E-JOURNAL (2018) 7. JAHRGANG / 1 BEGRIFFSGESCHICHT m FÜR LITERATUR- UND KULTURFORSCHUNG lerausgegeben von Ernst Müller

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin Schützenstraße 18 | 10117 Berlin T +49(0)30 201 92-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

#### **IMPRESSUM**

#### Herausgeber dieser Ausgabe

Ernst Müller & Barbara Picht, Zentrum für Literaturund Kulturforschung Berlin (ZfL), www.zfl-berlin.org

#### Direktorin

Prof. Dr. Eva Geulen

#### Redaktion

Ernst Müller (Leitung), Herbert Kopp-Oberstebrink, Dirk Naguschewski, Tatjana Petzer, Barbara Picht, Falko Schmieder, Georg Toepfer, Stefan Willer

#### Wissenschaftlicher Beirat

Christian Geulen (Koblenz), Eva Johach (Konstanz), Helge Jordheim (Oslo), Christian Kassung (Berlin), Clemens Knobloch (Siegen), Faustino Oncina Coves (Valencia), Sigrid Weigel (Berlin)

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin
Lektorat Gwendolin Engels, Georgia Lummert

Layout/Satz Jakob Claus Titelbild D. M. Nagu

ISSN 2195-0598

© 2018 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

# INHALT

A	-	-	-	$\sim$	ь.	
4	ᆮ	וט	ш	U	КІ	IAL

### 6 EINFÜHRUNG

Ernst Müller

### 9 ABY WARBURGS BEGRIFF DER ANTIKE

Claudia Wedepohl

# 15 ÜBERLEGUNGEN ZU ENTSTEHUNG, BEGRIFF UND METHODE VON ABY WARBURGS BILDERATLAS

Martin Treml

# 22 DAS DENKEN DER > NEUEN (FORM BEI ERNST CASSIRER

Dorothee Gelhard

### 30 ENTZWEIUNG VON VERITAS LOGICA UND VERITAS AESTHETICA

BEGRIFF UND BILDLICHKEIT IN JOACHIM RITTERS POLITISCHER HERMENEUTIK DER MODERNE

Mark Schweda

# 44 IKONOLOGISCHE TRANSGRESSIONEN DER BEGRIFFSGESCHICHTE UND IHRE HISTORISCHEN MOTIVE IM VERGLEICH 1930/1970

Falko Schmieder

## 50 BILD, BEGRIFF UND EPOCHE BEI KOSELLECK UND WARBURG

Barbara Picht

### 57 WORT-BILD-BEZIEHUNGEN IM > REVOLUTIONÄREN ZEITALTER«

Rolf Reichardt

# 72 SATTELZEIT UND SYMBOLZERFALL

NACH DEM BRUCH: WANDEL UND KONTINUITÄT IN DER IKONOLOGIE DER ARCHITEKTUR

Christoph Asendorf

### 79 ABSATTELN DER SATTELZEIT(?

ÜBER REINHART KOSELLECK, WERNER HOFMANN UND EINE KLEINE KUNST-GESCHICHTLICHE GESCHICHTE DER GESCHICHTLICHEN GRUNDBEGRIFFE Adriana Markantonatos

Adriana Markamonatos

# 85 HISTORICAL SEMANTICS AND THE ICONOGRAPHY OF DEATH IN REINHART KOSELLECK

Faustino Oncina Coves

# ÜBERLEGUNGEN ZU ENTSTEHUNG, BEGRIFF UND METHODE VON ABY WARBURGS BILDERATLAS

#### **Martin Treml**

#### I. WARBURG UND SEINE VORHABEN

Der Kunst- und Kulturhistoriker Aby Warburg zählt zu den Ahnherren der Bildwissenschaft, die in Frankreich, Deutschland und den USA ihre wichtigsten Vertreterinnen und Vertreter hat.1 Er ist sogar ihr erster Wortführer in Methode und Programm gewesen. Sein Interesse galt nicht nur Kunstwerken, sondern Bildern und ihren Wirkungen überhaupt. Er analysierte Gemälde Botticellis und Manets ebenso wie Briefmarken und Plakate.<sup>2</sup> Überall fand Warburg Gesten und Gebärden, in denen tiefste Trauer oder höchster Triumph ausgedrückt waren und die Szenen mörderischer Verfolgung oder schützender Sorge zeigten. In seinem Dürer-Vortrag von 1905 fand er dafür den Begriff »Pathosformel«, in der psychische Energie gebunden sei und die »archäologisch getreu« nachgewiesen werden könne.3 Pathosformeln wurden zum Instrument seiner kulturgeschichtlich weit ausholenden Studien.

