

Sonderdruck aus:

Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur

Band 3
He - Lu

Im Auftrag
der Sächsischen Akademie
der Wissenschaften
zu Leipzig

herausgegeben
von Dan Diner

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

für den jüdischen Glauben, sondern die Loyalität jedes Einzelnen zum Land Israel.

4.4 *Tikkun olam*

Schließlich wurden seit dem frühen 20. Jahrhundert auch Versuche unternommen, die Prinzipien des jüdischen Glaubens auf Grundlage der kabbalistischen Vorstellung vom *tikkun olam*, der Wiederherstellung (oder Reparatur) der Welt (*ʔMystik*) neu zu definieren. Vorstufen zu dieser Neudefinition begegnen in Franz Rosenzweigs (1878–1929) neukantianischem *ʔStern der Erlösung*, in den Werken Martin Bubers (1878–1965) über das dialogische Denken (*ʔDialog*) sowie in den Schriften des französisch-jüdischen Philosophen Emmanuel Lévinas (1906–1995) und seiner Anhänger über die Ethik des Anderen (*ʔAlterität*). Rosenzweig zitierte aus dem Segensspruch vor der öffentlichen Tora-Lesung – »Gott hat ewiges Leben in unsere Mitte gepflanzt« –, um auf die Bedeutung Israels als einem Ewigkeit in sich tragenden Volk hinzuweisen: Die Aufgabe Israels – und dies ist das Fundament der neuen jüdischen Erkenntnis – sei es, Ewigkeit in die Welt zu tragen. Der religiöse Auftrag, die Welt durch *tikkun olam* zu erlösen, mache den Kern des Judentums aus. Diese von Rosenzweig im *Stern der Erlösung* beschriebenen Elemente des Judentums wurden und werden von verschiedenen jüdischen Denkern auf soziale und ethische Zusammenhänge bezogen und weiterentwickelt, so dass sie schließlich als *ikkarim* betrachtet werden können. In der Formulierung des Religionsphilosophen Abraham Joshua Heschel (1907–1979): »Die Welt braucht Erlösung, nur darf man sie nicht als Akt reiner Gnade erwarten. Aufgabe des Menschen ist, die Welt erlösungswürdig zu machen« [3, 293]. Er verstand den erlösenden Prozess als eine aktive Partnerschaft des Menschen, der sich der Verwirklichung von sozialer Gerechtigkeit, Gleichheit und Brüderlichkeit widmet.

[1] L. Baeck, *Das Wesen des Judentums*, Berlin 1905.
 [2] I. Heinemann, *Ta'ame ha-mizwot be-sifrut Yisra'el* [Die Bedeutungen der Mizwot in der Literatur Israels], Jerusalem 1953/54. [3] A. J. Heschel, *Gott sucht den Menschen. Eine Philosophie des Judentums*, Neukirchen-Vluyn 1980.
 [4] M. Kellner, *Dogma*, in: A. A. Cohen/P. Mendes-Flohr (Hg.), *Contemporary Jewish Religious Thought*, New York 1987, 141–146. [5] A. Kilcher/O. Fraisse (Hg.), *Metzler Lexikon jüdischer Philosophen. Philosophisches Denken des Judentums von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2003.
 [6] D. Neumark, *Toldot ha-ikkarim be-Yisra'el* [Die Geschichte der Ikkarim in Israel], 3 Bde., Odessa 1913–19.
 [7] M. Wiener, *Jüdische Religion im Zeitalter der Emanzipation*, Berlin 1933.

Hanoch Ben Pazi, Ramat Gan

Ikonologie

Bildwissenschaftlicher Begriff (abgeleitet von *eikon*, Bild; *logos*, Wort), den der Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Aby Warburg (1866–1929) einführte, um seine Methode zur Erforschung des europäischen Bildgedächtnisses zu bezeichnen. Im Unterschied zur Tradition der Ikonographie, die den Bedeutungsgehalt der symbolischen, kodifizierten Bildsprache von Kunstwerken untersucht, steht Warburgs Ikonologie für eine kulturwissenschaftliche, philologische und religionsgeschichtliche Erweiterung der Kunstgeschichte. Sie erforscht Nachleben, »Wanderung« und Umformung vor allem antiker Pathosformeln und Symbole in der Renaissance und Moderne, in Wort und Bild, in kultureller Praxis und materieller Kultur.

