

Edgar Wind

**Heilige Furcht**

und andere Schriften zum Verhältnis  
von Kunst und Philosophie

Herausgegeben von John Michael Krois  
und Roberto Ohrt

Philo Fine Arts

## FUNDUS-BÜCHER 174

Herausgegeben von Jan-Frederik Bandel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Estate of Margaret Wind

© für diese Ausgabe: Philo Fine Arts, Hamburg und bei den Autoren 2009

Einbandgestaltung: Bureau Spector, Leipzig

Satz: claire Lenkova, Hamburg

Druck und Bindung: Westermann Druck Zwickau

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Übersetzung, Vervielfältigung (auch fotomechanisch), der elektronischen Speicherung auf einem Datenträger oder in einer Datenbank, der körperlichen und unkörperlichen Wiedergabe (auch am Bildschirm, auch auf dem Weg der Datenübertragung) vorbehalten.

Printed in Germany

ISBN 978-3-86572-649-0

(Fundus-Bücher; 174)

Informationen zu unserem Verlagsprogramm finden Sie im Internet unter [www.philo-fine-arts.de](http://www.philo-fine-arts.de)

## Inhalt

Vorbemerkung	7
Einleitung von <i>John Michael Krois</i>	9
Θείος Φόβος. <i>Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie</i>	41 ✕
Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik	83 ✕
Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts	112
Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte	237
Abbildungen	257
Einleitung ( <i>Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike</i> )	321
Der Verbrecher-Gott	347
Jean-Paul Sartre: ein französischer Heidegger	356
Offene Rechnungen. <i>Aby Warburg und sein Werk</i>	374
... ein Umweg. <i>Nachwort von Roberto Ohrt</i>	395
Textnachweise	426

- 1 635 B–D.
- 2 638 C.
- 3 666.
- 4 636 D.
- 5 Vgl. 653 D.
- 6 653 E–654.
- 7 491 C.
- 8 Grundlegung zur Metaphysik der Sitten; Erster Abschnitt, Absatz 6.
- 9 Kritik der praktischen Vernunft IX: »Von der der praktischen Bestimmung des Menschen weislich angemessenen Proportion seiner Erkenntnisvermögen.«
- 10 Dichtung und Wahrheit, III, 13.
- 11 Dichtung und Wahrheit II, 7.
- 12 Es war gerade in der Romantik, wenn auch nicht in der deutschen, daß die »ästhetische Bosheit« sich gegen Platon selbst wandte und den von ihm gegen die Kunst erhobenen Vorwurf der seelischen Gefährdung auf seine eigene Philosophie zurücklenkte:

Oh Plato! Plato, you have paved the way,  
 With your confounded fantasies, to more  
 Immoral conduct by the fancied sway  
 Your system feigns o'er the controulless core  
 Of human hearts, than all the long array  
 Of poets and romancers ...

Byron, Don Juan.

## **Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik**

Es ist meine Aufgabe, Sie als die Teilnehmer eines Ästhetischen Kongresses in den Problemkreis einer Bibliothek einzuführen, die ihre eigene Arbeitsweise ausdrücklich als kulturwissenschaftlich bezeichnet. Da scheint es meine nächstliegende Pflicht zu sein, das Verhältnis von Ästhetik und Kulturwissenschaft, wie es in dieser Bibliothek verstanden wird, klarzulegen. Ich möchte zu diesem Zweck an die Wandlung, die das Verhältnis von Kunst- und Kulturgeschichte in den letzten Jahrzehnten erfahren hat, anknüpfen und an einigen Tatsachen aus der Geschichte dieser Wandlung, die Ihnen allen bekannt sind, darlegen, wie die wissenschaftliche Entwicklung dazu gedrängt hat, das Problem aufzuwerfen, zu dessen Bearbeitung die Bibliothek die Materialien bereitzustellen und das begriffliche Rüstzeug auszubilden sucht.

Bei der eigentlichen Darstellung dieses Problems werde ich mich dann im Wesentlichen auf drei Punkte beschränken:

Warburgs Begriff des *Bildes*, seine Theorie des *Symbols* und seine Psychologie des mimischen und hantierenden *Ausdrucks*.

### **I. Der Begriff des »Bildes«**

Betrachtet man die Werke Riegls und Wölfflins, die auf die vergangenen Jahrzehnte so bestimmend gewirkt haben, so verbindet sie – bei allen Unterschie-

den im einzelnen – der Kampf um die Autonomie der Kunstgeschichte, das Bestreben, sie von der Kulturgeschichte loszulösen und so mit derjenigen Tradition zu brechen, die an den Namen Jakob Burckhardts geknüpft ist. In wenigen Sätzen will ich versuchen, die Motive dieses Kampfes und sein methodisches Ergebnis zusammenzufassen:

1. Ihren Antrieb erhielt die Sonderung von kunst- und kulturgeschichtlicher Forschungsweise aus dem künstlerischen Empfinden einer Zeit, die überzeugt war, daß es zum Wesen der reinen Kunstbetrachtung gehöre, von allem Gegenständlichen im Kunstwerk abzusehen und sich auf das »reine Sehen« zu beschränken.

2. Diese Tendenz zum »reinen Sehen« wurde innerhalb der Kunstwissenschaft verschärft durch die Einführung von Reflexionsbegriffen, die es ermöglichten, dort, wo ursprünglich eine Akzentverschiebung des künstlerischen Interesses vom Gegenständlichen auf die Behandlungsweise des Gegenständlichen stattgefunden hatte, eine radikale Trennung zu vollziehen. So verwendet z.B. Wölfflin die *Antithese von Stoff und Form*. Und da er auf die Seite der Form nur das, was er die »optische Schicht« nennt, aufnimmt, so fällt unter der Kategorie des Stoffes all das zusammen, was nicht in diesem radikalen Sinne zum Sichtbaren gehört: nicht nur gegenständliche Motive, Schönheitsbegriffe, Ausdruckscharaktere, Stimmungswerte, sondern auch diejenige gerätmäßige Differenzierung, die innerhalb des Sichtbaren eine Stufung der Gegenständlichkeit bewirkt und die Unterschiede der Kunstgattungen hervorruft. Es ist, als ob Wölfflin sich die Aufgabe ge-

stellt hätte, den denkbar allgemeinsten Ausdruck für einen Stil auf mathematischem Wege zu finden. Denn genau wie ein mathematischer Logiker durch Formalisierung eine allgemeine Satzfunktion aufstellt, aus der man aber einen sinnvollen Satz erst dann erhält, wenn man für die variablen Werte feste Wortbedeutungen, Ausdrücke für Einzelbeziehungen, einsetzt, – genau so definiert Wölfflin die malerische Anschauungsweise als eine allgemeine Stilfunktion, die je nach dem besonderen Bedürfnis des Ausdrucks so verschiedentlich spezifiziert werden kann, daß sie etwa auf der einen Seite zu Bernini führt, auf der anderen zu Terborch. Und diese allgemeine Formel, deren logische Macht sich zweifellos darin bewährt, daß sie so entgegengesetzte Erscheinungen unter einem Gesichtspunkt vereinigt, um sie als Gesamtheit gegen eine anders strukturierte Formel abzusetzen, die ihrerseits wiederum unter dem Titel »linear« so entgegengesetzte Erscheinungen wie Michelangelo und den jüngeren Holbein zusammenfaßt, – diese allgemeine Formel wird nun plötzlich verdinglicht zu einer lebendigen Funktion des Auges, die ihre eigene Geschichte haben soll. Der logische Drang zur Formalisierung, der der ästhetischen Formtheorie eine Schärfe verleiht, die sie von sich aus gar nicht rechtfertigen kann, verbindet sich mit dem Drang zur Hypostasierung, der die einmal gefundene Formel zum lebendigen Subjekt einer Entwicklung macht.

