



**HAL**  
open science

# Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Aby Warburg, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche

Carlotta Santini

► **To cite this version:**

Carlotta Santini. Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Aby Warburg, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche. De Gruyter. Nietzsche on Memory and History. The Re-Encountered Shadow, 2021, 978-3-11-067123-0. hal-03088566

**HAL Id: hal-03088566**

**<https://ens.hal.science/hal-03088566>**

Submitted on 7 Dec 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Carlotta Santini

# Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Aby Warburg, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche

**Abstract:** There is no denying Warburg's enthusiasm for Nietzsche. But how crucial is the figure of Nietzsche to his intellectual horizon? To determine this, I follow E. H. Gombrich's example. An essential part of Gombrich's work on the intellectual biography of the founder of the *Library for Cultural Science* (Gombrich 1970) was to immerse himself in Warburg's "external memory": in his so-called 'slip box' or 'card index' [Zettelkasten]. If one looks into the many sections and individual cards of this card box – which opens up a true labyrinth of bibliographical references, scattered notes and excerpts that should serve as a tool for orientation in the encyclopedic knowledge of his time and are the systematic basis for his famous library – only one name from the philosophical tradition really comes to the fore out of the tangle of references: the name Friedrich Nietzsche.

## Einleitung

Bei der Gestaltung des Programms der 2018er Jahrestagung der Nietzsche-Gesellschaft, die dem Thema „Geschichte und Gedächtnis“ gewidmet war, durfte der Name Aby Warburg, einer der exemplarischen Persönlichkeiten der Gedächtnisdebatte des 20. Jahrhunderts, nicht fehlen. Daraus entsprang die Idee, ein im Jahr davor (2017) im Archiv des Warburg-Instituts in London begonnenes Projekt wiederaufzunehmen und zu entwickeln. Der Hamburger Kunsthistoriker gehört in der Tat zu den letzten Intellektuellen, die den humanistischen Anspruch eines zugleich wissenschaftlichen und enzyklopädischen Zugangs zur Kultur verfolgten. Der der Kulturwissenschaft gewidmete Tempel, die kulturwissenschaftliche Bibliothek (heute in London), wurde nach einer bibliothekarischen Ordnung eingerichtet, in der sich der Geist des Humanisten Warburg unmittelbar widerspiegelt. Auf dem Architrav der Eingangstür steht die Schutzgottheit dieses Tempels: Mnemosyne, die Mutter der Musen, die Inspirationsquelle der Dichter, die Göttin der Erinnerung. ‚Mnemosyne‘ ist auch der Name von Warburgs letztem Großprojekt, einem unvollendet gebliebenen Bildatlas, Ergebnis der wissenschaftlichen Studien der Bibliothek, in welchem die Prozesse der Bildung und Entwicklung des kulturellen Gedächtnisses der Menschheit

visualisiert und seine Transformationen und kühnen Assoziationen veranschaulicht werden sollten.

In diesem Beitrag werde ich Aby Warburgs Beziehung zu zwei Autoren nachzeichnen, die in seinem intellektuellen Lebenslauf unzweifelhaft einen symbolischen Wert hatten: zu dem Philosophen Friedrich Nietzsche und zu dem Historiker Jacob Burckhardt.

## Nietzsche und Warburg: Argumente für einen Vergleich<sup>1</sup>

Warburg war ein gieriger und frühreifer Leser Nietzsches. An der *Geburt der Tragödie* bewunderte er die Klarheit, mit der Nietzsche die beiden Seelen der antiken Welt, die dämonisch-dionysische und die olympisch-apollinische Linie, identifiziert hatte. Mit dem Autor der *Fröhlichen Wissenschaft* teilte er die Sehnsucht nach dem Süden, die Bewunderung für die authentische französische Renaissancekultur, für die provenzalische Kultur der Liebe- und Minnehöfe und für die Kunst der Troubadours, deren Entdeckung sowohl Warburg als auch Nietzsche wohl der gemeinsamen Leidenschaft für Stendhal (Stendhal 1822) verdankten. Schließlich verstand Warburg den *Zarathustra* auf durchaus ähnliche Weise wie die Freskenzyklen des Palazzo Schifanoja in Ferrara (Warburg 2010 [1922]). Der *Zarathustra* stellt für ihn ein reich bevölkertes Rätsel dar, ein Netz von Hieroglyphen, deren Symbole – ganz besonders dasjenige der Schlange (Warburg 2011) – eine starke emotionale Aufladung vermitteln und nur im Verlauf einer hermeneutischen Praxis aufgelöst werden können, die sich gleichzeitig als humanistischer, historischer, philosophischer und kultureller Weg ausdrückt.

Aby Warburg war auch an Nietzsches Biographie zutiefst interessiert, insbesondere, da Warburg ihren tragischen Epilog beinahe als Parallele zu seinem eigenen Schicksal empfand. Bekanntlich verschlechterte sich der psychische Zustand Warburgs mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs allmählich und zwang ihn, sich 1918 in die Klinik Bellevue in Kreuzlingen, Schweiz, zu begeben, wo er bis 1924 blieb. In dieser Klinik, seit Generationen der Sitz der berühmten Psychiaterfamilie Binswanger, wurde Warburg von Ludwig Binswanger (1881–1966) behandelt, der wiederum in Jena unter der Ägide seines Onkels Otto Binswanger (1852–1929)

---

<sup>1</sup> Die Namen Nietzsche und Warburg (und Burckhardt als Vermittler) zu verbinden, ist keine völlig neue Praxis. Siehe Gombrich 1970, Didi-Huberman 2000, aber auch die interessante Monographie von Yoshihiko Maikuma (Maikuma 1985).

ausgebildet wurde – desselben Otto Binswanger, der Friedrich Nietzsche bei seiner Rückkehr nach Deutschland nach dem psychischen Zusammenbruch von Turin behandelte.

Warburgs Begeisterung für Nietzsche ist nicht zu bestreiten. Aber wie entscheidend ist die Figur Nietzsches in seinem intellektuellen Horizont? Um dies festzustellen, folge ich dem Beispiel von Gombrich. Ein wesentlicher Bestandteil von Gombrichs Arbeit über die intellektuelle Biographie des Gründers der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek (Gombrich 1970) bestand darin, in Warburgs „externes Gedächtnis“ einzutauchen: in seinem Zettelkasten. Schaut man in die vielen Abteilungen und einzelnen Karten dieses Zettelkastens, der ein wahres Labyrinth aus bibliographischen Referenzen, verstreuten Notizen und Exzerpturen eröffnet, die als Instrument zur Orientierung im enzyklopädischen Wissen seiner Zeit dienen sollten und die Grundlage des Systems seiner berühmten Bibliothek sind, so tritt nur ein einziger Name aus der philosophischen Tradition aus dem Gewirr der Verweise wirklich in den Vordergrund: der Name Friedrich Nietzsche.

Es gibt in Warburgs Zettelkasten mehrere Kataloge, die sich ausschließlich auf Nietzsche beziehen. Im ZK.51 „Philosophie – Psychologie“ sind ihm vier Kartenserien gewidmet (WIA III.2.1.ZK.51.14–17).<sup>2</sup> In den Dossiers, die Warburg auswählte, um sie auf seine Reise nach Rom (1928–1929) mitzunehmen, finden wir eine Nietzsche betreffende Serie (WIA III.2.1.ZK[13].54), die dem ZK[13] „Weltanschauung“ angehört. Neben diesen Sektionen *ad personam* gibt es zahlreiche Unterkategorien in anderen Zettelkästen, die explizit nietzscheanische Themen aus den Bereichen der Ästhetik und der Kulturgeschichte aufnehmen: die Abschnitte 20. „Drama Leidende Heidengott“, 21. „Orgiasmus“ und 26. „Romantischer Orgiasmus – Nietzsche“ des ZK.4, dessen Thema eine „Historische Synthese“ ist; Abschnitt 39. „Die Tragödie des Gottes“ des ZK.19 „Religion und Kult“; und schließlich finden wir im ZK.43 „Antike – Kunstwerke“ einen neuen, noch leeren Abschnitt 7. „Die Tragödie des Gottes“ sowie einen Abschnitt 9. mit der Überschrift „Tod des Gottes“.

