

Leseprobe © Verlag Ludwig

Charlotte Langhorst

Bildtriumph und Bildverlust:
Variationen und Grenzen ikonischer Evidenz
in Aby M. Warburgs Mnemosyne-Atlas

Leseprobe © Verlag Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig

CHARLOTTE LANGHORST

BILDTRIUMPH UND BILDVERLUST

Variationen und Grenzen ikonischer Evidenz
in Aby M. Warburgs Mnemosyne-Atlas

Ludwig

Leseprobe © Verlag Ludwig

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über portal.dnb.de abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2020 by Verlag Ludwig

Holtenauer Straße 141

24118 Kiel

Tel.: 0431-85464

Fax: 0431-8058305

info@verlag-ludwig.de

www.verlag-ludwig.de

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-86935-365-4

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1. Einführung.....	9
1.1. Der Mnemosyne-Atlas als Wissenschaftskoloss.....	9
1.2. Ikonische Evidenz – Begriffsbildung und Begriffsexplikation..	26
1.2.1. Evidenz	28
1.2.2. Ikonische Evidenz	38
1.2.3. Terminologische Abgrenzung	44
2. Bildgenese: Von der rhetorischen zur ikonischen Konkretion.....	51
2.1. Sprachbilder und Textschlingen.....	54
2.1.1. Metaphern	54
2.1.2. Ellipsen.....	63
2.1.3. Dialektische Sprachbilder.....	73
2.1.4. Ikonizität des Textes	76
2.2. Nach dem Text und vor dem Bild	79
3. Epistemische Bilder: Montagen.....	91
3.1. Die Verbildlichungen des Bildes.....	91
3.2. Ausstellungen	100
3.3. Das Mnemosyne-Labor	126
3.3.1. Materialität und Methode.....	139
3.3.2. Entfärbung, Herauslösung, Gleichschaltung	145

Leseprobe © Verlag Ludwig

4.	Choreographie der Bilder: Ikonische Itinerarien der Evidenz	154
4.1.	Makrostruktur: Der Atlas als Bilderreihe	159
4.2.	Mikrostruktur: Interpikturalität	166
4.2.1.	Prolog: Die Tafeln A bis C	170
4.2.2.	Bilderfahrzeuge	185
4.3.	Bildchoreographien	190
4.3.1.	Selektion und Detailregie	190
4.3.2.	Reihen, Linien und Diagonalen	207
4.3.3.	Achsen, Symmetrien und Dreiecke	214
4.3.4.	Sequenzierung und Dynamisierung	229
4.3.5.	Kreisformen und Ellipsen	236
4.3.6.	Oppositionen, Kollisionen und dialektische Bilder	262
4.3.7.	Zwischenräume	287
5.	Ikonische Evidenz und Bildverlust	309
5.1.	Schau lust und Erkenntniskraft	309
5.2.	Bildverlust	321
5.3.	Bildtriumph und ikonische Evidenz	329
6.	Anhang	335
6.1.	Siglen	335
6.2.	Bibliographie	340

Vorwort

Das Vorhaben, sich der außerordentlichen Bild- und Referenzdichte des Mnemosyne-Atlas zu stellen und neue Verknüpfungen auszureizen, ist wagemutig. Stets lassen sich nur ausgewählte Fragmente aus einem Ganzen beleuchten, das gerade nicht in der Vereinfachung, sondern in seiner schillernden Komplexität betrachtet werden möchte.

Ziel der Studie ist es, Aby Warburgs Bilderreihe von innen kompositorisch zu erschließen und ikonische Evidenzen herauszuarbeiten. Ganz bewusst finden sich daher in diesem Buch keinerlei Abbildungen der Atlastafeln. Denn wer sich in die Tiefen der Mnemosyne-Montagen begeben will, muss den Atlas, manches Mal mit einem Vergrößerungsglas zur Hand, in aller Ruhe beschauen und sich einsehen. Dem Betrachter wird abverlangt, parallel aus der Perspektive Warburgs und mithilfe der eigenen Imagination auf die Tafeln zu blicken. Daher ist es ratsam, sich diese begleitend als gesamtes Korpus an die Seite zu legen.