3. Die Antithese von Stoff und Form findet so ihr logisches Gegenstück in der Theorie einer *immanenten Kunstentwicklung*, die den gesamten Prozeß der Entwicklung in die Form allein verlegt und diese auf

jeder historischen Stufe gegenüber allen Unterschieden der technischen Herstellung wie des Ausdrucks als funktionell invariant betrachtet. Dies bedeutet, positiv gesprochen, eine Parallelisierung der Kunstgattungen (denn keine soll für die Betrachtung der Formentwicklung unwichtiger sein als die andere), negativ gesprochen, eine Nivellierung ihrer Unterschiede, (denn die eine soll nichts anderes lehren als die andere). Statt einer Geschichte der Kunst, die Entstehung und Schicksal der Monumente als Träger sinnfälliger Gestaltung verfolgt, erhalten wir auf diese Weise z.B. bei Riegl eine Geschichte des Kunstwollens, die das Gestalthafte vom Sinnfälligen isoliert und dennoch die Gestaltwandlung unter dem Schein einer dialektischen Entwicklung in zeitlicher Abfolge vorführt, – ein genaues Gegenstück zu Wölfflins Geschichte des Sehens<sup>1</sup>.

4. Schließlich wird aber diese Parallelisierung nicht nur innerhalb der Kunst für ihre verschiedenen Gattungen, sondern auch innerhalb der Gesamtkultur für die Beziehung der Kunst zu den übrigen Kulturleistungen durchgeführt. Dies bedeutet aber nur einen weiteren Schritt auf dem Wege der Formalisierung; denn dieselbe Antithese von Stoff und Form, die auf ihrer untersten Stufe den Bruch zwischen Kultur- und Kunstwissenschaft herbeigeführt hat, wird auf dieser höheren Stufe dazu benutzt, die Beziehung zwischen beiden wiederherzustellen. Aber ebenso problematisch wie die ursprüngliche Trennung ist die spätere Zusammenfassung; denn genau so unfaßbar wie der Stoffbegriff, der auf der untersten Stufe die heterogensten Elemente in sich vereinigte, ist jetzt, auf der obersten Stufe, der Formbegriff geworden, jener

Begriff eines allgemeinen Kulturwollens, das weder künstlerisch noch sozial noch religiös oder philosophisch ist, sondern alles dies in einem.

Zwar hat zweifellos dieser Drang zur Verallgemeinerung der in diesem Schema befangenen Kunstgeschichte die »großen Gesichtspunkte« gegeben, – Gesichtspunkte, denen Wölfflin zu paradigmatischer Formulierung verhalf, als er erklärte, man könne das spezifische Formempfinden des gotischen Stils ebensowohl aus einem Spitzschuh herausfühlen wie aus einer Kathedrale. Aber je mehr man auf diese Weise lernte, an einem Spitzschuh gerade auf das zu achten, was man an einer Kathedrale zu sehen gewohnt war, oder bei einer Kathedrale das zu bemerken, was einen zur Not auch ein Spitzschuh hätte lehren können, desto mehr verlor man das Gefühl für die elementare Tatsache, daß ein Schuh ein Gegenstand ist, den man über den Fuß schlüpft um auszugehen, während man in eine Kathedrale eintritt um seine Andacht zu verrichten. Und wer wollte leugnen, daß diese – sagen wir ruhig – *vorkünstlerische* Bestimmung, die die wesentlichen Unterschiede der beiden begründet – (Unterschiede des gerätmäßigen Gebrauchs mit Bezug auf den hantierenden Menschen) – gerade in der künstlerischen Gestaltung bestimmend mitschwingt und ästhetische Unterschiede bewirkt: – Unterschiede des Formgehalts mit Bezug auf den betrachtenden Menschen?

Ich erwähne diese Selbstverständlichkeit nicht, weil ich glaube, daß sie jemals völlig übersehen worden wäre, sondern nur weil ich mit ihrer Hervorhebung den Ansatz zu unserem Problem gewinne. Es kommt

darauf an zu erkennen, daß die *Nivellierung der Kunstgattungen* und die mit ihr verbundene *Ausschaltung des hantierenden Menschen* in einem notwendigen logischen Zusammenhang steht mit der *formalen Kunstauffassung* einerseits und der *parallelsierenden Geschichtsauffassung* andererseits. Es besteht hier eine unlösbare Trias zwischen *konkreter Kunstbetrachtung*, *Kunsttheorie* und *Geschichtskonstruktion*, und jede Schwäche, die einer dieser drei Begriffs- oder Verhaltungsphären anhaftet, fällt immer auch zu Lasten der beiden anderen. Man kann daher die aufbauende Kritik in dreifacher Weise üben. Man kann sich dem Problem von der Seite der Geschichtsphilosophie nähern und zeigen, daß durch Parallelisierung der verschiedenen Kulturgebiete die Energien ausgeschaltet werden, die sich in der Auseinandersetzung zwischen ihnen entwickeln, und ohne welche der dynamische Fortgang der Geschichte überhaupt nicht verständlich wird. Man kann sich auch dem Problem von der Seite der Psychologie und Ästhetik nähern und zeigen, daß der Begriff des »reinen Sehens« eine Abstraktion ist, die in der Erscheinung niemals ihr volles Gegenstück findet, da in jedem Akt des Sehens der Erfahrungsbestand als ganzer mitschwingt, so daß, was dem Begriff nach als das »bloß Sichtbare« postuliert werden mag, niemals vollständig aus dem Erlebniszusammenhang, in dem es auftritt, isoliert werden kann. Man kann aber auch den Weg der Mitte wählen und, statt die erwähnten Wechselbeziehungen *in abstracto* zu behaupten, ihnen dort nachspüren, wo sie am einzelnen Objekt historisch faßbar werden, und in der Arbeit an diesem konkreten, gerätmäßig gebundenen Objekt Kategorien entwickeln und

als tragfähig erweisen, die dann der Ästhetik und der Geschichtsphilosophie zugute kommen.