Unter den verschiedenen bibliographischen Angaben der Zettelkästen gibt es viele Hinweise auf Autoren und wissenschaftliche Literatur, die ein Fresko der allerersten Nietzsche-Rezeption in Deutschland skizzieren. Diese Hinweise belegen das besondere Interesse Warburgs für den Einfluss Nietzsches auf die nachfolgende Literatur (Landsberg 1902), für die editorischen Schicksale von Nietzsches Schriften, für die mit dem Nietzsche-Archiv verbundenen Ereignisse (Horneffer 1907, siehe auch Klein 1997), für seine Biographie (Riehl 1901), und

---

<sup>2</sup> Da es sich bei vielen der Referenzen um unveröffentlichte Warburg-Nachlässe handelt, werde ich oft das Warburg-Archivkatalog-Referenzsystem verwenden (WIA).

zwar seine klinische Biographie (Moebius 1902), und nicht zuletzt für seine Arbeit als Philologe in Basel.<sup>3</sup> Hierbei ist das Werk, das Warburg sicherlich am intensivsten gelesen und ausführlich exzerpiert hat, die zweibändige Arbeit von Carl Albrecht Bernoulli, *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche. Eine Freundschaft* (Bernoulli 1908). Bekanntlich stand dieses Werk, eine echte intellektuelle Radiographie des *fin de siècle* und nicht nur eine intellektuelle Biographie des Philosophen Nietzsche, im Mittelpunkt des sogenannten „Kampfes um Nietzsche“ (ZK.51.16). Bernoullis feindselige Haltung gegen Nietzsches Mutter und Schwester sowie gegen das Redaktionsunternehmen des Nietzsche-Archivs und Peter Gast (Heinrich Köselitz) führte zu seiner Niederlage in einem Prozess, den Gast angestrengt hatte, und zur anschließenden Zensur zahlreicher inkriminierter Passagen seines Werks.

Eine erste Überraschung bei der Erkundung der Zettelkästen war für mich die Entdeckung, dass sich Warburgs Auszüge aus Bernoullis Buch nicht nur in den Nietzsche-Abteilungen befinden, sondern dass auch fast alle Referenzen in den dem Kunsthistoriker Jacob Burckhardt gewidmeten Sektionen der Zettelkästen auf Bernoulli verweisen. Dies sollte im Prinzip keine Überraschung sein. Zu den Vorwürfen Peter Gasts gegen Bernoulli im ‚Kampf um Nietzsche‘ gehörte in der Tat, Bernoulli habe falsche Aussagen über die Beziehung zwischen Burckhardt und Nietzsche gemacht, um Letzteren in ein schlechtes Licht zu rücken. Wie einige Forscher gezeigt haben,<sup>4</sup> waren die Beschwerden von Gast zumindest in diesem speziellen Fall gerechtfertigt. Bernoullis biographische Rekonstruktion sollte in der Tat dem hagiographischen Vorhaben des Nietzsche-Archivs entgegenwirken – einem Vorhaben, für das die außergewöhnliche Anerkennung Nietzsches durch diesen großen Vertreter der Basler Kultur eine wichtige Stütze war.

## Die Dioskuren Nietzsche und Burckhardt

Obwohl Warburg die Umstände der Gast-Bernoulli-Kontroverse gut kannte, entspricht seine Verwendung von Auszügen aus Bernoullis Darstellung keineswegs dessen eigenen Absichten. Warburg sammelte mit Hilfe von Bernoulli do-

<sup>3</sup> In WIA III.2.1 ZK. 051.028621–27 finden wir zahlreiche Hinweise auf kritische Werke über den Philologen Nietzsche sowie in 051.028637–38 einen kleinen Artikel von Karl Fries, der die Veröffentlichung des dritten Bandes der *Philologica (Der Gottesdienst der Griechen)* von Wilhelm Nestle und Otto Crusius (Nietzsche 1915) ankündigt.

<sup>4</sup> Zur Dynamik dieser Kontroverse zwischen Bernoulli und Gast und insbesondere zu den Zukunftsvisionen der Wechselbeziehungen Nietzsche/Burckhardt und Burckhardt/Overbeck siehe unter anderem: Posani Loewenstein 2016; Krummel 1997, Bd. 2, S. 440; Sommer 1997.

kumentarisches Material (insbesondere Briefe), das das tatsächliche Verhältnis der beiden Basler Professoren und das Verständnis, das sie füreinander hatten, bezeugt.<sup>5</sup> Kurz gesagt, liest Warburg Bernoulli gegen Bernoulli. Nachdem die hagiographischen Absichten des Nietzsche-Archivs aufgegeben worden waren, blieb die Gegenüberstellung Nietzsches und Burckhardts sowohl in persönlicher als auch in intellektueller Hinsicht für Warburg eine Priorität. Betrachten wir noch einmal die Struktur des Zettelkastens, so entspricht Nietzsches Prominenz nur derjenigen zweier anderer, nicht zur ausschließlich philosophischen Tradition gehörender Autoren, mit denen Nietzsche in der Reihenfolge der Katalogisierung explizit verbunden ist. In ZK.51 erscheint Nietzsche unmittelbar nach den vier Goethe-Abschnitten (6.–9.), und in dem bereits erwähnten ZK[13] der Zusammenstellung für den Aufenthalt in Rom erscheint Nietzsche nach den Abschnitten zu Goethe und Burckhardt. Die ideale Konstellation ist daher diejenige von Goethe, Burckhardt und Nietzsche, die den Letzteren aus der spezifisch philosophischen Umlaufbahn herausnimmt und ihn als Pfeiler der Geschichte der deutschen humanistischen Kultur erkennt.

Die Verbindung von Burckhardt und Nietzsche überrascht den zeitgenössischen Leser, der den Vergleich zwischen diesen beiden großen Persönlichkeiten der Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts gewohnt ist, keineswegs. Maurizio Ghelardi argumentierte mit einer bewusst provokanten Radikalität, dass der Ruhm des Basler Historikers auch heute noch gerade auf seine frühe Annäherung an den Philosophen von Röcken zurückzuführen ist (Ghelardi 2002, „Introduzione“). Die Burckhardt-Rezeption habe sich im Gefolge der Nietzsche-Rezeption entwickelt und daher einen Anteil von Nietzsches Lorbeeren abbekommen. Dies erkläre das Ansehen, das Burckhardt auch heute noch auf dem Gebiet der Kulturgeschichte genießt, während die wissenschaftlichen Disziplinen der Geschichte und Kunstgeschichte ihn längst zu den Akten gelegt hätten, und das nicht immer auf ehrenvolle Weise.

Ohne Burckhardt Abbruch zu tun, dessen Wert und Ausnahmestellung durch diese besonderen Gegebenheiten der Rezeptionsgeschichte nicht beeinträchtigt werden können, legt Ghelardi mit seiner Provokation den Finger auf eine echte Dynamik der deutschen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der wir uns bewusst werden müssen. Selbst für jemanden wie Warburg, einen Historiker der Renaissance-Kunst, für den der Autor der *Kultur der Renaissance in Italien* eine Pflichtreferenz und eine Hauptquelle seiner Disziplin war, ist die Figur des Jacob Burckhardt nicht von derjenigen von Friedrich Nietzsche zu trennen. Es gibt viele Gründe, die diese beiden Figuren zu einem unauflöselichen Paar in

---

5 Siehe WIA III 2.1 ZK 043764; 043223; 043222; 045868; 045843; 045881.

Warburgs Werk machen. Dieses asymmetrische Paar unwahrscheinlicher Dioskuren ist für ihn durch eine starke polare Symbolik gekennzeichnet. ‚Polarität‘ wird hier als Fachbegriff<sup>6</sup> der warburgischen Theorie, aber auch der deutschen Kultur seit Goethe verstanden. Sie bezeichnet die Vorstellung von zwei Bedeutungsextremen, die entgegengesetzte Energien, deren beständige Spannung und die Gefahr einer wechselseitigen Umkehr der Pole, zum Ausdruck bringen. Zugleich ist Polarität ein Beispiel für perfekte Komplementarität. Der Symbolwert des Paares Nietzsche/Burckhardt drückt sich sowohl auf ästhetischer und historisch-kultureller als auch auf existentieller Ebene aus.