Warburg zufolge ist in Pathosformeln seit der Antike der Weg darstellbar, der »aus dem stereometrisch gestaffelt gedachten Aufstiegsraum der Seele« – wie ihn die Mystiker aller Religionen kennen – zum »unendlichen Raum« führe, den er selbst den »mathema-

tischen und psychotechnischen Denkraum« nannte.<sup>4</sup> Er hat ihn auf der dritten der programmatischen Tafeln des Bilderatlasses dargestellt.<sup>5</sup> Dieser Weg war für ihn gleichbedeutend mit der Befreiung des Menschen aus Dämonenfurcht und Sternenglauben, aus Abhängigkeit und Angst. Endlich los kommen müssen wir (so Warburgs Appell) von der dämonischen Seite der heidnischen Götter, die die Rückenansicht ihrer olympischen Heiterkeit ist! In ihnen seien Logik und Magie vereint, die sich »wie Tropus und Metapher« verhielten, die »auf einem Stamme geimpfet blühten«.<sup>6</sup> Warburg suchte nach dem unklassischen, weil ganz auf die Gegenwart bezogenen Nachleben der Antike in Wort und Bild.<sup>7</sup>

Untrennbar ist sein Name mit der von ihm begründeten Bibliothek, der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW), verbunden, die sich zuerst in Hamburg, seit der Flucht vor Hitler bis heute in London befindet. Die Fama will es, dass der Sprössling von Privatbankiers einst sein Erstgeburtsrecht dem zweitgeborenen Bruder für die Zusicherung überlassen hatte, für ihn jedes Buch zu besorgen, das er nur wolle.<sup>8</sup> Bankiers finanzieren Reitställe oder Golfplätze. Warum jetzt nicht eine Bibliothek?

- 1 Entwickelt wurde sie von Gottfried Boehm (Basel) und Tom Mitchell (Chicago), bedeutende Arbeiten lieferten Hans Belting (Berlin), Georges Didi-Huberman (Paris) und Sigrid Weigel (Berlin).
- 2 Vgl. Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a. M. 1981; Martin Warnke: »Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge«, in: Werner Hofmann/Georg Syamken/ders.: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a. M. 1980, S. 53–83.
- 3 Aby Warburg: »Dürer und die italienische Antike«, in: ders.: Werke in einem Band, hg. von Martin Treml/Sigrid Weigel/ Perdita Ladwig unter Mitarbeit von Susanne Hetzer/Herbert Kopp-Oberstebrink/Christina Oberstebrink, Berlin 2010, S. 176–183, hier S. 177.
- 4 Aby Warburg: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz SaxI*, hg. von Karen Michels/Charlotte Schoell-Glass, Berlin
  2001. S. 350.
- Vgl. Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke unter Mitwirkung von Claudia Brink, Berlin <sup>2</sup>2003. S. 13.
- 6 Aby Warburg: "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten", in: ders.: Werke (Anm. 3), S. 424–491 hier S. 427
- 7 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2010
- 8 Vgl. Bernd Roeck: Der junge Aby Warburg, München 1997, S. 30 f.

Dies war auch zutiefst jüdisch gedacht, denn das Buch (dessen Prototyp die Bibel ist) fungiert als portatives Vaterland (Heinrich Heine) – Jude konnte man überall sein, es gab keine heiligen Orte mehr, aber eine heilige Schrift (so wie Gott einer ist). Freilich ist es mit Warburgs Judentum so eine Sache. Was äußere Frömmigkeit wie Kaschrut (koschere Küche) anging, so entfernte er sich seit seinen Studententagen immer mehr von seiner Herkunft und heiratete schließlich, im Bruch mit der Familie, eine Christin, wiewohl eine, deren Eltern selbst erst konvertiert waren. Zeitlebens identifizierte er sich mehr mit der Hamburger Bürgerschaft als mit der jüdischen Herkunft.

Durch die äußere Niederlage und die inneren Krisen Deutschlands im Herbst 1918 erschüttert, erlitt Warburg, der bereits psychisch angeschlagen war, einen Zusammenbruch und war auf Hilfe angewiesen. Er machte Schreckliches durch, wurde in eine psychiatrische Klinik und später in ein Sanatorium in Kreuzlingen eingewiesen und zweifelte wiederholt daran, jemals wieder nach Hamburg zurückkehren zu können.11 Seit 1919 wurde die KBW von Fritz Saxl (1890–1948) geleitet, einem Wiener Kunsthistoriker, der schon vor dem Krieg für Warburg tätig gewesen war und nun dessen Privatbibliothek zu einem Zentrum humanistischer Gelehrsamkeit erweiterte und umformte.12 Ihm stand ein Team zur Seite, zu dem ab 1921 in immer wichtig werdender Tätigkeit auch Gertrud Bing (1892-1964) gehörte, eine aus Hamburg gebürtige Philosophin. Nach Warburgs Wiederherstellung und seiner Wiederkehr 1924 wirkten beide mit ihm als Hauptkräfte in jenem »Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte«, zu dem die KBW geworden war.13

Warburg, Saxl, Bing – das ist die Trias der KBW und die Urzelle der *living Warburg tradition*. Wie sehr das Unternehmen ein kollektives war und ohne dies zu sein weder hätte entstehen noch funktionieren können, erkannte der italienische Historiker Arnaldo

