

Hartmut Böhme

ABY M. WARBURG (1866 - 1929)

1. Leben und Physiognomie des Wissens

Aby M. Warburg wurde am 13. Juni 1866 als ältestes von sieben Kindern des Bankiers Moritz Warburg und seiner Frau Charlotte, geb. Oppenheim, in Hamburg geboren. Eben dort starb er am 26. Oktober 1929. Seinen Erstgeborenenstatus schlug er, der Legende nach, schon als Dreizehnjähriger aus, um der Gelehrsamkeit zu leben. Doch verpflichtete er die Bankiersfamilie nicht nur auf standesgemäßen Unterhalt für sich und seine Familie, sondern auch auf Finanzierung eines aufwendigen Forscherlebens. Dieses fand seine Krönung im öffentlichen Wirken der "Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg" (K.B.W.) und der mit Warburg verbundenen exzellenten Wissenschaftler im Hamburg der 20er Jahre.

Damit hatte sich zu Lebzeiten erfüllt, was Warburg schon früh als eine vorbildliche Strategie florentinischer Eliten erkannt hatte: daß es dem Kapital nur dient, wenn es auch künstlerisch und kulturell Geltung gewinnt. Über seinen Tod hinaus behielt Warburg damit recht. Die listenreich organisierte Emigration der 1933 auf 60 000 Bände angewachsenen Bibliothek nach London sowie der ihr nahestehenden Wissenschaftler wie z. B. Fritz Saxl, Gertrud Bing, Edgar Wind, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Raymond Klibansky – Teil eines unersetzlichen Verlustes der wissenschaftlichen und kulturellen, jüdischen Eliten Deutschlands –: die Geschichte der K.B.W., die 1944 als The Warburg Institute der University of London angeliedert wurde (mit heute etwa 320 000 Bänden), belegt die wachsende Strahlkraft des Namens Warburg und ist international eine Gütezeichen interdisziplinärer Forschung nicht allein in der Kunstgeschichte, sondern in nahezu allen Bereichen der Humanwissenschaften. Avant la lettre war die K.B.W. ein Institute for Advanced Studies. Eine ihrer Fernwirkungen war die Institutionalisierung der Kunstgeschichte als Universitätsfach im angloamerikanischen Raum. Die gegenwärtigen Bemühungen um eine kulturwissenschaftliche Reform der

Geisteswissenschaften in Deutschland finden außer in Warburg und Ernst Cassirer kaum bedeutende Anknüpfungspunkte in der Zeit zwischen 1900 und 1933. Der Mann, der ein öffentlich wirkender Privatgelehrter sein, aber gewiß keine "Warburg-Schule" gründen wollte (die es nicht gab), hat trotz des schmalen, oft spezialisierten Œuvres, trotz der persönlichen wie politischen Katastrophen und der Gefährdungen seiner Bibliothek, langfristig jenen Erfolg gehabt, den er seinen Bankiers-Brüdern als Gegengabe für ihren mäzenatischen Großmut in Aussicht gestellt hatte. Ein Erfolg, der wissenschaftsgeschichtlich schwer zu erklären ist. Jacob Burckhardt, Edward B. Tylor, Émile Durkheim, James George Frazer, Eduard Meyer, Heinrich Wölfflin, Marcel Mauss, Sigmund Freud – ihre Durchschlagskraft auf Gebieten der Altertumsforschung und Kulturgeschichte, der Religionswissenschaft, der Kunstgeschichte, der Ethnologie, der Soziologie und Psychologie ist erklärbar. Auch daß Warburg auf Zeitgenossen charismatisch wirkte und bis heute eine inspirierende Quelle kulturwissenschaftlicher Forschungen ist, macht nicht verständlich, daß und warum dieser auf einzelgängerischem Kurs denkende Gelehrte eine Jahrhundert-Gestalt sein soll.

"Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'anima Fiorentino", so überliefert Gertrud Bing eine von Warburg geprägte und später oft wiederholte Formel (ASW 464). Blut, Herz, Seele – Metaphern des ganzen Menschen, die in dieser Kombination jedoch das Gegenteil bezeichnen: Spannungen, Gegensätze, Zerissenheiten – der Kulturen und Rassen, der Religionen und Zeiten, der Orientierungen und Himmelsrichtungen. Die Imprese Warburgs beschreibt eine synkretistische Identität: und eben dies, der kulturelle Synkretismus, wird sein Forschungsfeld sein. Nur mit äußerster Disziplin und angestregten Ritualen der Ordnung konnte dieser empfindliche Mann die Spannbreite seiner Teil-Ichs zusammenhalten, bis einmal, mit fürchterlicher Folgerichtigkeit in den politischen Krisen 1918-24, die Abwehrkräfte zerbrachen und Warburg für Jahre aufgrund manischer Depression und psychotischer Angst- und Zwangszustände klinisiert werden mußte.

1886 begann Warburg in Bonn Kunstgeschichte, Geschichte und Archäologie zu studieren. Bei dem bedeutenden Erforscher antiker Religion Hermann Usener hörte er in Vorlesungen die frühe Fassung von dessen opus magnum "Götternamen" (1896). Usener blieb lebenslang einflußreich für Warburg,

insbesondere hinsichtlich des "Beharrungsvermögens primitiver Traditionen" (E. Gombrich), ein großes Thema der Religionswissenschaft des 19. Jahrhunderts (z. B. E.B.Tylor), für das neben Usener vor allem Tito Vignoli für Warburg prägend wurde. Bei Karl Lamprecht konnte er evolutionspsychologische Kulturgeschichte lernen, deren universalhistorischer Schematismus den Präzisionsforscher Warburg später abstieß. Doch die psychologische Fundierung aller kulturellen Phänomene blieb eine Grundüberzeugung Warburgs. In der Kunstgeschichte hatte er im Winckelmann-Biographen Carl Justi einen der wichtigen Kunstwissenschaftler zum Lehrer. Weil dieser Warburgs Dissertation nicht betreuen wollte, wechselte er an die junge Reformuniversität Straßburg, wo er von Hubert Janitschek mit der Dissertation über "Sandro Boticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling'" 1892 promoviert wurde. Diese war bereits klar gegen den "modernen Ästhetizismus" (Warburg) des fin de siècle wie auch gegen die Form- und Stilanalyse der Kunstgeschichte gerichtet. Zuvor, bei einem längeren Studienaufenthalt in Florenz 1888/9 lernte Warburg seine spätere Frau, die ebenfalls aus Hamburg stammende Künstlerin Mary Hertz, kennen. In Florenz wurde Warburg von dem Kunsthistoriker August Schmarsow zu ausdrucks- und gebärdenästhetischen Studien angeregt sowie auf das Problem des Nachlebens der Antike aufmerksam; beides bleiben lebenslange Themen Warburgs. 1892-95 arbeitete Warburg in Berlin und für längere Zeit erneut in Florenz, vor allem über theoretische Ästhetik, Symbol-Theorie, das Festwesen und die Kunst der italienischen Renaissance

Seine Amerika-Reise 1895/6 blieb zunächst ohne sichtbare Folgen, doch langfristig wurde sie einschneidend: das Studium indianischer Kulturen am Smithsonian-Institute sowie seine Feldforschung bei indianischen Stämmen in New Mexico, vor allem bei den Hopi, erweiterten den durch Jacob Burckhardt wie Lamprecht bereits umfassenden Horizont des jungen Kunsthistorikers noch einmal um kulturanthropologische, ethnologische und religionswissenschaftliche Dimensionen. Nach der Heirat mit Mary Hertz 1897 lebte Warburg bis 1902 überwiegend in Florenz. Ausgedehnte Studien zu Lebensstil, ästhetischer Praxis und religiösem Habitus der städtischen Eliten im Italien der Renaissance, zur bild- und lebensstilprägenden Kraft der Antike in Italien und Deutschland, zu künstlerischen Austauschbeziehungen zwischen Norden und Süden, schließlich zu antiken und mittelalterlichen

Wanderungsbewegungen mythologischer, astrologischer und symbolischer Formen von Osten nach Westen, welche in den europäischen Renaissancen zu ikono- und ideographischen Programmen wurden, füllten die Jahre bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs. Der täglich schreibende und korrespondierende (daher der ungeheure Nachlaß), doch bei Publikationen skrupulöse Warburg veröffentlichte nur kleine Teile seiner Forschungen, als Vorträge und in Aufsätzen.

Weichenstellend wurden der Kauf einer Villa in Hamburg 1909, die Einstellung von Mitarbeitern (1908 P. Hübner, 1909 W. Waetzoldt, 1912 W. Printz) und die Beziehung zu Fritz Saxl (seit 1910; 1913/4 und wieder ab 1919 Assistent Warburgs). Der Ausbau der Bibliothek wurde nun systematisch und professionell betrieben, zugeschnitten auf die Forschungsfelder ihres Inaugurators. 1911 umfaßte sie 11 000, 1920 bereits 20 000 Bände. Warburgs Studien bildeten unterdessen ein eigenes Forschungsparadigma. Spätestens die Arbeit "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara", die er auf dem X. Internationalen kunsthistorischen Kongreß 1912 in Rom vortrug, zeigte die von Warburg entwickelte ikonologische und kulturanthropologische Methode in ihrer vollen Reife. Im selben Jahr lehnte er einen Ruf an die Universität Halle ab. Während des ersten Weltkriegs trat die Auswertung der internationalen Presse und Kriegspropaganda zumindest gleichberechtigt neben die traditionellen Sammlungs- und Forschungsgebiete. Die mit Anstrengung 1918 fertiggestellte Studie "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten" ist auch eine Auseinandersetzung mit der kollektiven Irrationalität, wie sie sich im Weltkrieg mit beispielloser Gewalt gerade entlud; sie ist ein Kampf um den "Denkraum der Besonnenheit", den aufrechtzuerhalten der durch den Krieg schwer erschütterte und von Ängsten heimgesuchte Warburg immer größere Mühe hatte.

Hatte er von früh an alle Probleme und Gefährdungen jüdischer Existenz in Deutschland und Europa aufmerksam verfolgt, ohne daß dies in seinen Publikationen sichtbar wurde, hatte er sich jüdischer Belange im Kaiserreich diskret und engagiert immer angenommen, so wurde er mit dem Kriegsende von paranoischen Angstschüben überflutet, die gerade auch die Phantasie progromhafter Vernichtung seiner selbst und seiner Familie als Juden zum

Inhalt hatten. Jenes intrapersonale Bündnis aus Blut, Herz und Seele, in dem Judentum, Hanseatisches Bürgertum und Florentinische Kultur ein symbolontisches Curriculum eingehen sollten, bildete ein nur fragiles Ich-Konstrukt, das unter dem Druck innerer Ängste und dem Barbarismus des Krieges zerbrach. Zunächst in Hamburg, dann in Jena in geschlossenen Abteilungen, therapeutisch erfolglos, untergebracht, gelang es erst Ludwig Binswanger, in dessen Kreuzlinger Klinik Warburg seit 1921 lebte, die Persönlichkeit Warburgs langsam zu reintegrieren.

1923 hielt Warburg in der Klinik, als Probe seiner wiedergewonnenen Kräfte, den Vortrag über das Schlangenritual der Hopi. Der Rückgang auf seine New-Mexico-Reise 1895/96, die zu einer eindrucksvollen ethnographischen, religionswissenschaftlichen Studie verarbeitet wird, und heißt zweierlei: zurück auf den Grund von Kultur überhaupt, die sich, wie es Warburg sieht, in symbolischen und rituellen Prozessen einen Raum der Distanzierung von einer universalen Urangst schafft, in welchem allererst die Chancen für die sublimierenden Transformationen zu einer immer fragilen Sophrosyne erwachsen. Diese Konstruktion jedoch ist zugleich die Erzählung seiner eigenen Geschichte: in Kreuzlingen hat Warburg jene dunkle Zone der Angst und des Todes durchschritten, die ihm in New Mexico schon vor Augen getreten war und von wo aus Schritt für Schritt die Kultivierung des Ich neu errungen werden mußte. Warburg selbst empfand sich nicht als gesundet, sondern "von Binswanger zur Normalität beurlaubt". Seinen Vortrag, ein großes ethnographisches Dokument dieses Jahrhunderts, hat er nicht publiziert; er wollte ihn nicht als "'Ergebnisse' eines vermeintlich überlegenen Wissens ..., sondern als verzweifelte Bekenntnisse eines Erlösungssuchers" (WBG 304) aufgefaßt sehen, gar als "gräuliche Zuckung eines enthaupteten Frosches" (S 60). Er bezeichnete sich als "Revenant", unterschrieb gelegentlich Briefe als "Warburg redux" (ASW 344), und wußte, wie knapp die ihm bleibende Zeit sein würde ["fünf Minuten vor sieben (Schluß)"]. Leben auf Abruf.