Für den Wissenschaftler Warburg, der in der Antike nach Elementen der Kontinuität zur modernen Kunsttradition suchte und sich über die Gründe für die Notwendigkeit des Bildes und seine Beständigkeit in der kollektiven Vorstellungskraft wunderte, war Friedrich Nietzsche der einzige wahre Vorläufer auf seinem Gebiet. Die Entdeckung des dämonischen und dionysischen Charakters der griechischen Antike als Gegenstück und Ergänzung zur ruhigen und seraphischen Größe des göttlichen Lächelns der Olympier schätzt Warburg als herausragendes Moment der Kulturgeschichte ein – als ein Moment, das im Übrigen nicht nur die griechische Antike betrifft. In Apollo und Dionysos habe Nietzsche nach Warburg zwei ewige Existenzformen, zwei notwendige Wege der Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt, zwei Wege des Menschseins auf Erden erkannt, die zu jeder Zeit und an jedem Ort Gültigkeit beanspruchen können.

Von dem Moment an, in dem Nietzsche die Spannung zwischen diesen beiden gegensätzlichen und komplementären Existenzkräften und zwischen den ihnen entsprechenden psychologischen Modellen (Apollo und Dionysos) mit all ihrer tragischen Klarheit offenbar wurde, wird auch die Vergangenheit für diejenigen, die sie erforschen – ebenso wie die Gegenwart für diejenigen, die sie durchleben, und die Zukunft für diejenigen, die sie fürchten – entweder zu einem Schlachtfeld für die Seele des Menschen, auf dem sie erliegen kann, oder zu einem Reich, das sie sich erobert. Burckhardt und Nietzsche zeigen für Warburg in diesem neu erschlossenen kulturgeschichtlichen Horizont die einzigen beiden wahrhaft legitimen Wege auf, sich der Antike zu nähern.

---

<sup>6</sup> Die Polarität ist ein neoplatonisches Konzept (die Spannung und der kontinuierliche Austausch zwischen den beiden entgegengesetzten Polen von Mensch und Gott), das im achtzehnten Jahrhundert von Goethe aufgegriffen und durch die zweite Romantik (Friedrich Creuzer, Friedrich Schelling) wiederentdeckt wurde.

## Mnemosyne und Einbildungskraft als epistemologische Paradigmen

In dem berühmten Fragment *Schlussitzung der Burckhardt Übung* (WIA, III.113.2.2, siehe Warburg 2010 [1927]) vom Juli 1927, Überrest eines Seminars an der Universität Hamburg, stellt Warburg Burckhardt und Nietzsche als zwei sehr empfindliche Seismographen dar, als Instrumente, die die Gedächtniswellen der Vergangenheit erfassen. Versuchen wir, diese hermetische Darstellung so weit wie möglich aufzuklären. Der Seismograph ist ein ganz besonderes wissenschaftliches Instrument, genial rudimentär, das das mechanische Phänomen, das zur Aufzeichnung aufgerufen wird (ein Erdbeben, die Schwingung einer Struktur, usw.), in sich aufnimmt und mit ihm im Einklang schwingt. Auf diese Weise liefert der Seismograph die Aufzeichnung des betreffenden Phänomens nicht in Form von mathematischen Daten, sondern sofort in einer Grafik auf Papier. Es ist also ein Instrument, das, wenn ich einen literarischen Begriff verwenden darf, synästhetisch arbeitet: aus einer Erfahrung, die aus dem sensorischen Bereich der Berührung (Vibration) stammt, erhalten wir eine Visualisierung, die bereits eine intellektuelle Synthese und eine Interpretation der auf der taktilen Ebene erfassten Daten ist. Der Seismograph reproduziert somit einen bestimmten kognitiven Moment, den der Synthese wahrnehmbarer Daten, wenn die aus der Erfahrung abgeleiteten Elemente kombiniert werden, um ein zusammenhängendes sensorisches Bild zu rekonstruieren und ein Abbild zu produzieren, das bereits eine Form des Verständnisses des Phänomens ist.

Die Wellen, die – um Warburgs Metapher weiter zu verwenden – unsere Seismographen in Fleisch und Blut (Nietzsche und Burckhardt) aufnehmen, indem sie als hochentwickelte, zur intellektuellen Synthese fähige Rezeptoren von Sinnlichem fungieren, sind jedoch von besonderer Natur. Es sind weder mechanische Wellen (wie bei einem Erdbeben) noch elektromagnetische Wellen, obwohl sie, wie wir sehen werden, dem Phänomen der Polarisierung unterworfen sind. Über reine psychische Energie zu sprechen, die sich durch die Jahrhunderte und Jahrtausende als Strahlung im Raum ausbreitet, mag wie ein Angriff auf die modernen Gesetze der Physik erscheinen. Und tatsächlich: wenn Warburg dank seiner rigorosen historisch-kritischen Methode den Vorwurf des kulturellen „Schamanismus“ abwehren konnte, so haben andere Wissenschaftler, die ähnliche Thesen vorlegten – darunter Leo Frobenius und seine Theorie des Paideuma als überhistorische Kulturkraft – nicht so viel Glück gehabt und wurden im Laufe einer Generation an den Rand der Wissenschaft zurückgedrängt. Um ein zu einfaches Urteil von Unwissenschaftlichkeit zu vermeiden, ist es notwendig, den kulturellen Kontext, in dem eine solche



Theorie geboren wurde, und die epistemologischen Annahmen, die sie stützen, zusammenzufassen.

Warburgs historisch-kritische Methode lehnt zwar ausdrücklich die Bezeichnungen „formalistisch“ (wie die Methode eines Heinrich Wölfflin oder eines Gottfried Semper) und noch mehr ‚morphologisch‘ (wie die Methode eines Frobenius) ab. Dennoch kann sie mit Recht zu den Strömungen gezählt werden, die die Erforschung des Bildes und seiner Transformationsgesetze zu einem wissenschaftlichen Instrument für die verschiedenen Bereiche der Kulturgeschichte entwickelt haben: für die Kunstgeschichte und Architektur (Wölfflin, Alois Riegl, Semper und Erwin Panofsky), für die Geistesgeschichte (Andre Jolles, Ernst Cassirer), für die Anthropologie (Frobenius). Wenn es legitim ist, wie es Fritz Saxl und Ernst Gombrich versucht haben, von Warburg und seinem riesigen Nachlass als Quellen auszugehen und dabei von den Theorien über die Pathosformel oder den Studien über die figurativen Traditionen der Renaissance bis hin zu den großen Projekten der Bibliothek und des Bildatlas (die beide den Namen ‚Mnemosyne‘ tragen) einen kohärenten Grundgedanken herauszuarbeiten, dann kann das Projekt Warburgs posthum sicherlich auf eine Weise als System verstanden werden, die für das zeitgenössische Denken nützlich ist.

Warburg strebte die Etablierung einer humanistischen Wissenschaft an, eines anthropologischen Wissens, das in der Lage sein sollte, die Transformationen und Entwicklungen des menschlichen Geistes in der Geschichte durch die Analyse seines künstlerischen Erbes aufzuzeigen und zu verstehen. Laut Warburg (der in diesem Punkt mit G. Semper übereinstimmt) ist das menschliche Erbe an Formen zwar höchst umfangreich, aber dennoch begrenzt, da auch die – zugestandermaßen erhebliche – Aufnahme- und Reaktionsfähigkeit des Menschen begrenzt ist. Warburg hatte das Überleben bestimmter ikonographischer Zyklen untersucht, die in verschiedenen Epochen und Traditionen in Form von buchstäblichen Zitaten oder auch in gleichermaßen seltsamen formalen und inhaltlichen Verzerrungen wiederauftauchten. Insbesondere die berühmten Pathosformeln, d. h. die stilisierten Darstellungen von Ausdrucksbewegungen, die mit bestimmten Emotionen verbunden sind, zeigen sich von der Antike bis in die Gegenwart praktisch unverändert – von einer bemerkenswerten Variation abgesehen: Die gleiche Pathosformel kann „polarisiert“ werden, das heißt, sie kann im Laufe der Jahrhunderte eine Emotion *und* ihr Gegenteil (die größte Freude, den größten Schmerz, die größte Überraschung und Angst, Hass und Liebe) darstellen.