Das vorliegende Buch entstand nicht etwa in Hamburg oder London, in physischer Nähe zu Warburgs Heimat und Nachlass, sondern über einen Zeitraum von mehreren Jahren in Accra, Kairo und Lagos. Die Beschäftigung mit dem Mnemosyne-Atlas auf dem afrikanischen Kontinent verhält sich dabei keinesfalls widersprüchlich zu Warburgs Praxis. Vielmehr wurde sie in den von ihm propagierten weiten Kontext geographischer, historischer und kultureller Verflochtenheit gestellt.

Einige Reisen, Erfinderreichtum und Querdenken waren notwendig, um die vorliegende Studie, welche die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation ist, die ich 2016 an der Christian-

Leseprobe © Verlag Ludwig

Albrechts-Universität zu Kiel eingereicht habe, unter erschwerten wissenschaftlichen Bedingungen abzuschließen.

Dass dieses Buch realisiert werden konnte, verdankt sich einigen Institutionen und Personen. Dem Warburg Institute in London danke ich für die Einsicht in Warburgs unpublizierte Schriften und in die unveröffentlichten Versionen des Mnemosyne-Atlas sowie für die Erlaubnis, daraus zu zitieren.

Mein Dank gilt vor allem der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel für die Würdigung der Arbeit mit dem Fakultätspreis im Jahr 2016, durch dessen Erhalt diese Veröffentlichung bezuschusst wurde.

Meinen beiden Doktorvätern Ulrich Kuder und Dirk Westerkamp sei herzlich für ihre langjährige Begleitung und rege Unterstützung gedankt. Das Gespräch mit ihnen ermunterte mich, spielerisch, frei und mit ungebrochener Neugier vorzugehen.

Ein besonderer Dank gilt nicht zuletzt meiner Familie, die mich über diesen langjährigen Prozess zwischen den zwei Kontinenten begleitet hat.

Charlotte Langhorst
Lagos, im März 2020

1. Einführung

1.1. Der Mnemosyne-Atlas als Wissenschaftskoloss

Warburg Terminator? So lautet der Titel einer Kritik von Jean-Philippe Antoine aus dem Jahr 2002.¹ Dieser lehnt sich unmissverständlich an James Camerons gleichnamigen Science-Fiction-Film mit Arnold Schwarzenegger in der Hauptrolle an.² Obgleich es befremdlich erscheint, den wegweisenden jüdischen Kunsthistoriker Aby M. Warburg (1866–1929) mit einer Actionfilmfigur in Verbindung zu setzen, trifft der Begriff des *Terminators* drei Kernaspekte von Warburgs kulturhistorischem Ansatz und seiner Rezeption: Die Erkenntnis, dass sich die Vergangenheit auch immer in der Gegenwart und Zukunft spiegelt, das Moment der Unabgeschlossenheit (vs. *to terminate*) und seine ungebrochene Wirkkraft.

Warburg ist wie der *Terminator* aus Camerons Film in der Wissenschaftslandschaft scheinbar omnipotent und ubiquitär geworden. Seit dem internationalen Warburg-Symposium 1990 wird der Hamburger Kunsthistoriker immer wieder posthum zur Schlüsselfigur der Bildwissenschaft erhoben.³ Tatsächlich strebte Warburg diese besondere Präsenz indirekt an, als er seine *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* einst

1 Antoine stellt die Frage im Zusammenhang einer Rezension über Georges Didi-Hubermans Publikation *L'Image survivante* (2002), die in der deutschen Übersetzung unter dem Titel *Das Nachleben der Bilder* erschienen ist (Didi-Huberman 2002 und 2010¹). Der Begriff des *Terminator* wird von Antoine nicht weiter ausdifferenziert, sondern als ironische Frage in Anbetracht von Didi-Hubermans Begeisterung für den deutschen Kunsthistoriker gestellt. Siehe Antoine 2002, S. 939ff.

2 *The Terminator*, Regie und Drehbuch: James Cameron, USA 1984.