1. Aby Warburg
2. Schlüsselfiguren
3. Nachleben und Symbolwanderung der Antike
4. Kritische Ikonologie und Ikonographie

1. Aby Warburg

Aby Warburg entstammte der Hamburger Bankiersfamilie Warburg (*ʔBankiers*); sein Bruder Max führte das Bankgeschäft in Deutschland fort und stieg in Kaiserreich und Weimarer Republik zu einer politischen Persönlichkeit auf; sein Bruder Paul gehörte zu den Begründern der amerikanischen Zentralbank. Gegen die Pläne seines konservativen jüdischen Elternhauses entschloss Aby Warburg sich, Kunstgeschichte zu studieren. Einer von Max Warburg überlieferten Anekdote zufolge trat ihm Aby das Erstgeborenenrecht gegen die Zusage ab, immer alle Bücher für ihn anzuschaffen, die er brauche [13]. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Religionswissenschaft und Kulturgeschichte (u.a. bei Carl Justi, Karl Lamprecht und Hermann Usener) in Bonn, nach Forschungen in Florenz, der Promotion bei Hubert Janitschek in Straßburg, der Heirat mit der Künstlerin Mary Hertz, die aus einem zum Protestantismus konvertierten jüdischen Haus stammte, und einem gemeinsamen mehrjährigen Aufenthalt in Florenz kehrte Warburg 1902 nach Hamburg zurück. Dort wuchs sich seine private Büchersammlung immer mehr zu einer privaten Forschungseinrichtung aus, die als *ʔKulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (K. B. W.) bekannt wurde.

Der Schriftzug *Mnemosyne* (nach der Mutter der Museen und der Göttin der Erinnerung) über dem Eingang zur K. B. W. im neuen Gebäude sind ebenso Programm wie die Aufstellung der Bücher, die abwei-

chend von der bibliothekarischen Systematik oder einer fachwissenschaftlichen Ordnung nach dem »Prinzip des guten Nachbarn« erfolgte. Das bedeutet, dass diejenigen Bücher, die einer gemeinsamen Frage aus Warburgs Forschungsprogramm zugeordnet sind, zusammenstehen, all dies geordnet nach den auf die vier Stockwerke verteilten Rubriken: Bild, Orientierung, Wort und Handlung. Warburg selbst hat seine Bibliothek als Laboratorium »mit kulturwissenschaftlichen Versuchsinstrumenten« bezeichnet, das er unbedingt davor bewahren wollte, zu einem »kunstkennerischen Hilfsinstrument« zu werden.

Obwohl er für sich selbst kein Amt an einer Universität anstrebte, war Warburg wissenschaftspolitisch sehr aktiv. Er engagierte sich für eine Universität in Hamburg und arbeitete nach erfolgter Gründung 1919 eng mit deren Wissenschaftlern zusammen, insbesondere mit Ernst Cassirer (†Kulturphilosophie), für dessen Verbleib in Hamburg er 1928 öffentlich eintrat. Mit ihm verband ihn die Arbeit an einem Symbolbegriff, der für die ganze Kulturgeschichte in allen ihren Facetten und Ausprägungen geeignet sein sollte.

Zu Ende des Ersten Weltkriegs war bei Warburg eine psychische Erkrankung mit psychotischen Zügen ausgebrochen [1]; 1921–1924 zog er sich zu mehreren Sanatoriumsaufenthalten in Kreuzlingen zurück. In engem Zusammenhang mit dem weiteren Ausbau der kulturwissenschaftlichen Bibliothek beschäftigte sich Warburg danach vor allem mit dem Projekt des *Bilderatlas Mnemosyne*, das eine Art Summe und Zusammenschau seiner kritischen Ikonologie darstellt und als Kombination von Bildtafeln und Textbänden publiziert werden sollte.

2. Schlüsselfiguren

Mit dem Namen Aby Warburgs verbinden sich theoretische Konzepte, die für eine kulturwissenschaftliche Erweiterung der Kunstgeschichte stehen und zentrale Bezugspunkte für die Entwicklung der Kulturwissenschaften bilden.

