kontexte eingebettet werden. Hier werden auch Referenztexte für Warburg diskutiert und vorgestellt, etwa die Schriften Karl Lamprechts und Hermann Ostoffs. Doch solche Kontextualisierungen bleiben die Ausnahme. Häufiger finden sich dagegen seitenlange und bestenfalls indirekt relevante Exkurse zur deutschen Ethnographie, etwa zu Adalbert von Chamisso (109–112), oder D.H. Lawrence. Mit beiden Autoren hatte Warburg freilich wenig zu tun. Diese Passagen sind weniger Historiographie als mystische Beschwörung von Wahlverwandschaften: „Es ist die Ähnlichkeit ihrer Begriffe, die den chronologischen Zufall bemerkenswert macht“ (134). Der Leser bleibt oft ratlos zurück, etwa wenn der Autor seitenlange Zitate von Autoren wie Walter Burkert (zum antiken Hypochonder Aristeides) einfließen lässt. Überall findet Forster „geheime Korrespondenz[en]“, die mehr als Zufall, mehr als nur eine „Koinzidenz“ sein müssen. Die Übergän-

Abb. 1 Gertrud Bing, spätere Direktorin am Warburg Institute in London und Professorin an der University of London, zusammen mit Aby Warburg 1928 in Rom (Gesichter der Wissenschaft. Repräsentanz und Performanz von Gelehrten in Porträts, hg. v. Christian Vogel/Sonja E. Nökel, Göttingen 2019, S. 107, Abb. 4)



ge zwischen Wissenschaftsgeschichte und Verschwörungstheorie sind fließend. Forster gibt sich dem gerne hin und sieht seine – und Warburgs – Kombinatorik als inspiriert von einem „divinatorischen Sinn“, der sich dem „Wirken des ‚Zufalls‘“ willentlich öffnet (175).

FRAGWÜRDIGER ÜBERSCHWANG

Forster würde hier wohl entgegenen, dass das Insistieren auf den historischen Warburg und dessen biographische Kontexte nur die Perspektive auf das wahrhaft produktive Potential von dessen Werk verstellt und wir uns ohnehin „viel zu hausbackene“ Ideen von seiner intellektuellen Explosivität machen. Wie in Warburgs Werk wären demnach in seiner Monographie „solche *Sprünge des Denkens als eine Dialektik der Forschung* selbst und nicht als Notbehelf aufzufassen“. Wie Forster expliziert: „Sprunghaft ist nicht nur der Gedanke, die Geschichte selbst geht sprunghaft mit ihren Inhalten und noch fragwürdiger mit deren Sinn um“ (207).

In mehrseitigen Exkursen grenzt Forster dieses in der Tat fragwürdig-genialische Vorgehen gegen andere, flachere Lehrgebäude der Kunstgeschichte ab. Hauptziel der Kritik an den etablierten Fachvertretern ist, neben Gombrich, der vielgescholtene Erwin Panofsky (74–85), der ganz als Positivist beschrieben wird, welcher sich „peinlich an die Quellen“ hielt und sich dabei dem von Warburg gewiesenen Weg einer dunkel beschworenen „weiter ausgreifende[n] und tiefer schürfende[n] Betrachtung [...] verschließt“ (75). Wenn eine solche Kritik der Ikonologie bei Didi-Huberman vor nunmehr 17 Jahren noch ziemlich erfrischend gewesen sein mag, so liest sich dies 2019 doch etwas

abgeschmackt – auch weil Forster durchgängig jüngere Forschungsbeiträge, die ein differenzierteres und originelleres Bild von Panofsky zeichnen, konsequent ignoriert (z. B. Francesco Ventrella, *Under the Hat of the Art Historian*, in: *Art History* 34/2, 2011).

Wenig begründet mutet auch die Kritik an Panofskys „entschlackte[m] Dürer“ (85) an. Zum Beleg der „resignierten“ Einfalt des vermeintlichen historisierenden Quellenfanatikers führt Forster ausgerechnet eine Stelle an, in der Panofsky die „Melencholia I“ interpretiert als Fall, in dem „ein kreatürliches Leiden zum ersten Mal [vergeistigt] und umgekehrt ein schicksalloses geistiges Wirken zum ersten Male [pathetisiert] wird“. Diese Zeilen des jungen Panofsky bersten geradezu vor Warburgischer Terminologie und der Idee einer Ausgleichsbewegung zwischen (mittelalterlichem) Aberglauben und (moderner) Wissenschaft. Forster sieht über solche Bezüge geflissentlich hinweg und hält Panofskys Dürerbild lieber eine ausführliche Lektüre des berühmten „Traumgesichts“ entgegen, das als exemplarisches Beispiel für „Warburgs konstituierenden Akt der ‚Orientierung‘ des Individuums durch eine besondere Dis-

tanzierung“ gelten soll. In der Betrachtung dieses „rätselhafte[n] Meisterwerk[s]“ dringt Forster vor zu einer „intuitiven Erfassung der Widerstände und Brüche [...], die sich als Relikt der historischen Erfahrung im Werk selbst erhalten haben“ (85). Dumm nur, dass Warburg selbst sich nie mit dieser „Horrorvision“ auseinandergesetzt hat – ein Umstand, den Forster denn auch „schmerzlich zur Kenntnis nimmt“.

