

Nachhall der Antike

diaphanes

Nachhall der Antike

Aby Warburg

Zwei Untersuchungen

Vorge stellt von
Pablo Schneider

diaphanes

Handapparat

ist eine Publikationsreihe der Kolleg-Forschergruppe Bildakt und Verkörperung,
Humboldt-Universität zu Berlin, herausgegeben von Pablo Schneider.

Der Abdruck der vorliegenden Texte von Aby Warburg erfolgt mit
freundlicher Genehmigung des Warburg Institute, London.

© diaphanes, Zürich 2012

ISBN 978-3-03734-150-6

www.diaphanes.net

Alle Rechte vorbehalten

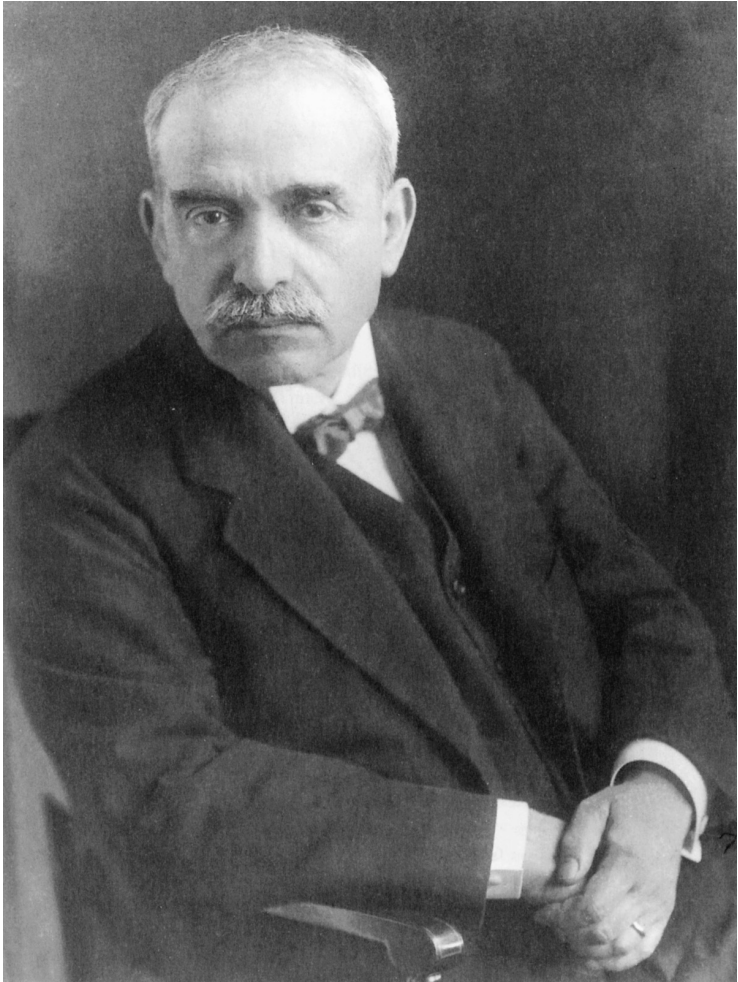
Lektorat: Maja Stark

Satz und Layout: zedit, Zürich

Druck: Nomos, Sinzheim

Inhalt

Einführung	7
Aby Warburg Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912)	11
Aby Warburg Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts (1926)	69
Pablo Schneider Die Zivilisation vorantreiben. Bilder, Motivwanderungen und Humanitätsidee im Denken Aby Warburgs	103
Anmerkung des Herausgebers	131



Aby Warburg, 1925.

Einführung

Aby M. Warburg (1866–1929) gilt heutzutage als einer der anregendsten deutschsprachigen Kunsthistoriker. Seine Rezeption in anderen Fächern, besonders den Kultur- und Literaturwissenschaften, hat dieses nachhaltig befördert. Der Schlüssel hierzu liegt in seinem Werk, sprach sich Warburg doch gegen eine zu enge fachliche Blickführung aus und kritisierte sie als »grenzpolizeiliche Befangenheit«. Dieser begegnete er mit einer eigenständigen und weitgefassten Vorstellung davon, welche Quellen für die Bildanalyse betrachtet werden sollten. Da Warburg immer auch die soziale und politische Bedeutung der Bildwerke untersuchte, erschienen ihm alle visuellen Formen – vom Gemälde bis zur Reklame – als beachtenswert. Aus der Vielfalt an Quellen und Materialien heraus entwickelte er seine Fragestellungen und nicht umgekehrt. In dieser Betrachtungsweise liegt die Aktualität seiner Analysen begründet. Zentraler Bezugspunkt seiner Beobachtungen und Überlegungen war immer das Bild – als materielles Objekt und Form des Denkens gleichermaßen. Die beiden hier zur Diskussion gestellten Texte, zu den astrologischen Fresken des Palazzo Schifanoja und der Antikenrezeption zu Zeiten Rembrandts, belegen dies eindrücklich.