Einer seiner bekanntesten Begriffe ist der der *Pathosformel*, mit dem Warburg Ausdrucksgebärden bezeichnet, die sich in Gestalt von »erregten Gebärden« und »bewegtem Beiwerk« auf Bildern der Renaissance und der Moderne finden. Sie interessieren ihn als Elemente eines Nachlebens antiker Darstellungen. Schon in seiner Dissertation *Sandro Boticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«* (1893), in der er, durchaus in Übereinstimmung mit den Gepflogenheiten der damaligen Kunstgeschichte, die literarischen und bildlichen Vorlagen von Boticellis Gemälden diskutiert,

verschiebt er den Einfluss der Antike auf die Florentiner Maler des 15. Jahrhunderts von der konventionellen Frage nach Motiv und Thema auf die bildlichen Ausdrucksmomente der Bewegung, wobei er die dargestellte körperliche Bewegtheit als Zeichen gesteigerter Erregung liest. In zahlreichen nachfolgenden Studien zur Renaissancekunst untersucht Warburg das bewegte Beiwerk (insbesondere Haare und Gewänder) und die erregten Gebärden im Hinblick auf die darin sichtbar werdende Auseinandersetzung mit der antiken Gebärdensprache – er spricht von Nachleben, Aneignung, Erbe, Neuerwerb oder Wiedereintritt der Antike.

Den Begriff Pathosformel verwendete er erstmals in dem kleinen Aufsatz *Dürer und die italienische Antike* (1905). Dieser identifiziert als Vorlage für einige Dürer-Arbeiten zum *Tod des Orpheus* aus den 1490er Jahren einen Kupferstich Mantegnas und bewertet all diese Arbeiten als »Aktstücke zur Geschichte des Wiedereintritts der Antike in die moderne Kultur«



Aby Warburg (1866–1929)

[4.176]. In der Pathosformel, ikonisches Zeichen von Bewegung und bildliche Darstellung der Gebärde, sind ihm zufolge Affekte und Energien gebunden, die er als Indikatoren zivilisationsgeschichtlicher Prozesse begreift und aus psychohistorischer Perspektive bewertet. Als Maßstab und Ideal gelten ihm dabei die antiken Pathosformeln: Sie sind ihm »Erfüllung der ganzen Menschlichkeit mit einer schwungvoll nach aussen tretenden Dynamik« [4.358], ein Ideal, das in seinen Augen allein in der Renaissance noch einmal erreicht wurde.

Die Pathosformel stellt eine Art kulturgeschichtliches Pendant zu den fotografisch-elektrischen Aufzeichnungstechniken (wie Dynamogramm/Bewegungsbild und Chronofotografie) dar, die zum Ende des 19. Jahrhunderts ein faszinierendes Experimentierfeld zwischen Kunst und Wissenschaft bildeten [10]. Das psychohistorische Programm, das Warburg wiederholt formulierte, auch wenn dies in seinen zu Lebzeiten publizierten Schriften nur am Rand deutlich wird, manifestiert sich in seinen Versuchen, Symbole und Ausdrucksgebärden als kulturelle Prägeformen auch mithilfe naturwissenschaftlicher Theoreme zu begreifen. Davon zeugen zahlreiche Nachlasskonvolute im Warburg Institute Archive in London. Vergleichbar mit zeitgenössischen Projekten, Zusammenhänge zwischen physischen und psychischen Gesetzen zu erkennen, und nahezu zeitgleich mit Freuds Versuch einer Gedächtnistheorie auf naturwissenschaftlicher Grundlage im *Entwurf einer Psychologie* (1895) arbeitete Warburg in den 1890er Jahren am Entwurf einer energetischen Symboltheorie. Die Aufzeichnungen zum *Symbolismus als Umfangbestimmung* (1896–1901 [4.615–627]) erscheinen als ein Entwurf einer Physik des Geistigen.