Im Gegensatz zu den formalistischen Theorien von Semper, Riegl und Wölfflin erkennt Warburgs Hermeneutik des Bildes verschiedene Ebenen der Bildanalyse an: das Bild, seine emotionale Ladung, seinen Inhalt sowie seine Bedeutung. Von diesen Ebenen ist die letzte im Wesentlichen die irrelevanteste.

Die Bedeutung kann sich in der Tat von einem Bild entfremden, während das Bild selbst in verschiedenen Kontexten überlebt und ständig neu interpretiert und übersetzt wird. Unverändert bleibt die emotionale Ladung, die emotionale Intensität, die mit einem Bild verbunden ist. Es ist also nicht die Emotion selbst (Freude, Schmerz, Überraschung), die den Inhalt des Bildes bildet, sondern die Intensität der Emotion, die sich an ein Bild bindet, im Laufe der Jahrhunderte mit der gleichen Dringlichkeit und Unmittelbarkeit wiederauftaucht und dieses Bild in die Lage versetzt, das gesamte Ausmaß der Intensität der Emotion bis hin zu ihren polaren Gegensätzen zu vermitteln.

Diese Interpretation des Intensitätsgrades der emotionalen Ladung als Ausgangspunkt unserer mentalen Gestaltbildungen, die es uns erlaubt, die Spannung zwischen den beiden Polen einer einzigen Emotion als Ausdruck gegensätzlicher Emotionen zu repräsentieren, ist in der Tat eine alte Theorie. In ihr ist die Struktur der Leidenschaften der Seele erkennbar, die Aristoteles in der *Rhetorik* und der *Nikomachischen Ethik* dargestellt hat. Für Aristoteles (*Rhetorik*, II, 2) sind Tollkühnheit und Feigheit zwei Formen derselben Leidenschaft, zwei nur dem Grad nach (nach oben oder nach unten abweichend) verschiedene Arten der Reaktion auf die Grundemotion der Angst; in gleicher Weise sind Unmäßigkeit und Zurückhaltung nur zwei Seiten derselben emotionalen Medaille: des Verlangens. Aber der aristotelische Bezug ist nicht darauf beschränkt. Trotz des Anscheins von Unwissenschaftlichkeit hat das warburgische Projekt starke epistemologische Grundlagen und Bestrebungen, die auf mindestens zweien der klassischen Modelle der Seele beruhen: dem Modell des Aristoteles und demjenigen des Augustinus.

Die Geburt eines emotionalen Bildes, insbesondere einer Pathosformel, oder einer universellen psychologischen Figur (wie Apollo oder Dionysos bei Nietzsche), wird einem bestimmten Moment der kognitiven Vergangenheit der Menschheit zugeordnet. Für Frobenius handelt es sich dabei um einen präzisen Moment in der Vorgeschichte, in dem sich die ersten emotionalen Reaktionen auf die Welterfahrung zu Grundformen kristallisiert haben, die bereits in den ersten Formen der Wandkunst in den Höllen zu finden sind. Für Warburg (nach Saxl 1970) ist dieser Prozess länger und komplexer und im Wesentlichen ein künstlicher und künstlerischer, dabei im Grunde kognitiver Prozess, der mit dem Verständnis der Welt und dessen Umsetzung in intellektuelle Bilder verbunden ist. Dieser Prozess stabilisierte sich über die Jahrhunderte, könne jedoch immer wieder neue Anstöße aufnehmen. Seine Grundlage bildet die menschliche Einbildungskraft. Sie ist nicht nur zur intellektuellen Synthese des Wahrgenommenen fähig, sondern wirkt auch in der künstlerischen Ausarbeitung des so Aufgenommenen und Vorgestellten. Erst nach einem langen Prozess der Verfeinerung und Annäherung gelingt es dieser imaginativen Fähigkeit jedoch,

bedeutungsvolle Bilder und dauerhafte Kulturprodukte hervorzubringen und ihr produktives Vermögen zu festigen.

Das Übergewicht der Einbildungskraft in Warburgs Projekt findet eine wichtige historische Entsprechung in der gewichtigen, aber mehrdeutigen Rolle, die dieses Vermögen in der Struktur der aristotelischen Seele spielt. Als Vermögen, das Bilder hervorbringt, wird die Einbildungskraft (*phantasia*) in Aristoteles' *De Anima* zunächst als eine der Modalitäten der Sinneswahrnehmung erwähnt. Gleichzeitig hat sie jedoch insofern Vorrang gegenüber Letzterer, da sie eine Voraussetzung für deren Möglichkeit ist. Ohne Einbildungskraft ist die Wahrnehmung blind, taub und stumm. Darüber hinaus ermöglicht ihre synthetische und synästhetische Kapazität (die also über das sinnlich Wahrgenommene hinausgeht, es vervollständigt und ein neues Wissen produziert, das nicht direkt von den Sinnen herrührt), die Einbildungskraft bereits als einen höherstufigen intellektuellen Prozess zu erkennen. Aus einer einfachen Funktion der Seele wird die aristotelische *phantasia* somit zu einem Modell, das alle Funktionen der Seele selbst umfasst. Dies führt bis zu ihrer umstrittenen Identifikation mit dem Denken überhaupt – eine Identifikation, gegen die sich zahlreiche philosophische Einwände voraussehen lassen, von denen sich jemand wie Nietzsche jedoch mutmaßlich nicht hätte beirren lassen: „Wenn der Gedanke jedoch eine Art Einbildung (*phantasia*) ist oder nicht ohne Einbildung funktioniert, kann er auch nicht vom Körper unabhängig sein“ (*De Anima*, I, 1).

Eben diese allumfassende Rolle der aristotelischen Phantasie, deren Kompetenz und Geltungsbereich sich von einer Funktion der Seele dahingehend erweitert, dass sie geradezu zu einem anderen Namen für die Seele selbst wird, übernimmt in der augustinischen Theorie des Wissens das Gedächtnis. Augustinus' *Confessiones* sind bekanntlich ein eminent erkenntnistheoretisches Werk, in dem die Modalitäten des menschlichen Wissens diskutiert werden, insbesondere im Hinblick darauf, wie der Mensch durch seine Vermögen zur Erkenntnis Gottes gelangt. Die Funktion des Gedächtnisses, wie sie in Buch X der *Confessiones* dargestellt ist, folgt auf die Analyse der Wahrnehmung und der auf den Sinnen beruhenden Wissens der Imagination, vereint aber beide unter ihrer Ägide. Wenn Augustinus argumentiert, dass das Gedächtnis nicht nur die Bilder und Vorstellungen enthält, sondern auch die Verfahren und Gedanken, durch die wir diese Bilder und diese Vorstellungen geformt haben, und sogar die Art und Weise, wie wir sie in Erinnerung behalten, scheint sich der Bereich des Gedächtnisses zu erweitern und dem des gesamten Bewusstseins gleichzukommen. Als ein Vermögen, das die Gesamtheit der vergangenen und gegenwärtigen Erfahrung durch die Produktion und Kombination von mentalen Bildern verwaltet, bis hin zur Vorahnung, die nichts anderes ist als die Projektion der Einbildungskraft in die Zukunft, ist das Gedächtnis für Augustinus das Gleiche wie die Seele selbst (und

in einem noch radikaleren Sinne, wenn man die neoplatonische Tradition wörtlich nimmt, ist es eins mit Gott).