Die Bedeutung Warburgs und seines Werkes für die Kunst- und Bildgeschichtsschreibung ist heute unbestritten. Fachgeschichtlich betrachtet war dies leider nicht immer so. Wissenschaftliche Analysen, wie er sie betrieb, wurden bereits in den 1920er Jahren von Seiten der geisteswissenschaftlichen Forschung als eine Form des Überintellektualisierens diskreditiert. Diese Tendenz, kombiniert mit antisemitischen Diffamierungen, radikalisierte sich um 1933 und in den weiteren Jahren. Eine Folge hiervon war nicht nur die Vertreibung nahezu aller Kunsthistoriker der Warburg-Schule aus Deutschland, sondern auch ihrer Ideen aus dem dortigen Diskurs. Vor dem Hintergrund der heutigen Begeisterung für das Gedankengebäude Warburgs verwundert es nach wie vor, dass die Rückbesinnung auf sein Werk und dessen Wahrnehmung erst um 1970 begann.

Warburg stellte seine Überlegungen nie in einen theoretischen Rahmen, und doch kann die von ihm betriebene Arbeitsweise durchaus als Methode verstanden werden. Dies liegt in seiner Sichtweise auf Phänomene der Transformation begründet. Er spürte dem Nachhall der Antike in der Renaissance nach. Dabei beschäftigte ihn die zentrale Frage nach den Bildformen antiken Ursprungs, die ausgewählt und übernommen wurden. Die Zielsetzung,

mit der diese Anverwandlungen verbunden waren, betrachtete er im Sinne einer kritischen Ikonologie, die er in seinem Vortrag *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara 1912* der Fachöffentlichkeit vorstellte. Warburg ging darin zu den vorherrschenden Sichtweisen der damaligen Kunstgeschichte auf Abstand, indem er Wanderbewegungen von Motiven über räumliche und zeitliche Grenzen hinweg nachging und damit das historische Konzept einer in sich geschlossenen europäischen Renaissance in Zweifel zog. Hierzu bezog er sich auf Objekte, die bis dahin nicht als Gegenstand kunsthistorischer Analyse akzeptiert worden waren. So führte er eine bildwissenschaftliche Betrachtungsweise ein, die er in ihrem Leistungsvermögen als originären Bestandteil der Kunstgeschichte ansah. Für Warburg war die wissenschaftliche Betrachtung von Bildern fest verbunden mit einer Beschreibung der sie umgebenden gesellschaftlichen Bedingungen. Diese wurden durch die Bilder erst denkbar und möglich.

Der Vortrag *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, der im vorliegenden Band erstmals publiziert wird, ist dieser methodischen Herangehensweise ebenfalls verpflichtet. Auch hier sind es Formübernahmen, die Warburg vordringlich beschäftigen. Doch tritt ein weiterer Aspekt hinzu: die Politik. Warburg untersucht, aufgrund welcher politischen und sozialen Bedingungen sich bestimmte Bildkonzepte nicht durchsetzen können und scheitern, obwohl sie zentrale Fragen der Zeit wie die nach moralisch angemessenem Handeln thematisieren. Einen Grund erkennt er in Rembrandts visuellen Argumentationsformen, die seiner Ansicht nach ein tieferes intellektuelles Eindringen erfordert hätten – ein Ansatz, den die konservative Gesellschaft seiner Zeit nicht verstand, weshalb seine Motive sich gegenüber der vorherrschenden gesellschaftlichen Stimmung im Amsterdam der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht durchsetzen konnten. So notierte Warburg unter das Typoskript des Vortrags »Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.«

Bilder waren für Warburg nicht nur ein Beleg für die Konkurrenz von Vorstellungen, sondern ein gestaltendes Element in deren Auseinandersetzung. Diese Beobachtung, zentrales Element des Rembrandt-Vortrags, übertrug Warburg auch auf seine eigene Zeit – doch nicht im Sinne einer moralisierenden Spiegelung. Warburg sah, im Betrachten wie Denken, keine historischen Grenzen. Hierbei kam den Bildwerken eine doppelte Bedeutung zu: Einerseits konnten sie dem Menschen helfen, Ängste gegenüber schwer erklärbaren Phänomenen, beispielsweise Blitzen, in eine visuelle Form zu überführen. Ein Prozess, den Warburg bei den indianischen

Ureinwohnern Nordamerikas exemplarisch beobachtete und in der historischen Entwicklung Europas wiedererkannte – von der Antike bis zum 20. Jahrhundert. Warburg verstand die Fähigkeit des Menschen, Bilder und Symbole zu schaffen, als eine Distanzierungsleistung, die eine der Grundbedingungen für die Entstehung von Zivilisationen war.