Momigliano bereits 1965, doch wird das bis heute weitgehend übersehen.<sup>14</sup>

Unter Kollegen war Warburgs engster Kontakt der mit dem Philosophen Ernst Cassirer. Beide lehrten in unmittelbarer räumlicher Nähe, an der 1919 gegründeten Universität Hamburg. Vor allem aber hatte Cassirer Warburg in seinen Kämpfen in Kreuzlingen geholfen, als er psychotisch gewesen war. Bei seinem ersten öffentlichen Auftreten nach der Rückkehr aus dem Sanatorium hob Warburg den Philosophen besonders hervor und pries ihn als denjenigen, der der KBW als »dem Kollegium der kleinen Brückenbauer einen neuen weiten Brückenbogen – vom Greiftier zum Begriffsmenschen – über den Lethestrom aufrichten hilft«.15

#### **II. DER BILDERATLAS**

Als Warburg am 26. Oktober 1929 überraschend an Herzversagen starb, hinterließ er auch seinen Bilderatlas, 63 Tafeln mit mehr als 1.000 Fotos. Dieser Atlas selbst wiederum ist nur auf Fotos erhalten. Es gibt solche, die zeigen, wie Tafeln im elliptischen Lesesaal der KBW vor den Regalen aufgebaut sind, was aber immer nur mit einzelnen Tafeln und zu einzelnen Anlässen geschah, vor allem bei Ausstellungen. Ghnehin waren es dann nicht (genau) diejenigen, die uns heute als die Tafeln des Bilderatlasses gelten. Es gibt ihn in drei Versionen, von denen nur die letzte bisher publiziert worden ist, denn die beiden anderen galten in der Forschung lange als bloße Vorstufen. Der Bilderatlas ist nicht nur ein Projekt Warburgs, sondern die Methode seiner letzten Lebensjahre.

Die Legende (in diesem Fall die von Gombrich verfasste intellektuelle Biographie) will es, dass eigentlich Saxl der Erfinder dieser Methode gewesen sei, die er bei der Wiederkehr Warburgs an die KBW erstmals angewandt habe.<sup>17</sup> Tatsächlich hatte Saxl nach seiner Demobilisierung 1918 in Wien in der Erwachsenenbildung gearbeitet und seit Frühjahr 1919 im von Sozialisten geführten Volksheim im 16. Bezirk

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 14–22 und Dorothea McEwan: »Gegen die Pioniere der Diesseitigkeit«, in: *Trajekte* 8 (2003/04), S.

<sup>10</sup> Vgl. Hans Liebeschütz: »Obituary« [to Fritz Saxl], in: The Synagogue Review, Mai 1948, S. 138.

<sup>11</sup> Vgl. »Aby an Mary Warburg, 31. Dezember 1923« (Warburg Institute Archive [im Folgenden: WIA], Family Correspondence)

<sup>12</sup> Zur zweiten Anstellung Saxls 1919 vgl. »Max Warburg an Fritz Saxl, 3. November 1919« (WIA, General Correspondence).

<sup>13</sup> Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung« (Anm. 6), S. 485.

<sup>14</sup> Arnaldo Momigliano: [ohne Titel], in: Gertrud Bing (1892–1964), hg. vom Warburg Institute, London 1965, S. 24–28.

Aby Warburg: »Zum Vortrage von Karl Reinhardt über »Ovids Metamorphosen« in der Bibliothek Warburg am 24. Oktober 1924«, in: ders.: Werke (Anm. 3), S. 680 f., hier S. 681

<sup>16</sup> Zu einer Dokumentation dieser Ausstellungen vgl. Aby Warburg: Bilderreihen und Ausstellungen, hg. von Uwe Fleckner/Isabella Woldt, Berlin 2012.

<sup>17</sup> Vgl. Gombrich: Warburg (Anm. 2), S. 349.

(wo mehrheitlich Arbeiter lebten) einige Ausstellungen durchgeführt. Ihre Themen waren »Das Joch des Krieges«, aber auch das Goethewort »Schon mein Schauen ist Denken« – was programmatisch ist für die spätere Arbeit an der KBW.¹¹³ Dort wurden Exponate mit Erläuterungen, Bilder mit Texten kombiniert. Saxl mag aber auch insofern tatsächlich an der Erfindung des Bilderatlasses beteiligt gewesen sein, weil dieser höchstwahrscheinlich in Kreuzlingen seine Urszene hatte, als Saxl gemeinsam mit Warburg an der Ausarbeitung von dessen Vortrag arbeitete, der eine Probe auf seine Genesung geben sollte.¹¹³ Dieser Vortrag wurde später unter dem Titel Schlangenritual berühmt.²¹٥

Zuerst mag es sich also beim Bilderatlas eher um eine Technik gehandelt haben, die der Präsentation oder dem Zeigen und der Zusammenstellung von Bildern und eventuell kleineren Texteinheiten diente, vergleichbar der heute gebräuchlichen Power-Point-Präsentation. Tatsächlich aber ist der Bilderatlas in seiner dann etablierten Form mehr – eben eine Methode, die Erkenntnis produziert, eine *machine à penser*.