Neben Panofsky wird selbstverständlich auch das Londoner Warburg Institute wiederholt attackiert: Mit seiner positivistischen Tradition habe das Institut den eigenen Gründungsvater in den Orkus des Vergessens relegiert. Das ist sicher nicht gänzlich falsch (Forster stützt sich hier vor allem auf David Freedbergs autobiographische Erinnerungen „Drei Episoden ohne Aby“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 8, 2014) – doch legen einige gravierende Irrtümer nahe, dass Forster mit den Londoner Umständen weit weniger gut vertraut ist, als er vorgibt. So schreibt er etwa wiederholt, dass das Warburg Institute Teil des University College London und durch Sparmaßnahmen von UCL in seiner Existenz bedroht sei (246). Dabei ist das Warburg Institute Teil der School of Advanced Studies der University of London. UCL ist ein anderes College innerhalb des Dachverbandes der University of London und hat zum Warburg Institute keine administrativen Verbindungen.

ABGRÜNDE ALLERORTEN

Eine Bemerkung noch zu Forsters Sprache: Um die Energie und Kreativität von Warburgs Wirken zu evozieren, bemüht der Autor mit Vorliebe einen bunten Strauß an Metaphern und rhetorischen Figuren, mit denen er der „quecksilbrige[n] Natur der Bilder“ (207) auf literarischem Wege gerecht zu werden versucht. Diese Lust an stilistischer Lebendigkeit und evokativer Vergewärtigung nimmt dabei bisweilen chauvinistische Züge im Hinblick auf die weiblichen Kolleginnen Warburgs an. Überraschend ausführlich wird so etwa das Äußere von Warburgs „junger Assistentin“ (und römischer Reisegefährtin) Gertrud Bing be-

schrieben, „deren Bubikopf und keckes chapeau cloche“ Assoziationen an Stummfilmstars erwecken: „Schwarzhaarig und agil, mit kessen Schuhen und lebhafter Mimik“ scheint sie genau die richtige Anregung, um den alternden Warburg noch einmal in Schwung zu bringen, besonders wenn, wie angeblich auf einem Foto der beiden in Rom, „die Seidenstrümpfe der Dame“ so verführerisch „silbern“ glänzen (54f.; vgl. *Abb. 1*). Die junge Anthropologin Gladys Reichard, die Warburg 1927 traf, wird ebenfalls mindestens so sehr für ihre weiblichen Reize wie für ihr intellektuelles Kaliber gelobt: „Auf Warburg muss Reichard ähnlich gewirkt haben wie jene tänzerisch bewegte Frauenfigur in antikem Gewand, [...] eine Botin heidnischer Lebensfülle und freudigen Überschwangs“ (108). Nicht nur Reichards „Interessenshorizont“ gewinnt hier eine „Ahnung abgründiger Tiefe“ (ebd.).

In seinem frühen theoretischen Manuskript „Fragmente zur Ausdruckskunde“ hat Warburg selbst einmal eine seiner hermetisch-bedeutungsschwangeren Notizen ex post mit den Worten kommentiert „Vorsicht Tiefsinn!“. Eine solche selbstironische Dimension geht Forster leider vollkommen ab. Was sich dem Leser hier präsentiert, ist ein Bild Aby Warburgs, das sich weitgehend verselbständigt und von dessen Schriften und Werken mehr oder weniger losgelöst hat. Stattdessen beschwört Forster unablässig die dunklen Geheimnisse, die sich in den „Abgründen der Bilder“ erahnen ließen. Man ist geneigt, diese Metapher weiterzuspinnen und hier von Abgründen der Historiographie zu sprechen, doch dies verfehlt wohl den Punkt. Denn schiebt man erst einmal die bedeutungsschwanger raunenden Sprachbilder zur Seite, ist das, was bleibt, doch mehr oberflächlich als tiefschürfend.

DR. HANS CHRISTIAN HÖNES
The Courtauld Institute of Art,
Vernon Square, WC1X 9EW London/UK,
hans.c.hones@courtauld.ac.uk