Diesen dritten Weg ist Warburg gegangen. Er hat, um die Bedingungen der Stilbildung tiefer als bisher zu ergründen, die Arbeit Burckhardts gerade in der Richtung weitergeführt, von der Wölfflin – auch er im Interesse eines vertieften Verständnisses für den Prozeß der Stilbildung – mit vollem Bewußtsein abgegangen war. Wenn Wölfflin die Sonderung von Kultur- und Kunstwissenschaft verlangte, so konnte er sich ja mit einem gewissen Recht auf Burckhardts Beispiel berufen; aber wenn in Burckhardts »Cicerone« und seiner »Kultur der Renaissance« beide Gebiete auch auseinandertraten, so gründete sich diese Sonderung doch nicht auf ein Prinzip, sondern gehorchte nur den Forderungen der Ökonomie. »Er erfüllte einfach« – so sagt Warburg –, »die nächstliegende Pflicht, zunächst den Renaissancemenschen im höchstentwickelten Typus und die Kunst in ihren schönsten Erzeugnissen in aller Ruhe gesondert zu betrachten, unbekümmert darum, ob ihm selbst die zusammenfassende Darstellung der ganzen Kultur noch vergönnt sein würde«<sup>2</sup>. Aus der wissenschaftlichen Selbstverleugnung des Pfadfinders ist es nach Warburgs Ansicht zu erklären, daß Burckhardt das kulturgeschichtliche Problem der Renaissance, »anstatt es in seiner ganzen künstlerisch lockenden Einheitlichkeit anzupacken, in mehrere äußerlich unzusammenhängende Teile zerlegte, um jeden für sich mit souveräner Gelassenheit zu erforschen und darzustellen«. Aber die »Unbekümmertheit« des Pioniers ist den Fortsetzern des Werkes nicht erlaubt. Daher wird das, was bei Burckhardt eine Frage der

darstellerischen Ökonomie gewesen war, bei Wölfflin und Warburg zu einem theoretischen Problem. Dem Begriff des reinen künstlerischen Sehens, den Wölfflin in der Auseinandersetzung mit Burckhardt entwickelt hat, stellt Warburg den Begriff der Gesamtkultur entgegen, in der das künstlerische Sehen eine notwendige Funktion erfüllt. Wer aber die Funktionsweise dieses Sehens verstehen will – so lautet die weitere Folgerung –, der darf es nicht aus seinem Zusammenhang mit den übrigen Kulturfunktionen völlig herauslösen. Er muß vielmehr die doppelte Frage stellen: Was bedeuten diese übrigen Funktionen – Religion und Dichtung, Mythos und Wissenschaft, Gesellschaft und Staat – für die bildhafte Phantasie? Was bedeutet das Bild für diese Funktionen?

Es ist charakteristisch, daß Wölfflin und Riegl, die die erste Frage ausdrücklich ablehnen, die zweite unwillkürlich übersehen. »Wer alles nur auf Ausdruck bezieht« – so heißt es bei Wölfflin – »macht die falsche Voraussetzung, daß jeder Stimmung immer dieselben Ausdrucksmittel zur Verfügung gestanden hätten«<sup>3</sup>. Aber was heißt hier eigentlich: »jeder Stimmung«? Sind denn die auszudrückenden Stimmungen dieselben geblieben und nur die Ausdrucksmittel hätten sich gewandelt? Ist denn das Bild nur Stimmungsgestalter; ist es nicht zugleich auch Stimmungserreger?

Und eine ganz ähnliche Bemerkung findet sich bei Riegl. »Die bildende Kunst« – so sagt er ausdrücklich – »hat es nicht mit dem Was sondern mit dem Wie der Erscheinung zu tun, und läßt sich das Was namentlich durch Dichtung und Religion fertig liefern«<sup>4</sup>. Was heißt aber hier »fertig liefern«? Hat das

Bild keinen Anteil an der Phantasie des Dichters, keinen Anteil an der Bildung einer Religion?

Es ist eine der Grundüberzeugungen Warburgs, daß jeder Versuch, das Bild aus seiner Beziehung zu Religion und Poesie, Kulthandlung und Drama herauszulösen, der Abschnürung seiner eigentlichen Lebensäfte gleichkommt. Für wen aber das Bild diese unauflösliche Verflochtenheit mit der Gesamtkultur besitzt, dem stellt sich auch die Aufgabe, ein Bild, das man nicht mehr unmittelbar versteht, zum Sprechen zu bringen, ganz anders dar als jemanden, der an ein »reines Sehen« im abstrakten Sinne glaubt. Es handelt sich nicht darum, nur das Auge zu schulen, so daß es den Formverzweigungen einer ihm ungewohnten Linienführung zu folgen und sie zu genießen vermag – sondern es handelt sich darum, die in dieser Sehweise mitschwingenden Vorstellungen, die der Vergessenheit anheimgefallen sind, zu neuem Leben zu erwecken. Die Methode, durch die dies erreicht wird, kann nur eine indirekte sein. Man muß durch das Studium aller Arten von Urkunden, die sich mit diesem Bild nach historisch-kritischer Methode in Verbindung bringen lassen, einen Indizienbeweis führen für die Tatsache, daß ein im einzelnen aufzuweisender Vorstellungskomplex an der Gestaltung dieses Bildes mitgewirkt hat. Der Forscher aber, der auf diese Weise einen längst verschütteten Komplex von Vorstellungen aufdeckt, kann sich nicht dem Glauben hingeben, daß seine Betrachtung eines Bildes ein einfaches Anschauen, ein unmittelbares Sicheinfühlen sei. Es wird für ihn zu einem begrifflich geleiteten Erinnerungsvorgang, durch den er eintritt in die

Reihe derer, die die »Erfahrung« der Vergangenheit lebendig erhalten. Warburg war davon überzeugt, daß er in seiner eigenen Arbeit, das heißt im reflektierten Akt der Bildanalyse, eine Funktion ausübte, die das Bildgedächtnis der Menschen im spontanen Akt der Bildsynthese unter dem Zwange des Ausdruckstriebes vollzieht: das Sichwiedererinnern an vorgeprägte Formen. Das Wort *Μνημοσύνη*, das er über den Eingang seines Forschungsinstituts hat setzen lassen, ist in diesem doppelten Sinne zu verstehen: als Anforderung an den Forscher, sich darauf zu besinnen, daß er, indem er Werke der Vergangenheit deutet, Erbgutverwalter der in ihnen niedergelegten Erfahrung ist – zugleich aber als Hinweis auf diese Erfahrung selbst als einen *Gegenstand* der Forschung, d.h. als Aufforderung, die Funktionsweise des sozialen Gedächtnisses an Hand des historischen Materials zu untersuchen.