In zumindest zeitweiligem Wahn und tiefer Depression, oder vielmehr: in den Arbeitsphasen dazwischen, verwandelte Warburg seine berühmten Zettelkästen, in denen er Buchtitel, Exzerpte, Einfälle und anderes mehr sammelte, in etwas, was ich hier versuchsweise Bildkästen nennen möchte, nämlich in die Tafeln seines Bilderatlasses.<sup>21</sup> Freilich waren diese nicht geschlossen, sondern offen hin nach allen Seiten. Und als er dann als revenant aus Kreuzlingen zurückgekehrt war, wollte er in ihnen »das Schicksal der olympischen Götter in der astrologischen Überlieferung und die Rolle der antiken Pathosformeln in der nachmittelalterlichen Kunst und Kultur« nachzeichnen.<sup>22</sup> Warburg arbeitete an einer diachronen Transport- und Ausdrucksgeschichte Europas. Wie die KBW wird auch der Bilderatlas vom »Prinzip der guten Nachbarschaft« bestimmt.23 Warburg selbst war von einem Bibliophilen zu einem Ikonophilen konvertiert

Der Bilderatlas besteht aus Tafeln, die mit schwarzem Stoff bespannt sind, auf den Schwarzweißfotos angeheftet werden. Darum sind sie leicht und jederzeit beweglich, sie können im Nu umgestellt oder entfernt werden, und das wieder und wieder. Alles ist im Fluss in dieser Technik, und Warburg selbst erklärte, er habe seine Bibliothek »[v]om Arsenal zum Laboratorium« gemacht, so der Titel eines späten Rechenschaftsberichts.<sup>24</sup> Aber schon um 1910 hatte er diese Bezeichnung benutzt, wie Briefe zeigen.<sup>25</sup> Der Bezug zum Labor lag gewiss in der Möglichkeit, Versuchsanordnungen herzustellen, die Regelhaftigkeit und Wiederholbarkeit aufweisen. Zugleich aber klingt in ›Labor‹ auch die Werkstatt des Alchimisten und Zauberkünstlers an, und Warburg selbst sprach mit Anerkennung vom »Zeitalter des Faust, wo sich der moderne Wissenschaftler – zwischen magischer Praktik und kosmologischer Mathematik - den Denkraum der Besonnenheit zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte.«26

Der Bilderatlas ist bestimmt durch die Möglichkeit der ständigen Wiederverwendung seiner Bilder, freilich aber auch durch die ihrer ständigen Ersetzung. Es gibt nicht die definitive Version der einzelnen Tafel, sondern nur Permutationen von ihr. Schließlich ist er unabhängig von Ort und Zeit, ganz wie Buch oder Vortrag, viel stärker als jede Ausstellung. Er funktionierte überall, etwa im römischen Winter 1929, wo Warburg mit Hilfe des Bilderatlasses in der Bibliotheca Hertziana über »Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio« sprach und später im Palace Hotel (wo er samt Entourage logierte) seinen Manet-Vortrag hielt.27 Aber die Fotos konnten auch auf einen Vorhang geheftet werden wie im Spätsommer 1928 bei einem Besuch bei Albert Einstein und Frau in der Lübecker Bucht.28

<sup>18</sup> Vgl. Werner Rappl: »Fritz Saxls Ausstellungen nach dem Ersten Weltkrieg in Wien«, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl (Hg.): Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–1945, Wien 1996, S. 40–52

<sup>19</sup> Vgl. Christopher Johnson: *Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca 2012, S. 29.

<sup>20</sup> Vgl. Aby Warburg: Schlangenritual. Ein Reisebericht, hg. und m. e. Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988.

<sup>21</sup> Vgl. Fritz Saxl: »Die Geschichte der Bibliothek Warburg«, in: Gombrich: *Warburg* (Anm. 2), S. 433–449, hier S. 437.

<sup>22</sup> Gombrich: Warburg (Anm. 2), S. 375.

<sup>23</sup> Saxl: »Die Geschichte der Bibliothek Warburg« (Anm. 21), S. 436.

<sup>24</sup> Vgl. Aby Warburg: »Vom Arsenal zum Laboratorium«, in: ders.: Werke (Anm. 3). S. 683–694.

<sup>25</sup> Vgl. »Aby Warburg an Alfred Doren, o. D.« (wahrscheinlich 1910) und »Aby Warburg an Fritz Saxl, 24. September 1910« (beide WIA, General Correspondence).

<sup>26</sup> Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung« (Anm. 6), S. 484–485. Zum Denkraum vgl. Martin Treml/Sabine Flach/ Pablo Schneider (Hg.): Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien, München 2014.

<sup>27</sup> Vgl. Warburg: *Bilderreihen und Ausstellungen* (Anm. 16), S. 303–365 (Ghirlandaio) und 367–386 (Manet).

<sup>28</sup> Vgl. Claudia Wedepohl: »Die Vorhang-Schau des Bilderatlas«, in: dies./Horst Bredekamp: Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne, Berlin 2015, S. 61–67.

