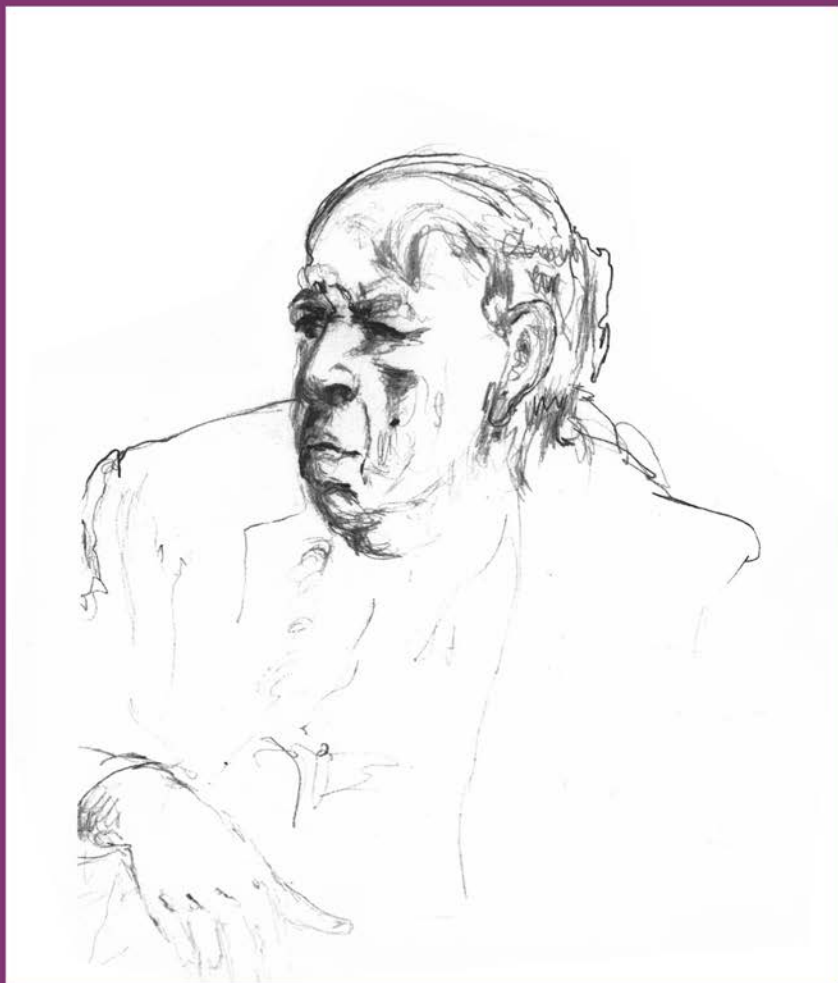


Sybille Moser-Ernst (ed.)

ART and the MIND - Ernst H. GOMBRICH

Mit dem *Steckenpferd* unterwegs



V&R

V&R Academic

Sybille Moser-Ernst (ed.)

**ART and the MIND –
Ernst H. GOMBRICH**

Mit dem *Steckenpferd* unterwegs

Editorial Assistance by Ursula Marinelli

With 59 figures

V&R unipress

 universität
innsbruck

Gefördert von



WIEN 
KULTUR 

*Zukunfts***Fonds**
der Republik Österreich

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available online: <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-8470-0794-4

You can find alternative editions of this book and additional material on our website: www.v-r.de

Printed with the support of the Rector of the University of Innsbruck, the Dean's Office of the Faculty of Humanities 1 (Philosophy and History) of the University of Innsbruck, the University of Innsbruck (Vicerector for Research and Executive Department for Research Funding and Quality Assurance in Research), the Department of the Tyrolean Regional Government (Department of Culture), the Department of Culture of the City of Vienna (Science and Research Funding), the Future Fund of the Republic of Austria, the Foundation Fürstlicher Kommerzienrat Guido Feger (Vaduz, Liechtenstein) and Dr. med. Wolfgang Drexel.

© 2018, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, 37079 Göttingen, Germany / www.v-r.de

All rights reserved. No part of this work may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, including photocopying, recording, or any information storage and retrieval system, without prior written permission from the publisher.

Cover image: Drawing, pencil, by Sybille Moser-Ernst, Sir Ernst Gombrich listening to Così van tutte, London, 15. 3. 1997.



Der ungetreue Hirte

Der ungetreue Hirte. Fotomontage, 11,5 x 16,2 cm, schwarz-weiss, leicht vergilbt. E.H.Gombrich Estate, Warburg Institute Archive London, former Green Metal Cabinet, Photo Drawer I-X, Caricature. Porträtfoto des jungen Ernst H. Gombrich, montiert in: Foto des Gemäldes *The Unfaithful Shepherd*, Oil on Panel (61,6 x 86,7 cm), The Philadelphia Museum of Art, Cat. 419, Credit Line: John G. Johnson Collection, 1917, Follower of Pieter Brueghel the Elder, probably after a lost painting of 1567-69.

Table of Contents

Leonie Gombrich: FOREWORD – <i>ART & THE MIND</i>	11
Sybille Moser-Ernst: <i>Why read Gombrich now?</i>	13

1. Bild undforschendes Auge

1.1. Sybille Moser-Ernst: Hinführen zum Thema <i>Bild und forschendes Auge</i>	33
1.2. David Freedberg: Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending	39
1.3. Veronika Korbei (née Kopecky): Treasures and Trifles from the Ernst H. Gombrich Archive	63
1.4. Georg Vasold: Kunstgeschichte in tristen Jahren. Ernst H. Gombrichs wissenschaftliche Anfänge im Wien der Zwischenkriegszeit	77

2. Bild und Kunst – Konzepte

2.1. Sybille Moser-Ernst: Hinführen zum Thema <i>Bild und Kunst – Konzepte</i>	95
2.2. Nadia Justine Koch: Aufstand in der Werkstatt. Das schéma als Motor des Griechischen Wunders	99
2.3. Sybille Moser-Ernst: Resemblance and Metaphor – Reassessing “Sinnbild und Abbild – Zur Funktion des Bildes” 20 Years later	119
2.4. François Quiviger: E.H. Gombrich and the Warburg Institute	157

3. Sind Bilder gefährlich?

- 3.1. Sybille Moser-Ernst: Hinführen zum Thema. Das Paradigma, das Gombrich im Sinn hatte 173
- 3.2. Sybille Moser-Ernst and Ursula Marinelli: The Unfinished Caricature Project by Ernst Kris and Ernst Gombrich – Open Questions and an Attempt at Answering Them 179
- 3.3. Werner Hofmann (+): GEFÄHRLICHE BILDER IN GEFÄHRLICHEN ZEITEN. Ein Beitrag zur „Bildwissenschaft“ . . . 205
- 3.4. Willibald Sauerländer im Gespräch mit Sybille Moser-Ernst: Über Gombrichs Verhältnis zur Moderne (Ein Interview) 221
- 3.5. Ursula Marinelli: Steckenpferd gegen Schlange – Über das differente Bildverständnis von Gombrich und Warburg 241

Alfred Brendel für Ernst H. Gombrich: **Gombrich und das Wunder Musik** 269

4. Was Gombrich “in the academic mould”?

- 4.1. Sybille Moser-Ernst: A brief reflection on the question *Was Gombrich “in the academic mould”?* 273
- 4.2. Josef G. F. Rothhaupt: „Wahlverwandtschaftliche Steckenpferde“ bei Gombrich und Wittgenstein 275
- 4.3. Hans Belting: Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft? Ernst Gombrichs Psychologie im Spiegel der Kulturen 301
- 4.4. Partha Mitter: The Paradox of Ernst H. Gombrich 315

5. Neuroarthistory and Neuroaesthetics

- 5.1. Sybille Moser-Ernst: Introducing the subject of *Neuroarthistory and Neuroaesthetics* 333
- 5.2. John Onians: Sir Ernst’s last laugh: How the New Art Historians came to see the importance of nature and the brain . . . 335

5.3. Robert Kudielka: “The Beholder’s Share”: Pictorial Colour and Neurobiology. E. H. Gombrich looking at the work of Bridget Riley	347
5.4. Julian Bell: A Painter’s Approach to Neuroaesthetics	363

6. Gombrich and China

6.1. Sybille Moser-Ernst: An introduction to the theme of <i>Gombrich and China</i>	377
6.2. David Carrier: Ernst Gombrich’s Account of Chinese Painting	381
6.3. Yiqiang Cao: The Legacy of Ernst Gombrich in China	399
Dank	407
The Authors	409
Index of Names	415
Index of Keywords	427

Leonie Gombrich

Foreword – *ART & THE MIND*

Right at the end of his life, after two years in which he was almost completely immobilized by arthritic pain, my grandfather lay in his bed musing about rituals that have accompanied sowing and reaping since ancient times in cultures across the world. His speech was intermittent by then, and he hadn't the strength to explain the context of his musings: only to make clear that he was considering the practices of Greeks and Celts, in particular, and wondering whether there could be direct influence involved. He was reflecting, in short, on the recurrent patterns of nature, and the place in these of human behaviour and progression. It is not an outrageous inference, I think, to consider that these private meditations stemmed in part from contemplation of his own efforts – the efforts of a lifetime of scholarship – and what the sum of their worth might be as time rolled on. What is scholarship, after all, but a lifelong hope of contributing to the history of human knowledge?