Beim Studium der florentiner Frührenaissance war ihm die Wirklichkeit dieses sozialen Gedächtnisses in ganz konkreter Form entgegengetreten: In der Tatsache des Wiederauflebens antiker Bildformen in der zeitgenössischen Kunst. Die Frage »Was bedeutet der Einfluß der Antike für die künstlerische Kultur der Frührenaissance?« hat ihn seither nicht wieder losgelassen. Aber weil in dieser Frage für ihn immer die allgemeinere enthalten war: »Worauf beruht die Auseinandersetzung mit der gedächtnismäßig überlieferten Vorprägung?«, und weil in dieser allgemeinen Frage sein persönliches Arbeiten als Objekt miteinbegriffen war, wurde die Frage nach der Bedeutung des Nachlebens der Antike in fast magischer Weise zu seiner eigenen. Jede Entdeckung am Gegenstand seiner

Forschung war zugleich ein Akt der Selbstbesinnung. Jede Erschütterung, die er an sich selbst erfuhr und durch Besinnung überwand, wurde zum Organ seiner historischen Erkenntnis. Nur so wurde es ihm möglich, in der Analyse des Frührenaissance-Menschen bis in jene Tiefenschicht vorzudringen, in der die schärfsten Gegensätze sich versöhnen, jene Ausgleichspsychologie zu entwickeln, die den widerstreitenden Seelenregungen verschiedene seelische Orte zuweist und sie als Pole einer einheitlichen Schwingung versteht, – Pole, an deren Entfernung voneinander sich das Ausmaß der Schwingung ermessen läßt. Aber nur so wird es auch erklärlich, daß die Antwort, die er in dieser Polaritätstheorie des seelischen Verhaltens auf seine grundlegende Frage nach dem Wesen der Auseinandersetzung mit den vorgeprägten Formen der Antike fand, sich zu einer allgemeinen These erweiterte: Zu der These, daß im Prozeß der Bildgeschichte die vorgeprägten Ausdruckswerte, je nach der seelischen Schwingungsweite der umbildenden Kraft, eine Polarisierung erfahren.

Die Funktion des Bildes innerhalb der Gesamtkultur ist von dieser Polaritätstheorie her zu bestimmen.

## II. Die Polaritätstheorie des Symbols

Warburg hat sich sein begriffliches Rüstzeug im Studium der psychologischen Ästhetik seiner Zeit erarbeitet, vor allem aber in der Auseinandersetzung mit der Ästhetik Friedrich Theodor Vischers. Den Vischerschen Aufsatz »Das Symbol«<sup>5</sup>, den er schon in seiner ersten Schrift, der Dissertation über Bot-



ticelli zitiert<sup>6</sup>, hat er wieder und wieder gelesen, und die darin entwickelten Grundsätze, indem er sie am konkreten Material erprobte, für sich neu durchgedacht und weitergebildet. Von hier aus ist daher auch am leichtesten ein Zugang zu seinem Begriffssystem als ganzem zu finden.

Das Symbol definiert Vischer zunächst als Verbindung von Bild und Bedeutung, durch einen Vergleichspunkt, wobei mit dem Ausdruck »Bild« irgend ein sichtbarer Gegenstand, mit dem Ausdruck »Bedeutung« irgend ein Begriff, gleichviel welchem Vorstellungskreise er entnommen sein mag, gemeint ist. Zum Beispiel: ein Bündel Pfeile für Einigkeit, ein Stern für Schicksal, ein Schiff für christliche Kirche, ein Schwert für Gewalt und Scheidung, ein Löwe für Mut oder Großmut.

Aber diese Definition ist nur als vorläufige aufzufassen; denn sie dient lediglich zur Bezeichnung des Problems, »die Hauptarten der Verbindung zwischen Bild und Sinn auseinanderzuhalten«, wobei sich zeigen soll, daß, wo die Art der Verbindung sich ändert, auch der Begriff des Bildes und der Begriff des Sinnes sich wandeln.

Vischer unterscheidet drei Stufen: Die erste, die ganz dem religiösen Bewußtsein angehört, nennt er die »dunkel-verwechselnde«. Warburg nennt sie später die »magisch-verknüpfende«. Bild und Bedeutung werden in eins gesetzt. Der Stier, – so sagt Vischer – durch den Vergleichspunkt seiner Stärke und Zeugungskraft wird Symbol der Urkraft, aber mit dieser verwechselt und infolgedessen als heilig verehrt. Die Schlange, – dies ist ein Beispiel von Warburg – durch

die Ähnlichkeit ihrer Gestalt und die Gefährlichkeit ihres Wirkens Symbol des Blitzes, wird beim Schlangentanz, der den fruchtbaren Gewitterregen herabbeschwören soll, ergriffen und in den Mund genommen. Ja, die greifbare Substanz des Symbols für eine Kraft, die man sich anzueignen bestrebt ist, wird durch Essen und Trinken – Symbole der Aneignung – dem Körper physisch einverleibt. »Die Puppe des Schmetterlings« – so sagt Vischer – »ist ein Symbol der Auferstehung, das der Unsterblichkeit. Zufällig wird sie nicht als religiöses Symbol verehrt. Wäre dies aber der Fall, so bin ich überzeugt, daß nach dem Prinzip der Aneignung es Gebrauch wäre, Puppen zu fressen, um damit den Stoff der Unsterblichkeit in sich hineinzukriegen.« Daß die christliche Lehre der Eucharistie, die Verabreichung von Brot und Wein als Symbolen des Leibes und Blutes Christi, ganz in diesen Problemkreis gehört, hat Vischer mit besonderer Eindringlichkeit betont.

Aber gerade hier, in der theologischen Auslegung der Lehre vom Abendmahl beginnt das Problem sich zu spalten. Der Kampf um die Frage, ob Brot und Wein im Augenblick der Darreichung der Leib und das Blut Christi *sind* oder sie nur *bedeuten* – mit anderen Worten, ob der Ausspruch Christi: »Dies ist mein Leib ...« als Trope oder als Metapher zu verstehen ist, bezeichnet die Krise, in der zwei verschiedene Auffassungen vom Wesen des Symbols sich gegeneinander erheben: die magisch-bindende, die Bild und Bedeutung in eins setzt, und die logisch-sondernde, die das Wie des Vergleichs explicit einführt. Die erste kann der religiösen Kulthandlung nicht entbehren. Sie bedarf des Priesters, dessen Wort die magische Gewalt

hat, die Substanzveränderung zu bewirken. Daher legt sie auf Brot und Wein, »die doch als solche«, – wie Vischer sagt – »gleichgültige Stoffe sind«, den Akzent des Wunderbaren. Die zweite Auffassung restituiert diese Stoffe in ihre Gleichgültigkeit, denn sie will das religiöse Erlebnis durch den Akt des Kults nicht gebunden wissen. Brot und Wein sprechen zu ihr als Zeichen, die intellektuell zu verstehen sind, nicht als Kräfte, die geheimnisvoll wirken. Das Symbol im Sinne einer unlöslichen Einheit von Ding und Bedeutung hat sich in die Allegorie verwandelt, wo die beiden Seiten des Vergleichs sich klar gesondert gegenüber treten. Das Bild ist aus einer kultlichen Macht zum Zeichen eines theologischen Begriffs geworden.