Im Projekt des Bilderatlasses, das den Titel *Mnemosyne* trug (die Mutter der Musen ebenso wie das griechische Wort für Erinnerunge), sollte zu jeder Tafel ein Text treten. Es existierten Notizen und Entwürfe, jedoch keine detaillierte Beschreibung oder ein Kommentar, mit der einen Ausnahme von Tafel 55 zum *Frühstück im Grünen* von Edouard Manet. Den Text dazu hatte Warburg im Winter 1929 in Rom diktiert, er erschien erstmals 1989 im Druck. Wie in vielen späten (und nicht nur den posthum ausgeführten) Projekten gehen alle Titel (oder eher Überschriften) der Tafeln der Idee, nicht aber dem Wortlaut nach auf Warburg selbst zurück, getreulich abgefasst von Bing.

Als ein Projekt wollte der Bilderatlas – so Warburg in den Notizen zur Einleitung – einer Kulturwissenschaft dienen, »die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt« hatte. 10 Dazu kombinierte er Darstellungen von Figuren der antiken griechischen und römischen Mythologie mit solchen aus der Bibel und ihren Transformationen in den jüdisch-christlich-muslimischen Heilsgeschichten. Er stellte Kunstwerke neben Illustrationen oder Schmuck auf Gebrauchgegenständen. Damit sollte ein »Entdämonisierungsprozess« einhergehen, »der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass«. 12

Im Bilderatlas sammelte, gruppierte und kartographierte Warburg expressive Elemente, die er als universal betrachtete. Furcht wie Aberglaube galten ihm niemals als überwunden, sondern sie kehrten in Krisen zurück, oder, wie er dies in einem sowohl räumlich als auch zeitlich gefassten Bild ausdrückte: »Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein.«<sup>33</sup> Antike Furcht war moderne Furcht, auch wenn die »grossen olympischen Götter, seit sie archäologisch sterilisiert wurden, nicht mehr Objekte des aktiven offiziellen Opferkultus« waren.<sup>34</sup> Warburg zufolge erwiesen sie sich als das, was Hein-

rich Heine Götter im Exil nannte, depotenziert, aber untot. Sie bilden eine Form des Nachlebens – einer von Warburgs produktivsten Begriffen –, in dem sich Säkularisierung mit Resakralisierung, Entzauberung mit Ekstase mischt.

Der Bilderatlas als Methode will diese Zusammenhänge auf Bildtafeln nicht nur darstellen, sondern sie überhaupt erst generieren oder neu figurieren. Dass deren Teile stets verschoben und ersetzt, jedenfalls äußerst mobil gemacht und so in neuen Zusammenhängen neu gelesen werden können, ermöglicht nicht zuletzt ein Festhalten an der Konkretheit der Stoffe. Scheinbar unter Verzicht auf ihre theoretische Durchdringung bieten sie sich als solche dem Blick. Sie erscheinen als »kaleidoskopartige Permutationen«.37 Die Möglichkeiten ihrer Kombination nach Kriterien von Ähnlichkeit und Verwandtschaft eröffnen nicht nur eine Klassifikation, sondern sind bereits Deutung(en). Garantiert ist so das Recht der Bilder, gesehen zu werden - dem man das der Geschichten, gehört zu werden, an die Seite stellen könnte -, ohne dass damit aber ein Theorieverzicht einhergehen müsste. Warburgs neue Darstellungsweise erinnerte im Übrigen an seinen Vortragsstil.38 Zumeist extemporierte er, warf bei seinen Vorträgen die Denkmaschine an. Die Bilder auf den Tafeln, die Warburg vorführte – im strengen Sinne, wie ein Filmvorführer – entsprechen dabei den Sätzen eines gelesenen Texts, aber in einem anderen Medium. Bei alledem sollte aber auch eine - im Sinne von Johan Huizinga und Roger Caillois – spielerische Seite nicht vergessen werden. Wie sehr erinnern doch seine Versuche ans Kinderund Gesellschaftsspiel, ans Legen von Karten, ans Erstellen phantastischer Ordnungen, ans Arrangieren bunter Tableaus, sodass im Bilderatlas Vergnügen und Zeitvertreib gleichberechtigt neben Gelehrsamkeit - freilich auch Obsession - tritt.

Wer über den Bilderatlas spricht, der muss auch einige seiner Besonderheiten erwähnen, etwa die, dass jede Tafel als solche ein Bild darstellt. In der

<sup>29</sup> Vgl. Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne (Anm. 5), S. 101.

<sup>30</sup> Vgl. Aby Warburg: »Manet's Déjeuner sur l'herbe«, in: Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe und andere Dokumente, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1989, S. 262–272. Zur Edition nach dem Manuskript aus dem Nachlass vgl. Warburg: Werke (Anm. 3), S. 647–659.

<sup>31</sup> Aby Warburg: »Mnemosyne Einleitung«, in: ders.: Werke (Anm. 3), S. 629–639, hier 630.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Warburg: »Heidnisch-antike Weissagung« (Anm. 6), S. 485.