In der "Kreuzlinger Passion" (M. Diers) bildete sich eine überpersönliche, politisch vorweisende Signatur ab: das "Inferno" (Warburg), das er erlebt hatte, enthielt auch die Bilder schrecklichster Gewalt gegen Juden, des Zusammensturzes kultureller und politischer Ordnung im Krieg, der Zerstörung humaner Gesittung, der Dissoziation der Familie, des Untergangs der Vernunft

– losgerissene Splitter kollektiver Destruktivitäten, die aus dem Inneren eines Kranken auftauchen, und doch zum entstellten Antlitz des Jahrhunderts gehören. Die fünf Jahre bis zu seinem Tod waren wachsenden Gesundheitsproblemen abgerungen und dennoch von äußerster Tatkraft erfüllt: es sind die fünf 'goldenen Jahre' der Weimarer Republik, in denen, was dieser nicht gelang, Warburg sein Erbe zu stabilisieren noch Zeit blieb. Er starb drei Tage vor dem "schwarzen Freitag", dessen Fernwirkungen das Ende der Weimarer Republik einleiteten. Ohne Absicht und Wissen ist der Rhythmus des Lebens von Warburg seit 1914 in einer verstörenden Synchronie zur politischen Geschichte verlaufen.

Während der 'Stabilisierungsphase' zwischen 1924 bis 29, die Warburg mehrfach unter das Motto einer "Heuernte bei Gewitter" stellte, wurde ihm sein Mitarbeiterstab, namentlich aber Fritz Saxl und Gertrud Bing unentbehrlich. Nach seinem Tod waren sie Sachwalter der K.B.W. und des Warburg-Nachlasses, Organisatoren der Emigration (wie auch Edgar Wind) und Direktoren des Warburg Institute in London. Saxl hatte schon seit 1920 die K.B.W. in eine öffentliche Forschungseinrichtung transformiert und mit der Einrichtung der "Vorträge der Bibliothek Warburg" (hg.v. F. Saxl 1921-29 = 8 Bde.) und der "Studien der Bibliothek Warburg" (hg.v. F. Saxl 1921-29 = 12 Bde.) die bisher private Sammlung zu einem auf höchstem Niveau operierenden Forschungszentrum gemacht. Es ist besonders Saxl zu verdanken, daß etablierte und junge Gelehrte wie Hellmut Ritter, Richard Salomon, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Gustav Pauli, Ernst Kantorowicz, Raymond Klibansky, Karl Reinhardt, Eduard Norden, Richard Reitzenstein, Hans Liebeschütz, Eduard Fraenkel, Alfred Doren, Edgar Wind, Ernst Robert Curtius, Franz Dornseiff u.a. mit dem Namen der Warburg-Bibliothek dauerhaft verbunden werden können – ein interdisziplinärer Kreis von Antikenforschern, Philologen, Philosophen, Kunsthistorikern, Religionswissenschaftlern, Orientalisten. Diese Professionalisierung der K.B.W. machte 1925 einen Neubau neben dem Wohnhaus Warburgs erforderlich. Die technisch avancierte K.B.W. wurde 1926 eröffnet (46000 Bände). Für die Universität Hamburg, die 1919 auch dank des langjährigen Engagements Warburgs gegründet und deren Honorarprofessor er seit 1925 (?) war, gab Warburg in der K.B.W. kunst- und kulturgeschichtliche Seminare.

Zwei große Ausstellungsprojekte beschäftigten Warburg in seinen letzten Jahren: die Ausstellung "Bildersammlung zur Geschichte von Sternenglaube und Sternenkunde", worin er jene zwischen magisch-mythischer Besetzung und mathematischer Berechnung historisch gespannten Symbolisierungen des Himmels darzustellen gedachte, die ihn seit der Vorkriegszeit in seinen Astrologieforschungen beschäftigt hatten – und worin ihm die Arbeiten des Freundes Franz Boll, dem er 1925 einen Gedenk-Vortrag widmete, vorbildlich waren. Opus Magnum dagegen sollte das Mnemosyne-Projekt werden: ein Atlas des kollektiven, Orient wie Okzident umfassenden Bildgedächtnisses, worin Warburg die ikonischen Formeln und symbolischen Strukturen der leidenschaftlichen Erregungen, der "Pathosformeln" (ASW 125/6, 153, 173 u.ö.; GS 157) und "gebärdensprachlichen Eloquenz" (ASW 153) sowie deren kulturgeographische und historische Topiken und Wanderungen darzustellen suchte. In Dienst dieses Projekts intensivierten sich die Beziehungen zu orientalistischen und religionswissenschaftlichen Forschungen; Amerika mit seinem Doppelantlitz als Land archaischer Kulturen und technischer Modernität stand erneut auf dem Plan der vorgenommenen Unternehmungen; doch war Warburg nur noch ein längerer Aufenthalt in Rom 1928/9 – unmittelbar mit dem Faschismus konfrontiert – vergönnt. Dort recherchierte er Materialien für den Mnemosyne-Atlas, den er in der Bibliotheca Hertziana in einem gewaltigen Vortrag vorstellte.

In späten Notizen, 1927 (WBG 344-7), spiegelte sich Warburg in Jacob Burckhardt (den er seit seiner Dissertation immer wieder zitiert) *und* Friedrich Nietzsche (dessen Einfluß auf Warburg subkutaner ist). Ein Historiker jener langwelligen psychischen Energien und Ergriffenheiten zu sein, welche in Mythos und Ritual, in Religion, Kunst, Ethos und Wissenschaft "aufgenommen", verarbeitet und kulturellen Gestalten zugeführt werden, um ein immer gefährdetes Überleben zu sichern, – das heißt, nach Warburg, ein "empfindlicher Seismograph", ein "Auffänger der mnemischen Wellen" zu sein, den "Erschütterungen" aus der "Region der Vergangenheit" zu unterliegen, ja, gerade als Wissenschaftler in einem "Mitschwingungszwang" zu leben. In diesem Sinn bezeichnet Warburg beide, Burckhardt wie Nietzsche im Wortsinn als Pathetiker des Wissens, "Erleider seines Berufs". Er spricht dabei zugleich von sich selbst und seinem Forschungsprogramm. Ist Burckhardt das Erleiden der Geschichte durch Stärkung der Fundamente der seismographischen

Erinnerung und durch die Balance von Identifikation und Distanz gelungen, so stellt für Warburg Nietzsche einen Wissenstyp dar, der dem Pathos der Erinnerung unterliegt und in jene Nacht versinkt, die Warburg selbst in den Psychiatrien zu durchleiden hatte. Vielleicht mehr als durch sein Werk ist Warburg eine Jahrhundertgestalt dadurch, daß er jene beiden Extreme des 19. Jahrhunderts, Nietzsche und Burkhardt, in sich aufnahm und reflektierte in einer Hellsicht für psychische Phänomene, die er wiederum mit Freud teilte: aus dieser Konstellation entwickelte Warburg einen neuen Wissenschaftstyp. In seiner durchgehaltenen Zerrissenheit ist er weit moderner als die platonisierende Ikonologie der berühmteren seiner Nachfolger.

2. Warburgs Wissenschaft

Aby Warburg ist kein Religionswissenschaftler. Er ist gelernter Kunsthistoriker. Die Kunstwissenschaft stellt den disziplinären Kern seiner Forschungen dar. Doch schon in seiner Dissertation über Boticelli verfolgt Warburg andere Ziele als diejenigen der zu seiner Zeit dominanten form- und stilgeschichtlichen Kunstgeschichte. Auch "Ikonologie", eine später theoretisch ausgebaute Bestimmung der Kunstgeschichte, als deren Gründungsvater Warburg gilt, ist nicht geeignet, die Breite seiner Forschungen zu erfassen. Auch mit anderen damals gängigen Bezeichnungen von Disziplinen kann man sein Forschungsparadigma nicht benennen. Warburg spricht 1918 davon, mit der "Verknüpfung von Kunstgeschichte und Religionswissenschaft die kulturwissenschaftliche Methode zu verbessern" (ASW 267). Oder er spricht von "stilerforschender Kulturwissenschaft" (ASW 201) und von der wünschenswerten Fusion von "Kunstgeschichte und Religionswissenschaft ... im Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte" (ASW 268). Edgar Wind hat 1931 lakonisch von Warburgs Kulturwissenschaft gesprochen (ASW 401-17). Doch dieser Begriff wiederum erscheint, wenn man seine Verwendung von Heinrich Rickerts "Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft" (1898) bis Ernst Cassirers "Zur Logik der Kulturwissenschaften" (1942) bedenkt, als zu weit und zu abstrakt. Gegen synthetische, doch barocke Formeln wie 'komparatistische historische Psychologie und Anthropologie des kulturellen Bild-Gedächtnisses' wird man einwenden, daß Warburg weder ein Psychologe noch Anthropologe noch Komparatist war. Ferner war er, trotz seiner theoretischen Intelligenz, zu gehemmt, um seine theoretische Position einmal

entschlossen zu bündeln. So wird immer wieder versucht, aus kursorischen Bemerkungen und metareflexiven Notaten in Publikationen und Nachlaß eine Theorie post festum zu rekonstruieren.

Das ändert nichts daran, daß Warburg ein Theoretiker ohne Theorie war, oder mit anderen Worten: ein extrem detaillierter Forschungspraktiker mit hochentwickeltem theoretischem Hintergrundbewußtsein – doch dieses Bewußtsein, weil es nicht objektiviert ist, entgeht uns auch immer wieder. Eben dies meint das spätestens 1927 von Warburg geprägte Diktum "Der liebe Gott steckt im Detail". Es wäre zu einfach, darin nur den Sinn zu lesen: im Besonderen stecken die Forschungsprobleme. Dann wäre Warburg nichts als Experte "historischer Detektivarbeit" (ASW 111). Das ist selbstevident. Das Allgemeinste (Gott/ die Theorie) "*steckt im Detail*" heißt bei Warburg: nur dort ist es aufzufinden, es gibt keine 'Theorie an sich', sondern nur in concreto. Es darf auch kein dogmatisches Anwendungsverhältnis von Theorie auf die Gegenstandsebene geben. In und an dieser allein ist Theorie zu gewinnen. Dies ist eine Art Pantheismus ins Epistemologische gewendet, oder säkularisiert zur Form des Theorie-Gegenstand-Verhältnisses. [Dies steht in Beziehung zu einer Notiz von 1888: "Gott ist in uns: Tägliche Arbeit eines mit Gottesdienst", WBG 98: Arbeit am Detail ist Warburgs Ritual der Gottesbegegnung, Tag um Tag] Gelegentlich schlägt ein Theorielicht aus der Materialfülle, am ehesten nach dem Durchgang durchs Material, also am Ende oder, was bei Warburg dasselbe ist, am Anfang einer Arbeit, eine blitzhafte Verbindung des Materials mit extrem abstrakten Folgerungen (dies ist für Warburg typisch) – so z.B. im Aufsatz "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara" (1912/22), wo 'in einem Nu' das Einzelne in eine theoretische Figuration gerückt wird:

"Mit diesem hier gewagten vorläufigen Einzelversuch wollte ich mir ein Plaidoyer erlauben zu Gunsten einer methodischen Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung.

Die Kunstgeschichte wird durch unzulängliche allgemeine Entwicklungs-Kategorien bisher daran gehindert, ihr Material der allerdings noch ungeschriebenen 'historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks' zur Verfügung zu stellen. Unsere junge Disziplin versperrt sich durch allzu metarialistische oder allzu mystische Grundstimmung den weltgeschichtlichen

Rundblick. ... Ich hoffe, durch die Methode meines Erklärungsversuches ... gezeigt zu haben, dass eine ikonologische Analyse, die sich durch grenzpolizeiliche Befangenheit weder davon abschrecken lässt, Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epoche anzusehen, noch davon, die Werke freier und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen, dass diese Methode, indem sie sorgfältig sich um die Aufhellung einer einzelnen Dunkelheit bemüht, die grossen allgemeinen Entwicklungsvorgänge in ihrem Zusammenhang beleuchtet. Mir war es weniger zu tun um die glatte Lösung, als um die Heraushebung eines neuen Problems, das ich so formulieren möchte: 'Inwieweit ist der Eintritt des stilistischen Umschwunges in der Darstellung menschlicher Erscheinung in der italienischen Kunst als international bedingter Auseinandersetzungs-Prozess mit den nachlebenden bildlichen Vorstellungen der heidnischen Kultur der östlichen Mittelmeervölker anzusehen?'