Der späte Warburg nimmt diese Ansätze, verknüpft mit Darwin, wieder auf: »Ich ging von Darwin und Piderit aus und suchte die Funktion des Gesetzes [des] kleinsten Kraftmaßes aus der mnemischen Dauer (durch die Geschichte) der Engramme höchster Ergriffenheit (die »Antike« ist ein solcher Conservator) darzustellen« (Notiz im Tagebuch der KBW. 1927 [6.123]). Die Evolutionstheorie Darwins, dessen Buch *The Expression of the Emotions in Men and Animal* (1872) schon der Student positiv aufgenommen hatte, wurde vor allem für das letzte große Vorhaben bedeutsam. Im Entwurf der Einleitung zum *Bilderatlas Mnemosyne* (1929), in dem Warburg von einer mnemisch unverlierbaren Erbmasse spricht, umschreibt er sein Untersuchungsfeld als Evolutionsgeschichte einer Geistes-technik, als »Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindrucks-erbmasse, der die ganze Skala des Ergriffenseins gebärdensprachlich um-

spannt« [4.630]. Dieser universelle Zugriff auf menschliche Ausdrucksformen steht sichtlich im Widerspruch zur Form des Bilderatlas, der eher eine bewegliche Visualisierung ikonischer Gedächtnisspuren darstellt: die Sammlung einzelner Tafeln, auf denen jeweils Reproduktionen verwandter Bilder aus unterschiedlichsten kunst- und kulturgeschichtlichen Kontexten so zusammengestellt sind, dass dadurch die Wanderungen und Umformungen je spezifischer Pathosformeln und Symbole lesbar werden [20].

Als Verkörperung der Pathosformel durchzieht die Figur der Ninfa/Nymphe zahlreiche seiner Arbeiten. Ihr Modell ist die Gestalt der schreitenden Dienerin am rechten Bildrand der *Geburt des Johannes* aus Ghirlandaios Freskenzyklus in der Grabkapelle der Tornabuoni in der Basilica di Santa Maria Novella in Florenz. Steht deren »lebhaftige Beweglichkeit« im Kontrast zur Ruhe der übrigen Szene, so deuten gebauschtes Gewand, stilisierter Faltenwurf und Sandalen für Warburg auf ihre »unvorschriftsmässige antike Vergangenheit«, auf »ihre heidnisch römische Abkunft« [4.226]. Er sieht in ihr eine jüngere Schwester sowohl der dionysischen Mänaden als auch der antiken Siegesgöttin, die in Gestalt der Nymphe auch in der christlichen Malerei fortlebt. »Anscheinend als gut biblische Figur, als tanzende Salome, als Erzengel, der den Tobias begleitet, als eilende Dienerin bei der Geburt der Maria oder Johannes, schreitet sie leichtfüßig durch die Kunst der Frührenaissance« [4.227]. Diese Bilder, zusammen mit dem Freskenzyklus von Ghirlandaio zum Leben des Heiligen Franziskus in der Grabkapelle der Sassetti in Santa Trinità, brachten Warburg vom Vorhaben eines Nymphenprojekts ab, das er in den Jahren ab 1900 verfolgte. Als Entgegnung auf die pure Faszination seines Freundes André Jolles für das Bild der Nymphe explizierte er hier seine Methode, »den philologischen Blick auf den Boden zu richten, dem sie entstieg« [4.203]. Durch das Interesse für den Streit der beiden Florentiner Kaufmanns- und Bankiersfamilien um das Grabrecht in der Santa Maria Novella und für das zeitgenössische Personal inmitten der Legenden-szenen auf den Fresken wurde er motiviert, Forschungen in den Archiven zur Florentiner Kulturgeschichte zu betreiben. Dort entdeckte er das Testament des Medici-Bankiers als ein kulturgeschichtliches Zeugnis, das zum Kernstück seines Porträts eines Florentiners »aus der Übergangsepoche zwischen Mittelalter und Neuzeit« in *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* (1907) wurde. Aus den Konvoluten der Aufzeichnungen dieser Jahre wird deutlich, wie intensiv Warburg mit dem Studium der Genealo-

gie von Malern, Mäzenen und verschiedenen künstlerischen und kulturellen Gegenständen befasst war; diese schlossen nun neben Schrift und Bild auch Festwesen, Münzen und andere emblematische Gegenstände ein.