<sup>34</sup> Warburg: »Manet's Déjeuner« (Anm. 30), S. 653.

<sup>35</sup> Vgl. Sigrid Weigel: »Aby Warburgs ›Göttin im Exil«. Das ›Nymphenfragment« zwischen Brief und Taxonomie, gelesen mit Heinrich Heine«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 4 (2000), S. 65–103.

<sup>36</sup> Vgl. Martin Treml: »Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur«, in: ders./Daniel Weidner (Hg.): Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung, München 2007, S. 25–40; ders.: »Nachleben als Programm und Methode der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg«, in: Trajekte 18 (2008/09), S. 14–17.

<sup>37</sup> Gombrich: »Warburg« (Anm. 2), S. 377.

<sup>38</sup> Ebd., S. 379.

Forschung wurden sie als »mosaikartig gefügte Bildmontagen« bezeichnet.39 Das rücke den Bilderatlas in die Nähe der gleichzeitigen europäischen Avantgarden wie Dada und Surrealismus, und tatsächlich hat etwa Carl Einstein 1929 brieflich Kontakt zur KBW gesucht.<sup>40</sup> Abgesehen davon haben die Tafeln auch einen performativen Gehalt, wie noch gezeigt werden soll. Dass es sich bei den Fotos um solche in Schwarzweiß und nicht in Farbe handelt, hat vor allem den Effekt der Egalisierung von Unterschieden in Gattung, Größe, Material, was die Tafeln als solche überhaupt erst in Balance hält.41 Endlich stellt sich beim Lesen der Tafeln die Frage, in welcher Richtung es erfolgen soll: von links oben nach rechts unten sowie zeilenweise? Oder in Kolumnen? Oder Diagonalen? Oder um ein Bildzentrum kreisend, das sich etwa durch Helligkeit bestimmen lässt, wie etwa auf Tafel 5 zur Klage von Orpheus, Niobe, aber auch von Medea, auf der die Seite mit Orpheusdarstellungen aus Warburgs Dürer-Vortrag von 1905 diese Stelle einnimmt (und zugleich als mise en abyme funktioniert)?42

# III. DIE SCHWÄRZE DER LEINWAND

Eine letzte Eigenheit des Bilderatlasses mag mit dem Umstand zusammenhängen, dass Warburg ihn auch vor Publikum eigentlich nur für seine eigene Erkenntnis anwandte, die er stets *in actu* betrieb. So machte er etwa in seinem Hertziana-Vortrag auf Unterschiede aufmerksam, die für die Zuhörer auf den Fotos ihrer Größe wegen überhaupt nicht erkennbar, ihm aber äußerst wichtig waren.<sup>43</sup> Dennoch wissen wir von zumindest einem, Kenneth Clark, dem späteren Direktor der National Gallery in London, »sein Leben habe sich durch dieses Erlebnis geändert«.<sup>44</sup>

Daran ist nicht zu zweifeln. Denn die Zuhörer dieser Vorträge nahmen an »Warburgs Versunkenheit« (Kurt Forster) teil, sie sitzen so, wie wir im Kino sitzen.<sup>45</sup>

39 Vgl. Kurt W. Forster: »Warburgs Versunkenheit«, in: Robert Galitz/Brita Reimers (Hg.): *Aby M. Warburg. »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten*, Hamburg 1995, S. 184–206, hier S. 190.

- 40 Vgl. den Abdruck der Korrespondenz Einstein–Saxl in: Conor Joyce: Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille (Ph.D. thesis Univ. of Essex 2003), S. 230–238.
- 41 Ich danke Monika Wagner (Hamburg) für diese und andere Hinweise
- 42 Vgl. Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne (Anm. 5), S. 23.
- 43 Vgl. Gombrich: Warburg (Anm. 2), S. 360 f.
- 44 Ebd., S. 361.
- 45 Zum Kinematographischen des Bilderatlasses vgl. Philip-

Vorne ist alles schwarz, aber in dem Schwarz findet ein »Fest der Affekte« statt – wie Roland Barthes vom Kino gesagt hat. Er spricht genauer von einer »Kino-Situation«, die sich als »prä-hypnotisch« beschreiben ließe. »Im Sinne einer echten Metonymie wird das Nachtschwarz des Kinos präfiguriert von der ›dämmernden Träumerei« (nach dem Wort von Breuer und Freud der Hypnose vorgeordnet).«46 Dadurch sind wir bezaubert, auf eine heilende Weise: sodass wir erkennen, was wir sind. Nicht wer. Das sokratische *gnothi seauton*, ›wisse, wer du bist«, ist dafür zu eindimensional (oder logozentrisch). Davon entbindet uns das Kino, freilich auf eine unverantwortliche Art, die jedoch wie die Psychoanalyse die freie Assoziation befeuert.