... Der neue grosse Stil, den uns das künstlerische Genie Italiens beschert hat, wurzelte in dem sozialen Willen zur Entschälung griechischer Humanität aus mittelalterlicher, orientalisches-lateinischer 'Praktik'. Mit diesem Willen zur Restitution der Antike begann 'der gute Europäer' seinen Kampf um Aufklärung in jenem Zeitalter internationaler Bilderwanderung, das wir – etwas allzu mystisch – die Epoche der Renaissance nennen." (ASW 185)

Aus diesem längeren Zitat lassen sich die Prinzipien Warburgs ableiten:

1. Gegen "grenzpolizeiliche Befangenheit" und das "einflußreiche Grenzwächtertum in unserer heutigen Kunstgeschichtsschreibung" (ASW 170) geht es um "Grenzerweiterung" der Disziplin, also um Interdisziplinarität bei vorausgesetzter Disziplinarität, ohne welche erstere nicht sinnvoll entwickelt werden kann.

2. Mit "historischer Psychologie des menschlichen Ausdrucks" umschreibt Warburg inhaltlich das Forschungsparadigma. Diesem tritt die Kunstgeschichte dienend bei. Warburg meint hiermit die Geschichte der eloquentia corporis, der Rhetoriken, Semantiken und Topiken körperbezogener Ausdrücke und Habitus, also die zu Bildern und Figuren geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern. Dies nennt Warburg auch "Pathosformel".

3. Die Erforschung dieses Gegenstandsfield ist universalhistorisch ausgerichtet. Darin steckt ein Stück Hegelianismus (ohne geistphilosophische Implikationen) und eine deutliche Europa-Zentrierung (bei vorausgesetztem kulturellem Synkretismus): beides Momente des 19. Jahrhunderts. Charakteristisch daran ist die Warburgsche Sichtweise, jenseits abgegrenzter Epochen diese, bezogen auf die Achse der Psychohistorie, als *einen* Entwicklungszusammenhang zu sehen. Das teilt er mit den kulturtheoretischen Schriften Sigmund Freuds. Hinter den Forschungen Warburgs zeichnet sich eine allgemeine Kulturtheorie ab, deren Fundament von dem Prinzip geprägt ist, daß jedes kulturelle Faktum 'im letzten' eine psychische und zugleich verleiblichte Kompromißfigur auf der Polaritätsskala zwischen magischem Bann und rationaler Beherrschung der Affekte darstellt.

4. Im Zentrum einer solchen universalhistorischen Kulturforschung steht das Bild, weswegen in ihr die Bildwissenschaften einen besonderen Status einnehmen. Die Künste, allgemeiner: die visuellen Medien, sind das privilegierte Archiv "der historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks". Denn 'das Bild' stellt die breite Übergangsskala dar zwischen magischem Bann der Affekte einerseits, d.h. ihrer unmittelbar überwältigenden (noch bilderlosen) Einleibung, und theoretisch-abstraktem (wieder bilderlosen) Kalkül andererseits, das keinerlei somatische Performanz aufweist. 'Bild' meint in einem weiten Sinn nicht nur Zeugnisse der Bildkünste, sondern auch körperliche Bewegungsfiguren, performative soziale, d.h. relativ stabile, mit Obligation versehene, augenfällige Rituale und Habitus, codierte Gestalten der Bemeisterung von Affekten etc. Sie alle, weil sie eine epochenspezifische 'visuelle Semantik' aufweisen, sind den historischen Bild-Künsten eher 'abzulesen' als z.B. den weniger energetisch gesättigten Schriftzeugnissen der Kultur. – Bei einer solchen Funktionsbestimmung wird jedes Kunstwerk zum "Dokument" der Kulturgeschichte. Kunstgeschichte dient nicht der Erkenntnis der ästhetischen Valenzen, sondern der in ihnen aufbewahrten kulturellen Dynamiken und Semantiken.

5. Die kulturwissenschaftliche "Grenzerweiterung" der Kunstgeschichte führt zu einer Entprivilegierung der sog. hohen oder autonomen Kunst. Warburg plädiert für eine radikale Öffnung des Quellenkorpus (wie heute der New Historicism und die Cultural Studies). In diesem sind, wie seine Forschungen

zeigen, neben Bild- und Wortquellen aller qualitativen Grade und medialen Ausdifferenzierung, auch religiöse, ethnische wie soziale Rituale, Lebensstile, habituelle Muster des Agierens, Objekte materieller Kultur etc. prinzipiell "gleichberechtigt". Allerdings hat der Kunsthistoriker Warburg einen biographisch naturwüchsigen Zugang zu Quellen der Bildkunst. Im Bildbereich hat alles Geltung: das Altarbild wie die Flugschriften-Illustration, Spielkarten wie Festdekorationen, Wandteppiche wie Gemälde, Sternenkarten wie Spielbretter, Zeitungsphotos wie Architekturen, Münzen wie Briefmarken, Diagramme wie Plastiken, Ornamente wie Wappen, Embleme wie Werbeanzeigen...: die gesamte visuelle Kultur.

6. Das "Nachleben" kultureller Vergangenheit ist bei Warburg weder bloße Rezeptionsgeschichte noch museale Präsentation oder memoriale Speicherung. Mit "Nachleben" ist ein grundlegender Kulturmechanismus gemeint, nämlich die performative Macht, manchmal die Unwiderstehlichkeit von oft weit zurückliegenden Vergangenheiten an den historischen Bruchstellen, in denen 'Neues' sich zu bilden versucht. Die Prägnanz von Zeit, ihre "Prägekraft" und ihre "engrammatische" Energie, wie Warburg oft sagt, heißt gerade nicht, daß man aus dem Gedächtnis ein Wissen abrufen, sondern daß das Vergangene erinnert, d.h. verleiblicht und gelebt wird. Eben dies führt weder zu Kopie noch Zitat, sondern ist – wie Warburg an der florentinischen Kunst und Lebensform des 15. Jahrhunderts zeigt – eine komplexe temporale Verflechtung, in der gewissermaßen das 'Perfekt' der 'Gegenwart', in ihrer Bannung durch unmittelbares 'Imperfekt', zur 'Zukunft' verhilft: also Neues prägt. Mit anderen Worten: die griechische Antike, in deren Gebärden und Ausdrücken sich die florentinische Renaissance stilisiert, ist das Schema, der Typus, der Gestus einer Emanzipation von der Verstrickung in das von okkulten orientalischen und lateinischen Praktiken dominierte Mittelalter. Es kommt hier nicht darauf an, ob diese Aussage richtig ist, sondern: in dieser Weise ist jede gegebene Kultur insbesondere in Schwellenzeiten, in denen wie bei einem Erdriß die heiße Lava auf der Tiefe der Vergangenheit in die Gegenwart quillt, eine Interferenz der Zeiten, ein Durchschuß präsentischen Bewußtseins durch verleiblichende Erinnerung ("Nachleben") – und das heißt kulturtheoretisch: jede Kultur ist synkretistisch.

7. Dies ist der Grund, warum Warburg das Quellenkorpus nicht nur hinsichtlich der Medien und ästhetischen Normen, sondern auch "stofflich" und "räumlich" erweitert. Ersteres heißt die Erweiterung der Kunstgeschichte um Psychohistorie, Religionswissenschaft, Kulturanthropologie, Geschichtswissenschaft, Ethnologie. Und "räumliche" Erweiterung heißt, daß der Kulturhistoriker die "Wanderungsbewegungen" von bildlichen Präge- und Memorialformen etwa über den Raum Italiens auf den Norden einerseits und vor allem auf das östliche Mittelmeerbecken und die vorderorientalischen Kulturen ausdehnen muß. Dabei entsteht nun das Gegenteil des o.g. Eurozentrismus. Selbstverständlich ist eine überationale Auffassung Europas. Doch wichtiger: die Einsicht in seine interkulturelle Verwebungen läßt Europa als synkretistische Form erkennen. Am bündigsten formuliert Warburg dies 1929, wenn er "Babylon, Athen, Alexandrien, Jerusalem, Rom" die "schöpferischen Kraftfelder" nennt, "das Urprägework europäischer Mentalität" (ASW 307; vgl. GS 565). Europa ist eine historisch ausdifferenzierte Figur von kulturellen Austausch-, Wanderungs- und Interferenzprozessen. Europa hat keinen 'Ursprung', der Einheit und Homogenität noch in der Differenz garantiert. Gerade an den von Warburg bevorzugt beforschten Schwellenzeiten (er nennt sie auch: "kritische Übergangsepoche", GS 179) gibt sich Europa – mit Claude Levi-Strauss zu sprechen, der heiße und kalte Gesellschaften unterscheidet – als eine 'heiße', dynamische, synkretistische Kultur zu erkennen.

8. Diese kulturelle Dynamik hat keine immanente Entwicklungslogik, wohl aber ein normatives Ziel, das Warburg im Schlußwort des Schifanoja-Aufsatzes mit "der gute Europäer" angibt. Dessen Ethos ist nicht einfach aufgeklärte Vernunft und gesicherte Humanität. Mit der zitierten "Entschälung griechischer Humanität" plazierte Warburg sich in der *querelle des anciens et des modernes* nicht auf die Seite der *anciens*, also eines konfliktberuhigten, klassisch versöhnten Antikenbildes, dessen normative Vorbildfunktion unfraglich ist, wie es formelhaft Winckelmann zugeschrieben wurde. Selbstverständlich ist Warburg durch die Schule Nietzsches (und Erwin Rohdes) gegangen und die Antike ist ihm auch ekstatisch, rauschhaft, irrational und dämonisch (z.B. ASW 202/3). Die Warburgsche Antike zeigt das Doppelantlitz des Appollinischen *und* Dionysischen. Warburg spricht von der "olympischen" und "dämonischen" Seite der Antike, von der "Doppelherme von

Apollo-Dionysos", oder ersetzt diese Formel durch die eigene von Sophrosyne versus Ekstase, deren "polare Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillen" im Nietzsche-epigonalen "Tagesgebrauch" verdeckt würde (ASW 202, 231, vgl. 125/6; GS 176; Einleitung Mnemosyne-Atlas). Gerade wegen dieser Spannungspolarität der Antike haben sich hier Muster kreativer kultureller Normen ins Gedächtnis geschrieben. Warum? – Warburg denkt von einem überhistorischen Polarismus aus: zwischen ekstatischen Affektfluten oder gebannter Zwangsidentifikation in überwältigenden Angstschüben einerseits und affektneutralisierter Abstraktion einer apathischen Vernunft andererseits gibt es nicht wie bei Goethe und Cassirer: Steigerung, – wohl aber einen Mittelraum, der die Schwingungsbreite einer Kultur, einer Epoche, einer Person angibt. In diesem Mittelraum zwischen Magie und Mathematik, zwischen Fetisch und abstraktem Zeichen, findet sich der "Denkraum der Besonnenheit" (ASW 267) und d.h. der Raum des Symbolischen. Das Ethos Warburgs (und des "guten Europäers") zielt nicht auf die niedergerungene Affektivität und die besiegte Naturmacht, sondern darauf, inmitten ihres Widerfahrens zu "symbolischen Formen" zu finden, welche diese "Energien" "aufnehmen" und zugleich zu ihnen Distanz schaffen. Niemals und nirgends ist ein Sieg über den Bann vollkommen und endgültig – Utopia. Die anhaltende Macht von Magie und Mythos zwingt dazu, "Kultur" als Interferenzprozeß gegensätzlicher Dynamiken zu verstehen und darin die Figuren einer sowohl pathischen wie distanzierenden Sophrosyne zu sichern. Darum ist Warburg zuletzt ein Tragiker der Geschichte. In diesem Sinn ist er mehr Nietzsche und Walter Benjamin verwandt als Ernst Cassirer oder Erwin Panofsky –: Sophrosyne heißt, in den unvermeidlichen Niederlagen eine Haltung, einen Stil, eine Distanz (= ein Symbol) zu finden.

