

Neue Zürcher Zeitung, November 6, 2001

Aufgeklärte Sachlichkeit

Zum Tod des Kunsthistorikers Ernst Gombrich

Mit Sir Ernst H. Gombrich ist am vergangenen Samstag in London eine der bedeutendsten Figuren abgetreten, die das Fach Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert geprägt haben. Ein Wissenschaftler mit einer frappanten Argumentationskraft, aber auch ein Autor von hohen Graden, mit der Fähigkeit, das Wesentliche verständlich zu vermitteln, wie sie sich am wohl erfolgreichsten kunsthistorischen Buch überhaupt ablesen lässt, seiner «Story of Art», die in mehr als einer Million Exemplaren und in mehr als zwanzig Sprachen erschienen ist. Gombrich war 1909 in Wien geboren worden, stammte aus dem jüdischen Bildungsbürgertum und wuchs unter Anleitung seines Lehrers Julius von Schlosser in jene wissenschaftliche Konfiguration hinein, die zu Recht als «Wiener Schule der Kunstgeschichte» Weltruhm besessen hat. Er promovierte mit einer Abhandlung über Giulio Romanos Palazzo del Tè in Mantua und hatte von Anfang an mehr zu bieten als kunstgeschichtliches Handwerk, nämlich jenen intellektuellen Zuschnitt, wie ihn nicht wenige Repräsentanten der Wiener Moderne besessen haben. So war es kein Zufall, dass er 1936, noch in Wien, in einer populären Reihe eine «Weltgeschichte von der Urzeit bis zur Gegenwart» herausbrachte, die sich elementarer anthropologischer Fragen bediente, um mit ihnen die irritierende Fremdheit des Historischen dem Leser zu vermitteln, ohne von den überschwänglichen Entwicklungsideen einer Geschichtsschreibung Gebrauch zu machen, zu der nicht nur Hegel und der Historismus zählen, sondern auch die Kunstgeschichte, zum Teil bis heute.

Intellektueller Zugriff

Gombrich verabschiedete, ohne Wiederkehr, die Legende von einer gleichsam naturwüchsigen Kunsttradition und ihrer immanenten Logik und erschloss damit diese Phänomene als ein Feld ganz anderer Forschung. Sein Denken war unter anderem in der Wahrnehmungspsychologie und in der Psychoanalyse fundiert, die ihm Ernst Kris nahe brachte, in der Tierpsychologie und Verhaltensforschung oder in jenem kritischen Rationalismus, der sich in Karl Poppers Schriften, vor allem in dessen «Elend des Historizismus», manifestierte. All diese Zugriffsmöglichkeiten, die Gombrich sich aneignete, setzten ihn instand, herkömmliche Geschichtsideologien kritisch zu prüfen. Der Popperianer Gombrich war darum bemüht, diese intellektuellen Vorgriffe aufzulösen, um die Kunstgeschichte auf eine problemorientierte Basis zu stellen. Das zeigte sich schon deutlich an den Titeln seiner bedeutendsten Abhandlungen, wie zum Beispiel «Kunst und Illusion. Eine Studie über die Psychologie der bildlichen Darstellung» (1960), «Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens» (1979), oder auch in Aufsatzsammlungen wie «Bild und Auge» (1982).

Gombrich sah in der Psychologie des menschlichen Verhaltens das eigentliche Nadelöhr seines Kunstverständnisses, den Konstruktionspunkt einer Wissenschaft, die sich an den Leitfragen: Wie stellen Künstler dar? und: Wie sehen sie? orientierte. Die Kunstproduktion folgt deshalb nicht einem Eindruck der Natur oder individuellen Phantasmagorien, sie folgt vielmehr jenen Schematisierungen der menschlichen Wahrnehmung, die geeignet sind, die Repräsentation zu steuern beziehungsweise hervorzubringen. Davon handelt insbesondere «Kunst und Illusion», ein wahrer Klassiker der Kunstwissenschaft. In ihm geht es darum, die Rolle, welche unterschiedliche technische, materialbedingte oder konventionalisierte Schematisierungen spielen, in ihren

Konsequenzen für die Wahrnehmung zu untersuchen. Kunst ist kein ontologischer Sonderfall, kein profaniertes Sakrum oder ästhetisches Rätsel, sie ist eine Art gelenkte Projektion, in der sich Sehen und Wissen produktiv ergänzen. Stile lassen sich deshalb auch nicht aus historischen Teleologien herleiten, sondern sie resultieren aus der Verfeinerung oder Veränderung jener Schemata im Bewusstsein, die sich der jeweiligen Realitätserfahrung immer wieder anpassen.

Die Kunst ist in diesem Sinne eine «Illusion», die Gombrich ganz nüchtern in den Mechanismen der Wahrnehmung verankert. Kunstgeschichte wiederum beschreibt keinen teleologischen Prozess, sondern eine Abfolge von Problemlösungen, in denen sich jeweils Wahrnehmung und Darstellung unter situativen Bedingungen verändern. Das gilt für realistische Bildwerke ebenso wie für abstrakte Ornamente, die einem angeborenen «sense of order» gehorchen, der sich im Prozess der Wahrnehmung manifestiert. Gombrichs aufgeklärte Sachlichkeit unterscheidet sich stark von einer ästhetischen Emphase, ohne dass er deshalb von der Forderung höchster Subtilität abgesehen hätte. Auch hierin mag man eine Dreingabe der Wiener Schule sehen, die sich seit Alois Riegl oder Franz Wickhoff darum bemüht hatte, Wissenschaft zu werden und schöngeistigem Geschmack abzuschwören.