Darin liegt noch mehr. Die schwarze Bespannung der Tafeln schafft nicht nur einen neutralen Hintergrund für die Bilder. Sie drücken in der Farbe ihrer Bespannung nicht nur Seriosität aus. Auch wird damit nicht nur ein per se dunkler Kultraum hergestellt, von dem Alberti in De re aedificatoria sagte: »Der Schauer (horror), welcher aus der Dunkelheit (umbra) erregt wird, vermehrt seiner Natur nach die Frömmigkeit in den Herzen, und das Düster (austeritas) ist gro-Benteils mit Würde vereint. Hierzu kommt, dass die Flammen, die im Tempel sein müssen – da es nichts gibt, das zum Gottesdienst und zum Schmucke göttlicher wäre – allzu sehr im Licht verblassen würden.«47 Alberti schreibt hier in der Frührenaissance eine Theorie des Kinos avant la lettre; darum geht es hier aber nicht, sondern darum, dass Schwarz auch Abwesenheit, Leere, Tod evoziert, selbst wenn davor Bilder zur Erscheinung kommen. Losgelöst von allem Ambiente, müssen sie epiphanisch wirken, auch indem sie neue Kontexte schaffen: für die jeweils Betrachtenden, durch die anderen sie umgebenden Fotos, durch die Orte ihrer Aufstellung. Freilich besitzen die hier dargestellten toten Gegenstände jenes Nachleben im oben bezeichneten Sinn.

Wenn Nachleben auf den Tafeln des Bilderatlasses kartographiert wird, dann ist nicht so sehr das Vorleben wichtig, sondern die gegenwärtige, momentane Wirksamkeit. Gewiss, Warburg spricht von der »überlebenden Kraft antikisierender Vorprägung im

pe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998

<sup>46</sup> Roland Barthes: »Beim Verlassen des Kinos«, in: *Filmkritik* 235 (1975), S. 290–293, hier S. 290.

<sup>47</sup> Leon Battista Alberti: Zehn Bücher über die Baukunst (1443–1452), Wien/Leipzig 1912, S. 386.

gebärdensprachlichen Ausdruck«.<sup>48</sup> Aber das dient als Hinweis auf Beständigkeit oder besser: regelmäßig drohende Wiederkehr, ist dynamisch gedacht und gerade nicht archetypisch, wie Gombrich einmal behauptet hat.<sup>49</sup> Die Antike zeigt sich nur in ihrem Nachleben, ist nicht der Ausgangspunkt einer Verwandtschaft, sondern Element einer Genealogie. Im Bilderatlas existieren die Pathosformeln nur ex post als archäologische Funde oder jedenfalls im Sinne der Archäologie als kulturwissenschaftlicher Figur. Für sie stehen Sigmund Freud und die Psychoanalyse als Methode in besonders aufklärender Weise.

Freud erschien ein Trümmerfeld als bestes Bild der Seele. Es folgt der Gleichung »Verschüttet = Vergessen«, aber nichts ist endgültig zerstört, sondern nur begraben und kann deshalb freigelegt werden. Er bekannte sich schon früh »zu einem Verfahren der schichtweisen Ausräumung des pathogenen psychischen Materials, welches wir gerne mit der Technik der Ausgrabung einer verschütteten Stadt zu vergleichen pflegten«.50 Auch darum erschien ihm Rom als Modell für das Prinzip der »Erhaltung im Psychischen«.51

In diesem Sinn wird auch Warburg als Archäologe erkennbar, und zumindest einmal hat er sich sogar auf einen Abstieg in die Unterwelt begeben. Auf der letzten großen Reise, die er zusammen mit Bing 1928/29 nach Italien unternahm, bildete Neapel (auch wenn der längste Aufenthalt der römische war) den Mittelpunkt. Die Ankunft dort am 7. Mai 1929 ist im Tagebuch mit einem mittig gesetzten »Neapel!« feierlich bezeichnet.<sup>52</sup> Es folgen in den nächsten zwei Wochen dichte, erregte Eintragungen, die um Besuche im Museo Nazionale (»an zwei Morgen erlitten«), die Lektüre von Giordano Brunos Von den heroischen Leidenschaften. Diskussionen über Berichte von aufregenden Grabungsfunden im Kibbutz Bet Alfa in Palästina, einen Besuch auf Capri und anderes mehr kreisen.53

48 Warburg: »Manet's Déjeuner« (Anm. 30), S. 655.

Am 17. Mai fahren beide, Warburg und Bing, ins nahe Capua, um »ad inferos« zu steigen.<sup>54</sup> Sie besichtigen ein unterirdisches Mithraeum, in das sie mittels einer Leiter gelangen.<sup>55</sup> Ins Tagebuch wurde eingetragen, was dann sich vorfand:

»Gegenüber dem Stiertöter in der Lunette halbnackte Frau in der Biga mit unheimlichen blauschwarzen Tieren – wie das dritte Pferd bei unsrem Marc – (Wildeseln?) bespannt, von denen das eine auf dem Boden kauert, in das es verschwinden will (?) »Luna« warum? Diese doch bei Mithra dargestellt. Halbmond fehlt und keine Stiere. Ich wage den Vorschlag: »das Dunkel«, die Göttin der schwarzen Finsternis.«<sup>56</sup>