Aber zwischen diesen beiden Extremen gibt es eine mittlere Stufe. Vischer nennt sie die »vorbehaltende«. Sie entsteht dort, wo man an die magische Belebtheit des Bildes nicht eigentlich glaubt, und ihr dennoch verhaftet bleibt. Sie entsteht, wo der Dichter angesichts der sinkenden Sonne von der »ahnungsvollen« Beleuchtung spricht. Aber auch in der nicht-dichterschen Umgangssprache wir dauernd das Unbeseelte in dieser Weise beseelt: »Die Traube *will* Wärme, – der Nagel *will* aus dem Holz nicht heraus, – das Päckchen *will* nicht in die Tasche hinein.« Löst man alle solche Metaphern restlos auf, so verwandelt sich die lebendige Sprache in ein totes System allegorischer Zeichen. Läßt man andererseits die belebende Kraft der Metapher so stark auf sich wirken, daß man ihre uneigentliche Bedeutung nicht mehr bemerkt, so versinkt man in die magische Denkweise. Je mehr der Dichter an die Heroen und Götter, deren Bilder sein Gemüt er-

füllen, glaubt, desto näher rückt er dem Priester. Aber ganz ist er dem magischen Bann erst dann verfallen, wenn er dem Gott, von dem er dichtet, opfert – oder ihn, sich zu opfern, zwingt.

So kann man die ganze Reihe durchlaufen: – vom reinen, der Materie des Symbols fast ganz entrückten Begriff, der, um überhaupt fixiert zu werden, sich freiwillig an ein lebloses und deswegen eindeutig bestimmbares Zeichen heftet, bis zum kulthaften Akt, der – unter dem Zwang der Leibhaftigkeit des Symbols – es im wahrsten Sinne des Wortes mit Händen greift, es verzehrt oder sich vor ihm vernichtet.

Die kritische Phase liegt aber in der Mitte, dort, wo das Symbol als Zeichen verstanden wird und dennoch als Bild lebendig bleibt, wo die seelische Erregung, zwischen diesen beiden Polen in Spannung gehalten, weder durch die bindende Kraft der Metapher so sehr konzentriert wird, daß sie sich in Handlung entlädt, noch durch die zerlegende Ordnung des Gedankens so sehr gelöst wird, daß sie sich in Begriffe verflüchtigt. Und eben hier hat das »Bild« (im Sinne des künstlerischen Scheinbildes) seine Stelle.

Das Kunstschaffen, das diesen mittleren Zustand durch Gebrauch hantierender Mittel im »Scheinbilde« festhält, und das Kunstgenießen, das in der Betrachtung des »Scheinbildes« diesen mittleren Zustand nachschaffend erlebt, nähren sich beide – so lehrt Warburg – aus den dunkelsten Energien des menschlichen Lebens und bleiben ihnen selbst dort verhaftet und durch sie bedroht, wo ein harmonischer Ausgleich – vorübergehend – geglückt ist. Denn auch der harmonische Ausgleich ist Produkt einer Ausei-

nersetzung, in der der ganze Mensch mit seinem religiösen Verleibungsdrang und seinem intellektuellen Aufklärungsstreben, seinem Aneignungstrieb und Entfernungswillen beteiligt ist.

Bedenkt man, wie sehr diese Kräfte miteinander im Kampf liegen, so wird es verständlich, daß, als Warburg an seiner Geschichte des europäischen Bildgedächtnisses arbeitete, er sie auffaßte als ein Kapitel zu dem noch ungeschriebenen Buche: »Von der Unfreiheit des europäischen Menschen«. Und wenn er hierbei das Sich-wieder-erinnern an antike Bildprägungen zum Leitfaden nahm, so ist es von vornherein klar, daß er die Antike nicht im Sinne Winckelmanns als edle Einfalt und stille Größe auffaßte, sondern daß er in ihr das Doppelantlitz von olympischer Ruhe und dämonischer Furchtbarkeit erblickte, das Nietzsche und Burckhardt uns zu sehen gelehrt haben. Aber auch auf Lessing ist hier zu verweisen; denn in Lessings Widerlegung der Winckelmannschen Gründe für die Tatsache, daß der Laokoon nicht schreit, ist das ganze von Warburg behandelte Problem bereits im Keime enthalten. Die Lehre vom »Transitorischen« und vom »fruchtbarsten Augenblick« enthält den Hinweis auf jene Krisis, in der die im Kunstwerk verkörperten Erregungen umzuschlagen und das eigentlich Künstlerische zu zerstören drohen.

Um jedoch die Betrachtungsweise, die Warburg geübt und gelehrt hat, zu umschreiben, kann ich kaum etwas Besseres tun, als die Worte zu gebrauchen, die Schleiermacher in seiner Abhandlung »Über den Umfang des Begriffes der Kunst mit Bezug auf die Theorie derselben« geprägt hat:

»So wollen wir uns denn zunächst halten an eine alte Rede, die sich aber auch in dem Munde neuer Meister wiederholt, daß alle Kunst entspringt aus der Begeisterung, aus lebhafter Bewegung der innersten Gemüts- und Geisteskräfte, – und an eine andere ebenso alte tief in unsere Denkweise eingewurzelte, daß nämlich jede Kunst ihr Werk muß aufzuweisen haben. Und so wäre wohl das nächste, zuzusehen inwiefern in den verschiedenen Künsten auf dieselbige Weise aus der Bewegung das Werk entsteht. Aber der Schwierigkeit der Sache wegen möchte es geraten sein, den Versuch bei denen Künsten zu beginnen, wo der Weg zwischen beiden Punkten nur kurz sein kann und der und der Prozeß sehr einfach erscheint. Und glücklich wären wir und hätten einen guten Wurf getan, wenn wir auf der einen Seite neben dem Kunstwerk auch ein verwandtes Kunstloses fänden, um zeigen zu können, wie das eine sich von dem andern unterscheidet, und auf der anderen Seite das Gefundene auch auf die anderen Künste übertragen könnten, bei denen der Weg nicht mehr so kurz ist und das Verfahren nicht mehr so einfach ...

Es ist das Wesen jenes kunstlosen Zustandes, daß Erregung und Äußerung identisch sind und völlig gleichzeitig durch ein bewußtloses Band vereinigt miteinander beginnen und miteinander verlöschen, oder, noch genauer zu reden, sind beide wahrhaft eins und nur von dem draußen stehenden Beschauer willkürlich getrennt; wogegen in jeder Kunstleistung diese Identität wesentlich aufgehoben ist: ... Eine andere höhere Gewalt ist zwischen eingetreten und hat das sonst unmittelbar Verbundene geschieden; ein Moment der Besinnung schlägt gleichsam trennend ein, bricht auf

der einen Seite schon durch das Anhalten, durch die Weile jene rohe Gewalt der Erregung und bemächtigt sich zugleich während dieses Anhaltens der schon eingeleiteten Bewegung als ordnendes Prinzip.«

Aber so sehr diese Worte Schleiermachers, als Ganzes genommen, die Warburgsche Betrachtungsweise kennzeichnen, so enthalten sie doch einen Punkt, in dem Warburg von ihnen abweicht. Der Akt der *Besinnung*, der kritische Moment des »Anhaltens«, wird von Schleiermacher wie eine Art Wunder behandelt, – als ob, um mit seinen eigenen Worten zu reden, »eine andere, höhere Gewalt zwischen eingetreten« wäre und »das sonst unmittelbar Verbundene geschieden« hätte. Bei Warburg aber besteht zwischen jenem Zustand, den Schleiermacher als völlige Einheit von Erregung und Äußerung betrachtet, und dem Akt der Besinnung, mit welchem für ihn das eigentlich Künstlerische beginnt, kein Bruch sondern ein kontinuierlicher Übergang. An der Theorie des mimi-schen Ausdrucks und der Hantierung läßt sich dies im einzelnen nachweisen.