Warburgs Theorie ist, auf verschiedene Hinsichten, eine Synthese der aristotelischen und augustinischen Positionen. Für Warburg überschneiden sich Einbildungskraft und Erinnerung als Tätigkeit der Bildproduktion. Wie Aristoteles erkennt Warburg in dem Vermögen, in dem er die Begriffe des Gedächtnisses und der Einbildungskraft zusammenfasst, das privilegierte Organ des Zugangs zur Welt. Es ist ein hybrides, Geistiges und Materielles verbindendes Vermögen, das jeden Kontakt zwischen Mensch und Außenwelt leitet. Es ist aber auch eine produktive Fähigkeit, die sich nicht darauf beschränkt, das zu reproduzieren, was die Sinne ihr vermitteln, sondern wiederum Bedeutungsbilder erzeugt und selbst zu einer Quelle der Erfahrung für den Menschen wird. Die für einen bestimmten Formalismus typische Berufung auf die unbewussten Prozesse der mentalen Bilderzeugung wird von Warburg in Bezug auf ein weiteres Kriterium korrigiert: die *Adequatio*, das *Aptum* und das *Prepon* der rhetorischen Kunst, die Angemessenheit der Repräsentation zu der sie hervorrufenden Emotion.

Die Suche nach Angemessenheit ruft einen eminent künstlerischen Prozess hervor, der sich von Generation zu Generation fortsetzt und sich durch einzelne Figuren (brillante Künstler) oder Traditionen, durch bewusste Nachahmung (*Maniera*) oder das Erproben neuer Stile ausdrückt. Aus diesem Grund ist Warburgs Studium der Form kein rein formaler Ansatz, noch hat seine Erkenntnistheorie einen rein phänomenologischen Wert. Seine Forschung ist und bleibt eine historische, und zwar antiquarische Forschung. Er interessiert sich für die Produktion von Bildern und deren Funktion, und zwar nicht nur zum Zeitpunkt ihres ersten Auftretens, sondern auch und vor allem hinsichtlich ihrer historischen Wirksamkeit. Und es ist innerhalb eines solchen Ideengeschichtlichen Horizontes, dass Warburg die berühmte Göttliche Paar der *Geburt der Tragödie* interpretiert: Es waren sicherlich die Griechen, die in jahrhundertelangen Versuchen mit den Bildern von Apollo und Dionysos das hervorragendste Symbol für den Dualismus der Existenz schufen. Aber ein noch erhabenerer Künstler war Nietzsche, so Warburg, der die in der Zwischenzeit verblassten Umrisse dieser Bilder aufs Neue sichtbar machte, ihre antike Bedeutung ins Bewusstsein zurückbrachte und sie mit einem neuen und eindringlichen Sinn an die Moderne weitergab.

Warburgs letztes wissenschaftliches Großprojekt, der *Mnemosyne-Atlas* der Bilder, sollte das Erbe der menschlichen bildnerischen Erfahrung rekonstruieren, die bedeutungshaften Bilder, die die schöpferische Phantasie im Laufe der Jahrhunderte produziert hatte, katalogisieren und ihrer Auswirkung im Ganzen der Kultur nachforschen. Die Tafeln des Atlas, die im ovalen Saal der Bibliothek in Hamburg und im Lesesaal der *Biblioteca Hertziana* in Rom ausgestellt wur-

den und auf denen Warburg Bilder aus verschiedenen geographischen Kontexten, Medien und Epochen gegenüberstellte, sollten die tiefe Verbundenheit der gezeigten Bilder und damit ihren gemeinsamen Ursprung aufweisen; zugleich sollte diese Verbundenheit die Alchemie präsentieren und womöglich reproduzieren, die der Entstehung dieser Bilder vorangegangen war und die ihr Überleben sowie den Fortbestand und den Wandel ihrer Bedeutungen im Laufe der Geschichte ermöglicht hatte. Der *Mnemosyne-Atlas* geht von der Überzeugung aus, dass die gleichen Kräfte, die in der Vergangenheit gewirkt und zur Produktion von Bildern angeregt hatten, in denen die Menschheit ihrem Denken und ihrer Weltanschauung eine sichtbare Form gab, auch heute noch aktiv und potentiell produktiv sind. Diese Kräfte hätten sich sogar verstärkt: Obwohl die Reinheit und Unmittelbarkeit der ersten Reaktion des Menschen auf das Unbekannte verlorengegangen sein mögen, hätten sich ihre emotionalen Ladungen gesammelt und an Kraft gewonnen, während sich zugleich ihr gestalterisches Vermögen verfeinert und geschärft hätte. Der Mensch, der die Bilder, die ihm seine Vergangenheit gegeben hat, aufs Neue ansieht, sieht sie nicht nur, sondern erkennt sie, weil sie ihn an die Erfahrung der ganzen Menschheit erinnern.

## Nietzsche und Burckhardt: Synästhetische Modelle für die Kulturgeschichte

Sehen wir nun, wie Burckhardt und Nietzsche für Warburg zwei verschiedene Wege darstellen, zwei Möglichkeiten des Zugangs zur Antike (des Zugangs zur Vergangenheit). Für Warburg ist die Differenz zwischen Nietzsche und Burckhardt eine Frage des Blicks. Für den Warburg der Einführung in den *Atlas Mnemosyne* (1929) ist der grundlegende Akt der menschlichen Zivilisation ein visueller Akt, der zur Produktion eines Bildes führt. Der Bezug zum Sehen und zum Bild kann zwar durchaus in einem weiten Sinne verstanden werden: Das Sehen steht für sinnliche Wahrnehmung im Allgemeinen, so wie der Bildbegriff ebenso ein konkretes Bild oder ein mentales Bild, ein Konzept, eine Idee, ein emotionaler Ausdruck unter sich befassen kann. Im Falle Warburgs hat die Betonung des Sehens jedoch spezifischere Gründe. Der visuelle Akt ermöglicht die Schaffung einer Distanz zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten, zwischen dem Selbst und der Außenwelt. Diese theoretische Annahme, die sich bei den englischen Empiristen gut nachvollziehen lässt und die Leo Frobenius später als ‚Trennungsformel‘ bezeichnete, ist auch die Grundlage der ästhetischen

Theorie von Heinrich Wölfflin, einem Schüler von Burckhardt, der großen Einfluss auf Aby Warburg hatte.

Die eigentliche Frage in der Kunstgeschichte lautet nach Wölfflin: Was sehen wir? Und vor allem: Wie sehen wir? Der Blickwinkel, die Perspektive, die Entfernung des Betrachters – all dies trägt dazu bei, dem Sehen Form zu geben. Was wir sehen, ist nichts anderes als das Ergebnis des Kräftespiels zwischen dem Beobachter und dem Beobachteten, zwischen Auge und Welt. Im Gefolge von Wölfflin identifiziert Warburg im Spannungsraum zwischen dem Selbst und der Welt, zwischen dem Subjekt und dem Objekt, der im ursprünglichen Akt des Sehens erzeugt wird, eine doppelte, polarisierte Bewegung: auf der einen Seite die Bewegung der Entfremdung, die in der maximalen Entfernung, in der Trennung zwischen dem Selbst und der Welt besteht; auf der anderen Seite die Identifikation, die Unterdrückung der Distanz, die anthropophage Assimilation der Welt an das Selbst. Der Raum, der zwischen diesen beiden Polen, dem der Entfremdung und dem der dämonischen Verkörperung, geschaffen wird, ist der Raum der Kultur, in dem sich der Künstler und der Historiker (den ich durchaus gern als Philosophen bezeichnen würde), der Mann der Aktion und der Mann der Kontemplation in unterschiedlichen Richtungen bewegen.

Der Raum der Kultur ist der perspektivische Raum, der entsteht, wenn die Distanz zwischen Subjekt und Objekt die Durchführung der kreativen Handlung ermöglicht. Jeder kulturelle Akt ist für Warburg kreativ: nicht nur der Akt, der ein Kunstwerk hervorbringt, sondern auch derjenige, kraft dessen unsere Erfahrung bewusste Gestalt annimmt. In dieser Hinsicht sind Nietzsche und Burckhardt zwei wesentliche Arten, Mensch auf der Welt zu sein, während beide vom gleichen Wissensdurst geleitet werden: Sie vertreten den Künstler und den Betrachter, den Menschentypus, der die Distanz zwischen dem Selbst und der Welt gefährlich verkürzt, um ihre Geheimnisse zu enthüllen, und denjenigen, der im Gegenteil die Distanz vergrößert, um eine breitere Sicht und ein sichereres Verständnis zu erlangen.