3. Warburgs Bücher

Die Bibliothek ist, wie auch die Ausstellungs-Projekte, Teil der intellektuellen Physiognomie Warburgs, das "Kraftwerk" seines Denkens. Sie und die Ausstellungen sind Ausdruck des multimedialen Bewußtseins Warburgs. Hier muß die K.B.W. nicht bibliothekswissenschaftlich, auch nicht im Kontext ähnlicher Gründungen (wie z.B. K. Lamprechts Leipziger Bibliothek zur Kulturgeschichte, vgl. WBG 278) dargestellt werden. Im Zusammenhang von Religion interessiert mehr, daß Bücher für Warburg ein sakralen Status

haben und ihre Anordnung nicht nur bibliothekarisch erfolgte, sondern konfiguratив: die Bibliothek, so hat K.W. Forster gezeigt, weist strukturelle Ähnlichkeit mit den Altar-Installationen der Hopi-Indianer auf. Sie ist aber auch Festung. Sie erfüllt rituelle Zwecke, nicht nur der "Beschwörung der Kräfte, die den Menschen in der Kultur bewegen" und des durch "Parallelschaltung der Bücher" kondensierten "Gedankenstroms" (Forster), sondern ebenso der Abwehr. Wie Fetische zweiseitig, nämlich wunscherfüllend und apotropäisch funktionieren, so sind Bücher und so ist die Bibliothek beides: magisches Instrument der Produktion und Ernährung des *Geistes*; und Fernhaltung der bedrohlichen *Geister*, die in Warburg (und in die Kultur) einzufallen und ihn zu besetzen drohen. Tatsächlich *ist* die K.B.W. die Darstellung dessen, was Warburg umtreibt und was er erforscht. Natürlich ist die K.B.W. ein Archiv; doch die Geschichte von Archiven belehrt, daß sie in Kunst- und Wunderkammern wurzeln, deren konfigurative Topik einer magischen Semantik folgt. Sie sind in eins Architekturen der Memoria und Aufrisse der Welt, Bedeutung und Ding, Materie und Geist in kurzgeschlossener Fusion.

Dies gilt auch für die K.B.W. und innerhalb ihrer ist der elliptische Lese- und Vortragssaal wiederum *das* Symbol des symbolischen Gefüges des Ganzen. Warburg hatte sich für diese Form unter Bezug auf Johannes Kepler entschieden, "der an die Stelle des Kreises die geometrische Ellipse gesetzt" hatte (ASW 315) und damit auf dem Weg zur "mathematischen Kosmophysik" einen wesentlichen Schritt der Entdämonisierung und Entanthropomorphisierung des Himmels geleistet hatte (Franz-Boll-Vortrag 1925). Die Ellipse ist, gerade wegen ihrer dipoligen Form, die symbolische Form der "Kräfte, die den Denkraum schaffen" (ebd.). Nicht ohne Grund spielt Warburg mit dem elliptischen Saal auf jene Zeit an, der er mitten im ersten Weltkrieg, diesen reflektierend, seine längste Studie gewidmet hat: "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten" (publ. 1920). Wenig nach der Zeit größter sozialer und religiöser Krisen, während derer mit dem wiederbelebten hellenistisch-babylonischen Gestirns-Glauben das Bewußtsein der Menschen epidemisch in dämonischen Bann geschlagen war – der eine Pol –, ist Kepler der andere Pol: für den Astronomen ist der Himmel nicht ein dunkles Fatum, über die Menschen verhängt, sondern ein entsemantisierter, mathematischer Raum luzider Berechenbarkeit der gesetzmäßigen Abläufe der

Sterne. Der Lesesaal ist als ein solcher bipolarer Raum der Topos der Sophrosyne schlechthin.

In diesem Sinn ist die Bibliothek insgesamt bipolar: rationale, technische, säkulare Forschungsstätte – *und* kultischer Ort, an welchem die Auseinandersetzung mit den dämonischen Gewalten im Kampf um die Besonnenheit ihre energetisch dichteste, aber eben auch magische Form erhielt. Es ist kein Zufall, daß als Effekt der anomischen Nachkriegsjahre, des psychotischen Zusammenbruchs *und* des Schlangenritual-Vortrages mit seiner Aufarbeitung magischer Praktiken die K.B.W. neu konzipiert und gebaut wurde. Es ist auch nicht übertrieben, die Bedeutung der Bücher zu korrelieren mit jenem "fetischistischen Wachsbildzauber" (ASW 73), den Warburg in den Kirchen der Renaissance nicht ohne Abscheu studierte: hunderte von wächsernen Ganzkörperplastiken von Lebenden und Toten und tausende von Pappmaché-Voti füllten die Kirchen und verwandelten die Häuser des Gotteswortes und der frommen Andachtsbilder in heidnische Stätten eines fetischistischen Ahnenkults, der aus Kirchen idolatrische Totenfestungen machte (ASW 773f, 89ff). Warburg erkennt in diesem "Bildzauber" eine "Entladungsform für den unausrottbaren religiösen Urtrieb", der noch die im Zeichen der Sophrosyne ästhetisch kontrollierte Porträtkunst kontaminiert. Diese Doppelpräsenz von abstraktem Gotteswort und massenhaften Fetischen, diese seltsam synkretistische Figur von Religiosität ist es, die auch die persönliche Signatur der K.B.W. prägt. Jeder Besucher betrat den Seeleninnenraum Warburgs mit seiner intellektuellen *wie* magischen, begrifflichen *wie* handgreiflichen Ausstattung; und man spürte Ethos, Magie und Wissenschaftlichkeit des Hausherrn zu "bezwingender Atmosphäre" verdichtet (ASW 344).

Die interne Gliederung der vier Stockwerke gibt die Forschungsfelder nur gerüsthafte wieder: der erste Stock stand unter dem Term *Orientierung* und umfaßte Bücher der Anthropologie und Religionswissenschaft, der Philosophie und Geschichte der Naturwissenschaft, der Symboltheorie und Ausdruckspsychologie. Der zweite Stock firmierte unter *Bild* und enthielt die Bücher zu Kunst und Kunstgeschichte sowie Ästhetik. Der dritte Stock diente dem *Wort* und nahm die Werke der Literatur, Literatur- und Sprachwissenschaft auf. Der vierte Stock stand unter dem Motto *Dromenon* und

diente der Geschichte der sozialen Einrichtungen und Riten, wozu auch Geschichte, Volkskunde, Rechtsgeschichte, Politik zählte (gr. *dromenon* = Handlung, Ritus). Innerhalb der Stockwerke wurde ebenso wie zwischen ihnen hin- und hergeordnet, neu assoziiert, konfiguriert, kontaktiert, benachbart, Einheiten hergestellt und wieder aufgelöst. In dieser Weise sollte auch der Benutzer die Bibliothek als ein variables Netzwerk semantischer Bezüge und potentieller Verschaltungen begreifen. Es handelt sich also nicht, wie üblich, um ein hierarchisches, taxonomisches System von Disziplinen und Wissensbezirken, in lokale Ordnung gebracht. Man täte besser, daß System der Bibliothek nach den Wissensstrukturen der Renaissance wie *aemulatio*, *analogia*, *sympathia*, *convenientia*, *similitudo* zu rekonstruieren—: als ein pulsierendes Aggregat von Korrespondenzen, welche in der Bibliothek und im Kopf des Benutzers das Spiel der semantischen und tropischen Verkettungen und Wanderungen erzeugen, das für Warburg die Dynamik der Kultur prägt. Ein kosmologisches Spiel von Bedeutungen in der kleinen Welt der Bibliothek, eine Mikro-/Makroskosmos-Beziehung als die hermetische Gestalt einer öffentlichen Bibliothek. Wissenschaft heißt dieses Spiel in strenge Form zu bringen. Auch hier wieder das "Doppelantlitz" von Rationalität und Magie, von Kalkül und Religion, in deren Spannungsfeld sich der Denkraum der Warburgschen Wissenschaft entfaltet.

4. Warburgs Bildkultur

Wenn Hermann Usener den selbst schon antiken Ansatz aufnimmt und ausbaut, nämlich den Sinn von Mythen aus der (etymologischen) Spur der Namen zu rekonstruieren, so geht Warburg den dazu komplementären Weg: es sind nicht Namen, sondern Bilder und in diesen die visuelle Rhetorik von körperlichen Ausdrücken und Dynamiken – eben die "Pathosformeln" –, welche etwas über die affektenergetischen Verteilungen der griechischen Kultur und Religion erzählen. Und an die Stelle etymologischer Ketten der Sprache treten bei Warburg die kulturgeographischen Wanderwege von Bildern und Symbolen.

Usener, der Begründer der religionsgeschichtlichen Schule, setzte auch die Anerkennung der Mythenforschung als Teil der Religionswissenschaft durch. Entsprechend kann man für Warburg sagen, daß er die visuelle Kultur als wesentliches Feld der Religionsforschung propagierte. Beide, Usener wie Warburg, treten das Erbe Eduard Meyers an, nämlich die Religionsforschung

von der Theologie zu emanzipieren. Doch es ist Warburg, der, obwohl philologisch höchst diszipliniert, bei seinen Studien zu religiösen Phänomenen das Wortprimat sowohl jüdischer wie christlicher Theologie auf den höchsten Stufen ihrer Repräsentation strategisch unterbietet und die darunter gelagerten, aber auch tiefer reichenden Schichten von Bildpraxis, Kultformen und Lebensstilen in den Mittelpunkt seiner Forschung stellt. So kommt er den aufschlußreicheren synkretistischen Durchdringungen religiöser Formen, ästhetischer Performanzen und lebensprägender Rituale auf die Spur. Warburg hat damit von sich aus und ohne Beeinflussung durch englische (Cambridge School, J.A. Harrison, J.G. Frazer, W. R. Smith) und französische Vorbilder (D. D. Fustel de Coulanges, É. Durkheim, M. Mauss) oder aufgeschlossene deutsche Ethnologen und Religionsforscher (wie etwa Heymann Steinthal/ Moritz Lazarus) an der anthropologische Wende der Religionswissenschaft partizipiert und dabei besonders den Zusammenhang von Bildkultur und Religion vorangetrieben.

Verfehlt ist es, der ikonologischen Methode, sofern sie Warburg-Erbe ist, eine philologische Dominanz der Bildanalyse zu unterstellen. Das Gegenteil ist der Fall. Im Verhältnis zu Usener, zu Friedrich Theodor Vischer und Tito Vignoli, aber auch zu Cassirer und Panofsky (und späteren Ikonologen) ist es die Pointe Warburgs, die Macht und Eigenlogik der Bilder herauszustellen und nicht geistphilosophisch, aufklärungstheoretisch oder evolutionistisch zu überbieten: dies alles sind Varianten einer aus jüdischer Schrift-Tradition und protestantischem sola-scriptura-Prinzip gespeisten Linguistisierung kultureller, religiöser, ästhetischer und epistemischer Phänomene. Gewiß steht Warburg in der jüdischen Tradition, wonach der Geist darstellungslos sei und allenfalls im Medium sprachlicher Exegese aus größter Ferne angedeutet werden kann; dies hängt mit dem jüdischen Bilderverbot zusammen. Gerade dieser Hintergrund ließ Warburg sensibel werden für die Kraft der Bilder. Diese wird bei ihm weder als Idolatrie (Judentum, Christentum) noch als uneigentlicher Modus des Geistes (Platonismus) denunziert. Gewiß sieht Warburg auch, etwa in der apokalyptischen und astrologischen Bilderflut der Luther-Zeit eine fatale Wiederkehr archaischer Mentalitäten, weshalb der Worttheologe Luther für Warburg zur Vorbildfigur wird (ASW 208ff, 241ff, 261f). Doch nicht nur dieser, sondern auch: Albrecht Dürer (ASW 250ff; 125ff). *Beide* sind Kämpfer gegen die "Mythologik", den "mythologischen Fatalismus".

Dürers "Melencolia I" wird für Warburg zur Inkunabel der Sophrosyne, nicht weil dieser Stich zum Paradefall einer philologischen Überschreibung des Bildes gemacht werden kann, sondern weil Dürer mit der Macht der 'Gesichte' und Bilder umgeht – wiederum in Bildern. Es ist nicht Warburgs Ziel, den extrahierten Wortsinn aus den ausgebrannten Hülsen der Bilder wie Trophäen in die Sphäre des Geistes zu retten, d.h. die Ebene der "Vorstellung" (religio) und der "Einbildungskraft" (imaginatio) als Vorstufe zum "Begriff" zu durchlaufen und hinter sich zu lassen. Das wäre ein wie immer auch evolutionistisches Mißverständnis – wozu Warburg einigen Vorschub geleistet hat. Mag das Wort einen privilegierten Zugang zum Geiste haben, für Warburg steht außer Frage, daß der kulturelle Prozeß im Kern nicht durch das Sprach-, sondern durch das Bildvermögen des Menschen geprägt ist.

