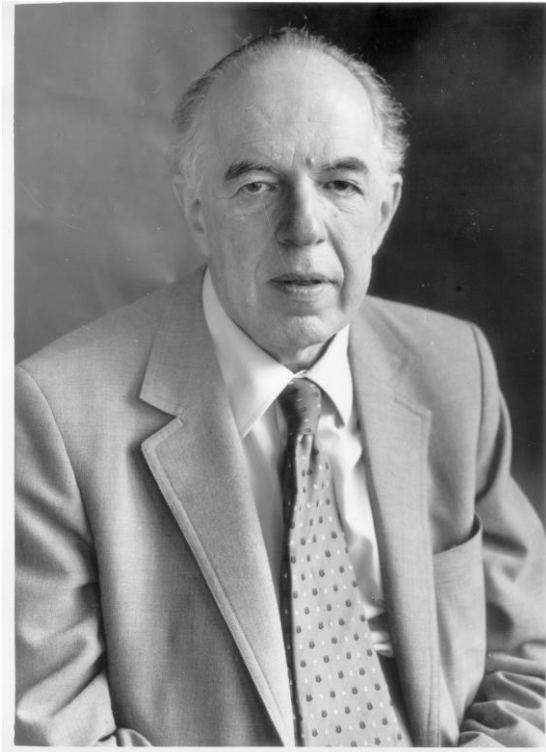


**Sir Ernst Gombrich**  
**30.3.1909 – 3.11.2001**



Sir Ernst Gombrich ist am 5. November 2001 im Alter von 92 Jahren in London verstorben. Seit langem galt er als der weltweit angesehenste Kunsthistoriker, der mit einer erstaunlichen Verbindung von kritischer Intelligenz und gesundem Menschenverstand Grundfragen der Kunstwissenschaft neu durchdacht hat, Brücken zu Nachbardisziplinen von der experimentellen Psychologie bis zur Humanismusforschung und der Geschichte der Rhetorik schlug und mit seinen limpide geschriebenen Büchern einen breiten Leserkreis weit über die Grenzen seiner eigenen Disziplin hinaus erreichte. Er wurde vielfach geehrt, in den Adelstand erhoben, mit dem Order of the British Empire ausgezeichnet, erhielt den Banzer-, den Goethe- und den Hegelpreis und war vielfacher Ehrendoktor. Als die Frankfurter Allgemeine Zeitung nach seinem Tode um Gedenkworte bat, da erhoben der Pianist Alfred Brendel, der Renaissance-Historiker Antony Grafton und der Philosoph Richard Wollheim ihre Stimmen.

Ernst Gombrich wurde am 30. März 1909 in Wien geboren. Er entstammte einer betont assimilierten jüdischen Familie. Sein Vater war Anwalt, die Mutter eine nicht unbekannte Pianistin. Aus dem Elternhaus nahm er eine tiefe Überzeugung von den Werten der humanistischen und bürgerlichen Bildung mit, die er sich bis ins Alter bewahrte. Der Mutter verdankte er die Vertrautheit mit der Musik. Musik war ihm ebenso wichtig wie bildende Kunst. Umgang und Freundschaft mit Musikern haben sein Leben begleitet. Er besuchte das humanistische Gymnasium der Theresianischen Akademie in Wien und studierte von 1928 bis 1933 an der Wiener Universität Kunstgeschichte. Sein Lehrer war Julius von Schlosser, der große Historiker der Kunstliteratur, ein Gelehrter von universaler Bildung und eigentlich mehr Antiquar als Kunsthistoriker. Für ein Semester wechselte Gombrich nach Berlin, um den Gastprofessor Heinrich Wölfflin über "Italien und das deutsche Formgefühl" zu hören. Aber die Bildvergleiche des berühmten Kunsthistorikers langweilten den Wiener Studenten, und Gombrich wechselte in das Kolleg des Gestaltpsychologen Wolfgang Köhler über das Verhalten der Affen. Das war eine für seine Neugier charakteristische Entscheidung. Noch im Alter las er regelmäßig den "Scientific American" und meinte: auch wenn er nicht alles verstehe, gewinne er aus jeder Nummer Anregung für sein Nachdenken über die Kunstgeschichte. 1955 promovierte er über die Architektur des Palazzo del Te in Mantua. Dieser Bau Giulio Romanos galt als ein Hauptwerk der Architektur des Manierismus. Über den Manierismus gab es während der Zwanziger Jahre eine aufgeregte kunsthistorische Diskussion, in welcher viel von der Krisenstimmung des Zeitalters nach dem Ende der Renaissance die Rede war. Gombrich hingegen deutete die "gestörten Formen" der manieristischen Architektur nicht als Zeitausdruck, sondern als Wahl, Spiel und Virtuosität. Damit hatte er schon in seiner Dissertation jene entschiedene Abwendung von der "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte" vollzogen, an der er bis an sein Ende festhalten sollte.