Dieser Eintrag liest sich in seiner Gedrängtheit und Abbreviatur (aber auch in seinen Assoziationen, etwa zu Franz Marcs *Blauen Pferden* von 1913) wie die Erzählung eines Traums. Er müsste als ein solcher interpretiert werden, wofür hier nicht der Platz ist. Festgehalten sei nur die Spannung zwischen dem (männlichen) Stiertöter am Anfang und der (weiblichen) schwarzen Finsternis am Ende, die offensichtlich Angst erregt. Warburg versucht sich mit folgender Erklärung zu beruhigen. »Der Grundgedanke ist bei all diesen Mysterien derselbe: Du warst getötet und erstandest wieder zum Leben.«<sup>57</sup>

Aber das erscheint als zu vorschnell geschlossen, auch Warburg selbst. Denn er ist noch ein zweites Mal hinabgestiegen, ist ein zweites Mal auf die Funde im Mithraeum von Capua zu sprechen gekommen, allerdings in einem anderen Medium, dem des Bilderatlasses, und dort auf Tafel 8.58 Sie handelt von der »Auffahrt zur Sonne« (übrigens das einzige Mal, dass Warburg sich mit einer knappen Überschrift begnügte). Gezeigt werden darauf Bilder von antiken Sonnengöttern und solaren Heroen wie Phaeton (oder eben Mithras), zumeist Reliefs, aber auch Büsten, manchmal auch Ansichten eines Innenraums, und schließlich vier Buchseiten aus dem Grabungsbericht von Antonio Minto von 1924. Inmitten des erläuternden Texts sind Abbildungen von Fresken zu sehen, auf denen Einweihungen in den Kult des Mithras

<sup>49</sup> Vgl. Gombrich: Warburg (Anm. 2), S. 326.

<sup>50</sup> Vgl. Josef Breuer/Sigmund Freud: »Studien über Hysterie«, in: Sigmund Freud: Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband, u. Mitw. von Marie Bonaparte, hg. von Anna Freud/Edward Bibring/Willi Hoffer u. a., Nachtragsband: Texte aus den Jahren 1885–1938, hg. von Angela Richards u. Mitw. von Ilse Grubrich-Simitis, Frankfurt a. M. 1999. S. 75–312. hier S. 201.

<sup>51</sup> Sigmund Freud: »Das Unbehagen in der Kultur«, in: ders.: Gesammelte Werke (Anm. 50), Bd. 14: Werke aus den Jahren 1925–1931 S. 419–506, hier: S. 426.

<sup>52</sup> Warburg: Tagebuch (Anm. 4), S. 450.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 450-455.

<sup>54</sup> Ebd., S. 457.

Vgl. »Aby Warburg an die KBW, 21. Mai 1929« (zit. nach: Roland Kany: *Die religionsgeschichtliche Forschung an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Bamberg 1989, S. 30 f.).

<sup>56</sup> Warburg: Tagebuch (Anm. 4), S. 456.

<sup>57 »</sup>Warburg an die KBW« (Anm. 55), S. 31.

<sup>58</sup> Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne (Anm. 5), S. 29.

dargestellt sind. Mithras war ein blutiger, ein Soldatengott, aber gerade deshalb populär und über das ganze Imperium Romanum verbreitet. Manche Religionshistoriker meinen, sein Kult hätte dem Christentum Einhalt bieten können, wäre er nicht so ausschließlich maskulin gewesen. Doch wofür? Anstelle der inneren Triebbeherrschung (wie es alle Religionen betreiben) eine äußere Abfuhr durch ein blutiges Tieropfer? Das Besondere ist, dass diese vier Bilder auf Tafel 8 von strahlendem Weiß sind. Sie bilden links unten einen sanften Bogen, so als würden sie die übrigen stützen oder ihnen sogar nach oben helfen. Die Auffahrt zur Sonne, Warburgs Heliotropismus, wird so auch bildlich performiert – das kann nur der Bilderatlas leisten.

Der Bilderatlas ist ein Nivellierer, er negiert Epochen und ihre Schwellen. Aber gleichzeitig eröffnet er Einsichten weniger in den Ursprung und die longue durée der Symbole als vielmehr in den Schrecken und die Angst, die sie transportieren und die immer wieder von uns Besitz ergreift. Im Unterschied zur Philosophie verdrängt er nicht. Freilich ist der Preis dafür hoch, weil er nicht nur schwer verständlich ist (das ist die Philosophie auch), sondern weil wir oft nicht wissen, wie wir ihn lesen, ihn entziffern können. Darin gleicht er dem Traum und der künstlerischen Avantgarde. Beides sind keine »schönen Künste«, aber auch nicht purer Unsinn (wenngleich gegen den verordneten Sinn protestierend). Sie sind Symptome: als solche auf der Suche nach Befriedigung, Freiheit und Wissen.