Even this image, I realise, stems directly from my grandfather's conception of cultural history and indeed, of humanity – of generational reinterpretations of tradition, of reflection and refinement in practice – that is far from being shared by all thinkers, or even all contributors to this volume. I shall not wade into those waters! But as his literary executor and thus in some ways custodian of his legacy, I was thrilled when Professor Moser-Ernst proposed the E. H. Gombrich 100th birthday conference in Greifswald that was the genesis of this book.

Professor Moser-Ernst was adamant from the start that this was to be no exercise in hagiography, but an exposition of Gombrich's impact in terms of reaction as well as influence. The contributions within this book, in their range of theme and variety of stance, bear proof of the success of her aims. They are also a testament to her considerable and well-placed effort to include widely diverse areas of Gombrich's intellectual heritage. I was reminded, reading through, of an occasion on which my grandfather read to me, from his writings, a quoted description of ants scurrying this way and that in apparently random toil, but through their efforts creating a giant anthill. The comparison was with the work of art historians, each making their contribution to the greater sum of knowl-

edge. Such apparent differences of intent and direction, each fascinating in their own right, each contributing to a larger and unexpected whole, are clearly demonstrated here.

Would all the contributions have pleased him? Some, undoubtedly, would have moved him greatly; some contain clear challenges to his ideas. But if the definitive answer to my question was, “Yes”, I think this collection would have missed its point. Its significance as a tribute to Gombrich is that it represents, as it were, a crop from seeds that he planted, seeds he had reaped from a previous harvest – and an early crop, one would hope, in a cycle of sowing and reaping that will continue for years to come.

Leonie Gombrich
October 2017

Why read Gombrich now?

„Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? Nein.
Wir wollen weniger erhoben und fleißiger gelesen sein.“
(Gotthold Ephraim Lessing)

Rocks of Gombrich's achievement standing out as landmarks

Half a century ago Ernst H. Gombrich's testable theories transformed thinking on how to look at art. After only a few years during which semiotics appeared to render Sir Ernst's common sense framework outdated, *the rise of cognitive approaches* has enabled him to recover internationally the status he once had in France as a radical thinker within modern philosophy.

E.H. Gombrich became the most influential art historian of the Twentieth Century. His innocent sounding "The Story of Art"¹ provided a robust framework which millions throughout the world would use to understand one of man's most important activities.² Reflection suggests the observation that the historiography of art history has again some difficulty in evaluating his position or even just placing him.

With the expansion of the study of art to become a true *Bildwissenschaft* or *Image Science* the relevance of his insistence on the standard of testability has never been greater.

It was to meet this need, to bring back Gombrich to centre stage, that in 2009 I organised a conference on the occasion of Sir Ernst H. Gombrich's Hundredth

1 1950 Erstveröffentlichung in englischer Sprache, bei Phaidon, London. „The Story of Art“ auf Englisch in 16 Auflagen und auf Deutsch („Die Geschichte der Kunst“) in 14 Auflagen erschienen, weltweit bislang in 39 Sprachen übersetzt. Neben allen Landessprachen Europas finden sich auch Russisch, Hebräisch, Arabisch, Mongolisch, Thailändisch, Koreanisch, Argentinisch, Brasilianisch-Portugiesisch, Isländisch und Türkisch. Nicht nur Sprache ist hier das Kriterium, sondern das Übersetzen eines abendländischen Denkens in eine andere Kultur und damit das Eindringen in ein völlig anderes Bild-Verständnis als das europäische.

2 Vgl. Yiqiang Cao's Erinnerung an Gombrichs Klage (siehe sein Beitrag) in diesem Band), dass die englischen Kollegen seine „Story of Art“ nicht kannten, weil sie dieses Buch nicht lasen. Das Verwenden des Begriffs Story anstatt History ließ sie – ohne es gelesen zu haben – das Urteil denken, es handle sich um ein populärwissenschaftliches Werk.

Birthday. My vision attracted the financial support of the Alfried Krupp Foundation in Greifswald and the intellectual engagement of some of the most influential figures in the History of Art.³ Certainly, holding the conference in Germany had many additional benefits, since it made everyone look at him from a fresh point of view.

The ambitious aim of this book is to explore Gombrich's intellectual legacy by analysing some of his concepts and insights in the context of *Image Science*. Its purpose is to assess Gombrich as an engine of change and innovation across disciplines. He introduced students in many fields to the complexities of the artist's mind and helped them realise the power of their own eyes and intellects. These achievements were obscured in the last decades of his life by a tide of fashion in the Humanities or Geisteswissenschaften, but this has now receded leaving the rocks of his achievement standing out as landmarks. Gombrich's clarity of sight was recognised even by his enemies, and that clarity is apparent in this ambitious collection of papers, that *shun hagiography*⁴ in favour of a rigorous reappraisal of his role in the past and a forward-looking assessment of his potential importance for the future. This book could only be realized because I could win over and engage a powerful team of contributors (Austrian, English, German, American, Canadian, Chinese, Indian) who are original authorities in their own right, among them some of Gombrich's former students.

Gombrichs Steckenpferd – dem wir im Untertitel unseres Buches begegnen – bleibt für die entscheidenden Fragen in der *Bildforschung* und somit für die Theoriebildung in der Bildwissenschaft weiterhin tauglich. Das Steckenpferd aus der Kinderstube wurde für das kunstwissenschaftliche Denken einst entdeckt

3 [https://www.uibk.ac.at/public-relations/presse/.../2009/03/gombrich.wiko\[15\].pdf](https://www.uibk.ac.at/public-relations/presse/.../2009/03/gombrich.wiko[15].pdf) E.H. Gombrich auf dem Weg zu einer Bildwissenschaft des 21. Jahrhunderts Alfried Krupp Wissenschaftskolleg Greifswald, Internationales Symposium vom 30. bis 31. März 2009, Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Sybille Moser-Ernst.

4 James Elkins is a rare example in our discipline who took "Gombrich's central interests seriously", as he tells, very seriously, as I can confirm. His conclusion: "Gombrich exemplifies the discipline in a way that no other art historian does, [...]. In that sense art history is continuously coming to terms with Gombrich's work, and his scholarship is emblematic of the discipline as a whole. There is, however, another way of assessing Gombrich's work that leads to a less optimistic conclusion. The requirement here for claiming a connection to his work would be more stringent. Gombrich's central concerns included the psychology of art, the relation of what he called "making" and "matching" and the links between art and science. Those are marginal interests in the discipline, and very few scholars take them as starting points for new work. To "prevent the all-too-easy accumulation of individual achievements, which can make it seem as if an enumeration of his wide-ranging interests is a sufficient assessment of his work" (quoting Elkins) he invited letters in response to his paper: James Elkins, Ten Reasons Why E. H. Gombrich is not Connected to Art History. *Human Affairs*, 19 (3), 2009, pp. 304–310. Retrieved 9 Sep. 2017, from doi:10.2478/v10023-009-0044-6.

(1906)⁵, um das *Zusammenspiel von Bild und Einbildungskraft*, um die Bedingungen und die Grenzen der Bildkunst ergründen zu helfen.