### III. Besinnung und Ausdruck

Man kann sich, wenn man will, einen Zustand denken, und im Verhalten niedriger Lebewesen wohl auch tatsächlich aufweisen, wo jede durch einen äußeren Reiz verursachte Erregung sich unmittelbar in organische Bewegung umsetzt, an der das Tier als ganzes beteiligt ist. Es ist müßig zu fragen, ob es für solch ein Wesen überhaupt eine Wahrnehmung geben kann; denn es ist von dem Zustand der Erregung völlig und gleichmäßig

erfüllt. Die Ereignisse gehen durch seinen Organismus gleichsam hindurch und hinterlassen keinerlei Spuren. Von einem Gedächtnis, selbst im übertragendsten Sinne des Wortes, kann keine Rede sein.

Man kann sich eine etwas höhere Stufe denken, auf der der Erregungszustand sich differenziert, wo die Bewegung nicht den Organismus als ganzen gleichmäßig erfaßt, sondern sich an einigen Teilen staut und andere frei läßt. Die Ereignisse hinterlassen ihre Spuren. Die Erregungen beginnen sich typisch zu gliedern.

Verfolgt man diese Entwicklung weiter, so kann man den Prozeß der Bildprägung in Gestalt der körperlichen Ausdrucksgebärde *in statu nascendi* studieren, und man wird dabei entdecken, daß das Phänomen des Ausdrucks selbst in seiner elementarsten Form schon mit einem Minimum an Besinnung verbunden ist. Man braucht dabei nicht einmal solche gewagten Konstruktionen einzuführen, wie ich sie eben im Anschluß an Schleiermacher verwandt habe, um die Stufe, wo Erregung und Bewegung völlig eins sind, zum mindesten dem Begriffe nach festzulegen. Man braucht nur die Funktionsweise des menschlichen Körpers zu betrachten, wo die jeweilige Erregung sich in differenzierte Muskelbewegung umsetzt und wo jeder Muskel eine besondere Funktion erfüllt, in deren Vollzug er durch Übung gestärkt wird. Es war angesichts solcher Phänomene wie der Muskelstärkung durch Übung, daß Hering vom »Gedächtnis als allgemeiner Funktion der organisierten Materie« sprach. Die häufige Wiederholung desselben Aktes hinterläßt ihre Spuren.

Aber die menschlichen Muskeln erfüllen auf Grund dieser Spuren – wenn man will: kraft dieser »Gedächtnis-

nisfunktion« – neben ihrem rein körperlichen Dienst noch eine andere Aufgabe. Sie dienen dem mimischen Ausdruck. Man hat seit Darwin viel darüber gestritten, wie sich diese beiden Funktionen zueinander verhalten. Für uns kommt nur die eine Tatsache in Betracht, daß es vielfach die gleichen Muskeln sind, die eine physische und eine Ausdrucksfunktion verrichten. So sind die Muskeln, mit denen wir dem Gefühl des Widerwillens Ausdruck geben, indem wir das Gesicht verziehen, dieselben, die durch den Zustand des physischen Übelseins automatisch erregt werden. Hier finden wir im Gebrauch des eigenen Körpers das Phänomen der *Metapher* wieder. *Aller Ausdruck durch Muskelbewegung ist metaphorisch und unterliegt der Polarität des Symbols*: Je stärker, je konzentrierter die seelische Erregung ist, die sich im Ausdruck entläßt, desto näher kommt die symbolische Bewegung der physischen. (Im Zustand höchsten seelischen Ekels wird uns ja auch physisch übel.) Je schwächer, je milder die Erregung ist, desto mehr wird die mimische Bewegung retardiert, und der Grenzfall ist erreicht, wenn der momentane mimische Ausdruck sich in dem bleibenden physiognomischen Gesichtszug verflüchtigt.

Aber der Körper des Menschen ist, wenn auch das nächstliegende, so doch nicht das einzige Organ für den Ausdruck. Der Mensch ist ein hantierendes Tier, (»a tool using animal« wie Carlyle im »Sartor Resartus« sagt), und schafft sich Geräte, mit denen er die Funktionen seines Körpers erweitert und ergänzt. Aber am Gebrauch dieser Geräte kann man das Gleiche beobachten, was ursprünglich an der Muskelbewegung zutage trat. Sie werden, über ihre Zweckbestimmung

hinaus, zu Trägern von Ausdruckswerten. Carlyle hat das an den Kleidern dargelegt, die dem Menschen, der sie trägt, bald Würde verleihen, bald ihn als verächtlich stempeln, jedenfalls die polare Funktion erfüllen, ihn zu bezeichnen und ihn zu verhüllen, auf ihn hinzuweisen und ihn doch nicht preiszugeben. Es entwickelt sich eine soziale Gebärdensprache, die die mimische ergänzt und erweitert. Das Abnehmen des Hufes wird zum Ausdruck der Unterwürfigkeit, das Tragen eines Szepters zum Symbol der Majestät, das Reiten »hoch zu Roß« zur triumphalen Gebärde. Und jeder dieser Akte ist der Polarität des Symbols unterworfen. Denn jede soziale Ausdrucksgebärde kann, je nachdem, ob sie beschleunigt oder retardiert oder im kritischen Punkt des Anhaltens gar in ihrer Richtung verändert wird, sich aus einer Gebärde der Annäherung in eine Gebärde der Loslösung verwandeln, aus einer Geste des Zugreifens und Sich-Aneignens in eine Geste des Loslassens und Freigebens, aus einem Akt des Verfolgens und sieghaften Überwältigens in einen Akt des Zauderns und großmütigen Vergebens.