3. Nachleben und Symbolwanderung der Antike

Während sich die avancierte Kunstgeschichte seiner Zeit der Formanalyse und der vergleichenden Stilanalyse zuwandte (Wickhoff, Riegl, Wölfflin), arbeitete Warburg, der sich vor allem gegen eine Kunstgeschichte von Connaisseurs und Enthusiasten wandte, an einer »Grenzerweiterung« des Fachs: Bilder und Symbole waren für ihn »Prägeformen« kulturgeschichtlicher Prozesse. Wesentliche Anregungen entnahm er der Anthropologie, Altphilologie, Orientalwissenschaft und Religionsgeschichte, insbesondere deren Aufmerksamkeit für das Überleben archaischer, kultischer und paganer Elemente in der kulturellen Entwicklung, wie sie etwa E.B. Tylor in *Primitive Culture* (1871) beschreibt. Auf dessen Begriff *survival*, oft als »Überlebsel« übersetzt, geht Warburgs Begriff des Nachlebens zurück [19].

Eine folgenreiche Erweiterung von Warburgs Studien betrifft die Bilderwelt der Astrologie, die für ihn zu einem paradigmatischen Feld für das Nachleben der Antike wurde, weil er darin widerstreitende Orientierungen am Werk sah: Astrologie ist Mathematik und Götzendienst zugleich; Sternbilder sind Zeugnisse heidnisch-religiösen Ursprungs einerseits und exakter Beobachtung andererseits. In den astrologischen Darstellungen treffen sich Bild und Zahl, vermischen sich Linie und Punkt mit orientalisch-griechischen Heidengöttern. Seine Auseinandersetzungen mit der astralen Bilderwelt münden in der berühmt gewordenen Entschlüsselung der Fresken im Palazzo Schifanoia zu Ferrara. In deren öffentlicher Präsentation führte Warburg 1912 in einem programmatischen Vortrag seine Methode der kritischen Ikonologie vor.

Die Rekonstruktion der kulturgeschichtlichen Schichten, die in die Bildprogramme der Renaissance eingegangen sind, stellt er darin als *Wanderung* der Symbole dar: eine »Wanderung von Griechenland durch Kleinasien, Ägypten, Mesopotamien, Arabien und Spanien« [4. 376f.]. Dabei erscheint die Renaissance als ein aufgeklärtes Erbe der Antike, das um die Dimension »orientalisierender Magie« bereinigt ist. In Warburgs Kulturgeschichte scheint dabei hinter bzw. vor solch orientalisierenden Momenten das Bild einer ursprünglich reinen Antike auf: mit der Bildwelt eines »organisch geschlossenen Lebensreich-

tum[s]« und der Schönheit eines »organischen einheitlichen Umrisses« [4. 346]. Deren Restitution durch die Renaissance stellt den Maßstab dar für sein viel zitiertes Postulat, dass Griechenland immer wieder von Alexandria gerettet werden müsse. Sein zweiwertiges Bild der Antike verdichtet Warburg mit Bezug auf Nietzsche im »Symbol einer Doppelherme von Apollo und Dionysos«: »Das apollinische Ethos wächst mit dem dionysischen Pathos gleichsam als Doppelzweig aus einem Stamme hervor, der in den mysteriösen Tiefen des griechischen Mutterbodens wurzelt« [4. 308].

Warburgs Diskussion der astrologischen Bildprogramme zwischen Wissenschaft und Horoskop schließt an sein Studium der Kultur der Pueblo-Indianer im Südwesten der Vereinigten Staaten an, das er während einer Amerikareise 1895/1896 unternommen hatte. Wenn er in den Symbolen der Hopi-Kultur, in deren materieller Kultur und Kulttänzen Korrespondenzen zur vorantiken, heidnischen europäischen Kultur entdeckt – im Zentrum steht dabei das Bild der Schlange –, dann diskutiert er diese Bild- und Symbolwelt im Hinblick auf ihre Stellung im Prozess der Zivilisation: zwischen den Polen von Magie und Logos, zwischen »Verleibung« und Auseinandersetzung – oder in typisch warburgschen Sprachformeln: zwischen »Greifmensch« und Begreifen, zwischen »phobischem Menschentum« und »Denkraum«-Gewinnung. In den Pathosformeln und Symbolen verdichtet sich die jeweilige Position in einer derart als Spannungs- und Schwingungsprozess verstandenen Kulturgeschichte. Eine gründliche kulturwissenschaftliche Auswertung seines Besuchs bei den Pueblos, dessen Eindrücke Warburg auf Fotos festgehalten hatte, erfolgte allerdings erst 27 Jahre nach der »indianischen Reise« in dem berühmten Kreuzlinger Vortrag: Während seines mehrjährigen Aufenthalts in Ludwig Binswangers Sanatorium Bellevue hielt Warburg 1923 einen Vortrag über *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* (bekannt geworden unter dem Titel *Schlangenritual*, der von seinen Mitarbeitern Fritz Saxl und Gertrud Bing stammt).