Gombrich entwickelte *sein Steckenpferd* noch in seiner Studienzeit in Wien. 1963 versah er seine – wie wir überzeugt sind – faszinierendste, in ein Buch gebundene Sammlung von (englischsprachigen) Aufsätzen, die für die Bildforschung und in der Folge für möglicherweise notwendige Korrekturen in der Bildwissenschaft Grundlagenforschung darstellen, mit einem Vorwort mit dem Titel „Vorwort. Zugleich ein Lebensabriß des Steckenpferds“⁶. Es lag ihm viel daran, uns auf diese „biologisch-biographische“ Weise die Probleme nahezubringen, die ihn schon als Sechszwanzigjährigen in Zusammenhang mit dem Bild und dem Bildermachen beschäftigten. Es waren Fragen, die er in „Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form“ (1951)⁷ verdichtet hatte, jenem Aufsatz, der *das Steckenpferd* gleichsam für immer in der literarisch gebildeten Welt, aber auch in naturwissenschaftlichen Fächern mit dem Namen Ernst H. Gombrich verbunden hat. Dieser Aufsatz wurde „auch zum Ausgangspunkt meines Buches ‚Kunst und Illusion‘“, fuhr Gombrich fort, in dem einige seiner Motive im Kapitel über „Pygmalions Zauberkraft“ weiter ausgeführt sind. „[...] Es war nicht bloße Pietät, die mich veranlasste, das besagte Werk dem Andenken meiner Lehrer zu widmen, und zwar Julius von Schlosser, Emanuel Loewy und Ernst Kris. Denn genau betrachtet, hat das Steckenpferd so wie ich das Licht der Welt in Wien erblickt und stammt aus dem Gestüt meines verehrten Lehrers in der Kunstgeschichte“⁸. *Das Steckenpferd* wird in Gombrichs Darlegung metaphorisch, Gombrich führt uns über eine Erzählung, die in seinen Tagen keines Übersetzers bedurfte, in die komplizierte Welt der Kunstwissenschaft und ihrer Theorien. Es liegt an uns, seinen Lesern, ob wir ihm folgen

5 Julius von Schlosser, „Gespräch über die Bildniskunst“ (1906), in: Julius v. Schlosser, Präliedien, Vorträge und Aufsätze, Julius Bard, Berlin, 1927, S. 233/4. Schlosser bezog sich auf einen Aufsatz des Philosophiehistorikers Heinrich Gomperz: Über einige psychologische Voraussetzungen der naturalistischen Kunst, Beilage zur (Münchner) Allgemeinen Zeitung, 1905, Nr. 160, 161. Gomperz stand in Verbindung zum berühmten Wiener Kreis. Das Steckenpferd taucht wieder auf bei: Ernst Kris/ Otto Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, (Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1980) Suhrkamp Taschenbuch Vlg., Frankfurt a.M. 1995, S. 106, und zwar in III, Der Künstler als Magier.

6 Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, London 1963, Preface, dt.1973.

7 Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form*“ (1951) in: Launcelot Law Whyte (Hg.), *Aspects of Form, a Symposium on Form in Nature and Art*, Lund Humphries, London 1951; Aufgenommen in: M. Philipson (Hg.), *Aesthetics Today*, Meridian Books, Cleveland 1961. In deutscher Übersetzung: *Meditationen über ein Steckenpferd oder: Die Wurzeln der bildnerischen Phantasie*, in: Gombrich, *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*, übersetzt v. Lisbeth Gombrich, Suhrkamp (1978, mit Lizenz des Europa Vlg. Wien 1973) Taschenbuch 2. Aufl., Frankfurt a.M., 1988. S. 17–33.

8 Ernst H. Gombrich, Vorwort. Zugleich ein Lebensabriss des Steckenpferds, in: Gombrich, *Meditationen* (1988), S. 11 ff., hier S. 13.

können oder nicht. Doch wir werden in unserem Band noch auf vielfältige Art erfahren, weshalb ich Gombrichs *Metapher* so sehr betone und was ich mit meiner ausführlichen Erzählung der Genese dieser Gombrich'schen „Theorie“ bezwecke.⁹ Weshalb seine ausdrückliche Erwähnung seiner drei Lehrer? Julius von Schlosser war das uneingeschränkte Vorbild in der akkuraten Quellenforschung und im Interesse an einer rationalen Theorie der *Sprache der Kunst*. Emanuel Loewy, der „Aussenseiter“¹⁰, war mit seiner Theorie prägend für Gombrichs Rede vom Bildschaffen als einem Prozess von Schema und Korrektur, mit dem Vorbild der Natur; außerdem bewunderte Gombrich Loewy's Begabung der – zuerst abzeichnenden – dann peniblen Beschreibung des Artefakts mit der Frage nach dem „Wie“¹¹, nicht nur nach dem „Was“; mit Ernst Kris verband ihn die Forschung über die Karikatur als einer neuen Bildform.

Das *besagte Werk*, nämlich „Art and Illusion“, sollte Gombrich interessanterweise im Original in englischer Sprache verfassen und es erst danach durch seine Schwester Lisbeth in seine Muttersprache Deutsch rückübersetzen lassen. Sein Freund, der Philosoph Karl Popper, unterstützte ihn und riet ihm zu dem Titel, wie wir ihn heute kennen und meinte, *Art and Illusion* sei besser als ein „fancy title“ wie etwa „The Conjuring Brush“, der auch zur Disposition stand; jedenfalls sei „illusion less misleading than likeness“.¹² Mit „likeness“ ist etwas angesprochen, was uns sofort zu einem zentralen Problem in der Kunstwissenschaft führt, zur Verwendung eines Symbolbegriffs romantischer Genese,

9 Siehe Sybille Moser-Ernst, *Resemblance and Metaphor – Reassessing „Sinnbild und Abbild – Zur Funktion des Bildes“* 20 Years later, in diesem Band, bes. S. 124: the ability of the image to resemble reality in its effect, in its information potential, and as a trigger of our imagination... oder S. 153–156: ... he was interested in the function of the metaphorical in the human psyche and thus in general cognitive powers.... Es handelt sich um fundamentale Fragen im „Bilderstreit“, letztlich geht es um den Konflikt zwischen einer funktionalen oder ontologischen Definition des Kunstwerkes.

10 Ein Gespräch zwischen Sir Ernst Gombrich und Harald Wolf, 30. 9. 1997 in London, aufgezeichnet als Beitrag mit dem Titel „Sir Ernst Gombrich über seinen Lehrer Emanuel Löwy“, in: Emanuel Löwy. Ein vergessener Pionier, hg. V. Friedrich Brein, Kataloge der archäologischen Sammlung der Universität Wien, Sonderheft 1, Wien 1998, S. 63–71, hier S. 65.

11 *ibid.* S. 65: Harald Wolf erinnerte daran, dass Loewy in Rom einmal „wegen seiner Methodik angegriffen worden ist: er habe immer vom Objekt her begonnen, also zunächst einmal beschreiben.“ Gombrich unterbrach „absolut!“ Wolf: „...und erst dann sollte man Literatur und Parallelen suchen...“ Gombrich: „Richtig. Und er war auch für das Abzeichnen. Ich hab's nie wirklich gemacht, aber er war dafür, um genau hinzuschauen und sich so auch wirklich zu fragen, wie ist das. [...] Er wollte mit der sokratischen Methode immer alles herausholen.“

12 Karl Popper, Brief an Ernst H. Gombrich, 21 June 1957, WIA, EHG [KRP I]; vgl. Veronika Kopecky, Letters to and from Ernst Gombrich regarding *Art and Illusion*, including some comments on his notion of „schema and correction“, in: *Journal of Art Historiography*, 3 (2010), 3-VK/1, on-line-ed.: <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/>; Stand: 08.08.2017.

nämlich zu einem Paradigma der deutschen Kunstgeschichte¹³, dem Ernst H. Gombrich von seinen ersten Schritten in der Erforschung der Vergangenheit an Widerstand entgegengebracht hat und um Aufklärung bemüht war.¹⁴ Der Titel seines bis heute wegberreitenden Werkes für *das Denken über Bilder, wie und warum wir auf Bilder reagieren, und welche Entdeckungen wir der schöpferischen Interaktion von Mind and Brush in der Person des Künstlers zu verdanken haben*, bereitete Gombrich großes Kopfzerbrechen.¹⁵ Noch vierzig Jahre später, als er – kurz vor seinem Tod – für die 6th Edition von „Art and Illusion“ bei Phaidon (2002) eine völlig neue Einleitung schrieb, haderte er damit, dass der Titel „Kunst und Illusion“ immer wieder für Missverständnisse gesorgt habe und weiterhin – vor allem im deutschen Sprachfeld – provozieren werde.¹⁶ Deshalb war ihm die Möglichkeit einer neuen – zehnsseitigen (!) – Einleitung höchst willkommen, vor allem als Forum für das eindringliche Darlegen einer Unterscheidung von *Bild* und *Zeichen*.¹⁷ Nach poststrukturalistischen Zeiten schien ihm das klare Sprechen über diesen Unterschied nun als dringend notwendig, ging es ihm doch seit eh und je um das *Bild*, und um das, was das *Bild* zu leisten imstande sei, es handle sich eben um „A Study in the Psychology of Pictorial Representation“, wie er im Untertitel erklärend sagte. Übrigens, auf diese Eigenheit Gombrichs, immer „descriptive“ zu sein, können wir bauen, sein Freund Popper wies darauf hin.¹⁸ Die Aufgabe des bildenden Künstlers sei noch nie das bloße Nachahmen und Schaffen der äußeren Erscheinung gewesen, wiederholte Gombrich in seinem neuen Vorwort, sondern das Darstellen der „Τὸς ψυχῆς ἔργα“¹⁹, das Zeigen der Bewegung der Seele. Der Betrachter wiederum benötige zum Verstehen der *Sprache des Bildes* die entsprechende mentale beziehungsweise psychische

13 Vgl. Raphael Rosenberg, Das Symbol – Ein problematisches Paradigma der deutschsprachigen Kunstgeschichte, in: Uwe Kiessler (Hg.), *Architektur im Museum: Eine Festschrift für Winfried Nerdinger*, München 2012, S. 222–230; Rosenberg zitiert Gombrich auf S. 226.