3 Bredekamp / Diers / Schoell-Glass 1991 und Iversen 1993.

Leseprobe © Verlag Ludwig

als »ein Pionierspitzen-Forscher-Unternehmen«⁴ beschrieb. Denn seine Zielsetzungen und der von ihm entwickelte Methodenapparat wiesen deutlich über die Arbeitsweisen akademischer Institutionen seiner Zeit hinaus.⁵ Von Beginn an verstand er sich als »Bildhistoriker«,⁶ der an seine Untersuchungsobjekte einen »unconventionellen Maßstab«⁷ anlegen müsse. Als einer der ersten seines Faches erkannte Warburg das Potential und die Wirkungsmacht von Bildgebieten, »die noch

-
- 4 Warburg GS (Bd. VII), S. 98. Ausführliche Darlegungen der intellektuellen, persönlichen und krankheitsgeschichtlichen Biographie Aby M. Warburgs finden sich bei Zöllner 1991, Bing 1993, Diers 1995¹, Roeck 1997, Heise 2005, Gombrich 2006, Marazia/Stimilli 2007, Hensel 2009, Michels 2007 und 2010. Siehe zu Warburg als Wissenschaftspolitiker Warnke 1999, S. 41ff.
 - 5 Als Privatgelehrter gründete Warburg zu diesem Zweck zwischen 1900 und 1902 die *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* als eine interdisziplinäre Studien- und Forschungsstätte. Anders als in den meisten Bibliotheken war die Literatur nicht den einzelnen Fachbereichen zugeordnet, sondern nach übergreifenden Themenfeldern sortiert. Mit diesem Ordnungsprinzip schuf Warburg problemorientierte Gruppen. Die Bibliothek wurde zu einem beispiellosen Forschungsinstrument der 1920er Jahre und etablierte sich zu einer bedeutenden wissenschaftlichen Institution außerhalb des deutschen Universitätsbetriebs. Renommierete Gelehrte arbeiteten hier und trugen ihre Forschungsergebnisse vor, die in den *Vorträgen der Bibliothek Warburg* und in den *Studien der Bibliothek Warburg* publiziert wurden (bis heute gibt das Warburg Haus jährlich Schriften heraus). Zum Kreis der Bibliothek zählten Philosophen, klassische Philologen, Religionshistoriker, Orientalisten, Historiker sowie Spezialisten weiterer Fachrichtungen. Die interdisziplinären Nachbarschaften der Bibliothek und der breit angelegte, intellektuelle Austausch hatten zur Folge, dass Warburg mit geradezu enzyklopädischer Gelehrsamkeit seinen Fragestellungen nachging. Die mithilfe des familiären Vermögens aufgebaute Bibliothek umfasste etwa 20.000 Bände (1933 ca. 60.000) aller Fachgebiete. Zur Geschichte und Emigration der Bibliothek siehe Stockhausen 1992; Dilly 1991, S. 125–140; Weinberg 2001; Wuttke 1984, S. 179–194 Saxl in Warburg ASW, S. 331–346. Siehe auch Kany 1987, S. 135.
 - 6 Tagebucheintrag Warburgs vom 12. Februar 1917, zitiert nach Diers 1991, S. 230 sowie Warburg GS (Bd. VII), S. 98. In seiner Sammlung *Grundlegende Bruchstücke einer pragmatischen Ausdruckskunde (monistische Kunstpsychologie)* formuliert Warburg bereits im Jahr 1890 als Dreiundzwanzigjähriger die Idee einer »Wissenschaft von Bildern«. WIA, III.43.1.1, Bd. 1: 1888–1895, S. 28, Eintrag vom 18. März 1890, zitiert nach Hensel 2011¹, S. 13. Zu Warburgs Biographie und wissenschaftlichem Werdegang siehe vor allem Gombrich 2006 und Heise 2005, aber auch Hofmann/Syamken/Warnke 1980, Syamken 1980¹, Burke 1991¹ und 1991², Diers 1995², Forster 1995, Roeck 1997, Villhauer 1998, Villhauer 2002, Raulff 2003, Marazia/Stimilli 2007, Michels 2007.
 - 7 Ebd.