Aber auch das Gerät weist über sich hinaus auf eine Stufe, wo der Mensch Objekte herstellt, nicht um mit ihnen wie mit Stäben zu hantieren oder sie sich wie Kleider anzulegen, überhaupt nicht um durch sie die mimischen Ausdrucksmittel seines eigenen Körpers zu erweitern, sondern um sie sich gegenüberzustellen und sie aus der Entfernung zu betrachten. Dies ist die Stufe, an der für Schleiermacher das Künstlerische überhaupt erst beginnt; denn erst hier tritt das retardierende Moment im Ausdruck als bewußte Besinnung auf. Über das Recht dieser Definition als einer forma-

len Grenzbestimmung braucht man nicht zu streiten. Aber man muß darauf hinweisen, daß zwischen dieser Stufe der höchsten Distanzierung, wo die durch den Reiz ausgelöste Bewegung im Akt der Kontemplation fast aufgehoben erscheint, und der Stufe der engsten Bindung, in welcher Erregung und Ausdruck in der ausgelösten Handlung fast völlig verfließen, zwei mittlere Stufen liegen: die der ausdrucks gesättigten Muskelbewegung, deren beide Pole die mimische Anspannung und die physiognomische Ruhelage sind, und die der ausdrucks gesättigten Hantierung, die zwischen den Polen des sozialen Aneignungstriebes und des sozialen Entfernungswillens schwingt.

Wie wichtig gerade diese beiden Zwischenstufen für die Theorie der Bildprägung und des Bildgedächtnisses sind, hat Warburg – wiederum am Beispiel des Nachlebens der Antike – bewiesen; denn es waren die antiken Ausdrucksgebärden, – die Pathosformeln, um mit Warburg zu sprechen –, die in der späteren Kunst immer wieder aufgenommen und im Prozeß der Auseinandersetzung polarisiert wurden<sup>7</sup>. Aber diese antiken Pathosformeln erschienen doch immer, indem sie als Kunstwerke aufgefunden oder übermittelt wurden, in irgend einer greifbaren Form für den hantierenden Menschen: als behauener Stein, als bemaltes Papier, – jedenfalls als Objekte, die zum hantierenden Menschen in einer gerätmäßigen Beziehung stehen. Und es ist nun für das Verhältnis einer Epoche zur Antike unendlich bezeichnend, in welcher räumlich-greifbaren Form sie diesen Pathosformeln Einlaß gewährt, ob sie das antike Kunstwerk in eine Sammlung stellt als Objekt wissenschaftlich-archäologischen Interes-

ses, oder ob sie es in eine Gartenmauer einbaut als besitzanzeigendes Prunkstück, oder ob sie es gar in verkleinerter Kopie als Nippesfigur auf den Kamin setzt. Das Spannungsverhältnis zu diesen Objekten läßt sich an ihrem Gebrauch im Sinne der Hantierung ermes sen. Nichts ist charakteristischer für die Entwicklung der Frührenaissance als daß sie den Pathosformeln der Antike, deren erregungslösende Kraft sie aufs Höchste empfand, den Einlaß in ihre Bilder zunächst in der höchst distanzierten Form der Grisaille gewährte<sup>8</sup>.

Hieraus folgt, daß selbst wenn man den Begriff der Ästhetik im allereinsten Sinne, definiert, – als Theorie der bewußten Geschmacksbildung und des abstrakten Schönheitsempfindens – man diese Theorie doch nicht vollgültig entwickeln kann, ohne auf die elementarerer Formen des mimischen und gerätmäßigen erweiterten Ausdrucks zurückzugreifen. Denn hier ist der Nährboden, in dem jene feineren Gebilde ebenso wurzeln wie die Metapher im magischen Wortzauber, – ein Boden, über den sie sich erheben müssen, um sich zu differenzieren, von dem sie aber nicht losgelöst werden können, ohne abzusterben.

Weil aber dieses Verhältnis der relativen Bindung und Lösung ein Spannungsverhältnis ist, darum ist das Problem der Polarität des seelischen Verhaltens in der Geschichte der Ästhetik – von Plato bis zu Lessing, Schiller und Nietzsche – als Zentralproblem empfunden und behandelt worden. Nur indem man mit Warburg auf diese Grundfrage zurückgeht, kann man sich auch dem Problem der Periodizität der Kunstentwicklung nähern, mit dem Riegl und Wölfflin vergeblich gerungen haben. Ja, die formalen Erkenntnisse, die wir

diesen beiden Männern verdanken, lassen sich im Sinne Warburgs fruchtbar machen und mit einem realen Sinn erfüllen, wenn man das, was bei ihnen als abstrakte Antithese stehen bleibt, als Bezeichnung der beiden Pole eines Schwingungsvorgangs auffaßt, der sich als kultureller Auseinandersetzungsprozeß geographisch-historisch festlegen läßt. Wenn etwa Wölfflin – um auf das erste Beispiel zurückzugreifen – einen bestimmten Begriff des Malerischen als einheitliche Stilfunktion definiert, die so entgegengesetzte Erscheinungen wie Terborch und Bernini in sich befaßt, so müßte sich diese Behauptung interpretieren lassen als Hinweis auf einen real-geographischen Auseinandersetzungsprozeß zwischen Norden und Süden im Zeitalter des Barock. Die Namen Bernini und Terborch würden dabei das Ausmaß eines geistigen Schwingungsvorgangs bezeichnen, dessen historisches, als soziale Einheit aufweisbares Subjekt die europäische Kulturgemeinschaft des siebzehnten Jahrhunderts wäre.

Wenn ich versucht habe, einen Begriff von Warburgs Forschungsweise zu vermitteln, so muß dieser Begriff doch leblos bleiben ohne die Anschauung des zugehörigen Materials. Eigentlich ist auch dieser Vortrag gedacht als Aufforderung zu einer Betrachtung der Bildtafeln, die hier im Saale ausgestellt sind, – als Aufforderung ferner zu einem Gang durch die Büchersammlung, die so geordnet ist, daß die Einzelprobleme heraustreten.

Sie werden, wenn Sie dieser Aufforderung folgen, bemerken, wie sehr Warburg, indem er seine Polaritätstheorie folgerichtig durchführte, dazu gezwungen

wurde, aus der traditionellen Domäne der Kunstgeschichte heraus auf neue Gebiete abzubiegen, von denen der zünftige Kunsthistoriker sich meistens mit einer gewissen Scheu fernhält: Geschichte der religiösen Kulte, Geschichte des Festwesens, Geschichte des Buches und des literarischen Bildungswesens, Geschichte der Magie und Astrologie. Gerade weil es sich ihm um die Aufweisung von Spannungen handelte, spielen die Zwischenstufen die größte Rolle. Das Festwesen ist ja eine Zwischenstufe zwischen sozialem Leben und Kunst; Astrologie und Magie sind Zwischenstufen zwischen Religion und Wissenschaft. Und nicht genug damit, er hat diese Zwischenstufen immer an historischen Epochen aufgesucht, die er selbst als Übergangszeiten, Zeiten des Konflikts, betrachtete: die florentiner Frührenaissance, die orientalisierende Spätantike, der niederländische Barock. Ja noch mehr: mit Vorliebe wendet er sich innerhalb dieser Epochen dem Studium solcher Männer zu, die durch Beruf oder Schicksal eine Zwischenstellung einnehmen: Kaufleute, die zugleich Kunstliebhaber sind und bei denen der ästhetische Geschmack sich mit Geschäftsinteressen kreuzt; Astrologen, die Religionspolitik mit Wissenschaft verbinden und sich ihren eigenen Begriff von »doppelter Wahrheit« machen; Philosophen, deren bildhafte Phantasie mit ihrem logischen Ordnungsbedürfnis in Kampf gerät. Und wenn Warburg dem einzelnen Kunstwerk gegenübertrat, so eignete sich ein Vorgang, der dem formal-ästhetisch geschulten Menschen wie eine Paradoxie erscheinen mußte, und der auch Warburgs Methode, Bildtafeln zusammenzustellen, das eigentümliche Gepräge ge-