Im bereits erwähnten Fragment *Schlussatzung der Burckhardt Übung* gibt es eine weitere Überlegung, die in Burckhardt und Nietzsche zwei verschiedene Arten von Sehern erkennt (erneut treffen wir auf die Metapher des Auges, die in diesem Fragment so wichtig ist). In Burckhardts Fall wird der Begriff Seher in einem starken Sinne verstanden: Er ist ein Mann des Auges, der schaut, der durch das Auge lebt und erkennt. Der Visionär Burckhardt erweckt wie ein Nekromant die dämonischen Kräfte der Vergangenheit wieder zum Leben und beherrscht ihre zerstörerische Macht durch sein bildendes Wissen. Wenn der Vergleich mit den Dioskuren, den ich zuvor gewagt habe, der Nietzsche-Forschung vertrauter ist, so wählt Warburg stattdessen den Vergleich mit ihren weniger berühmten Gegnern, den Aphariden Idas und Lynkeus, Helden der Messenier.

Burckhardt ist wie der scharfäugige Lynkeus in der Lage, in die Ferne zu schauen, er hat den Blick des Historikers. Nur aus einer gewissen Entfernung, so Burckhardt, ist es möglich, die Geschichte zu verstehen. Burckhardt war bekannt dafür, dass er zeitgeschichtliche Kurse nur unwillig abhielt und sie als methodisch inkonsistent ansah. Nach Warburgs Meinung entzog Burckhardt sich damit der ‚körperlichen‘ Auseinandersetzung mit seiner eigenen Gegenwart. Warburg hingegen lag diese Auseinandersetzung nicht fern. Ursprünglich betraf die Hälfte seiner Zettelkästen, der heute verlorene Teil, die Ereignisse, die zum Ersten Weltkrieg führten. Aber auch als Altertumswissenschaftler – denn die Antike ist keineswegs weniger dämonisch als die Gegenwart – meidet Burckhardt den Nahkampf des tragischen Bewusstseins und wählt die Kontemplation, die den für die Entwicklung wahrer Weisheit notwendigen Abstand garantiert.

Die Grundlage der von Wölfflin formulierten Trennungsformel ist die in der Philologie von August Boeckh und Friedrich Schleiermacher ausgedrückte hermeneutische Grundannahme, dass in jedem kognitiven Prozess nur das schon Erkannte wirklich erkannt wird. Dies ist in diesem Fall das Subjekt des Wissens selbst, das sich im Objekt des Wissens widerspiegelt und das nur im Rahmen dessen erkennt, was selbst auf Erkenntnis zurückgeht. Diese hermeneutische Annahme wiederholt Wölfflin in Form des berühmten Sprichwortes, das bereits Thucydides und Platon zugeschrieben wird: ‚Die Schönheit liegt im Auge des Betrachters‘. Für Warburg ist Burckhardt das souveräne und reine Auge: so wie die Schönheit im Auge des Betrachters liegt, so liegen die Formen im Burckhardts Auge, und sein Sehen, seine Kontemplation ist ein echter kreativer Akt, eine Gestaltung, die Form gibt. So notiert Warburg in der *Schlussatzung der Burckhardt Übung*: „Er hatte die Welt der Augen, die ihm die geprägte Form vorführte und zugleich die Maßstäbe gab“ (Warburg 2010 [1927], S. 698). Diese Maßnahme, die Burckhardt auf die Welt, die er betrachtete, anzuwenden verstand, ist eine Maßnahme im geradezu architektonischen Sinne, verstanden als Form, die die Welt strukturiert und erbaut.

Dieses Bild von Burckhardts visionärem Auge, das die Formen enthält, findet seine Entsprechung in Nietzsches Werk, nämlich in einer berühmten Passage aus der *Geburt der Tragödie*, die Warburg nicht unbekannt sein konnte:

Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste (. . .). Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf (. . .) – darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilde-

ren Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muss „sonnenhaft“, gemäß seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm. (. . .) Und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des *principii individuationis* bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des „Scheines“, sammt seiner Schönheit, zu uns spräche.

(GT 1; KSA 1, S. 28)

Burckhardts Auge, das Formen schafft, ist das des apollinischen Künstlers: ein Auge, das sehen kann, weil es von der gleichen Natur wie das Licht ist. Dies ist ein Prinzip der Optik Goethes, das Schopenhauer, der in diesem Abschnitt implizit erwähnt wird, vertraut war, da er schließlich mit Goethe im Bereich der Farbenlehre zusammengearbeitet hatte (Goethe 1810, Schopenhauer 1854, siehe auch Segala 2005). Das apollinische Auge sieht, was es sehen kann und will: Es sieht durch das Licht, aus dem es selbst besteht, und gibt dem Gegenstand seiner Betrachtung eine Form, die es vorher schon besessen hat. Aber der Blick des apollinischen Künstlers kann kein naiver und ruhiger Blick sein (und gerade aus diesem Grund!). Vielmehr ähnelt er dem schrecklichen Blick der versteinernen Gorgo (wie Nietzsche in einem Fragment von 1867–68 sagen würde), sofern er ein Blick ist, der die Formen aus der ewigen Beweglichkeit des Werdens heraus fixiert. Das gewaltige Auge der Gorgo ist von gleicher Natur wie das aorgische Wesen der Existenz, und gerade deshalb ist es das einzige, das den Anblick des Letzteren erträgt (NL 1867–68, KGW I/4, 57[74]).

Auch Nietzsches Auge ist, so Warburg, ein klares und visionäres Auge. Ihm sind die verdünnte Luft der Gipfel, die reine Klarheit der Turiner Winter gemäß. Aber anstatt durch den klaren Äther der stellaren Entfernungen zu *schauen, lebt* Nietzsche in diesen Höhen atmet eine Luft, die eigentlich den Göttern angemessen ist. Nehmen wir wieder den Vergleich mit den Aphariden: wenn Burckhardt wie Lynkeus ist, vertritt Nietzsche den starken Idas. Idas war ein unbesiegter Faustkämpfer, der nicht zögerte, mit Apollo selbst zu kämpfen, und sich ihm, obwohl er den Kampf nicht gewinnen konnte, bis zum Ende widersetzte. Nietzsche ist für Warburg ein Wagemutiger, der sich selbst nicht verschont, sich in den Kampf stürzt und mit dem eigenen Leib die Herausforderung durch die Welt austrägt.

Nietzsche ist, so wie Burckhardt, auch ein Seher. Aber zu welcher Art von Seher gehört Nietzsche? Für Warburg ist er der Typ der Nabi, ein jüdischer und dann islamischer Prophet, der auf die Straße geht und die Massen aufhetzt. Das Modell der Prophetie, das Warburg meint (Warburg 2010 [1919]), ist das jüdische, dasjenige der biblischen Propheten, der *Vox clamantis in deserto* von Johannes dem Täufer. Aber wie sollte man hier nicht auch an Zarathustra denken, an seinen Rückzug ins Gebirge, seine Rückkehr unter die Menschen, auf den Marktplatz, an seine wirkungslose Predigt, an seine ungehörte Stimme? Dieser Seher ist nach Warburg jedoch zugleich ein Verrückter wie die Pythia, die unter



der Wirkung der unterirdischen Dämpfe unverständliche Worte artikuliert, oder die Prophetin Cassandra, die sich die Haare ausrauft und die Kleider zerreißt, umringt vom allgemeinen verndnislosen Erstaunen. Wie weit sind Burckhardt und Nietzsche voneinander entfernt, obwohl sie so vieles gemeinsam haben! Vor Nietzsche, so Warburg, sei Burckhardt geflohen wie jemand, der einen Derwisch in Jerusalem laufen sah, oder wie die germanische Seherin Velleda angesichts eines Mannes, der vom Amok,<sup>7</sup> der gewalttätigen und heiligen Wut, getroffen worden war.