4. Kritische Ikonologie und Ikonographie

Warburgs Vortrag *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara*, den er auf dem (von ihm mitorganisierten) Internationalen Kunsthistorikerkongress 1912 in Rom hielt, gilt als Geburtsstunde der Ikonologie. Tatsächlich verwendete er hier erstmals den Begriff der kritischen Ikonologie. Die Beachtung des Vortrags verdankt sich

der Entschlüsselung des astrologischen Freskenzyklus im Palast der Familie Este, der aus dem 15. Jahrhundert stammt. Die mittlere Reihe der 1840 wiederentdeckten, von Francesco del Cossa und Cosmè Tura gefertigten zwölf Monatsbilder, zwischen dem oberen Triumphzug der olympischen Götter und dem unteren »Treiben am Hofe des Herzogs Borso« platziert, hatte der Kunstgeschichte bis dahin Rätsel aufgegeben. Warburgs Antwort lautet: »Sie sind tatsächlich nichts anderes als Fixsternsymbole, die allerdings die Klarheit ihres griechischen Umrisses auf jahrhundertelanger Wanderung von Griechenland durch Kleinasien, Ägypten, Mesopotamien, Arabien und Spanien gründlich eingebüsst haben« [4. 376 f.]. Einen wichtigen Schlüssel für diese Deutung hatte er in dem Buch über die *Sphaera barbarica* (Exotische Himmelskunde) des Altphilologen Franz Boll gefunden, das unter anderem die Übersetzung eines arabischen Textes aus dem 9. Jahrhundert enthielt. Mit dessen Hilfe enthüllte sich Warburg eine Rätselfigur nach der anderen als indischer Dekan des Abū Ma'schar, eines arabischen Gelehrten des 9. Jahrhunderts [4. 379 f.]. Der Weg der Entzifferung gilt der vorausgegangenen Aneignung und Umformung astrologischer Figuren bzw. den Schichten der zitierten Kulturgeschichte, wie sie sich in den rätselhaften Ferrareser Gestalten verdichtet finden. Der Ausdruck »kritisch« in der kritischen Ikonologie verweist auf das methodische Vorbild der philologischen Textkritik, die einen verderbten Text im Hinblick auf die darin überschriebenen, verborgenen und unlesbar gewordenen Schichten hin untersucht, was sich metaphorisch auch als archäologisches Verfahren beschreiben lässt. In diesem Sinne sprach Warburg auch vom »Wegräumen unberechenbarer Schichten nicht verständlicher Zutaten« [4. 381] oder er bezeichnete die Kultur der Pueblo-Indianer, den Schichten eines Textes vergleichbar, als kontaminiert: »Das Material ist kontaminiert, d. h. zweifach überdeckt« [4. 526].

Die »Auflösung eines Bilderrätsels« war für Warburg »nicht Selbstzweck«. Vielmehr plädierte er in dem programmatischen Vortrag, mit dem er seine kulturwissenschaftliche Methode vorführte, für eine methodische »Grenzerweiterung« der Kunstwissenschaft »in stofflicher und räumlicher Beziehung« – stofflich durch astrologische und heidnische astrale Götterbilder, räumlich »durch Erweiterung des Beobachtungsfeldes nach dem Orient«. Er verband dies mit einer Kritik am Fach, das »durch unzulängliche allgemeine Entwicklungs-Kategorien bisher daran gehindert« werde, sein »Material der allerdings noch ungeschriebenen ›historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks‹ zur Verfügung zu stellen«.