Dies hat Edgar Wind schon 1931 erkannt, wenn er ausführt: "Es ist eine der Grundüberzeugungen Warburgs, daß jeder Versuch, das Bild aus seiner Beziehung zu Religion und Poesie, Kulthandlung und Drama herauszulösen, der Abschnürung seiner eigentlichen Lebensäfte gleichkommt." Das Bild besitzt eine "unauflösliche Verflochtenheit mit der Gesamtkultur" (ASW 406). Dies bedarf der Erläuterung.

Die überragende Rolle der Angst in der (philosophischen) Anthropologie und Kulturtheorie zwischen Kierkegaard, Nietzsche, Tito Vignoli, Freud bis zu Heidegger ist bekannt. Die Angst ist die Moll-Tonlage zu optimistischer Fortschrittsidee und Evolutionismus des 19. Jahrhunderts. Warburg hatte hier nichts lernen. Angst ist biographisch sein Elementarreflex und Angst, mehr als alle anderen Affekte einschließlich des Eros, ist für Warburg kulturanthropologisch jene Urtatsache, auf welche sich zuletzt alle kulturellen Leistungen beziehen. Kultur und Religion sind Angstverarbeitung. Sein archaisches Bild ist, daß der Mensch sich in einer chaotischen Welt vorfindet, in der alles sich unabhängig Bewegende reaktive Angst auslöst: dies nennt Warburg den "phobischen Reflex" (WBG 298). Als er 1886 durch Usener auf Tito Vignoli's "Mito e Scienza" (1879) aufmerksam wurde, war die Lektüre nur eine Bestätigung der lebenslangen Überzeugung Warburgs, daß das Phobische eine Elementarstruktur des Menschen sei. Onto- und phylogenetisch leitet sie sich aus der "Kindschaft" ab, der "unbegreiflichen Katastrophe der Loslösung des einen Geschöpfes vom anderen. Der abstrakte Denkraum zwischen Subjekt

und Objekt gründet sich auf dem Erlebnis der durchschnittenen Nabelschnur." (WBG 298) Dieses elementare Getrenntsein macht alles Nicht-Ich zum Fremden und dieses löst Angst aus (WBG 104).

Die kulturellen Reaktionstypen auf diese Situation sind Verkörperung, Gestaltung und Abstraktion – mit entsprechenden semiotischen Ausformungen: *Fetisch/Totem – Symbol/Bild – Zeichen*. Der *Fetisch* ist die im phobischen Reflex entspringende Vergegenständlichung der Erregung (projektive Identifikation) bzw. die unmittelbaren Verleiblichung der Affekte (inverse Verkörperung). Dem entspricht eine distanzlose reine Reifikation des Ich und absolute "Entifikation" (Vignoli) des Objekts, d.h. dessen magische Animation. Das abstrakte *Zeichen* (Wortzeichen, Ziffer etc.) konstituiert dagegen idealtypisch eine reine Reflexivität des Ich, in absoluter Distanz, ohne Performanz und ohne Objektrepräsentanz. Zwischen diesen Polen erstreckt sich die weite Schwingungsskala des *Symbols* und des *Bildes*. Symbole und Bilder sind beides zugleich: performative Akte des Ich, in denen es seiner Erregung Ausdruck *und* dem erregenden Objekt Gestalt gibt. Sie sind distanzschaffende Form und ausdrucksverleihende Gebärde, denkermöglichend ohne Abstraktion, reflexiv, ohne reflexhaften Bann, mimetisch ohne mimikryhaften Mitvollzug, signifikativ ohne Kontaktverlust zum Bezeichneten. Die Darstellungsfunktion von Bildern/Symbolen ist dabei psychologisch gesehen eine Kompromiß- und Abwehrfigur: "Durch das ersetzende Bild wird der eindrückende Reiz objektiviert und als Objekt der Abwehr geschaffen." (WBG 297) Darum spricht Warburg auch von Bildern als "Energiekonserven": sie sind Container und Transformatoren gewaltiger Affektschübe, deren Formgeber und Abstandhalter, aber auch Speicher und Batterien von Lebenskraft, Still-Leben, das in der Kunst erwachend die Augen aufschlägt, ohne zu verletzen: "Du lebst und tust mir nichts." (WBG 98) Dies ist die Formel des geheimnisvollen Lebens der Bilder, das in bloßer Unmittelbarkeit das Ich überwältigen würde. "Indem wir die Dinge entfernen, den Raum produzieren, denken wir – ich! Indem wir zusammen sind, aufgesogen sind, sind wir Materie – nichts." (Warburg 1892, zit. b. Kany 1987, 147). Die erste Formel beschreibt den mit der Sophrosyne zugleich das Ich erzeugenden Prozeß der distanzierenden Bildschöpfung des angsterregenden Objekts, mit dem (2. Formel) identifikatorisch zu verschmelzen umgekehrt das Ich reifiziert und damit auflöst. Die Kunst ist das sicherheitsgebende Medium, welches "alles Lebende", das "als feindlich sich

fortbewegend und verfolgend angenommen wird" (WBG 104), in "Freude über das ungefährlich Bewegte" (WBG 108) verwandelt.

Der Fetisch und das Totem dagegen bezeichnen anfängliche Kulturobjekte auf der Grenze zwischen vernichtender Präsenz des Objekts und "phobischem Reflex". Sie entsprechen weitgehend den "Augenblicksgöttern" Useners: "Wenn die augenblickliche empfindung dem dinge vor uns, das uns die unmittelbare nähe einer gottheit zu bewusstsein bringt, dem zustand in dem wir uns befinden, der kraftwirkung die uns überrascht, den werth und das vermögen einer gottheit zumisst, dann ist der *augenblicksgott* empfunden und geschaffen." (Götternamen,280) Entsprechend entstehen Fetische und Totems durch magische Identifikation. Darin geschieht zwar eine "Umfangsbestimmung" (WBG 105, 297) und primäre "Ursachenssetzung" des Objekts (WBG 94-8, 296/7; vgl. S 54) – und damit der Beginn von kulturellen Codierungen, doch so, daß alle lebendige Kraft auf die Seite der Materie gezogen ist, ohne daß der Mensch darin die Spuren seiner eigenen Tätigkeit wahrnehmen könnte. Deswegen sind Fetische und Totems Kultobjekte. Sie sind, gegenüber dem Angstobjekt, eine umrißgebende Lokalisierung von Kraft im diffus überwältigenden Reizfeld – Objekte "primitive Kultur" also –, doch um den Preis der Ich-Losigkeit. Fetisch und Totem stehen nach Warburg am Anfang der rituellen Fernhaltung und Vergegenständlichung des Erregungsobjekts im (künstlerischen) Bild – und dieses wird eine solche Struktur und Funktion auch immer behalten. Das heißt, gegenüber der Einordnung von Bildern in Stil- und Formgeschichte, ihre Kontextualisierung in der "Gesamtkultur". Bilder sind kultische und später kulturelle Signifikanten.

Es handelt sich bei dieser Bildtheorie um einen Versuch, auf einer ästhetisch-symbolischen Achse jene Verarbeitungsmuster zu verorten, welche für Warburg die Religionen typisieren. Dem phobischen Reflex entspricht mit Totem und Fetisch die Bildform, welche für *magisch-animistische Kulte* charakteristisch ist. Die breite Skala des Bildes zwischen Symbol und Kunst umfaßt das Spektrum zwischen *polytheistisch-mythischen Religionen* und dem *bilderkultischen Monotheismus*. Dem folgt im Übergang zum rationalen-abstrakten Zeichengebrauch die säkulare Kunst, welche der mythischen Identifikation den Denkraum abgewinnt und den Umriß der *Humanität* "entschält". Der namen- und *bilderlose Gott* jüdischer Prägung steht ebenso wie

der Begriff und das *mathematische Zeichen* jenseits des Bildes, aber auch jenseits der an Bildprozesse gebundenen Gefühle und Körper, jenseits von Raum und Zeit und damit, obwohl Produkte der Kultur, jenseits derselben.

Der späte Warburg sieht in der kognitiven Abstraktion und der technischen Potenz zur Objektivierung einen tragischen Zug, der jene Kräfte, die den Menschen aus seiner unmittelbaren Verwicklung in materielle Dynamiken befreite, umschlagen läßt in Momente eines erneuten Ich-Verlustes auf höherer Ebene. Kulturpessimistisch sieht Warburg in der zweiten Natur der technischen Gesellschaft den Bildraum und Leibraum untergehen, ein Sich-Verlieren des Ichs ans Technisch-Anorganische und die Zerstörung des Andachts- und Denkraumes, den das bildschaffende Vermögen in Jahrtausenden geschaffen hat, in den telekommunikativen Medien des "Maschinenzeitalters": die Tragik der Moderne (WBG 297-301; S 58/9, 10).

Vor diesem Hintergrund sind Warburgs historische Untersuchungen zur Bildkultur immer auch religionshistorische Fallbeispiele und kulturkritische Stellungnahmen. Dies gilt insbesondere für die Studien "Schlangenritual" (1923) und "Heidnisch-antiken Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten" (1918).

5. Warburgs Synkretismus

Das Motto aus Goethes Faust II "Es ist ein altes Buch zu blättern: Vom Harz bis Hellas immer Vettern" über der Lutherzeit-Studie (ASW 201) stellt Warburg variierend auch dem "Schlangenritual" voran: "Es ist ein altes Buch zu blättern, Athen–Oraibi, alles Vettern." Oraibi ist das Dorf im Hopi-Reservat in der Wüste New Mexicos. Warburg hat die Kontrapunktik von "Walpurgisnacht" und "Klassische Walpurgisnacht" in Faust I und II als Formel nicht nur der Wanderungsbewegung von Kulturpraktiken und Symbolen von Süden nach Norden (und umgekehrt) benutzt, sondern mit dem "prähistorischen" Oraibi den Inbegriff "mimischer Magie" (S 28) und "symbolischer Bildersprache" (S 18) in eine Verwandtschaftsbeziehung zum Modell europäischer Humanität, Athen, gesetzt. Das hier implizierte Prinzip der strukturalen Korrespondenz ist ein zentrales kulturgeographisches und topologisches, doch auch ahistorisches Denkmuster Warburgs. Es verweist auf das entgegengesetzte evolutionär-normative Postulat, das den Kern des "Schlußwortes" der Luther-Abhandlung

bildet: "Athen will eben immer wieder neu aus Alexandrien zurückerobert sein." (ASW 267) Wie oft redet Warburg auch hier ein wenig kryptisch. Nimmt man jedoch die Schifanoja-Abhandlung von 1912 hinzu, so haben wir mit diesen drei Studien die tragenden Säulen der Warburgschen Auffassung synkretistischer Kulturen und ihrer Vernetzung vor uns, aber auch die zentrale Spannung, nämlich diejenige zwischen Struktur und Geschichte.

Im Nachlaß finden sich mehrere eigenhändige gezeichnete Landkarten, auf denen Warburg die "Wanderwege" religiöser Symbole und Vorstellungen einträgt. Die Ost-West-Achse und die Nord-Süd-Achse bilden dabei kein neutrales geometrisches Kreuz, sondern Verkehrsstraßen und Kraftlinien des Kulturprozesses. Hinsichtlich der Fresko-Ausmalung des Palazzo Schifanoja in Ferrara macht Warburg – in Anlehnung an Franz Boll – als Schlüsseltexte späthellenistische, römische, arabische und mittelalterliche astrologische Traktate (ASW 175f) aus, welche *synoptisch* zusammengenommen das hermetische Bildprogramm zu dechiffrieren erlauben. Warburg ist es jedoch nicht nur um kunsthistorische Bild-Erkennung, sondern die religionsgeschichtliche Frage zu tun, wie es, unter dem Dach des Christentums, in der Renaissance zur gesamteuropäischen Verbreitung "alexandrinischer", d.h. für ihn fatalistischer Denkmuster und Bildreservoirs kommen konnte, zu einer mehrfachen "ikonologischen Schichtung" (Boll-Vortrag 1925) von Vorstellungen unterschiedlicher, ja entgegengesetzter Religionen. Auf dem Weg vom hellenistischen Kleinasien nach Ferrara (oder in das bildorakelnde "Riesenmonument" des Salone di Padua) nahmen die astrologischen Symbolwelten einen Umweg über Ägypten nach Indien, zurück nach Persien und über Constantinopel nach Spanien und von dort nach Italien und ins nördliche Mitteleuropa. Was Warburg auf seinen kulturgeographischen Zeichnungen flächig kartographiert, sind in zeitlicher Tiefendimension kulturelle Vermittlungsprozesse von 1500 Jahren. Die "Wanderstraße" ist eine 'Zeitstraße': die Einflußvektoren bringen diese dritte Dimension Zeit zum Verschwinden. Sie erzeugen das suggestive Bild dynamischer kultureller Kraftfelder in einem Nebeneinander und einer räumlichen Verlaufsrichtung. Was Warburg damit klarmachen möchte, ist "das Problem des Austausches der Kulturen" (in Galitz u.a. 1995, 187). Er zeigt, daß ein Palast in einer christlichen Residenz eine repräsentative Malerei aufweist, die späthellenistische, römische, indische, babylonische, ägyptische, persische,

arabische, spanische, jüdische kulturelle Elemente aufnimmt: ein visuell einheitlich wirkendes Bildzeugnis zerfällt in ein *patchwork* von (heidnischen) Kulturen.