geben hat: das künstlerisch schlechte Bild fesselte ihn ebenso sehr wie das gute, ja, aus einem Grunde, den er selbst ausdrücklich angab, *oft noch mehr*: – Es ließ sich mehr daraus lernen. Als er den Freskenzyklus des Palazzo Schifanoja auf seinen ikonographischen Sinn hin untersuchte – ein Bilderrätsel, das durch ihn seine geradezu phantastische Lösung fand<sup>9</sup>, – da begann er seine Analyse bei demjenigen Meister, der ihm von allen als der schwächste erschien. Und warum? Weil an den Bruchstellen, die das schlechte Werk gewissermaßen vor dem guten voraus hatte, das Problem der Auseinandersetzung, mit dem der Künstler zu ringen hatte, deutlich wurde, – ein Problem, dessen komplizierte Struktur man angesichts eines großen Kunstwerkes viel schwerer bemerkt, weil hier der Künstler die Lösung so spielend bewältigt.

Es ist eben hier wie in allen anderen Wissenschaften. Auch die Physik hat das Phänomen des Lichtes in seiner Brechung durch ein ungleichmäßiges Medium studiert. Und die moderne Psychologie verdankt ihre größten Erfolge in der Erkenntnis der seelischen Funktionen dem Studium jener Störungen, in denen die einzelnen Funktionen, statt sich zur Einheit zu verbinden, auseinandertreten. Wer nur von den großen Erscheinungen in der Kunst ausgeht, der erkennt – so lehrt Warburg –, daß gerade im abgelegenen Kuriosum die bedeutendsten Erkenntniswerte verborgen liegen. Wer immer gleich an Leonardo, Raffael und Holbein, wo die stärksten Gegensätze ihren höchsten Ausgleich gefunden haben, herantritt und sie ästhetisch genießt, d. h. in einer Stimmung, die selbst nur ein momentaner harmonischer Ausgleich

von Gegensätzen ist, der wird glückliche Stunden verbringen, aber in die begriffliche Erkenntnis vom Wesen der Kunst, die ja die Aufgabe der Ästhetik ist, wird er nicht eindringen.

Für die Büchersammlung gilt ein Entsprechendes. Verglichen mit einer anderen Spezialbibliothek muß sie eigentümlich brüchig erscheinen, denn sie umfaßt viel mehr Gebiete als eine Spezialbibliothek sonst umfaßt. Andererseits ist aber ihr Bestand auf jedem einzelnen Gebiet nicht so lückenlos, wie man es sonst von einer Spezialbibliothek erwartet. Ihre Stärke liegt eben auf den Grenzgebieten, und da es diese Gebiete sind, die auch im Fortgang der Wissenschaft eine kritische Rolle spielen, so darf die Bibliothek von sich behaupten, daß ihr eigenes Wachstumsgesetz mit dem der Wissenschaft, für die sie arbeitet, identisch ist. Je stärker die Arbeit auf den von ihr bezeichneten Grenzgebieten zunimmt, desto mehr füllen sich gleichsam automatisch ihre Bestände. Das heißt aber, sie ist auf Mitarbeit angewiesen. – Daher nimmt sie auch gerne die Gelegenheit dieses Kongresses wahr, um von den Ästhetikern über ihr eigenes Problem belehrt zu werden: denn nach Warburgs Worten ist sie eine Bibliothek, »die nicht nur reden, sondern auch aufhorchen will«.

1 Freilich ist das Schema der Reflexionsbegriffe hier ein ganz anderes als bei Wölfflin: Nicht die einfache Antithese von Stoff und Form, sondern ein komplexes Verhältnis dynamischer Auseinandersetzung zwischen einem »zweckbewußten Kunstwillen« und den »Re-



bungskoeffizienten« von Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Aber das dynamische Element verflüchtigt sich alsbald, wenn man Riegls Verfahrensweise im einzelnen verfolgt. Denn um das Kunstwollen einer Epoche in den verschiedensten Arten der Kunsterzeugung als identisch nachzuweisen, gibt es für ihn keinen anderen Weg als den der Formalisierung. Für das Studium der Ornamentgeschichte fordert er ausdrücklich Abwendung von der Betrachtung des ornamentalen Motivs in seiner »gegenständlichen Bedeutung«, stattdessen Zuwendung zur Analyse der »Behandlung des Motivs als Form und Farbe in Ebene und Raum«. Für die Bildgeschichte im weiteren Sinne fordert er in entsprechender Weise Abwendung von aller gegenständlichen Betrachtung, die das Bild in kulturgeschichtliche Zusammenhänge einstellt, stattdessen Zuwendung zu denjenigen formalen Problemen, die das Bild mit allen anderen Formen sichtbarer Kunstgestaltung gemeinsam hat. »Der ikonographische Inhalt«, so heißt es in der spät-römischen Kunstindustrie, »ist eben durchaus verschieden von dem künstlerischen; der auf Erweckung bestimmter Vorstellungen gerichtete Zweck, dem der erstere dient, ist ein äußerer gleich dem Gebrauchszwecke der kunstgewerblichen und architektonischen Werke, während der eigentliche Kunstzweck lediglich darauf gerichtet ist, die Dinge in Umriß und Farbe, in Ebene oder Raum derart darzustellen, daß sie das erlösende Wohlgefallen des Beschauers erregen«. Mit dieser Antithese von Gebrauchszweck und Kunstzweck, wobei auf der Seite des Kunstzweckes nur die optische Schicht zugelassen wird, während sich auf der Seite des Gebrauchszweckes nicht nur die materiellen Bedingun-

gen vorfinden, sondern auch die Vorstellungen, die durch das Bild erweckt werden und in seiner Betrachtung mitschwingen sollen – stehen wir schon ganz auf Wölfflinschem Boden.

- 2 Bildniskunst und florentinisches Bürgertum I. Leipzig 1902.
- 3 Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.
- 4 Spät-römische Kunstindustrie.
- 5 Philos. Aufsätze für Zeller. Leipzig 1887.
- 6 Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Frührenaissance. Hamburg und Leipzig 1893.
- 7 Vgl. Warburg, Dürer und die italienische Antike. In: Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg. Leipzig 1906.
- 8 Vgl. Warburg, Francesco Sassetis letztwillige Verfügung. Schmarsow-Festschrift. Leipzig 1907.
- 9 Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. X. internat. Kunsthistorikerkongreß, Rom 1912.