Wenn Burckhardt den Gesichtssinn in höchstem Maße entwickelt hat und wie Argo Panoptes ‚ganz Auge‘ geworden ist, drückt sich Nietzsches divinatorische Kunst hingegen in der Berührung, in der aufgebrachten Mimik, im Tanz aus. Nehmen wir Warburgs Vergleich wieder auf, nach dem Nietzsche und Burckhardt zwei Seismographen sind, die die Gedchtniswellen der Vergangenheit erfassen. Burckhardt ist eher eine Stimmgabel, die unabhängig von der Intensität der empfangenen Schwingung immer die gleiche goldene Frequenz zurückgibt. Der Seismograph Nietzsche hingegen ist ein berempfindliches Instrument, das auf den geringsten Reiz reagiert und die kleinste Vibration verstärkt. In dieser Unmäßigkeit, in dieser Unfähigkeit zum Aufschub der Reaktion auch nur auf den geringsten Reiz ist die charakteristische Gestalt des dionysischen Histrionen erkennbar, von dem Friedrich Nietzsche in der *Götzen-Dämmerung* spricht. Wenn wir den Aphorismus 10 der *Streifzüge eines Unzeitgemssen* aus der *Götzen-Dämmerung* nehmen, stehen wir nahezu vor einer Synopse von Warburgs Fragment *Schlusssetzung der Burckhardt Übung*. In diesem Text kommt Nietzsche nach sechzehn Jahren wieder auf den Gegensatz zwischen dem apollinischen Künstler mit seinem visionären Blick und dem dionysischen Histrionen mit seiner in Krämpfen verzerrten Mimik zurück:

Was bedeutet der von mir in die Ästhetik eingeführte Gegensatz-Begriff apollinisch und dionysisch, beide als Arten des Rausches begriffen? – Der apollinische Rausch hält vor Allem das Auge erregt, so dass es die Kraft der Vision bekommt. Der Maler, der Plastiker, der Epiker sind Visionäre par excellence. Im dionysischen Zustande ist dagegen das gesamte Affekt System erregt und gesteigert: so dass es alle seine Mittel des Ausdrucks mit einem Male entladet und die Kraft des Darstellens, Nachbildens, Transfigurierens, Verwandelns, alle Art Mimik und Schauspielerei zugleich heraufstreibt. Das Wesentliche bleibt die Leichtigkeit der Metamorphose, die Unfähigkeit, nicht zu reagieren [. . .]. Es ist

---

7 Malaiischer Begriff für eine vorübergehende mörderische blinde Wut. Stefan Zweig widmet diesem psychotischen Phänomen, das mindestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts bekannt ist, eine Erzählung, *Der Amoklufer* (1922), die Warburg sicherlich kannte. Herbert George Wells hatte sich mit dieser psychischen Pathologie bereits 1894, lange vor Zweig, ebenfalls in einer Erzählung auseinandergesetzt: *Through a window*.

dem dionysischen Menschen unmöglich, irgend eine Suggestion nicht zu verstehen, er übersieht kein Zeichen des Affekts, er hat den höchsten Grad des verstehenden und erratenden Instinkts, wie er den höchsten Grad von Mitteilungs-Kunst besitzt.

(GD Streifzüge 9–10; KSA 6, S. 117)

Wie der dionysische Histrion ist Nietzsche, so Warburg, ein sehr empfindlicher Seismograph, der ‚ganz Ohr‘ für die Schwingungen ist, die er aus der Welt erhält. Er ist außerstande, *nicht* auf jeden Reiz anzusprechen, *nicht* mit ihm im *Unisono* zu schwingen und dabei diese Schwingung weiter zu verstärken. Es gibt viele Ähnlichkeiten zwischen dem Fragment Warburgs und diesem Aphorismus aus der *Götzen-Dämmerung*. Tatsächlich hat Warburg Nietzsches Entgegensetzung zwischen dionysischen und apollinischen Künstlern wesentlich aufgegriffen und wiederum auf das Paar Nietzsche/Burckhardt angewandt, und daher könnte man diesen Aphorismus als die Blaupause ansehen, die die Grundlage für Warburgs rhetorische und theoretische Ausarbeitung seines Fragments über Nietzsche und Burckhardt bildete.

## Fazit: Schiffbruch mit Zuschauer

Der Unterschied zwischen Burckhardt und Nietzsche, sagten wir, ist eine Frage des Blicks. Der Historiker hält Abstand und beobachtet das schreckliche und dramatische Spektakel der Existenz des Menschen in der Welt. Der tragische Philosoph tritt näher heran, wirft sich in den Kampf, um aus der Nähe zu sehen, aus der Gegenwart heraus zu leben. Das Bewusstsein für die Gefährlichkeit der Aufgabe, die Welt mit nüchternem Blick zu betrachten, ist sowohl Burckhardt als auch Nietzsche völlig klar, und an dieser Stelle erkennt Warburg seinen beiden Dioskuren, besser gesagt: seinen Aphaiden, das volle Bewusstsein und die Klarheit des Urteils zu. Aber Nietzsche ist wagemutig, während die Einhaltung der richtigen Distanz und der richtigen Perspektive auf Mensch und Welt die Sophrosyne ist, über die Burckhardt in reichem Maße verfügt. Der Verweis auf Burckhardts Sophrosyne, der im Anschluss an das Fragment *Schlusssetzung der Burckhardt Übung* erscheint, ist ebenso eine platonische wie eine aristotelische Referenz. Im XIII. Kapitel des *Phaidon* spricht Plato von der Mäßigung und der wahren Weisheit, der *Sophrosyne*, darüber, wie sie den wahren Mut (*Andreia*) beeinflusst und wie sie das Maß jeder wahren Tugend ist. Ebenso ist die Sophrosyne in den bereits erwähnten Passagen der *Rhetorik* des Aristoteles der Maßstab, anhand dessen die Grade des Mutes (*Andreia*) und damit die richtige Mitte zwischen den beiden polaren Extremen der Tollkühnheit und der Feigheit bestimmt werden kann.

Auf den *Phaidon* verweist auch das Zitat „Viele tragen den Thyrsos, wenige sind die Bacchen“, das in den letzten Zeilen des Fragments erscheint, in denen Warburg sich noch einmal auf seine beiden Autoren bezieht. Sowohl Nietzsche als auch Burckhardt tragen den Thyrsos, da beide sich der Mission der Bewusstwerdung und des Wissens nicht entziehen wollen. Aber nur Nietzsche ist ein Bacchant, da er seiner Mission keine Grenzen setzt und sich dafür entscheidet, so zu leben, wie sie es ihm auferlegt hat. Burckhardt hingegen sah durch die Gnade der Sophrosyne seine Grenzen und wählte Maß und Entfernung. Dies ermöglichte es ihm, mit einem festen und klaren, wenn auch nicht gleichgültigen und von Leiden freien Blick auf den Fluss der Geschichte, auf die tragischen Spannungen der griechischen Welt und schließlich sogar auf den Schiffbruch seines Reisegefährten zu schauen.

Eine Frage des Blicks sind laut Warburg auch die Begebenheiten, die Nietzsche und Burckhardt gleichzeitig getrennt und vereint haben. Burckhardt ist der Zuschauer *par excellence*, und er war auch ein Zuschauer der menschlichen Geschichte von Friedrich Nietzsche. Nicht ein gleichgültiger Zuschauer, wie Bernoulli meinte, sondern ein teilnehmender Zuschauer, der betroffen auf einer Felsklippe steht und ohnmächtig auf einen schon vorauszusehenden Schiffbruch schaut. Die Exzerpte aus Bernoullis Werk zeugen von Warburgs besonderer Aufmerksamkeit für den geistigen Zusammenbruch Nietzsches in Turin und für die sogenannten Wahnsinnsbriefe, insbesondere den letzten, der an Burckhardt geschickt wurde und von diesem an Overbeck mit der Bitte weitergegeben wurde, etwas für den unglücklichen Weggefährten zu tun. Ob Burckhardt eine echte Nähe zu seinem jungen Basler Freund und Verständnis für ihn empfand, ist immer noch eine Streitfrage in der Nietzsche-Forschung. Sicherlich ist das Misstrauen gegenüber jeder Form der „hagiographischen“ Rekonstruktion von Nietzsches Biographie für gerechtfertigt zu halten, wie sie beispielhaft von der Familie Nietzsches betrieben wurde. Heute neigen wir dazu, aus der immer sporadischeren Korrespondenz Burckhardts mit seinem jüngeren Kollegen eine kaum verborgene Ironie herauszulesen, Anzeichen dafür, dass er gegen Nietzsche einiges einzuwenden hatte. Warburg liest diese Korrespondenz ganz anders:

Der Zusammenbruch dieses Übermenschen ist doch für Burckhardt etwas, was er für seinen hochgeschätzten Kollegen längst gefürchtet hat. Es gibt nichts Einfältigeres, als zu glauben er hätte ihn mit kühler Ironie abgefertigt. (Warburg 2010 [1927], S. 697)

Aus einem Brief, den Burckhardt am 10. September 1883 an Nietzsche schrieb, um ihm für die Zusendung des *Zarathustra* (Teile I und II) zu danken, schreibt Warburg wiederum einen Abschnitt heraus, der einen Platz in seinem Zettelkasten findet und in dem er einige Zeilen hervorhebt. Warburg scheint die mögliche Ironie dieser Zeilen zu übersehen, eine Ironie, die dagegen Mazzino Montinari

bemerkte, der den Entwurf von Burckhardts Brief in den Händen hielt. In diesem Entwurf ist noch hochtrabenderes und darum wohl noch weniger glaubwürdiges Lob zu lesen als im Brief selbst.

Für mich ist ein ganz eigentümlicher Genuss dabei, Jemanden auf so hoch über mir befindlicher Warte ausrufen zu hören, welche Horizonte und welche Tiefen er sieht. Ich erfahre dabei, wie oberflächlich ich zeitlebens gewesen bin und bei meiner Art von relativer Emsigkeit auch wohl bleiben werde, denn in meinen Jahren ändert man sich nicht mehr, höchstens wird man älter und schwächer.

(WIA III, 2.1, ZK.04. 3764, von Warburg unterschrieben; Bf. von Jacob Burckhardt an Nietzsche, 10.09.1883, KGB III/2, Bf. 207, S. 396)

In demselben Brief nannte Burckhardt Nietzsches *Zarathustra* „einen kraftvollen Diskurs über die Totalität des Lebens“ (Bf. von Jacob Burckhardt an Nietzsche, 10.09.1883, KGB III/2, Bf. 207, S. 396). Diesem Anspruch, die Gesamtheit der Existenz zu interpretieren, dieser Unmäßigkeit, einem wahren Beispiel für die griechische Hybris, wich Burckhardt immer aus. Während Nietzsche auf dem Schlachtfeld fiel, entkam Burckhardt als mit der Sophrosyne begabter Held dem Konflikt unversehrt und errang einen nicht unbedeutenden Sieg: den, die Welt mitzugestalten. Burckhardt ist für Warburg vielleicht der letzte große klassische Geist, der letzte große apollinische Künstler, der es verstanden hat, durch Formung das beunruhigende Erbe der antiken Überlieferung zu beherrschen.

Größer als Burckhardt ist allein Nietzsche. Er war sich zwar der Gefahren seines Wegs bewusst, entzog sich aber nicht der Aufgabe, ihm bis zum Ende zu folgen. Es ist kein Zufall, dass diese zwei Weisen der Auseinandersetzung mit der Welt, rücksichtsloser Mut und maßvolle Distanz, die Warburg in den Figuren von Nietzsche und Burckhardt so gut veranschaulicht fand, für Nietzsche selbst nicht neu waren. In der *Götzen-Dämmerung* (GD Streifzüge 49; KSA 6, S. 151) tritt an die Stelle von Nietzsche und Burckhardt ein weiteres Paar von Aphariden: Napoleon und Goethe. Napoleon, der Mann mit grenzenlosem Ehrgeiz, und Goethe, der Meister der Schönheit, des Maßes und der Form, haben im Grunde genommen die gleichen Bestrebungen: Beide zielen auf die Gesamtheit der Existenz, beide versuchen, dem Leben in all seinen Aspekten zuzustimmen. Aber während Goethe, wie Burckhardt, den Weg des Wissens wählte und sich auf enge Horizonte der Persönlichkeitsbildung festlegte, wollte Napoleon Geschichte schreiben und Geschichte werden, so dass er wie ein Brand ganz Europa überzog und in diesem großartigen, jedoch ephemeren Feldzug Tausende von Menschenleben zugrunde richtete.

Zwischen Nietzsche und Burckhardt fühlte sich Warburg näher an Nietzsche. Er bewunderte den Mut, der ihn auf einen Weg geführt hatte, dessen Gefahr ihm bewusst war; den Mut, das Opfer zu bringen, das diese Entscheidung

mit sich brachte. Eine vergleichbare extreme Entscheidung hatte auch Warburg ins Auge gefasst, sie aber in letzter Minute verweigert und stattdessen die Fahrt nach Kreuzlingen angetreten, um Heilung zu finden. Warburg bewunderte Nietzsche, wählte aber Burckhardt. So wie Burckhardt trieb Warburg Geschichte. Er stellte sich auf Distanz und praktizierte die Sophrosyne – den maßvollen Umgang mit dem „höchsten (und damit auch dem gefährlichsten) Bildungsmaterial“ (EKP, KGW II/3, S. 372), dem der Vergangenheit.

## Literatur

- Bernoulli, Carl Albrecht (1908): *Franz Overbeck und Friedrich Nietzsche. Eine Freundschaft*. Jena: Diederichs.
- Didi-Huberman, Georges (2000): *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Ghelardi, Maurizio (Hrsg.) (2002): *Friedrich Nietzsche – Jacob Burckhardt. Carteggio*. Turin: Arago.
- Goethe, Johann Wolfgang (1810): *Zur Farbenlehre*. Tübingen: Cotta.
- Gombrich, Ernst (1970): *Aby Warburg. An Intellectual Biography*. London: The Warburg Institute.
- Horneffer, Ernst (1907): *Nietzsches letztes Schaffen: Eine kritische Studie*. Jena: Diederichs.
- Klein, Wayne (1997): *Nietzsche and the Promise of Philosophy*. Albany: State of New York University Press.
- Krummel, Richard Frank (1997): *Nietzsche und der deutsche Geist*. Berlin: De Gruyter.
- Landsberg, Hans (1902): *Friedrich Nietzsche und die deutsche Litteratur*. Leipzig: Seemann.
- Maikuma, Yoshihiko (1985): *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*. Königstein: Athenäum.
- Moebius, Julius Paul (1902): *Ueber das pathologische bei Nietzsche*. Wiesbaden: Bergmann.
- Nietzsche, Friedrich (1915): *Philologica. Univeröffentlichtes zur antiken Religion und Philosophie*, B. III, *Der Gottesdienst der Griechen*, Leipzig: Kröner, 1915.
- Posani-Loewenstein, Manfred (2017): *Studi su Burckhardt e Nietzsche*. Pisa: Edizioni della Scuola Normale.
- Riehl, Alois (1901): *Friedrich Nietzsche, der Künstler und der Denker*. Stuttgart: Frommann.
- Saxl, Fritz (1970): *A Heritage of Images: A Selection of Lectures by Fritz Saxl*. Harmondsworth: Penguin.
- Schopenhauer, Arthur (1854): *Über das Sehen und die Farben*. Leipzig: Hartknoch.
- Segala, Marco (2005): „Goethe, Schopenhauer e l'ottica sperimentale“. In: *Rivista di Filosofia* 96. No. 2, S. 217–223.
- Sommer, Andreas Urs (1997): *Der Geist der Historie und das Ende des Christentums. Zur „Waffengenossenschaft“ von Friedrich Nietzsche und Franz Overbeck*. Berlin: Akademie.
- Stendhal (1822): *De l'amour*. Paris: Pierre Mongie.
- Warburg, Aby (2010 [1919]): „Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“. In: Aby Warburg: *Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, S. 424–494.

Warburg, Aby (2010 [1922]): „Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“. In: Aby Warburg: *Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, S. 373–402.

Warburg, Aby (2010 [1927]): „Schlußsitzung der Burckhardt Übung“. In Aby Warburg: *Werke in einem Band*. Berlin: Suhrkamp, S. 695–699.

Warburg, Aby (2011): *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin: Wagenbach.