Im Bericht, den Warburg 1926 vor dem Orientalistentag der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft gibt, entwirft er eine ähnliche "trassierte Wanderstraße", die von Kyzikos und Alexandrien bis nach Goslar und Hamburg reicht (GS 565), womit "in steigender Unanfechtbarkeit" die These bestätigt sei, daß "die europäische Kultur als Auseinandersetzungszeugnis heraustritt" – d.h. als synkretistische Kultur –, "ein Prozeß, bei dem wir... weder nach Freund noch Feind zu suchen haben, sondern vielmehr nach Symptomen einer zwischen weitgespannten Gegenpolen pendelnden, aber in sich einheitlichen Seelenschwingung: von kultischer Praktik zur mathematischen Kontemplation – und zurück" (GS 565). Es geht um die "Psychologie des inneren Zusammenhangs der Kulturbewegungen" (GS 564).

Man begreift, warum Warburg zum kartographischen Verfahren (*cultural mapping*) neigt, die Dimension "historische Zeit" vernachlässigend: er denkt Kultur als ein Kraftfeld psychoenergetischer Vektoren, die innerhalb überhistorischer Frequenzbreiten hin und her schwingen und transitorische Cluster heterogener kultureller Elemente bilden. Wie die Bibliothek aufgebaut ist, so auch die Texte Warburgs: sie verfahren assoziierend, konfigurativ, nach Mustern von Korrespondenz und Kontiguität, sie entfalten einen 'Raum' von Verteilungen und Lokalisierungen, eine Form, die an Netze ebenso wie Collagen erinnert (W. Heckscher, W. Hofmann, M. Warnke, K.W. Forster, P.v. Huisstede). Diese struktural-räumliche Wissensform organisiert kulturelle Prozesse eher im Muster einer –fragmentarischen– Naturgeschichte, als daß sie die Temporalisierung mitvollzogen hätte, welche W. Lepenies als charakteristisch für die Umstellung der Episteme zwischen 1750 und 1850 angesehen hat. Dies heißt aber nicht, daß Warburg diese 'Modernisierung' unterboten hätte. Sondern es sind die anthropologischen Grundüberzeugungen ("ewiges Indianertum", "Unzerstörbarkeit des primitiven Menschen") einerseits und die Einsicht in den Synkretismus eines sich als 'ursprungshaft geschlossen' mißverstehenden Europas, welche die Texte Warburgs *sich mimetisch zu dem vorab von ihm entworfenen Gegenstand verhalten* läßt. Das topologisch-

strukturelle Verfahren à la histoire naturelle ist der Struktur des 'fatalen Objekts' seiner Forschung geschuldet.

Daher erklärt sich, daß Warburg wenig narrative oder kausale Erklärungen verwendet – als Darstellungsformen historischer Zeit – und keine Meta-Erzählung, keine "Meta-History" (H. White) theoretisch entwickelt. Von Vico bis Lamprecht hat Warburg Universalhistoriker gründlich studiert – aber er ist alles andere als dies. Gegenüber dem historisch resistenten Synkretismus mit seinen immer (wieder) fatalen Faszinationen durch Magie, Dämonie, Mythologik gibt es keine lineare Entwicklung fortschreitender Emanzipation, sondern nur *ethische Haltungen, transitorische Modell-Lösungen* oder selbst wieder *mythische Erzählungen*. Die *Haltung* ist die der Sophrosyne, welche weder historisch noch persönlich entwicklungslogisch gerantert ist, sondern "immer wieder" der paganen Faszination abgerungen werden muß. Die *transitorischen Lösungen* sind die in der Geschichte vorfindlichen Symbolstrukturen, die eine Balance zwischen ausschwingenden pathetischen Energien und reflexiver Distanz aufweisen, wie sie Warburg an Knotenpunkten wie Athen oder der Renaissance bzw. einzelnen Persönlichkeiten wie Sassetti und Luther und Künstlern wie Ghirlandaio, Boticelli, Dürer, Rembrandt aufweist. Und *mythische Erzählungen* sind solche wie am Ende des "Schlangenrituals", wo Warburg angesichts eines Fotos von modern gekleideten Indianer-Kindern vor dem Dunkel einer Felshöhle die Urphantasie der "Höhlenausgänge" (H. Blumenberg) erzählt: 'Geschichte' und 'Kultur' sind der Weg 'aus dem Dunkel ans Licht', "Entwicklung von triebhaft-magischer Annäherung zur vergeistigten Distanzierung" (S 57).

Im "Schlangenritual" geht Warburg an die äußerste kulturelle Peripherie, um dort den Ursprung und die Verwandtschaft aller Kulturprozesse zu entdecken. Seine Reise (und die Reise des Textes) pendelt aus von einem verabscheuten Europa bis zur "primitive culture" des den Regen herbeizaubernden, fetischistischen Rituals in New Mexico und schwingt vor dort zurück, immer im "Bildfahrzeug" des Schlangen-Symbols, in die östliche Kultursphäre der jüdischen Bibel, von dort wieder westwärts über das archaische und klassische Altertum ins westliche Mittelmeerbecken, und schlägt von dort die nördliche Richtung ein bis nach Kreuzlingen und die Vierlande bei Hamburg. Warburg

pendelt aber auch zwischen den Polen Amerikas: Indianerkultur und hypertechnische Moderne. Was hat Warburg bei dieser Text-Reise gewonnen?

Gegenüber dem Lutherzeit-Aufsatz, der sich leichter für ein Fortschritts-Modell beanspruchen läßt, fällt im "Schlangenritual" die positivere Beurteilung des "primitiven heidnischen Menschentums" (S 9) und eine skeptische Einschätzung der wissenschaftlichen Aufklärung auf. Beides ist "für unsere ganze Kulturgeschichte ... entscheidend" (S 9). Warburg glaubt in der Hopi-Kultur den vom Aussterben bedrohten "Maßstab für die Entwicklung vom primitiven Heiden über den klassisch-heidnischen Menschen zum modernen Menschen" (S 12) gefunden zu haben. Dies scheint evolutionistisch gedacht. Doch die Maßstäblichkeit der Hopi bringt das lineare Denkmodell ins Wanken. Denn Warburg entwirft nicht das Bild einer primitiven, sondern einer Stammeskultur mit höchst komplexen Symbolstrukturen und Praktiken, die *strukturell* mit denselben Problemen der Daseinsfürsorge wie die europäische oder amerikanische Zivilisation befaßt ist und prinzipiell keine minderwertigeren Lösungen erzeugt hat als diese (dem Struktur- und Funktionskonzept 'symbolischer Formen' von Cassirer gibt Warburg eine andere Wendung). Seine Analyse der materiellen Kultur, der kosmologischen Symboliken und Bildersprache, der Ornamentik, der Altäre, der Masken, der Rituale und Tänze, des praktischen wie religiösen Verhältnisses zum Kosmos, zu Naturmächten und Tieren zeigt, daß die indianische Kultur keinen Ursprung, sondern eine "in der Mitte zwischen Magie und Logos" stehende, "symbolisch verknüpfende" Kultur darstellt (S 25). Hinsichtlich des "Warum der Dinge", "der Unfaßbarkeit der Vorgänge in der Natur" (S 54), der ursachensetzenden Erklärung (S 54), der Beantwortung der Frage nach dem "Woher" von "elementarer Zerstörung, Tod und Leid in der Welt" (S 55) weist sie eine außerordentliche Dichte und Plausibilität, doch auch eine funktionale Äquivalenz zum europäischen Zivilisations-Modell auf. Warburg erkennt sogar zwischen totemistischen Tierkulten und dem Darwinismus funktionale Entsprechungen (S 27). Der Gang durch die Geschichte des Schlangen-Symbols von der Bibel über die Antike bis in die frühe Neuzeit demonstriert keine lineare Fortschritts-Erzählung, sondern die strukturelle Verwandtschaft mit der Hopi-Kultur, welche mit "Gelassenheit" aus einem selbst nicht mehr faßbaren "Urgrund elementarer Menschlichkeit ihre magischen Kulturformen zieht" (S 39). Von hier aus wird "die naturwissenschaftliche Aufklärung" (S 56),

die das Denken des "technologisch beruhigten Europäers" (S 25) bestimmt, als die Kulturform eines "entfärbten"(S 50), nach-symbolischen Zeitalters verstanden. Das unterbricht und zerstört den Vorgang der Sublimation, der etwa blutige durch symbolische Opfer (S 24, 44ff) – gelegentlich des Andromeda-Mythos nennt Warburg dies "das innere Ziel... jeder höheren Religion" (Franz-Boll-Vortrag 1925) – oder einen Maskentanz durch "sprachliche Mythologie" (S 54) substituiert. Die moderne Technik substituiert nicht den einen Typ symbolischer Formen durch einen anderen (die aber alle auf einer Skala liegen), sondern beendet den Vorgang von Symbolisierung überhaupt. Dies ist für Warburg, welcher im Kontinuum des symbolischen Prozesses die Bedingung von Kultur, aber auch von Humanität sieht, das Ende der Kultur. Der Schluß des "Schlangenritual"-Textes ist die Vision einer technisch perfektionierten, telekommunikativen Massengesellschaft, die, wie beim ähnlich pessimistischen Freud, vom Thanatos beherrscht ist, ein entropische Endfigur des *posthistoire*. Gesellschaften, die keine Symbole mehr hervorbringen, sind möglicherweise technisch elegant, aber auch prinzipiell antwortlos zu den "Urfragen", im Verhältnis zu denen Athen und Oraibi "Vettern" waren. Man kann aus dieser Sicht folgende Schlüsse ziehen:

Es gibt keine primitive Kultur und keinen Ursprung der Geschichte in dieser. Warburgs Schwanken zwischen evolutionshistorischen und strukturalen Deutungsmustern von Religion, Kunst und Kultur wird durch die doppelte Bewegung – 1. die Hochachtung vor der Lösungsdichte in den Symbol-Praktiken sog. primitiver Kulturen und 2. das Ende von Symbolproduktion überhaupt in der technischen Moderne – zugunsten des struktural-funktionalistischen Denkens entschieden. Der "Schlangenritual"-Text ist Warburgs endgültiges Ankommen im 20. Jahrhundert. Die Katastrophen der Moderne, zu der die eigene Krankheit hinzuzählt, machen aufklärerische Fortschrittstheorien in Warburgs Augen ambivalent, wenn er nicht die Geschichte bereits ins Zeichen dessen eingetreten sieht, was später "Dialektik der Aufklärung" genannt wird. Dies führt folgerichtig zu einer Aufwertung "primitiver" oder "heidnischer" Kulturen, die nun in einer Funktionsäquivalenz zur europäischen Kultur gesehen werden. Das Kultur-Modell Warburgs nimmt neben den bestehenden strukturalen und skalierenden Zügen nun auch dialektische, differenztheoretische und funktionalistische Momente auf. Das Problematischwerden der technischen Moderne befestigt die ohnehin starke

Stellung der Religionswissenschaft und Ethnologie in der Beschreibung und Deutung von Kulturen.