14 Ernst H. Gombrich, *Ideals and Idols: Essays on Values in History and in Art*, Phaidon, Oxford 1979; deutsche Übersetzung: *Die Krise der Kulturgeschichte: Gedanken zum Wertproblem in den Geisteswissenschaften*, Klett-Cotta, Stuttgart 1983.

15 Noch ein weiterer, anderer Titel war anfangs vorgesehen, nämlich „The visible world and the language of art“, ein Titel, der jedoch vom Verlag abgelehnt wurde; siehe dazu ausführlicher im Beitrag meines Wiener Kollegen in diesem Band: Georg Vasold, *Kunstgeschichte in tristen Jahren*. Ernst Gombrichs wissenschaftliche Anfänge im Wien der Zwischenkriegszeit, u. a. auch Fußn. 20.

16 Oral history, Sybille Moser-Ernst bei Sir Ernst H. Gombrich, London Juli 2001. Aufzeichnungen in meinem Tagebuch 2001, wieder ging es um Panofsky.

17 Ernst H. Gombrich, Preface to the Sixth Edition. *Images and Signs*, in: E.H. Gombrich, *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Sixth Edition (with new preface) London 2002, p. XV–XXV.

18 Karl Popper, Brief an Ernst H. Gombrich, 21 June 1957, WIA, EHG [KRP I].

19 Gombrich zitiert hier einen Auftritt und eine Unterhaltung zwischen Socrates und einem Bildhauer, aus: „Memorabilia“, III.x.8, transl. E. C. Marchant (Loeb Classical Library, London 1923), S. 14.

Verfassung, um überhaupt in einen Dialog mit dem Bild eintreten zu können; dieser mobilisiere des Betrachters Imagination.²⁰ – Solcherart Grundlagenforschung, in der Ersterscheinung von „Art and Illusion“ einmal in Gang gesetzt, hatte nach neuen Studien verlangt. So waren in der Folge „The Mask and the Face: The Perception of Physiognomic Likeness in Life and in Art“²¹, und „Mirror and Map: Theories of Pictorial Representation“²² entstanden, letzterer für einen Vortrag vor einem Forum von Naturwissenschaftlern in der Royal Society London geschrieben. Besonders angelegen war Gombrich das Feilen an „Voir la Nature, voir les Peintures“²³, um den Zusammenhang der Fragen, die in „Art and Illusion“ eingegangen waren, auch lange nach Entstehen dieses ambitionierten Bandes (1959²⁴) weiter zu runden und damit als Anliegen der Grundlagenforschung zu wahren; dies kann ich aus eigenen Gesprächen mit Gombrich bestätigen.

Voir la nature, voir les Peintures

Gombrich ließ sich von der modischen Richtung der Semiotik nicht beirren. John Onians' Beitrag in diesem Band, mit dem wunderbaren Titel „Sir Ernst's last laugh: How the New Art Historians came to see the importance of nature and the brain“, beschreibt den letzten Akt eines Dramas²⁵, den Sir Ernst leider nicht mehr erlebt hat. – Ideengeschichtlich verortet, hat Gombrich in seinem Lebenswerk Forschungsfragen eröffnet und Visionen vorangetrieben, die in den letzten fünfzig Jahren sogar eigene Teilgebiete – „methodische Ansätze“ – der

20 Vgl. dazu in diesem Band die Schlussbemerkungen von Nadia J. Koch „Aufstand in der Werkstatt. Das schéma als Motor des Griechischen Wunders“.

21 In: E.H. Gombrich, Julian Hochberg und Max Black, *Art, Perception, and Reality*, Morris Mandelbaum, Baltimore und London 1972, S. 1–46 (1973 mit einem Postskriptum von E.H. Gombrich, dies wurde die Vorlage für die deutsche Übersetzung: E.H. Gombrich, J. Hochberg, Max Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*, übers. v. Max Looser, edition Suhrkamp 861, Frankfurt a.M. 1977, S. 10–60. Später publiziert in: *The Image and the Eye* (1982) in dt.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Klett-Cotta Stuttgart 1984, S. 105–134.

22 Dt. Zwischen Landkarte und Spiegelbild: Das Verhältnis zwischen bildlicher Darstellung und Wahrnehmung, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, 270, 1975, S. 119–149. Später publiziert in: *The Image and the Eye* S. 169–211.

23 „Voir la Nature, Voir les Peintures“, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 24, Été 1988, Art de voir, Art de décrire II, S. 21–43.

24 Text Copyright 1959 by the Trustees of the National Gallery of Art, Washington, DC (The A.W.Mellon Lectures in the Fine Arts 1956).

25 Norman Bryson setzte an, Gombrich's internationalen Ruhm zu beschädigen, „preparing for an ultimate confrontation with Ernst Gombrich“, mit seinem Buch: *Norman Bryson, Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, Reviewed by: David Ebitz, *The Art Bulletin*, Vol. 69, No. 1 (Mar., 1987), pp. 155–158, hier S. 155.

Geisteswissenschaften bildeten²⁶, welche die Bildforschung in ihrer Grundlagenforschung festigten. *So steht E.H. Gombrich für eine bildwissenschaftliche Orientierung der Kunstgeschichte avant la lettre.*²⁷ Diese Orientierung schloss für Gombrich selbstverständlich auch die Öffnung zu naturwissenschaftlichen Bereichen und das Erwerben von Kompetenz in diesen Bereichen mit ein.²⁸ Der Austausch mit den besten Philosophen und Naturwissenschaftlern seiner Generation eröffnete ihm neue Perspektiven für einen wissenschaftlichen Aufbruch in der Kunstwissenschaft, die er nie als getrennt von der Naturwissenschaft sah.²⁹ Sein Werk fand vor allem breite Rezeption im angelsächsischen Raum, in Italien und in Spanien. Zuerst in Wissenschaft und Philosophie, erst spät erkannte man in den Humanities neben Gombrichs enzyklopädischer Gelehrsamkeit die innovativen Ansätze für eine neue Erkenntnis des künstlerischen Tuns. Diese führten unbedingt zu einer Zusammenarbeit von bisher durch methodische Schallmauern getrennten Disziplinen. Gombrich anerkannte solcherart Grenzen nie und scheute bis zuletzt keine Mühe, den Kontakt zu den Vertretern neuester Forschungszweige wie dem der Gehirnforschung aufzunehmen, um ihr Wissen für seine Fragen fruchtbar zu machen. Der Londoner Neurobiologe Semir Zeki würde bestätigen, wie Gombrich auf ihn zugeht und in faszinierenden Gesprächen Fragen aufwirft, die wiederum Zeki beflügelten. In dieser Arbeitsweise hat Gombrich vorerst nur wenige kunsthistorische „Schüler“, wie etwa den großen Leonardo-Kenner Martin Kemp in Oxford. Als David Freedberg 2015 zum neuen Direktor des Londoner Warburg Institutes ernannt worden war und erste Visionen ansprach, führte er Gombrichs diesbezügliche Ambitionen als großes Vorbild ein, und mahnte in Erinnerung an diese vergangenen Zeiten: „das Institut müsste sich mehr mit scientists einlassen, um wieder ein international gesuchter Ort zu werden“.³⁰

26 Nadia J. Koch spricht von einer rezeptionsästhetischen Neujustierung der Kunstgeschichte, siehe ihr Beitrag in diesem Band.

27 Valeska von Rosen, Ernst H. Gombrich. In memoriam Lotte Dorner, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Beck Vlg., München 2008, Bd. 2, S. 175–185, hier S. 175.

28 Wenn er aus seinen Kindheitstagen erzählte, er habe des Vaters Hand beim Sonntäglichen Spaziergang eher in Richtung Naturwissenschaftliches Museum am Ring in Wien gezogen als zum Kunsthistorischen, so änderte sich diese Neigung im Alter mitnichten. Vgl. den Beitrag von Ursula Marinelli, *Steckenpferd gegen Schlange – Über das differente Bildverständnis von Gombrich und Warburg* in diesem Band.

29 Gombrich stand in persönlichem Kontakt mit den besten Naturwissenschaftlern seiner Generation, davon berichtet sein im Gombrich-Estate / Warburg Institute Archive London aufbewahrter Briefwechsel.