Nach der Promotion blieb Gombrich in Österreich zunächst ohne Stelle. Im Auftrag eines

Verlegers schrieb er eine "Weltgeschichte für Kinder", die bis heute wieder aufgelegt wird. Vor allem aber beschäftigte er sich mit den Problemen zwischen Kunstgeschichte und Psychologie. Aus den Seminaren des Sprachwissenschaftlers Karl Bühler lernte er, wie schwierig Deutung und bildliche Übersetzung der Gemütsbewegungen, der Leidenschaften seien. Die Einsicht in diese Problematik sollte sein Interesse an den antiken Texten zur Rhetorik erwecken, in denen er die Quelle für die neuzeitliche Kunsttheorie erkannte. In Zusammenarbeit mit Ernst Kris, einem Kustoden am Kunsthistorischen Museum, der zum Kreis um Freud gehörte und im Nebenberuf Psychoanalytiker war, beschäftigte er sich mit den Verfahren der Karikatur. Gombrich stand entgegen einer häufig geäußerten Meinung der Psychoanalyse und Freud mit kritischer Distanz gegenüber. Er war zu sehr Rationalist, um es mit dem Unbewussten zu halten. Aber durch die von Kris inspirierte Beobachtung der Karikatur schärfte er seine Einsicht in die Bedingungen der bildlichen Wiedergabe von psychischem Ausdruck.

Im Januar 1936 ging Gombrich nach London, wo er an der aus Hamburg geflüchteten Bibliothek Warburg, die damals noch eine private Institution war, etwas Ähnliches wie einen Werkvertrag erhielt. Er sollte sich mit den nachgelassenen Papieren Aby Warburg und besonders mit dessen unvollendetem Projekt eines Atlas der Mnemosyne beschäftigen. Dem Warburg Institute hat er bis zu seiner Pensionierung angehört und war von 1959 bis 1976 dessen Direktor. 1970 veröffentlichte er eine brillante intellektuelle Biographie Aby Warburgs, des legendären Gründers dieser berühmten Bibliothek, welche sich die Erforschung des Nachlebens der Antike zum Ziel gesetzt hatte. Freilich spricht aus diesem Buch auch Distanz. Warburgs von Nietzsche und Usener angeregtes Interesse für die dunklen Seiten der antiken Überlieferung, für Astronomie und Astrologie, Mythen und Aberglauben, waren Gombrich unheimlich. Der Krieg unterbrach seine Arbeit am Warburg Institute. Er war beim "Monitoring Service" des BBC verpflichtet und musste deutsche Rundfunksendungen abhören und ins Englische übersetzen. Dem Wahrnehmungspsychologen Gombrich erschlossen sich durch diese Tätigkeit Einblicke in die manipulativen Techniken der Kriegspropaganda. 1945 kehrte er ans Warburg Institute zurück und nun begann sein Aufstieg zum weltberühmten Kunsthistoriker.

Gombrich hat nie als Spezialist gearbeitet. Es gibt aus seiner Feder keine Künstlermonographie, keine Untersuchung über ein einzelnes Feld der Kunstgeschichte. Sein erstes großes Buch – und zugleich sein berühmtestes – war die 1950 erschienene "Story of Art". Der damalige Direktor des Warburg Institute, Fritz Saxl, zeigte sich verstimmt, dass sein Mitarbeiter die Zeit auf eine allgemeine Kunstgeschichte verschwende. Gewiss, Gombrichs "Story" – nicht "History!" – "of Art" bringt keine neuen Resultate, aber sie ist eine neue Erzählung von den Werken, den Experimenten der Künstler im Lauf der Jahrtausende. Die berühmten ersten Sätze der Einleitung: "There really is no such a thing as Art. There are only artists" sind ein Programm. Dem kritischen Empiristen geht es um die Versuche der Künstler, bildliche Äquivalente für die Erscheinungen der sichtbaren Welt und die menschlichen Affekte zu erfinden, nicht um das Abstraktum "Kunst". Alles allgemeine Gefasel über Kunst, wie man es in den kunstwissenschaftlichen und kunsttheoretischen Schriften so häufig liest, war ihm zuwider. "I should like no help to open eyes, not to loosen tongues". So schrieb er die gescheiteste, aber auch die verständlichste Erzählung von den Experimenten der Künstler, die wir besitzen. Sein nächstes Buch "Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation" lieferte ein Stück Theorie, richtiger empirisch-theoretischer Begründung nach. Es führt die Wiener Erfahrungen mit Bühler und Kris weiter und versucht zu zeigen, wie die Illusion der Bilder auf ständig neuen Experimenten in der Spannung zwischen vorgegebenen Schemata, Außenbeobachtung und Ausdrucksabsicht beruht. Bilder sind so etwas wie Versuche im Labor, sie werden immer wieder neu getestet und korrigiert. Gombrich hat dieses Modell später mit Poppers anti-historistischem Begriffspaar "Trial and Error" zu verknüpfen versucht, ja er hat sogar Darwins "natural Selection" auf die Abfolge der Experimente in der Geschichte der Kunst übertragen.