6. Warburgs Mnemosyne

Das Mnemosyne-Projekt ist das synthetisierende Resumé aller Arbeiten Warburgs seit seiner Dissertation – und insofern das Archiv des persönlichen Bild-Gedächtnisses, das er in 40 Jahren aufgebaut hat. Seine Struktur kann hier nicht im einzelnen kommentiert werden (vgl. Bauerle, 1988). Das Projekt führt auch die die Ausstellungsprojekte des letzten Jahrzehnts zusammen (Deutsches Museum, Deutscher Orientalistentag, Hamburger Planetarium, vgl. Fleckner u.a. 1993). Es ist ferner die qualitative Durcharbeitung seines Bild-Gedächtnisses: nämlich die Entwicklung einer topologischen und thematischen Struktur, die um zwei große Säulen herum aufgebaut wird: "Orientierung" und "Ausdruck". Dazu dienen die nahezu 80 großflächige Tafeln, auf denen Warburg etwa 1000 Bilddokumente aus zweieinhalb Jahrtausenden und aller Qualitätsstufen anordnete, aber auch, in einem unabschließbaren Prozeß, hin- und herschob. Hier wiederholte sich das Warburg-Syndrom: sein "struktureles Denken" (Boll-Vortrag 1925), das er als Form der "primitive culture" ausgemacht hatte, mußte wegen der "schrackenlosen Beziehungsmöglichkeit" (S 10) der Bild-Elemente zu einer provisorischen, fluidal-dynamischen Ordnung der Eindrucksmassen führen. Das materiale Substrat wurde mit der Formel bezeichnet, die Warburg schon 1918 in der Lutherzeit-Studie prägte: ein "Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte", in welchem "Kunstgeschichte und Religionswissenschaft" zusammenfinden sollten (ASW 267/8). Damit ist das programmatische Ziel des Projekts benannt. Warburg will für die Religionen und Kulturen jenen Kraftstrom historisch nachvollziehen, theoretisch begreifen und sinnlich erfahrbar machen, welcher mit "Nachleben", Interferenz, Einfluß, Wiederaufnahme, Wirkung, Austausch nur blaß bezeichnet ist. Geschichte ist für Warburg ein Problem der Energieübertragung. Die fragmentarische Theorie des "sozialen Bildgedächtnisses" bildet die Ebene, auf der Warburg nun das heterogene kunst- und religionsgeschichtliche Material einzuordnen versucht. Das Bildgedächtnis soll als das Medium der kulturellen Energieströme erfahrbar werden.

Tatsächlich hat Warburg mit dem Konzept des kulturellen Gedächtnisses den Punkt getroffen, der seit seiner Boticelli-Dissertation und seit der Auseinandersetzung mit Lamprecht, Vignoli und Darwin das Zentrum seiner Forschungen darstellte. Die in den 20er Jahren in seinem Umfeld betriebenen religionswissenschaftlichen Forschungen zur Astrologiegeschichte und zum Hermetismus halfen, Klarheit über die Vermittlungswege von den Kulturen des östlichen Mittelmeerraumes bis in die europäischen Renaissancen zu gewinnen – wobei dieser historische Rahmen für das Mnemosyne-Projekt bis ins 19. und 20. Jahrhundert erweitert werden mußte. Die 1923-29 in freundlicher Nähe abgeschlossene "Philosophie der symbolischen Formen" von Cassirer half Warburg, begriffliche Distinktionen zwischen den verschiedenen Symboltypen für sein Projekt zu nutzen. Allerdings ist Warburgs Vorhaben von dem Cassirers unterschieden: ihm ging es nicht um die epistemologische Konstruktion von symbolischen Formen, sondern um deren transformationelle Leistung im memorialen Kraftstrom der Geschichte. Weitere Anreger für sein Gedächtnis-Konzept waren Ewald Hering, Richard Semon u.a.; vom letzteren bezog er die – eigenwillig umgedeuteten – Begriffe des "Engramms" und einer nicht-physikalischen "Energie" des memorialen Transfers. Des öfteren verwendet Warburg auch biologische Terms wie "mnemisches Erbgut". Das ist weder darwinistisch noch rassenbiologisch zu verstehen. Biologisierende Ausdrücke haben bei Warburg einen metaphorischen Status, sie verstärken rhetorisch jene "volle Wucht", mit der Affekte sich verkörpern und ins Gedächtnis graben. Ihr historischer 'Transport' – als eloquentia corporis, Ausdrucksgebärden, Affektrhetoriken – erfolgt bei Warburg in kulturellen Medien, nicht über ein biologisches Gedächtnis und auch nicht – wie bei C.G. Jung – über ein kollektives, ahistorisches, unbewußt-seelisches Reservoir von Archetypen. Ein neuer Leitstern gegen Dämonenfurcht und astrologischen Bann wird in den letzten Jahren Giordano Bruno. Die Nachbarschaft des Mnemosyne-Atlas zur Montage- und Collage-Technik im Dadaismus und Suprematismus ist heute anerkannt. Ins Auge fällt auch die Nähe des gehämmerten, extrem verdichteten, überdeterminierten Stils Warburgs zum Expressionismus.

Im ersten Satz der "Einleitung" zum Menomsyne-Atlas ballt Warburg sein Projekt zusammen: "In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des

maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken läßt, in solcher Intensität einhämmert, daß diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriß bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen."

Kollektiv-kultische Ekstasen bilden den Glutkern des affektiven Lebens. Ihre "Region" macht Warburg in den Kulturen der Rauschgötter Klein-Asiens aus (ebd.). Ekstasen sind reine körperliche Präsenz, distanz- und bewußtlose, 'versunkene' und 'hingeebene', als solche zeichen- und gestaltlose, 'chaotische' Affektabfuhrer sowohl im aggressiven wie erotischen Modus. Für Warburg umfassen archaische Gefühle "die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel" (ebd.). Diese Charakteristika zeigen, daß für Warburg alle Affekte 'pathisch' sind: ein Erleiden einer übersubjektiven Macht. Gerahmt von religiösen Kultformen gewinnen sie bereits Figur und Ordnung, Choreographie und Gebärde. Religionen sind die ersten Haushalte eines für Warburg vom Ursprung her 'wildem', ordnungslosen Affektlebens. Zur Form wird ein Affekt durch zweierlei: in seiner hinreißenden Präsenz drückt er sich in den Körper ein – als "Ausdrucksform", die sich als erster Inhalt dem Gedächtnis einbrennt. Warburg spricht auch von "Verleibung" und "Einleibung": dies meint, daß die Affekte eine den Körper formierende Macht haben ("die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung", Einleitung Mnemosyne). Dadurch wird der Leib selbst zum memorialen Träger der Affekte, die ihn ergreifen. Inhalt des Gedächtnisses ist das "Dynamogramm" des Affekts: seine leiblich eingeschriebener Bewegungsablauf ("Pathosformel"). Als so 'festgehaltener' ist er primäre Form. Zum zweiten gewinnt der ergreifende Affekt Form durch den Kultus, die religiöse Struktur, welche die institutionelle Bedingung, das Schema seines Erscheinens vorgibt. Von da an gibt es "Gebärden", sie sind das Alphabet und Energiereservoir des Einzel- wie Kollektivlebens. Man erkennt, daß Warburg sowohl existenziell wie historisch vom äußersten Rande her zu denken versucht, wo die Spuren der Kultur sich im unbesprechbaren Übergang zur Natur auflösen. Die Hopi waren für Warburg wichtig, weil sie Rituale geschaffen haben, welche *als* Struktur zur Anti-Struktur, *als* menschlicher

Ausdruck zum Nicht-Menschlichen, *als* Form zum Formlosen, *als* Symbol zum Zeichenlosen einen kommunikativen Verkehr aufrecht erhalten.

"Das *kultische Erlebnis als Urprägwerk* in der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit" (1927; WBG 329) ist Ausgangspunkt aller Kultur, deren andauernde Antriebskraft *und* deren Negation in einem. Hier werden die "Höchstwerte menschlichen Ausdrucks" (ebd.), ihre Frequenzbreite und ihr Intensitätsgrad dauerhaft festgelegt, memorial codiert und als "Dynamogramme" (WBG 338) abgelagert: aus noch so tiefer Latenz jederzeit wieder manifestierbar, d.h. den Körper ergreifend und das Ich überschwemmend. *Religion* ist für Warburg die gedächtnisgestützte, distanz- und formschaffende Grammatikalisierung der den Einzelmenschen und das Kollektiv sonst zerreißen Affektenergien. *Kunst* setzt diesen Kultivierungsprozeß fort. Beide, Religion und Kunst, sind jedoch auf das vitale "Prägwerk" der Affekte dauerhaft verwiesen, sie erhalten von hier aus ihre "Energie" und entwickeln in Auseinandersetzung mit dieser ihre Formen. Es gibt damit eine klare funktionale Bindung von Religion und Kunst an die unzerstörbaren, als solche aber zerstörerischen Affektmächte des menschlichen Leibes. *Religion und Kunst sind kulturelle Techniken der Leib- und Affektbemeisterung.*

Als soziale Institutionen erzeugen sie, gegenüber der Flüchtigkeit des "leidenschaftlichen Greifwillens und leidenschaftlichen Ergriffenseins" (Grundbegriffe 1929, WBG 331), *Dauer* und *Distanz*, beides Funktionen des Gedächtnisses, das einen "Zwischenraum" sui generis darstellt, der die Bedingung der Möglichkeit von Kultur ist: "Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, daß dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, die durch den Rhythmus von Einschwingen in die Mater und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Kosmologik bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der Kultur bedeutet." (Mnemosyne-Einleitung) Wichtig ist, daß der durch memoriale Techniken erzeugte Zwischenraum nicht eine Dauer erzeugt, die einen linearen Zeitpfeil vom Rausch zur Besonnenheit, vom

"Handgreiflichen" zum "Begriff" trägt, sondern einen "Rhythmus", eine Pendelschwingung, einen "Kreislauf". Linearen Fortschritt gibt es bei Warburg nicht nur deshalb nicht, weil Rückfälle auf archaische Muster unvermeidlich sind, sondern weil die Sophrosyne eine bloße Manier, ein – wie er sagt – kalligraphiertes Muster wäre (Bayonne-Notizbuch, WBG 340), wenn sie nicht rückgekoppelt wäre mit jenem "Prägewerk" der Leidenschaften, dem "pathischen" Grund der Geschichte. Dieser bildet den überhistorische "Leidschatz der Menschheit", der nicht dadurch "humaner Besitz" (WBG 339) wird, daß er wissenschaftlich überschritten oder historisch nur magaziniert würde, sondern indem er 'immer neu' *erinnert* und *durchlebt*, darin *anerkannt* und in der Anerkenntnis *reflektiert* wird. Darin besteht das Humanitäts-Konzept Warburgs – durchaus unterschieden von platonistischer Philosophie, wissenschaftlicher Aufklärung oder neukantianischer Kulturwissenschaft.

Der Mnemosyne-Atlas hat die Aufgabe, die religiösen und künstlerischen Spuren aufzunehmen, in denen sich solche "Dauerfunktionen" gebildet haben. Wie Religion und Kunst selbst ist der Atlas ein "Auffangspiegel" konnektiver und mnemischer Energien. Der Atlas ist weit mehr als Dokumentation, Interpretation, Wissen. In der Sammlung von Gestaltungen, in denen Affektenergien und formale Kontrolle zu einer Ausdruckszwang und Ordnungsbedürfnis gleichermaßen befriedigende Balance gefunden haben, wird der Atlas auch zur Schatz- und Wunderkammer des kulturellen Gedächtnisses – mit der Aufgabe, in Zeiten sozialer und ästhetischer Anomie (wie den 20er Jahren) den Kontakt zu den "Energiekonserven" einer zwischen Bezauberung und Formbewußtsein gespannten Sophrosyne herzustellen. Solche Modelle findet Warburg in der klassischen Antike und ihrem gebärdensprachlichen Formenarsenal (vor dem 'alexandrinischen' Hellenismus), in der Renaissance (insofern diese nicht dem astrologischen Fatalismus erlag), aber in gewisser Hinsicht auch bei den Hopi.