30 „[...]we have to make the Institute more anthropological and much more multidisciplinary, by working hand in hand with the scientists. [...] But we will never really understand humans' engagement with culture until we understand what the neuronal and biological substrates of our engagement with images are. That's why the dialogue with science is indeed

Hier drängt sich wie von selbst die Erinnerung an die Fotomontage *Der Ungetreue Hirte* auf, die wir als Frontispiz dieses Buches gewählt haben. Wir fanden sie im Green Metal Cabinet im Nachlass Sir Ernst's und dachten viel und lange darüber nach, welche Botschaften wir mit diesem Bild verbinden können, welche Überlegungen es in uns auslöst. Die ironische Intention des Autors dieser Fotomontage ist – auch in Verbindung mit anderem Gefundenen – evident. Ort und Zeit der Entstehung können erahnt werden. Um den kunsthistorischen Empfänger wohl informiert, reizt mich eine erste Erklärung angesichts der besonderen Situation des Emigranten, der hier aufs Korn genommen werden soll:

Der Kunstwissenschaftler Gombrich sollte auf eine unverständliche – im Bild gezeigte – Weise (seine wissenschaftlichen Ambitionen) die (kunsthistorische) kontinentale Schafherde, die im Historismus weidete, verlassen. Der Leser möge das Frontispiz in unserem Band betrachten und sich an Deutungen der Fotomontage/Collage wird in unserem Buch an anderer Stelle noch ausführlich eingegangen (Interview mit Willibald Sauerländer).

Die *Bilingualität* dieses Bandes war zunächst freudige Wahl, und erwies sich als Notwendigkeit, je weiter die Arbeit am Buch gedieh. Die Zweisprachigkeit zeigt sich bereits im Buchtitel, dessen Haupttitel in Englisch erscheint, dessen Untertitel jedoch – schließlich wurde ja sein Akteur, das *Steckenpferd*, auf österreichischem Boden geboren – im Deutschen verbleibt. Gombrich selbst schrieb ab einem gewissen Zeitpunkt seine kunsthistorischen Arbeiten in englischer Sprache, ja selbst Briefe zwischen Wiener Freunden wie Karl Popper und Ernst H. Gombrich sollten in Englisch verfasst sein! Auf diese scheinbar befremdliche Besonderheit und die Gründe näher einzugehen, ist noch eine weitere, lohnende Aufgabe, die jedoch nicht hierher gehört.

Gombrich was a master of both Continental Thought and English Language

Darin war er einzigartig. Diese ungemaine mentale Elastizität war keineswegs allen nach England Emigrierten gegeben. Fritz Saxl sollte noch über die ersten Hamburger Ankömmlinge anmerken:

„Aber wie sollten sich die sechs Leute, die von Hamburg mit den Büchern hinübergekommen waren, an die Arbeit machen? Die Sprache, in der sie schrieben – auch wenn

so important for the Warburg of the future. [...]It's not just a matter of collecting information, being documentary. The days of scholarship for its own sake are over.“ <http://www.conceptualfinearts.com/cfa/2015/09/25/david-freedberg-the-days-of-scholarship-for-its-own-sake-are-over/>; Stand: 25.09.2015.

sie englische Worte benutzten – war ihnen fremd, denn ihre Denkgewohnheiten waren unenglisch; und wen konnte man überhaupt aus dieser wunderlichen Erdgeschoß-Bibliothek in einem riesigen Geschäftshaus erreichen? Wer sollte das lesen, was diese unbekanntem Ausländer vorlegen würden? Es war schon ein sonderbares Abenteuer, mit etwa 60 000 Büchern im Herzen von London zu landen und gesagt zu bekommen: ‚Sucht euch Freunde und macht sie mit euren Problemen bekannt‘.³¹

Hier hatten die Wiener Ankömmlinge wahrscheinlich einen Vorteil, der bereits in ihrer Sozialisierung in einem Vielvölkerstaat, der alten Donaumonarchie lag.

Gombrichs Bilingualität war eine semiotische. Ein Erklärungsversuch möge um Einfühlung dafür werben, wie das zu verstehen ist³²: Sir Ernst bewegte sich immer im Bereich der *Sprachlichkeit*. Nicht die Bedeutungsfelder der Regionalsprache interessierten ihn, sondern der Bereich, in dem die Sprachlichkeit das nie zu Ende gehende Elixier bleibt, das die Schwungkraft verleiht, uns regionale Sprache in infinite Sprache zu wenden und damit Begriffe in *sprachlichen Bildern* zurückzuschenken. Solcher Art Sprache eröffnet ständig neue Horizonte. Lange lebte in Wien Sprachlichkeit dieser Art als Lebensform³³, es bedeutete das sich Artikulieren-können in sprachlichen Bildern (die sich verschiedenster gemeinsamer Erfahrungen und damit Metaphern aus dem Lebensschatz der historisch so prekären Lebenswelt dieser Jahrzehnte bedienten) und war in allen Künsten präsent.³⁴

Durch die erzwungene Emigration in den 30er Jahren wurde für eine große Zahl von Bildungsbürgern jüdischer Provenienz alles anders, und das Angelsächsische formte ihr Wienerdeutsch(es) langsam um. Vertrieben aus der ausgehenden Welt des Kakanien³⁵, nahmen sie jedoch die Kultur dieser spezifischen Sprachlichkeit mit sich mit, und schufen sie gleichsam performativ weiter. Das kontinentale philosophische Problembewusstsein, das sich im Universitätsbetrieb jedoch eine anspruchsvolle Terminologie geschaffen hatte, traf auf die englische Tradition, die gerade in der Behandlung philosophischer Fragen an dem Stilideal des achtzehnten Jahrhunderts festgehalten hatte; es war dies das Ideal der Klarheit, das auch den deutschen Stil eines Lessing oder Lichtenberg geprägt hatte. Gombrich sollte aus diesem schicksalshaften Erleben auch einen

31 Fritz Saxl, Die Geschichte der Bibliothek Warburgs (1886–1944), abgedruckt als Kap. XVII in: Ernst H. Gombrich, *Aby-Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, übers. v. Matthias Fienbork, 1. Aufl., Suhrkamp Taschenw. 476, Frankfurt a. M. 1984, S. 449.

32 Ich danke Franz Baur, MMag.DDr., Germanistik, Bildungswissenschaften, für den Gedankenaustausch zu diesem delikaten Punkt.

33 Wittgenstein sollte die Wiener Sprachkultur als solche bezeichnen.

34 Vgl. Gombrichs Erinnerungen, dargelegt in einem Interview, London Dezember 1996, aufgezeichnet in: Hubert Christian Ehalt (Hg.), *Ich stamme aus Wien. Kindheit und Jugend von der Wiener Moderne bis 1938*, hg. f.d. Wiener Vorlesungen, Verlag Bibliothek der Provinz, Weitra 2008, S. 67–87.

35 Vgl. Hubert Christian Ehalt, *Ich stamme aus Wien* S. 75–76.

wissenschaftshistorisch und wissenschaftstheoretisch einschneidenden Schluss ziehen, und uns mit einer frischen Erkenntnis dessen, was wir unter Metapher verstehen können, beschenken:

„Language must be creative to perform its vital functions. The external and the inner worlds of man are not composed of a number of entities waiting to be named and described. The multitude of potential experiences is infinite, while language, by its very nature, can never consist of more than a finite number of words. It would soon come to the end of its resources if the mind were not able to create categories, to parcel out this elusive world of ours into convenient packages to which more or less permanent labels can be attached at will. Traditional terminology calls the more permanent ones ‚universals‘, the more *movable ones*, *metaphors*‘. Since nature and art are among the richest sources of metaphor, they answer the needs of the mind, quod erit demonstrandum. [...] this capacity of the mind consciously or unconsciously to articulate and order the world of experience by linking it with a natural phenomenon of universal significance – from the description ‚a sunny temperament‘ to the old song-hit ‚You are my sunshine‘. [...] Without forming such compounds linking our sensory experience with our emotional life we could not communicate our feelings to others – and to ourselves. In short, it is my belief that it *is only through this process of creative articulation that the mind becomes wholly mind.*“³⁶

In langen Gesprächen mit einem der vertrautesten ehemaligen Schüler Gombrichs, mit John Onians, wurde mir bewusst, was für die britischen Kollegen *allusive*, „Gombrichs language was allusive“, bedeutet. Damit beschreiben sie das, was wir oben mit *Continental Thought* kennzeichnen wollten, die besondere *Sprachlichkeit*, und damit verwoben auch seine wissenschaftliche Gangart, die „anspielend“, voller Anspielungen, Metaphorisches nützend, jede grenzpolizeiliche Disziplinwache umgehend, war. Seine unvergleichliche, alle Lebensräume umfassende Kenntnis der kontinentalen kulturellen Entwicklung, von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, ließ ihn aus den unterschiedlichsten literarischen Quellen tiefenhistorisches Wissen für Fragen der Theorie in Stellung bringen. Gombrich interessierte sich von Anbeginn an für Theorie-Fragen, er war ein naturwissenschaftlicher, nie ruhender Geist. Wenn er Bilder-Fragen stellt, dann hören wir ihn gleichsam aus Edgar Allan Poe schöpfen: „Were I called on to define, *very* briefly, the term ‚Art‘, I should call it ‚the reproduction of what the Senses perceive in Nature through the veil of the soul.‘ The mere imitation, however accurate, of what *is* in Nature, entitles no man to the sacred name of ‚Artist““.³⁷ Noch während wir über diese herausragende Fähigkeit und