In seinem nächsten Buch: "The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art" unternahm er den eigenwilligen Versuch, die wechselnden Muster der Ornamente ausgehend von der Gestalttheorie empirisch zu erklären. All diesen Bemühungen Gombrichs liegt die affektgeladene Überzeugung zugrunde, dass ein wissenschaftlicher Umgang mit Bildern, Zeichen, Ornamenten sich nicht auf trübe Konstruktionen wie den Geist der Zeiten, die kulturellen Symbole, Überbau und Unterbau, hinausreden dürfe. In einem denkwürdigen Artikel mit dem Titel "Art and Scholarship" vertrat er den Standpunkt, man könne nicht nach dem "why" sondern nur nach dem "how" von kunstgeschichtlichen Abläufen fragen. Wie Popper war Gombrich dezidiert Anti-Hegelianer. Unvergesslich, wie vernichtend er die vulgärmarxistisch orientierte, bekanntlich ungeheuer erfolgreiche "Social History of Art" von Arnold Hauser kritisierte. "Those of us who are neither collectivists believing in nations, races, classes or periods as unified psychological entities, nor dialectical materialists untroubled by the discoveries of "contradictions", prefer to ask in each individual case how far a stylistic chance may be used as an index to changed psychological attitudes, and what exactly such correlation would have to imply". Kausale Verallgemeinerungen waren seine Sache nicht.

Nichts war Gombrich fremder als der Gegensatz zwischen Geistes- und Naturwissenschaften. Er hielt enge Nachbarschaft zu den Sciences und zu den Humanities. Er war bewandert in der humanistischen Literatur, er schrieb über Pico della Mirandola und die Hypnerotomachia Poliphili, und er konnte unschwer mit allen gelehrten Adepten der Warburg-Schule mithalten. Seine Abhandlung über "Botticellis Mythologies" von 1945, auch wenn ihre Resultate inzwischen korrigiert werden mussten, bleiben ein Musterbeispiel der Zusammenführung von Bild und Text in der Erforschung der Florentiner Renaissance. Hier schien er völlig auf den Spuren Warburgs zu wandeln. Aber wichtiger ist, dass ihn auch auf diesem Feld sein kritischer Sinn nicht verließ. In der Abhandlung "Icones Symbolicae" hat er früh die Gefahren der ikonologischen Bilddeutung aufgezeigt, sobald diese die Grenzen von der stringenten philologischen Lektüre zur Symbolik überschreitet. Gombrich hat darauf bestanden, dass jede ikonologische Auslegung sich nur auf Texte stützen dürfe, die nachweislich in tempore et loco zugänglich waren. Andernfalls wird sie zu einer mythischen Überlieferungssage. Auch war es ihm wichtig, dass die Ikonologie und die Emblemik in der Zeit des Humanismus rhetorische und poetische Techniken waren, nicht Weltdeutungen. Mit diesen Ansichten wurde er zum frühesten und intelligentesten Kritiker von Erwin Panofskys Konzept der Ikonologie. Das Amalgam aus Alciatis "Emblemata" und Cassirers "Philosophie der symbolischen Formen" hielt er für einen charakteristischen Sündenfall der deutschen Geistesgeschichte. So hat er die Tradition Aby Warburgs von innen her aufklärerisch revidiert.

Mittlerweile ist der Diskurs über die Bilder unter dem Einfluss der Medien von anderen Fragen bewegt. Aber an der intellektuellen Hinterlassenschaft Gombrichs, seinem weit verzweigten Werk, wird man sich noch lange abarbeiten. Auch die Debatte über die Moderne und die Avantgarden, die teilweise erst noch bevorsteht, wird über die Gründe für Gombrichs ablehnende, catonische Einstellung gegenüber weiten Strecken der modernen Kunst nachdenken müssen. Gewiss, wer, wie er, die Arbeit der Künstler auf die Techniken der Repräsentation verkürzt, hat Schwierigkeiten mit jeder Inspiration, die der Kunst aus dem Unbewussten zuströmt. Gombrich war es schon bei der Romantik unwohl. Aber sein Unbehagen an der Moderne hatte noch andere Motive. Ihm, der so fest an die Werte der traditionellen Bildung glaubte, war das ständige Gerede von der Innovation verdächtig. "Die Zeit ist gekommen, Nein zu sagen", meinte er. Die Behauptung Marcel Duchamps, das Alles Kunst sei, wenn man es nur zur Kunst erkläre, war für Gombrich ein Beispiel für jene Mystifizierung des bildnerischen Prozesses, gegen die er zeitlebens ankämpfte. Wenn man seinen Satz "There really is not such a thing as ART" annimmt, dann kann tatsächlich Duchamps Zaubertrick nicht mehr funktionieren.

Man mag Gombrichs Ansichten und Vorbehalte teilen oder nicht. Sir Ernst Gombrich war jener

Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts – ein Kunsthistoriker malgré lui –, der die fundamentalsten Fragen gestellt hat.

Willibald Sauerländer