Andererseits verkörperten Bilder für Warburg Energien, die den Betrachter auch verunsichern und angreifen konnten. Ihnen gegenüber müsse daher ein, so formulierte er es, »Denkraum der Besonnenheit« erarbeitet werden. Alle diese Faktoren sah Warburg in einer historischen Perspektive, die aber immer in seine eigene Zeit hineinreichte.

Warburgs Herangehensweise an Bilder hat nichts an Aktualität verloren. Seine oftmals dichte Sprache und eigenständigen Wortschöpfungen gestalten den Zugang zu Werk und Ideen zwar nicht immer einfach. Doch stellen seine Texte keine hermetischen Gebäude dar. Sie vermögen vielmehr faszinierende Beobachtungen zu präsentieren und den Leser gleichzeitig, sofern sich dieser darauf einlässt, in seinem eigenen Denken flankierend zu unterstützen. In der Erkenntnis, dass Bilder nicht einen Sachverhalt illustrieren, sondern eine inhaltlich aufgeladene Situation entstehen lassen, sind Warburgs Analysen hoch aktuell.

Pablo Schneider

Aby Warburg

Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912)¹

Anmerkung des Herausgebers zur Gestaltung und zum Aufbau des Textes: Die vorliegende Publikation basiert auf der 1932 erschienenen Ausgabe *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*. Diese wurde aus dem Nachlass des 1928 verstorbenen Kunsthistorikers durch dessen Mitarbeiterin Gertrud Bing herausgegeben und enthält alle zu Warburgs Lebzeiten veröffentlichten Schriften. Als Bände I.1 und I.2 der *Gesammelten Schriften* wurde sie 1998 von Horst Bredekamp und Michael Diers neu ediert.

Der Text gliedert sich in zwei Teile: Erstens die inhaltliche Abhandlung, an die sich zweitens ein umfangreicher Apparat von Endnoten anschließt; auf sie wird im ersten Teil durch in Klammern gesetzte Ziffern verwiesen. Der darauf folgende Anhang Warburgs ist ergänzt um eine Analyse der Dekanfiguren von Elsbeth Jaffé, welche in der Originalausgabe in die Endnoten eingefügt war und als kleine eigenständige Abhandlung betrachtet werden kann. Jaffé bezieht sich darin auf mit Anmerkungen versehene Tabellen, welche unmittelbar auf ihre Analyse folgen und somit den Abschluss des vorliegenden Textes bilden.

Die römische Formenwelt der italienischen Hochrenaissance verkündet uns Kunsthistorikern den endlich geglückten Befreiungsversuch des künstlerischen Genies von mittelalterlicher illustrativer Dienstbarkeit; daher bedarf es eigentlich einer Rechtfertigung, wenn ich jetzt hier in Rom an dieser Stelle und vor diesem kunstverständigen Publikum von Astrologie, der gefährlichen Feindin freien Kunstschaffens und von ihrer Bedeutung für die Stilentwicklung der italienischen Malerei zu sprechen unternehme.

Ich hoffe, dass eine solche Rechtfertigung im Laufe des Vortrages von dem Probleme selbst übernommen werden wird, das mich durch seine eigentümlich komplizierte Natur – zunächst durchaus gegen meine anfänglich

¹ Der folgende Vortrag gibt nur die vorläufige Skizze einer ausführlichen Abhandlung wieder, die demnächst erscheinen und eine ikonologische Quellenuntersuchung des Freskenzyklus im Palazzo Schifanoja enthalten soll.

auf schönere Dinge gerichtete Neigung – in die halbdunkeln Regionen des Gestirnaberglaubens abkommandierte.

Dieses Problem heißt: Was bedeutet der Einfluss der Antike für die künstlerische Kultur der Frührenaissance?

Vor etwa 24 Jahren war es mir in Florenz aufgegangen, dass der Einfluss der Antike auf die weltliche Malerei des Quattrocento – besonders bei Botticelli und Filippino Lippi – heraustrat in einer Umstilisierung der Menschensehensweise durch gesteigerte Beweglichkeit des Körpers und der Gewandung nach Vorbildern der antiken bildenden Kunst und der Poesie. Später sah ich, dass echt antike Superlative der Gebärdensprache ebenso Pollaiuolos Muskelrhetorik stilisierten, und vor allem, dass selbst die heidnische Fabelwelt des jungen Dürer (vom Tod des Orpheus bis zur großen Eifersucht) die dramatische Wucht ihres Ausdrucks solchen nachlebenden, im Grunde echt griechischen »Pathosformeln« verdankt, die ihm Oberitalien vermittelte.²