36 Kursiv v. d. Verf., Ernst H. Gombrich, *Nature and Art as Needs of the Mind*. The Philanthropic Ideals of Lord Leverhulme (1851–1925), in: ders., *Tributes. Interpreters of our cultural tradition*, Phaidon, Oxford 1984, S. 71–91, hier S. 73/74. Continues: „[...]acknowledging that long before nature and art detached themselves as identifiable entities, mythology and religion must have answered the needs of the mind for symbols and metaphors.“

37 Edgar Allan Poe, *Marginalia*, 1844.

Eigenheit sprechen, haben wir im Englischen sogleich auch das verwandte *elusive* im Hören mit dabei. „For Gombrich, pictures work an ‚elusive magic of transformation which is so hard to put into words‘“³⁸ Sehr wohl hat Gombrich sogar zuwege gebracht, in einer seltenen Rationalität den Bereich des Bildlichen zu begehen, der sich nur im Rahmen der oben angedachten metapherngetränkten *Sprachlichkeit* überhaupt diskutieren, „besprechen“ und einer wissenschaftlichen Regionalsprache zuführen lässt. Es war ihm besonderes Anliegen, seine Sprache von gelehrten Schnörkeln frei zu halten, und den – weltanschaulich oftmals belasteten – Fachjargon, der sich auf deutschem Boden rasch entwickelt hatte, bewusst zu vermeiden. Der Schüler wusste die Kritik richtig zu deuten, wenn Gombrich nach dem Lesen eines neuen, ihm vorgelegten Manuskripts sagte: „sehr gelehrt, aber nicht gescheit“. – Das Team, welches sich in diesem Band der einzelnen Fragen in dem *bildwissenschaftlichen* Zusammenhang im Werk Gombrichs annahm, dessen Potential hier gezeigt werden soll, schrieb in Amerikanisch, in NewYorkerisch, in Oxford-English, in europäischem Englisch, in dem vom Angelsächsischen gezähmten Wiener Englisch und vielen anderen Nuancen mehr; einige Autoren, wie auch die Herausgeberin, verblieben immer wieder in Gombrichs Muttersprache Deutsch (oder besser Österreichisch), so auch das Manuskript Werner Hofmanns, das wir mit besonderer Freude³⁹ als eine seiner vielleicht letzten Schriften drucken dürfen.

Sehr wachsam für geistige Bewegungen und soziale Veränderungen, reagierte Gombrich in stringenter Analyse, mit unnachahmlicher Schärfe auf Störungen und Verluste von Werten in der Gesellschaft („Topics of our time. Twentieth century issues in learning and in art“, 1991) Als Augenzeuge von Ereignissen und deren Folgen, die eine Zeitspanne vom 30. November 1916⁴⁰ bis September 11th 2001 umfassten, aber auch als aufmerksamer Beobachter gewisser, gefährlich ausartender Theorien hatte er seinen skeptischen Blick geübt. In Antwort auf Hans Sedlmayrs These von der „richtigen Einstellung“, die als weltanschauliches Konzept zu einem ideologischen Strukturalismus führte, entgegnete er, zur „richtigen Einstellung“ führte gemäß seiner Überzeugung allein die von der Aufklärung in Form des Lessing’schen Selbstdenkens zur obersten Autorität erklärte Vernunft.⁴¹ Ohne damit Gombrich direkt dem kritischen Rationalismus

38 Mohan Matthen (Hg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford 2015, S. 876.

39 Mit handschriftlichem Brief vom 17.02.2010 an Sybille: „Hier nun mein Greifswalder Text. Für die elektronische Erfassung ein Hinweis: bitte die handschriftlichen Marginalien zu ignorieren!! Die Fussnoten kommen später...“

40 Gombrich erzählte immer wieder, aber fern jeder Nostalgie, von für ihn erkenntnisleitenden Erinnerungen, wie zum Beispiel dem Eindruck, den der Trauerzug für Kaiser Franz Joseph 1916 entlang der Ringstrasse in Wien auf ihn hinterlassen hat.

41 Vgl. Ernst H. Gombrich, „Sind eben alles Menschen gewesen“: Zum Kulturrelativismus in den

zuordnen zu wollen, lassen bereits die ersten kunsthistorischen Arbeiten die „Logik der Forschung“ erkennen, die er mit seinem späteren Freund Sir Karl Popper teilte. In seiner Dissertation über Giulio Romanos Palazzo del Te in Mantua deutete er die „gestörten Formen“ nicht wie die Kollegen als Ausdruckswillen eines „Zeitgeistes“, sondern erklärte sie als künstlerische Wahl aus der Notwendigkeit, die Erwartungen eines verwöhnten Kunden zu befriedigen. In „Art and Illusion“ heißt es an einer Stelle, die den *mental set* erläutert: „Alles menschliche Zusammenleben und jede Deutung eines Ausdrucks beruht auf der Wechselwirkung zwischen Erwartung und Beobachtung, den Wellen von Erfüllung und Enttäuschung, von richtigem Raten und falschen Ansätzen, die unseren Erlebnisstrom ausmachen [...] In unserem Erleben von Kunstwerken sind wir denselben allgemeinen Gesetzen unterworfen.“⁴²

Seine Hegel-Kritik – ein Lebensthema – führte ihn zur größtmöglichen Distanz zum absolut gewordenen Histori(zi)smus in der Kunstgeschichte (Hegel-Preis-Rede: *Hegel und die Kunstgeschichte*, 1977). Ästhetischen Phänomenen in der Kunst, denen mit den Mitteln der Ratio nicht beizukommen war, gehörte sein Staunen, oder wie er sagte, das „Unerforschliche ruhig zu verehren“. Darin wie in vielen anderen Dingen war sein Vorbild J.W. v. Goethe, der davon gesprochen hat, dass ein großes Kunstwerk ebenso wie ein Naturwerk für den Verstand immer unendlich bleibe. Die Exzellenz seiner aufklärerischen Intention sowie seine Arbeiten, die nicht immer mit dem gerade aktuellen kunsthistorischen Diskurs konform gingen,⁴³ machten ihn schon zu Lebzeiten als Querdenker berühmt. Ohne anzugreifen, machte er auf die gefährlichen Abgründe aufmerksam, auf die die „intellektuelle Industrie“ gerade zusteuerte.

Wie Goethe's Lebenswerk, so wurde auch jenes von Gombrich von seinem Versuch geprägt, weite Strecken des abendländischen Erbes neu zu denken und somit zu besitzen, und damit ein Glied der Res Publica Literarum zu werden⁴⁴. Für die deutsche Kunstgeschichte blieb er immer ungeheuerlich, da er einige ihrer Prämissen in den Untiefen des Idealismus schonungslos aufdeckte und in später oft ironischen Rezensionen („New York Review of Books“) den warnenden Finger auf Details legte, die als in Abgründe führend gedeutet werden

Geisteswissenschaften, in: Ernst H. Gombrich, *Gastspiele. Aufsätze eines Kunsthistorikers zur deutschen Sprache und Germanistik*, Böhlau, Wien – Köln – Weimar 1992, S. 13–25.

42 E. H. Gombrich, *Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, 6. Ausgabe, Phaidon, Berlin 2002, S. 53.

43 Vgl. Gottfried Boehm, *Aufgeklärte Sachlichkeit. Zum Tod des Kunsthistorikers Ernst Gombrich*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 6. Nov. 2001 und Peter Gorsen, *Häufig bockig. Peter Gorsen zum Tod des großen Querdenkers der Kunstgeschichte*, Ernst H. Gombrich, in: *Profil*, 46, 12. Nov. 2001.

44 Anlässlich der Verleihung des Goethe-Preises in Frankfurt 1994 an ihn, sprach Ernst H. Gombrich von dem Stifter der deutschen Bildungsreligion.

konnten. Gombrich ließ bis zum letzten Atemzug nicht davon ab, mit dem unerschütterlichen Glauben an die Humanitas, vor Denkkurzschlüssen zu warnen.