Einmal erreichte, modellhafte Lösungen des Formgewinns zwischen Rausch und Besinnung sind weder in der Zeit stabil (s. die "Doppel-Herme" der Antike; "babylonischer" Hellenismus) noch innerhalb einer Epoche ubiquitär (s. in der Renaissance das Nebeneinander von Ghirlandaio's Gemälden und den 'alexandrinischen' Fresken des Palazzo Schifanoja; oder das Nebeneinander von Kometenfurcht und Sternglaube einerseits und der Sophrosyne-Haltung der

Melencolia andererseits bei Dürer). Der Atlas versammelt darum gerade auch diejenigen religions- und kunstgeschichtlich signifikanten Materialien, welche entweder außerordentliche Widersprüche aufweisen "im Kreislauf von Konkretion und Abstraktion und zurück" und deswegen "Zeugnis für jene Kämpfe" ablegen, "die der Mensch um die Sophrosyne zu führen hat" (Handelskammer-Vortrag, WBG 359); oder solche Beispiele, die im Bann von Dämonenfurcht, Sternenglaube, Rausch und Ekstase belegen, daß nicht nur Individuen, sondern auch Kollektive oder ganze Epochen der magischen Bezauberung des Bewußtseins erliegen können. Der kulturelle 'Normalfall' ist für Warburg die Überlagerung von memorialen Schichten und die Überkreuzung von kulturellen und religiösen Energien in einem Werk, einer Person, einer Epoche. Das entspricht seiner Auffassung von Kultur als Synkretismus. Der Historiker hat es fast immer mit kontaminiertem, 'schmutzigem' Material zu tun – und darin, nicht in der Hegemonie des Reinen, bildet sich Stil. Dieses Konzept von Stil entwickelt Warburg, weil er Stil mit Mnemosyne verbindet. Stil entsteht immer dort, wo die erinnernde Wiederaufnahme der leidenschaftlichen Gebärden mit der jeweiligen Gegenwart und *ihren* Ausdrucks- und Orientierungsbedürfnissen eine charakteristische Interferenzfigur bilden. Das heißt, daß Mnemosyne konnektiv ist, nämlich nicht nur Vergangenheit und Gegenwart energetisch verknüpft, sondern auch den Einzelnen an das Kollektiv anschließt und das Pathos mit der Reflexion verbindet. 'Stil' wird gebildet durch historische Ausdifferenzierung von Gedächtnisformen.

Focussiert ist die Warburgsche Mneme auf zwei Zentren, "Ausdruck" und "Orientierung". Der "Ausdruck" umfaßt jenes "bewegte Beiwerk" (flatternde Gewänder und Haare) und die "Dynamogramme", die Warburg bereits in seiner Dissertation zu untersuchen begonnen hatte, sowie "alle mimischen Aktionen" (Einleitung Mnemosyne) vom einfachen Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, Bringen, Tragen bis zu den Affektgebärden von Trauern, Klagen, Triumphieren, Wüten, Rasen, Freuen, Lieben, Kämpfen, Sinnen etc. Warburg ist der Meinung, daß in den orgiastischen Kulte und in der Antike ein unverlierbares "Inventar" von mimischen, gestischen, physio- und pathognomischen, muskelrhetorischen, körpersprachlichen "Prägungen" gefunden wurde, das "mitstilbildend" auf alle nachfolgenden Epochen gewirkt hat. Dies aber nicht, weil die antike Kunst nachträglich zum ästhetischen Ideal erhoben und entsprechend zur

Nachahmung verordnet wurde – dies ist ein Vorgang ästhetischer Normierung –, sondern weil umgekehrt die plastischen Pathosformeln eine Energie in sich einschlossen, mit der in Berührung zu kommen einem kinetischen Befreiungsschub gleichkam – wie es Warburg vielfach an der Renaissance und besonders gern an der heidnischen Nymphe demonstriert, die auf dem Gemälde "Geburt Johannes des Täufers" von Ghirlandaio in freier körperlicher Dynamik durch einen 'Seiteneingang' in den christlichen Raum voll strenger Statuarik und frommer Gravität stürmt. Diese Nymphe ist "Dynamogramm" nicht in dem Sinn einer festgelegten semantischen Formel, die 'zitierbar' wäre, sondern eines energetischen Aktionsschemas, das ein großes Spektrum ikonischer Varianten und semantischer Potenzen enthält, die von den Mänaden, Judith, Salome über die Nymphe zu Flora, Fortuna, Rachel am Brunnen oder der Golfspielerin der Moderne reichen. In solchen 'Bild-Reihen' demonstriert der Atlas das Funktionieren einer körperergreifenden Mnemosyne auf ihrer "Wanderung durch die halb unterirdischen Regionen der Prägwerke seelischer Ausdruckwerte" (Rembrandt-Vortrag, WBG 322). So wird das Gedächtnis zur "stilbildenden Macht" (Handelskammer-Vortrag, WBG 359).

Der "Orientierung" gewidmet sind im Mnemosyne-Atlas die um "Kosmologik" zentrierten Tafeln. Grundlage ist hier die vorderorientalische und antike Himmelskunde, bei der Sternenglaube und astronomische Berechnung noch "auf einem Stamme geimpft blühten", wie Warburg mit Jean Paul sagt. Orientierung am Himmel hieß, sich im Gewimmel zurechtzufinden – ein antichaotischer Impuls, der einschloß, zu den Mächten der Natur und der Götter eine kontrollierte Beziehung aufzunehmen und sich selbst zu ihnen zu positionieren. Benennung und Berechnung der Sterne, selbst anthropo- und theriomorphe Projektionen an den Himmel stehen im Dienst einer Distanzierung und Handhabung von numinosen Mächten, vor denen Angst zu haben oder auf die Hoffnung zu setzen die affektiven Urmotive für alle Himmelskunde darstellen. Astrologie und Astronomie polarisieren sich in dem bekannten Warburgschen Modell zwischen den Extremen des magischen Unterworfenenseins oder willkürlichen Manipulierens (symbolischer Prozeß) einerseits und der distanten Kühle des Kalküls (Zeichenprozeß) andererseits. Sternenbann und Sternenlogos sind die Urphänomene der Kosmologik, in welcher sich die geschichtsmächtigen Typen des humanen Zwangs zur 'Orientierung in der Welt' ausdifferenzieren. Der Mnemosyne-Atlas stellt

innerhalb dieses Schemas konnektive Achsen und memoriale Konfigurationen her, in denen die verhängnisvolle Macht der Sterne in der Geschichte wirksam – oder im Gegenteil: durch Mathematik entzaubert und entmächtigt wurde.

Warburg wendet sich dabei ausdrücklich gegen eine nur faktographisch magazinierende wie historistisch unbetroffene Erforschung des Archivs des kulturellen Bildgedächtnisses. "Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neu eintretenden historisierenden Tatsachenbewußtseins und der gewissenfreien künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche dekriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen." (Mnemosyne-Einleitung) Die "Abschnürung" der religiösen und künstlerische Pathosformeln vom "Prägewerk des realen bewegten Lebens" führt zu einer bloß manieristischen, musealen Zitat-Anhäufung von Ausdrucksgebärden oder Orientierungsmustern. Warburg geht es dagegen darum, den Schacht der Erinnerung tiefer und tiefer zu legen, um die sonst im Formalismus erstarrende Gegenwart oder die sonst ausdruckslose Vernunft mit dem Glutstrom der zeitlosen Affekte in Verbindung zu halten. Wer Warburg für eine platonische Sophrosyne in Anspruch nehmen will, muß seinen Archaismus verleugnen, den er mit vielen Zeitgenossen teilt. In der radikalen Anerkennung der psychischen Mächte ist er ein Nachbar Freuds, in deren leiblicher Fundierung überschreitet er ihn bereits wieder. Die Sophrosyne, als die Kraft des Ich, ist historisch wie biographisch eine ephemere, darum nicht minder wertvolle Erscheinung, einen "Atempause" zwischen dem gewaltigen Pendelschlag der Affekte: "Auf dieser Fahrt" durch die Dunkelzone der Geschichte "dürfen wir als einziges Reisegut nur mitnehmen: die ewig flüchtende Pause zwischen Antrieb und Handlung; es steht bei uns, wie lange wir mit Hilfe der Mnemosyne diese Atempause dehnen können." (Rembrandt-Vortrag, WBG 320) Die Wohltat der Lethe durfte Warburg sich nicht erlauben.

* * *

Bibliographische Hinweise:

Für Angaben zum Nachlaß in The Warburg Institute London und anderen Orten siehe die mit [*] bezeichneten Titel.

Für ausführlichere bibliographische Nachweise siehe die mit [**] versehenen Titel.

Texte Warburgs, die nicht in den "Gesammelten Schriften" oder "Ausgewählten Schriften" publiziert sind, finden sich in mit [***] gekennzeichneten Werken.

Zitate aus dem Nachlaß, sofern sie nicht nach Gombrich's Biographie (WBG) erfolgen, werden nachgewiesen durch den Titel des Nachlaß-Textes, aus dem sie stammen, z.B. Bayonne-Vortrag.

A. Werke und Dokumente

Warburg, Aby: *Gesammelte Schriften*. Hg. von der Bibliothek Warburg. 2 Bde. Unter Mitarbeit von Fritz Rougemont hg. von Gertrud Bing: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Mit einem Anhang unveröffentlichter Zusätze; Leipzig–Berlin 1932. (Reprint in einem Bande: Nendeln/Liechtenstein 1969) [Vor Erscheinen der im Berliner Akademie-Verlag angekündigten historisch-kritischen Ausgabe der Werke von Warburg ist dies bislang die umfangreichste Sammlung von Texten desselben] {Abgekürzt zitiert als GS + Seitenzahl}

[*] [**] Warburg, Aby M.: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. v. Wuttke, Dieter; (= Saecula spiritualia 1), [zuerst 1979] 3. Aufl. 1992. [darin ausführliche Bibliographien zu Schriften Warburgs, zum Nachlaß und zur Sekundärliteratur] {Abgekürzt zitiert als ASW + Seitenzahl}

Warburg, Aby: *Schlangenritual*. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff; Berlin 1988. {Abgekürzt zitiert als S + Seitenzahl}

[***] *Mnemosyne*. Begleitmaterialien der Ausstellung des Mnemosyne-Atlas Aby Warburgs, hg. v. Koos, M.; Pichler, W.; Rappl, W.; Swoboda, G.); Akademie der Künste Wien 1993/ Kunsthaus Hamburg 1994.

[*] [***] Diers, Michael: *Warburg aus Briefen*. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905 bis 1918; [= Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 2] Berlin 1991.

[***] Fleckner, Uwe; Galitz, Robert; Naber, Claudia; Nöldeke, Herwart (Hg.): *Aby Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sternenglaube und Sternenkunde*. Die Sammlung Aby Warburg im Hamburger Planetarium; Hamburg 1993.

Heise, Carl Georg: *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*; New York 1947.

B. Ausgewählte Werke über Aby Warburg

Bauerle, Dorothee: "Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene." Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne; Münster 1988.

Bertozzi, Marco: *La tirannia degli astri. Aby Warburg e l'astrologia di Palazzo Schifanoia*; Bologna 1985.

Bredenkamp, Horst / Diers, Michael / Schoell-Glass, Charlotte (Hg.): *Aby Warburg. Akten des Internationalen Symposiums Hamburg 1990*; [= Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 1] Hamburg 1990.

[**] Diers, Michael (Hg.): *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg-Institute Hamburg - London - 1993*; Hamburg 1993.

Faretti, Silvia: *Cassirer, Panofsky, Warburg. Symbol, Art and History*; New Haven - London 1989.

[***] Fliedl, Barta Ilsebill / Geissmar, Christoph (Hg.): *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*; Salzburg, Wien 1992.

Füssel, Stephan (Hg.): *Mnemosyne. Beiträge zum 50. Todestag von Aby Warburg*; Göttingen 1979.

[**] Galitz, Robert; Reimers, Brita (hg.): *Aby M. Warburg. "Ekstatische Nymphe...trauernder Flussgott". Portrait eines Gelehrten*; Hamburg 1995.

Ginzburg, Carlo: *Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition*. In: ders.: *Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983.

[***] Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. [Zuerst engl. London 1970] Frankfurt am Main 1981. [Für Biographie und intellektuelles Umfeld nach wie vor das unentbehrlichste Buch] {Abgekürzt zitiert als WBG + Seitenzahl}

Hofmann, Werner / Syamken, Georg / Warnke, Martin: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Hamburg 1980.

Jesinghausen-Lauster, Martin: *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*; Baden-Baden 1985.

Kany, Roland: *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*; Tübingen 1987.

Kany, Roland: *Die religionsgeschichtliche Forschung an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*; Bamberg 1989.

[***] Kulturforum Warburg (Hg.): *Warburg, Aby – von Michelangelo bis zu den Puebloindianern*; Hamburg 1991.

Landauer, Carl Hollis: *The Survival of Antiquity. The German Years of the Warburg Institute*; [Diss.] Yale University New Haven 1984.

Maikuma, Yoshihiko: *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*; Königstein/Ts. 1985.

[***] Schmidt, Peter / Wuttke, Dieter (Hg.): *Aby Warburg und die Ikonologie. Mit einem Anhang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien*; 2. Aufl., Wiesbaden 1993

[***] Stockhausen, Tilmann von: *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Architektur, Einrichtung und Organisation*; Hamburg 1992.

[***] Wuttke, Dieter (Hg.): *Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1952 und andere Dokumente*; (= Saecula Spiritalia, Bd. 20) Baden-Baden 1989.