Gombrich hatte 1936 in seiner Heimatstadt keine Lebensmöglichkeiten mehr entdecken können und war nach London gegangen, wo er damit begann, in der aus Hamburg geretteten kulturwissenschaftlichen Bibliothek Aby Warburgs zu arbeiten, insbesondere den kryptischen und extrem «verzettelten» Nachlass jenes Gelehrten zu ordnen und zu erschliessen. Eine langwierige Arbeit, die 1970 in die «intellektuelle Biographie» Warburgs mündete, ein erstaunliches Werk, in dem es ein erstes Mal gelang, den Umriss und die Tragweite dieses Geistes sichtbar zu machen. Zwischen Gombrichs historischem Rationalismus und Warburgs Konzeption der Kunst als Affektereignis und der Geschichte als Erinnerungsprozess gab es kaum Beziehungen. Und doch gelang es Gombrich in passionierter Distanz, Warburgs geistige Physiognomie eindrucksvoll und massgebend zu verdeutlichen. Ein Meisterwerk innerhalb der hierzulande nicht eben allzu geschätzten «wissenschaftlichen Biographik».

Gegenüber Erwin Panofsky, dem vermeintlichen Vollender und Entfalter Warburg'scher Ideen, verstärkte sich Gombrichs Dissens. Er zweifelte schon an der Grundannahme der Ikonologie, dass sich Kunstwerke auf historische Texte oder geistige Texturen zurückführen lassen. Schon deshalb, weil diese Schriftgläubigkeit der Wahrnehmungsrealität der Kunst kaum gerecht wird und im Übrigen unausgesprochene geschichtsphilosophische Prämissen einschliesst, die Gombrich zutiefst widerstrebten. Er sah Panofsky letztlich in das Elend des Historizismus verstrickt. Was diesen freilich nicht daran hinderte, mit seiner ikonologischen Methodik eine einflussreiche, weltweit verbreitete Schule zu etablieren, der Gombrich nichts entgegensetzen wollte und konnte. Sein aufgeklärter Rationalismus, überhaupt die Attitüde des freien Geistes, die stets die Grenzen des Erkennens bedachte, erwies sich nicht als anschlussfähig für junge Adepten. Gombrich hat kaum Schüler hervorgebracht und ist noch viel weniger das Haupt einer Schule geworden. Er blieb, auch zu Zeiten der Hochkonjunktur methodischer Monomanien, ein kritischer Selbstdenker.

1951 setzte Gombrich mit der Slade-Professur für Kunstgeschichte in Oxford seine akademische Karriere fort. 1959 bis 1976 war er Direktor des Londoner Warburg-Institutes und danach bei vielerlei Gelegenheiten eine weltweit präzente Figur.

Der Moderne ausgewichen

Gombrichs wissenschaftliches Hauptfeld war und blieb die Kunst der italienischen Renaissance.

Seine meistens aus Vorträgen und Vorlesungen herausgewachsenen Studien erschienen unter anderem unter Titeln wie «Norm und Form» (1966), «Symbolische Bilder» (1972) oder «Die Entdeckung des Sichtbaren» (1976). Sie sind am wenigsten von theoretischen Einschlüssen begleitet und bilden die besten Zugänge zu seinem wissenschaftlichen Universum. Aber auch Gombrichs Konzeption und persönliche Prägung besaßen eine Terra incognita: Der Herausforderung der Kunst der Moderne ist er ausgewichen. Wohl aus dem Grund, weil für ihn das zeitgenössische Kunstgeschehen von Teleologien und Programmen überlagert schien, die abzuwehren er kaum eine Chance sah. Sicherlich erkannte sich auch sein Humanismus in den befremdlichen Erscheinungen der modernen Kunst nicht wieder. Hier hatte seine Offenheit ihre klaren Grenzen.

Mit zunehmendem Ruhm, der in den Gebieten deutscher Sprache - wohl Ergebnis der verdrängten Emigration - erst in den achtziger Jahren einsetzte, wurde Gombrich eine vielfach gehörte und gefragte Stimme. Eine wirkliche Autobiographie hat er nicht verfasst, wohl aber beschreibt das Buch «Die Kunst, Bilder zum Sprechen zu bringen» (1993, herausgegeben von Didier Eribon) viele Aspekte seiner geistigen und persönlichen Herkunft. Es weiss auch viel zu erzählen vom Schicksal des Emigranten während des Krieges in England, wo Gombrich unter anderem für den Abhördienst der BBC tätig war, von den Begegnungen mit bedeutenden Geistern, den notwendigen Konflikten, denen er nicht aus dem Weg gegangen ist.

Gombrichs Werk liegt schon lange abgeschlossen vor, selbst wenn der Gelehrte das Publikum noch als Achtzigjähriger mit einer kleinen Studie über die «Bewegung des Schattens» (1989) überraschte. Gombrich wird in der Geschichte der Kunstgeschichte unvergessen bleiben und in ihr einen intellektuellen Anspruch präsent halten, den auf produktive Weise einzulösen auch zukünftige Generationen mit ihm verbinden wird.

Gottfried Boehm

Neue Zürcher Zeitung, Ressort Feuilleton, 6. November 2001, Nr.258, Seite 65

Copyright (c) Neue Zürcher Zeitung AG