Noch zu seinen Lebzeiten erfuhr Sir Ernst die Befriedigung, dass einige seiner Texte immer wieder neu aufgelegt wurden. Dies gab ihm die Möglichkeit, zu Studien, die in der Zwischenzeit erschienen waren und abweichende Interpretationen der von ihm besprochenen Kunstwerke vorbrachten, kritisch und erklärend Stellung zu nehmen, beziehungsweise theoriebezogenen Angriffen zu begegnen. Gombrich ging es um Erkenntnisgewinn, und, immer heftiger nahm er Stellung gegen einen Relativismus in den Kulturwissenschaften. Leidvoll und zornig beobachtete er eine Mode, die im akademischen Diskurs eingerissen war, nämlich die Lust am „Gerede“, auch das Sammeln von „Gerede“ über ein kunstwissenschaftliches Phänomen⁴⁵, wie es das post-poststrukturalistische, archivarische Denken fördert und damit lediglich die „intellektuelle Industrie füttert“; und nicht „der Kultur dient“⁴⁶. Doch keine Klage wollen wir anstimmen, und auch kein weiteres Buch von der Art, die James Elkins – mit Recht – befürchtet⁴⁷, hinzufügen. Es liegt uns vielmehr daran, eine neue Forschergeneration aufmerksam zu machen, dass sie Gombrich mit frischen Augen lesen möge, um für eine Kunstwissenschaft, die sich gegenwärtigen Problemen stellt, Erkenntnisse zu entdecken, die sich bereits als unhintergebar erwiesen haben.

The discovery of appearances was due not so much to a careful observation of nature as to the invention of pictorial effects. („Art and Illusion“, p. 279)

45 Wie zum Beispiel das Gerede über den „Stil“, eigentlich eine heuristische Kategorie, der in einem Workshop in Siegen 2014 „[...] in historiographisch operierenden Ansätzen auch danach befragt, was er in der Kunstgeschichte geleistet, oder besser: was er dort angerichtet hat[...]“, wieder einmal historisiert und abgelegt wurde, publiziert in: Jan von Brevren/ Joseph Imorde (Hg.), *Stil / Style*, kritische berichte, Jg. 42, 1 (2014).

46 Manche der Gombrich'schen Bonmots haben im Laufe der Zeit den Charakter von Orientierungssätzen gewonnen (Some of Gombrich's bons mots have, in the course of time, become reference points), so wie auch: *To Serve Culture rather than Feed Academic Industry (the Vultures)*, in: Sybille-Karin Moser: *Kunsthistoriker aktuell*, Jg.XVIII, 4/ 2001. Eng. trans.; dt. Sybille-Karin Moser: *Kunsthistoriker aktuell*, Jg.XVIII, 4/ 2001. Zu finden in *The Gombrich Archive on-line*, by Richard Woodfield, <https://gombrich.co.uk/papers-and-articles/>.

47 Vgl. James Elkins: „Because so much has been written about Gombrich (and much more is sure to appear in the form of memorial essays, conferences, and dissertations) I want to use this forum for a particular purpose. I will list what I consider to be the ten principal areas of Gombrich's work that are not connected to the discipline of art history. [...] I hope this strategy prevents the all-too-easy accumulation of individual achievements, which can make it seem as if an enumeration of his wide-ranging interests is a sufficient assessment of his work“ (quoting Elkins) in: James Elkins, *Ten Reasons Why E. H. Gombrich is not Connected to Art History*. *Human Affairs*, 19 (3), 2009, pp. 304–310. Retrieved 9 Sep. 2017, from doi:10.2478/v10023-009-0044-6.

„[Wir haben, Einf.d.Verf.] die alte Wahrheit bestätigt gefunden, dass der Fortschritt in der Naturwiedergabe nicht so sehr der Beobachtung der Wirklichkeit zu verdanken war, als vielmehr der Erfindung malerischer Effekte.“⁴⁸

Die Neurowissenschaftler interessieren sich unter anderem besonders dafür, zu untersuchen, „wie das menschliche Gehirn unterschiedliche Kunstformen visuell repräsentiert. Livingstone hat sich insbesondere damit beschäftigt, wie Maler die verschiedenen perzeptuellen Bahnen für *Form und Farbe* manipulieren“, lesen wir bei Eric Kandel⁴⁹, dem Gehirn- und Gedächtnisforscher und Nobelpreisträger. Ihm ist besonders an einer Brücke zwischen Biologie und Kunst gelegen. In besonders ausführlicher Weise würdigte Kandel die Leistungen Ernst H. Gombrichs und Ernst Kris' im Hinblick auf die Entwicklung einer kognitiven Psychologie der visuellen Wahrnehmung und der emotionalen Reaktion auf Kunst. Kris und Gombrich hätten damit einen Meilenstein für die Sehforschung gelegt. Hier war es also tatsächlich ein Kunsthistoriker, Ernst H. Gombrich, der Pionierarbeit für die Entdeckungen eines Neurobiologen, Stephen Kufflers, des Gründers des ersten neurobiologischen Institutes der USA an der Harvard Medical School, geleistet hat.⁵⁰ Kandel berichtet: „Nun können wir allmählich ermessen, wie bedeutsam unbewusste geistige Prozesse für die Wahrnehmung von Kunst sind. Wir beginnen auch zu erkennen, wie wichtig Gombrichs Ideen⁵¹ über figurative Urformen im Hinblick auf die historische Betrachtung der Evolution von Kunst sind. Wir verstehen, dass selbst die frühesten uns bekannten Künstler, die Höhlenmaler aus Südfrankreich⁵² und Nordspanien, bereits entdeckt hatten, was Gombrich als kunstvolle Schlüssel für die geheimnisvollen neuronalen Schlösser unserer Sinne bezeichnete.“⁵³

Hier kommen wir an die Nahtstelle von Künstler und Wissenschaftler, an

48 Ernst H. Gombrich, *Art & Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Sixth Edition (with new preface) London 2002, p. 279, dt.: *Kunst & Illusion*, 6. dt. Ausg. mit neuem Vorwort 2002, 279.

49 Eric Kandel, *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute*, Siedler Vlg., München 2012 (Amerikan. Orig. Ausgabe „The Age of Insight. The Quest to understand the Unconscious in Art, Mind, and Brain from Vienna 1900 to the Present“, Random House, New York 2012), 599.

50 *Ibid.*, S. 299: „wie Gombrich annähernd vorausgesagt hatte, [...] dass nur sehr spezifische visuelle Reize sozusagen die Schlösser der neuronalen Tore zum Sehen knacken.“

51 Ich darf auf die Studie in diesem Band verweisen, die den autonomen wissenschaftlichen Weg Gombrichs bezüglich der Karikatur-Studien rekonstruiert: Sybille Moser / Ursula Marinelli: *The Unfinished Caricature Project by Ernst Kris and Ernst Gombrich – Open Questions and an Attempt at Answering Them*.

52 E.H. Gombrich, *The miracle of Chauvet*, Review of J. M. Chauvet et al, *The Dawn of Art: The Chauvet Cave*, New York 1996, and review of J Clottes and J Courtin, *The Cave Beneath the Sea: Paleolithic Images at Cosquer*, New York 1996, in: *The New York Review of Books*, 14th November, 1996, pp. 8–12.

53 Kandel 2012, S. 327.

ihre größte Gemeinsamkeit: sie gebrauchen ihre Kreativität, um Modelle der ‚Wirklichkeit‘ zu schaffen, und damit einen Forschungs- und Entdeckungsprozess in Gang zu setzen. Forschung und Entdeckung sind ein Schritt-für-Schritt-Vorgang, ein gleichsam kühnes Voranstürmen, um gleich darauf wieder einzuhalten und zu reflektieren. Dazu sind nicht nur Lernen aus der Tradition wichtig, sondern auch Mut zu Experimenten notwendig. Es waren die Künstler, welche die wesentlichen Zusammenhänge entdeckt haben, die uns über unsere Welt und darüber, was überhaupt welthaft ist, philosophieren lassen:

„[...] since it has been long part of the practice of the image arts to discover and then control optical and phenomenological effects, often making them a major theme of some artistic practice or another. Impressed by this, psychologists and neuroscientists are apt to remark, that artists have long been *vision scientists avant la lettre* (e. g. Zeki, 2000⁵⁴; Livingstone, 2002⁵⁵) – There is no reason for artists to have shied away from making pseudo-naturalist and inflected images in particular.“⁵⁶

Für Gombrich waren diese Zusammenhänge schon in jungen Jahren die wesentlichen Bereiche des Fragens. Es galt nun einen rationalen Ansatz zu entwickeln, um zu erforschen, auf welche Art und Weise *Formen und Farben dazu gebracht werden können, für andere Dinge eintreten zu können und sie darzustellen*. Mit dem komplexen Modell, welches Gombrich in „Art and Illusion“ vorgelegt hat, ging er in die Geschichte der Philosophie der Wahrnehmung ein (Mohan Matthen, *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, 2015⁵⁷).