Das Eindringen dieses italienischen antikisierenden Bewegungsstiles in die nördliche Kunst war nun nicht etwa die Folge ihrer mangelnden eigenen Erfahrungen auf heidnisch-antikem Stoffgebiet; im Gegenteil: es wurde mir durch Inventarstudien über die weltliche Kunst um die Mitte des 15. Jahrhunderts klar, dass z.B. auf flandrischen Teppichen und Tuchbildern Figuren im zeitgenössischen Trachtenrealismus *alla francese* selbst in den italienischen Palästen die Gestalten des heidnischen Altertums verkörpern durften.

Bei genauerem Studium des paganen Bilderkreises im Gebiete der nordischen Buchkunst ließ sich weiterhin durch Vergleich von Text und Bild erkennen, dass die uns so irritierende unklassische äußere Erscheinung den Blick der Zeitgenossen nicht von der Hauptsache ablenken konnte: dem ernstesten, nur allzu stofflich getreuen Willen zu echter Veranschaulichung des Altertums.

So tief wurzelte im nordischen Mittelalter dieses eigentümliche Interesse für klassische Bildung, dass wir schon im frühesten Mittelalter eine

2 Cfr. Botticellis Geburt der Venus und Frühling (1893) und Dürer und die italienische Antike in Verhandl. der 48. Versammlung deutscher Philol. in Hamburg (1905); vgl. auch *Jahrbuch der preuß. Kunstsgn.* (1902). [Anm. d. Hg.: Aby Warburg: »Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«, in: Ders.: *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Leipzig 1932, neu hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers als *Aby Warburg. Gesammelte Schriften. Studienausgabe*, Bd. I.1/ I.2, S. 1-68; ders.: »Dürer und die italienische Antike«, in: Ebd., S. 443-449.]

Art illustrierter Handbücher der Mythologie für jene beiden Gruppen des Publikums, die ihrer am meisten bedurften, vorfinden: für *Ma le r* und für *Astrologen*.

Im Norden entstanden ist z.B. jener lateinische Haupt-Traktat für Göttermaler, der *De deorum imaginibus libellus* der einem englischen Mönche, Albericus,³ welcher schon im 12. Jahrhundert gelebt haben muss, zugeschrieben wird. Seine illustrierte Mythologie mit Bildbeschreibungen von 23 berühmten Heidengöttern hat auf die spätere mythographische Literatur einen bisher gänzlich übersehenen Einfluss ausgeübt, besonders in Frankreich, wo poetische französische Ovid-Bearbeitungen und lateinische moralisierende Kommentare zu Ovid schon um die Wende des 13. und 14. Jahrhunderts den heidnischen Emigranten eine Freistätte gewährten (1).

In Süddeutschland taucht sogar schon im 12. Jahrhundert eine Olympier-Versammlung im Stile des Albericus auf,⁴ dessen Mythenlehre – wie ich 1909 vor dem Kamin in Landshut zeigte – noch 1541 die illustrative Auffassung von sieben Heidengöttern bestimmte.

Es sind natürlich die sieben Planeten, die in Landshut überleben, d.h. jene Griechengötter, die unter orientalischem Einfluss später die Regentschaft der nach ihnen genannten Wandelsterne übernehmen. Diese sieben besaßen deswegen die größte Vitalität unter den Olympiern, weil sie ihre Auslese keiner Gelehrten-erinnerung, sondern ihrer eigenen, noch ungestört fortdauernden, astral-religiösen Anziehungskraft verdankten.

Man glaubte ja, dass die sieben Planeten zu allen Zeitabschnitten des Sonnenjahres Monate, Tage, Stunden des Menschenschicksals nach pseudo-mathematischen Gesetzen beherrschten. Die handlichste dieser Doktrinen, die Lehre von der Monatsregentschaft, eröffnete nun den Göttern im Exil eine sichere Zufluchtsstätte in der mittelalterlichen Buchkunst der *Kalendarien*, die im Anfang des 15. Jahrhunderts von süddeutschen Künstlern ausgemalt worden sind.

Sie bringen, der hellenistisch-arabischen Auffassung folgend, typisch sieben Planetenbilder, die, obwohl sie die Lebensgeschichte der heidnischen Götterwelt wie eine harmlose Zusammenstellung zeitgenössischer Genreszenen präsentieren, dennoch auf den astrologisch Gläubigen wie Schicksalshieroglyphen eines Orakelbuches wirkten.

3 Cfr. jetzt R. Raschke, *De Alberico Mythologo*, Breslau 1913.

4 Cfr. S. 335.