Für eine solche Perspektive formulierte er abschließend eine Forschungsfrage, die weit über die von ihm durchgeführte Fallstudie hinausweist: »Inwieweit ist der Eintritt des stilistischen Umschwunges in der Darstellung menschlicher Erscheinung in der italienischen Kunst als international bedingter Auseinandersetzungsprozess mit den nachlebenden bildlichen Vorstellungen der heidnischen Kultur der östlichen Mittelmeervölker anzusehen?« [4. 396].

Mit der Ausrichtung auf eine philologisch gesuchte Entzifferung kulturgeschichtlicher Prozesse übertrug Warburg die Ikonographie, die die Symbolik bzw. den Bedeutungsgehalt von Bildern entlang einer kodifizierten Bildersprache entschlüsselt, von einzelnen Bildern oder Bildprogrammen auf das Bildgedächtnis der europäischen Kulturgeschichte und ersetzte dabei das Verfahren der Decodierung – der Entschlüsselung einer verschlüsselten Bedeutung – durch die Untersuchung von Schichten. Damit vollzieht sich eine radikale Veränderung im Verständnis der Bilder und der Frage ihrer Lesbarkeit. Die konventionelle Ikonographie, die die auf Bildern dargestellten Figuren und Szenen als Symbol von etwas anderem begreift, bezieht sich auf eine seit der Antike bekannte Praxis, immaterielle Bedeutungen wie Tugenden, Werte und transzendente Vorstellungen in Gestalt von Personifikationen oder Allegorien darzustellen, unkörperliche Begriffe also in verkörperter Gestalt zu visualisieren. Vor allem in der christlichen Kunst wurden seit dem Mittelalter die Bilder als eine Sprache begriffen, die allen zugänglich und verständlich ist, auch jenen, die des Lesens unkundig sind (J. Arrouye in [9. 36 ff.]). Diese buchstäblichen Bilderbücher für Nichtliteraten erschließen sich den Nachgeborenen jedoch oft nur über die schriftlichen Quellen, auf die die dargestellten Legenden oder Szenen zurückgehen. Zudem tendierte die kodifizierte Bildsprache der Malerei nicht selten zum »gemalten Rätsel« und zu hermetischen Bedeutungen, deren Verständnis ein Arkanwissen verlangte. Insofern entstanden bald Kompendien, die das ikonographische Wissen versammeln, ordnen und zugänglich machen. Einen Klassiker dieser Gattung stellt Cesare Ripas *Iconologia* (1593) dar. Als wissenschaftliche Methode bildete sich die Ikonographie zu einer Zeit heraus, als das Wissen über die Symbolsprache der christlichen Kunst abgesunken war und eine Fülle von Kompendien zur Ikonographie der christlichen Kunst entstanden [15].

Gegenüber dieser Dominanz der christlichen Symbolwelt in der Tradition ikonographischer Malerei ebenso wie in der kunstgeschichtlichen Ikonographie unternimmt Warburgs Ikonologie eine radikale Zä-

sur, indem sie sich zum Nachleben der antiken Symbolwelt im europäischen Bildgedächtnis hinwendet und die Decodierung durch eine kritische Lektüre von Überlieferungsschichten ersetzt. Erwin Panofsky, der häufig als Nachfolger Warburgs und als bedeutendster Ikonologe nach dem Zweiten Weltkrieg genannt wird, wandte sich dagegen wieder dem Bedeutungsgehalt des Bilds zu und nahm auf diese Weise eine fachwissenschaftliche Einfriedung der Ikonologie vor. Seine Arbeit an der Differenzierung von drei Bedeutungsschichten eines Kunstwerks (1932/1939 [2]) kann als eine Art säkularisierter Allegorese verstanden werden, die das theologische Lektüreparadigma eines mehrfachen Schriftsinns auf Kunstwerke anwendet (vgl. J. Arrouye [9. 39]).