Der intellektuelle Mut, aus der vom Historismus geprägten deutschen *Kunstgeschichte* auszusteigen, und einen eigenen – oftmals riskanten – Weg zu beschreiten, steht im Gegensatz zu der *Angst*, mit der Ernst Gombrich mittels der Effekte der Fotomontage (*Frontispiz dieses Buches*) in Zusammenhang gebracht werden soll. Dieses Paradox führt uns am Ende unserer Einführung *Why read Gombrich now?* noch einmal zu den Anfängen des Gombrich’schen *Steckenpferds* zurück.

Die deutsche Kunstgeschichte war nach 1945 mehrheitlich von einer *Sakralisierung des Ästhetischen*, wie Willibald Sauerländer, ein Zeitzeuge, zusam-

54 Semir Zeki, *Glanz und Elend des Gehirns. Neurobiologie im Spiegel von Kunst, Musik und Literatur*. Reinhardt, München 2010.

55 Margaret Livingstone, *Vision and art: the biology of seeing*, Harry N. Abrams, 2002. Es gab ein Gespräch mit Margaret Livingstone über einen Beitrag von ihr für diesen Band, denn Livingstone ist stark beeindruckt von Gombrichs Ansatz und seinen Arbeiten.

56 Mohan Matthen (Hg.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Perception*, Oxford University Press, Oxford 2015, S. 878. Der Autor dieser Passage ist Dominic McIver Lopes, ein junger Philosoph, der über diese Art Bilderfragen nachdenkt und in Vancouver lehrt.

57 *Ibid.*, S. 876.

menfasste, bestimmt.⁵⁸ In dieser Situation ließ sich Gombrich darauf ein, ein rationales Modell zu entwickeln, tauglich für die Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen die überkommenen Bilder und Zeichen vor der allgemeinen Säkularisation geschaffen worden waren und funktioniert hatten.

Noch ehe die Katastrophe losbrach, schrieb der eben graduierte Kunsthistoriker Ernst Gombrich in der Zeitung „Der Wiener Tag“ (XIV. Jg., Nr. 4506, 30. Dez.1935, S. 5):

„Die Jugend von heute‘ – dieses seltsame Elternphantom, das durch die letzten Jahrzehnte geistert – hat ganz recht, wenn sie sich von dem geheimnisvoll mysteriösen Kult abwendet, mit dem die sogenannten Gebildeten die Kunst umgeben“. Indem sie diesen Kult mit Recht bestreikten, *brächten sie sich aber um die besten Erlebnisse*, sorgte er sich. Ihm selbst habe geholfen, „wenn ich versuchte, mich in den entwerfenden Künstler hineinzudenken, der vor der Aufgabe stand, [...] Figur gegen Figur, Farbe gegen Farbe, Masse gegen Masse abwog, [...] den Gesichtsausdruck jedes andern, [...] immer wieder prüfte und überlegte, bis endlich eins ins andere griff, [...] das ganze erworbene Können von Generationen“. Welche kunsttheoretischen Bemühungen, vor allem aber, welche Erlebnisse sich zwischen diesen ersten Versuchen 1935 und 1945 ereigneten, dies möge der neugierige Leser der Mikrohistorie entnehmen, die in diesem Buch unter dem Titel „The Unfinished Caricature Project by Ernst Kris and Ernst Gombrich – Open Questions and an Attempt at Answering Them“ erscheint. Gombrichs Versuche, seine Idee einer großen Arbeit, die sich mit dem Bildermachen und der Interaktion von Bild und Betrachter beschäftigte, einem Verleger schmackhaft zu machen, erstreckten sich von 1947⁵⁹ an über zehn Jahre, bis „Art and Illusion“ verlegt werden konnte. Das erste Manuskript trug den Titel „The Realm and Range of the Image“, fünf Jahre später nannte Gombrich sein beabsichtigtes Buch nur „Image Book“⁶⁰; die Geschichte dieses mühevollen Weges voller Hindernisse zeichnete Veronika Kopecky, der wir die Katalogisierung der Archivalien E.H.Gombrichs und die Erarbeitung der Struktur des The Gombrich Estate, verwaltet durch das Archiv des Warburg Institute London verdanken, nach.⁶¹

Gombrich war ein Meister im Sinne der Ionischen Schule des Thales, in der die

58 Willibald Sauerländer, Kunst ohne Geschichte? In: Kritische Berichte, Bd. 13, Nr. 4, 1985.

59 Brief, zusammen mit einer „monster synopsis of a monster book“ an Walter Neurath, den Gründer von Thames&Hudson. MS The Realm and Range of the Image, Gombrich-Estate, Warburg Institute Archive London, (Early A&I), 7 Seiten.

60 Brief, zusammen mit einer vierseitigen Synopsis 1952 an Bela Horovitz, den Begründer von Phaidon Press.

61 Vgl. Veronika Kopecky, Letters to and from Ernst Gombrich regarding *Art and Illusion*, including some comments on his notion of „schema and correction“, in: Journal of Art Historiography, 3 (2010), 3-VK/1, on-line-ed.: <http://arthistoriography.files.wordpress.com/2011/02/>; Stand: 08.08.2017.

Überwindung der Lehre zum Zweck der Verbesserung als ein Erfolg galt. Nicht von ungefähr galt seine besondere Verehrung Leonardo da Vinci und dessen Streben nach Erkenntnis. Martin Kemp nahm diese „natural affinity“ zwischen Gombrich und Leonardo zum Anlass für den Titel seines Vortrags⁶² anlässlich der Würdigung Sir Ernst Gombrichs durch das Warburg Institute London 2009, und in Zusammenhang mit Gombrichs Grundthesen zeigte er untenstehende Zeichnung aus Leonardos Hand.

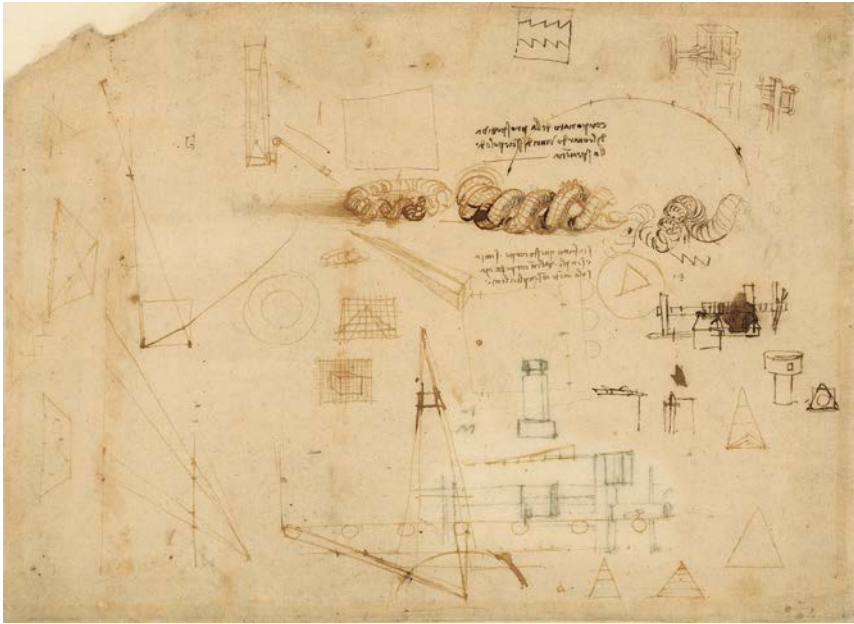


Fig. 1: Leonardo da Vinci, Perspektivische Zeichnung, Codice Atlantico fol. 520r. Notiz, die Leonardo neben seine Zeichnung schrieb: „corpo nato della prospettiva di Leonardo da Vinci discepolo della sperientia“. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana – Milano/De Agostini Picture Library.

Schon in London spielte meine Imagination mit der Idee einer Anspielung der sich häutenden, und sich auf diese Weise immer wieder erneuernden „Schlangen“⁶³ auf Ernst Gombrichs intellektuellen Weg.⁶⁴ Auch Gombrich würde sich als

62 Martin Kemp, Gombrich and Leonardo: a natural affinity, in: Paul Taylor (Hg.): Meditations on a heritage. Papers on the work and legacy of Sir Ernst Gombrich, Paul Holberton publishing in association with the Warburg Institute, London 2014, S. 154–167.

63 Gombrich selbst sprach in Bezug auf diese Leonardo-Zeichnung als von „sich windenden kopflosen Schlangen“, in: Ernst H. Gombrich, Kunst und Ornament, Klett-Cotta, Stuttgart 1982, S. 97.

64 Ich fragte Martin Kemp, der mit dem Aufbringen dieser besonderen Leonardo-Zeichnung