[1] L. Binswanger/A. Warburg, *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, hg. v. Ch. Marazia/D. Stimilli, Zürich/Berlin 2007. [2] E. Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975. [3] E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. H. Oberer/E. Verheyen, Berlin 1964. [4] A. Warburg, *Werke in einem Band*, hg. v. M. Tremel u.a., Frankfurt a.M. 2010. [5] A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, hg. v. H. Bredekamp/M. Diers, 2 Bde., Berlin 1998 [Nachdruck d. Ausg. Leipzig/Berlin 1932]. [6] A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hg. v. K. Michels/C. Schoell-Glass, Berlin 2001. [7] A. Warburg, »Mnemosyne«. *Materialien*, hg. v. W. Rappal u.a., München 2005. [8] A. Warburg, »Per Monstra ad Sphaeram«. *Stern Glaube und Bilddeutung. Der Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923–1925*, hg. v. D. Stimilli/C. Wedepohl, München/Hamburg 2008.

[9] A. Beyer (Hg.), *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistesgegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992. [10] G. Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Frankfurt a.M. 2010. [11] M. Diers, *Atlas und Mnemosyne. Von der Praxis der Bildtheorie bei Aby Warburg*, in: K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*, Frankfurt a.M. 2009, 181–213. [12] R. Galitz/B. Reimers (Hg.), *Aby M. Warburg. »Ekstatische Nympe ... trauernder Flußgott«*. *Portrait eines Gelehrten*, Hamburg 1995. [13] E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a.M. 1981. [14] W. Hofmann u.a. (Hg.), *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt a.M. 1980. [15] E. Kaemmerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979. [16] D. McEwan, *Ausreiten der Ecken. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919*, Hamburg 1998. [17] U. Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003. [18] T. v. Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung, Organisation*, Hamburg 1992. [19] M. Tremel, *Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und seine Denkfigur*, in: M. Tremel/D. Weidner (Hg.), *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München 2007, 25–40. [20] S. Weigel, »Von Darwin über Filippino zu Botticelli ... und ... wieder zur Nympe«. *Zum Vorhaben einer energetischen Symboltheorie und zur Spur der Darwin-Lektüre in Warburgs Kultur-*

wissenschaft, in: S. Flach u.a. (Hg.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München 2012, 185–208. [21] D. Wuttke, *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute: Briefe 1928 und andere Dokumente*, Baden-Baden 1989.

Sigrid Weigel, Berlin

Inquisition → Toledo

Institut für Sozialforschung

Die Geschichte des 1923 in Frankfurt am Main gegründeten Instituts für Sozialforschung ist auch eine Geschichte einer wachsenden Beschäftigung mit jüdischen Fragen. Dabei wurden von den Mitarbeitern die jüdischen Bezüge ihrer materialistisch orientierten Sozialphilosophie zunächst systematisch aus der Theoriebildung ausgeschlossen. Erst mit den Studien zum Antisemitismus in den 1940er Jahren wurden auch Fragen jüdischer Zugehörigkeit zum Thema. Über die Kanonisierung der Exilerfahrungen im bundesrepublikanischen Diskurs der 1950er und 1960er Jahre konstituierten besonders Max Horkheimer und Theodor W. Adorno (»Dialektik der Aufklärung«) rückwirkend die sogenannte Frankfurter Schule.

1. Einführung
2. Frühgeschichte
3. Interdisziplinäre Sozialforschung: Programm und Personen der 1930er Jahre
4. Emigration und Empirie
5. Rückkehr nach Deutschland
6. Revolution und Konformismus
7. Kritische Theorie und Studentenbewegung

1. Einführung

Gershom Scholem bezeichnete das Institut für Sozialforschung als eine der »bemerkenswertesten jüdischen Sekten«, »die das deutsche Judentum hervorgebracht hat« [16. 162]. Was auch immer den großen Erforscher jüdischer Sekten zu dieser rätselhaften Kennzeichnung veranlasst hat, die Wahrnehmung der Schule als »jüdisch« (mitunter, aber nicht durchweg mit antisemitischen Beiklängen) hat ihre Entwicklung beständig begleitet. Teilweise folgte die Zuschreibung der allgemeinen Annahme einer tiefen Affinität zwischen Marxismus und Judentum, teils entzündete sie sich an der einfachen Tatsache, dass nahezu alle Mitglieder der Gruppe jüdischer Herkunft waren.

Vieles spricht dafür, dass den Forschern ein jüdischer Hintergrund ihrer Arbeit bewusst war, lange bevor er auch thematisch erkennbar wurde. Von