Leseprobe © Verlag Ludwig

nicht urbar gemacht« worden waren und die bis dato zum »Ödland« wissenschaftlichen Interesses gehört hatten.⁸

Der wahre *Terminator* und eine der größten »Pionierspitzen«⁹ Warburgs ist in diesem Zusammenhang der Mnemosyne-Atlas (1924–1929), dessen Methodik bis heute nachwirkt. Die Mnemosyne, die griechisch-antike Göttin der Erinnerung, steht als Titel emblematisch für den Atlas, in dem Warburg sowohl die europäische Kunstgeschichte als auch seine langjährigen Forschungen reflektiert.

Das durch seinen Tod 1929 nicht zur Vollendung gekommene Konvolut besteht aus 63 schwarzgrundigen Tafeln, auf denen Reproduktionen berühmter Kunstwerke, aber auch Zeitungsausschnitte, Schnappschüsse und Werbebilder zu scheinbar provisorischen Collagen montiert sind. Das umfängliche und heterogene Bildmaterial diente dem Kunsthistoriker dazu, das Nachleben bekannter Ikonographien von der Antike bis in die Bildwelt der Gegenwart nachzuvollziehen und kritisch auszudeuten. Daher finden sich im Atlas Bilder unterschiedlichster Sujets und Regionen, die einen Zeitrahmen von fast 3.000 Jahren umspannen.

Warburg interessierte jedoch nicht die reine Formalästhetik etablierter Motive, sondern er warf einen nahezu endoskopischen Blick in die Tiefen »künstlerischer Ausdruckswerte«.¹⁰ Dazu verfolgte er insbe-

8 Warburg WB, S. 485. Die Idee des Historikers, der sich dem »Ödland« der Geschichte widmet, findet sich auch als Figur des *Lumpensammlers* in Walter Benjamins (1892–1940) Rezension über Siegfried Kracauers (1889–1969) Buch *Die Angestellten* (1930) und ist dem *Heine*-Aufsatz von Karl Kraus (1874–1936) entnommen, der hier dem »Reporter« empfiehlt, sich als »Kehrichtsammler der Tatsachenwelt [...] nützlich zu machen« (Karl Kraus: *Heine und die Folgen*, München 1910, S. 191). In diesem Sinne bezeichnet Benjamin den Verfasser des *Angestellten*-Buches als »Lumpensammler«, der mit »seinem Stock die Redelumpen und Sprachfetzen aufsticht« und »in seinen Karren« wirft. Benjamin GS (Bd. III), S. 225. Die »Lumpen, den Abfall [solle man] nicht beschreiben, sondern vorzeigen«. Benjamin PW (Bd. I), S. 574 [N 1 a, 8]. Vgl. außerdem zu Benjamins Begriff der Geschichte: Greffrath 1981, Konersmann 1991 und Zumbusch 2004, S. 31ff.

9 Warburg GS (Bd. VII), S. 98.

10 Warburg GS (Bd. II. 1), S. 3. Vgl. außerdem Forster 1991, S. 26. Thomas Hensel kommentiert Warburgs tiefenanalytische Untersuchung nicht als endoskopisch, sondern als Röntgenblick. Insbesondere die Technik der Röntgenographie, die die Gegenüberstellung der materiellen Oberfläche eines Kunstwerkes mit deren »unsichtbarer« Substruktur möglich machte, habe Warburg methodisch geprägt.

Leseprobe © Verlag Ludwig

sondere die Wanderung und Wandlung ikonographischer Bewegungsfiguren, der *Pathosformeln*,¹¹ von der Antike bis in die Gegenwart. Im Zentrum seines Interesses standen die den Bildern innewohnenden Ambivalenzen und Dynamiken, Bruchstellen und Umschwünge.

Eine entscheidende Errungenschaft des Atlas für die zukünftige Bildwissenschaft bestand darin, dass die vielschichtigen Ursachen und Bedingungen künstlerischer und kultureller Konzepte unabhängig von Epochen, Genres oder Regionen auf den Tafeln miteinander verknüpft wurden und in Kontakt treten konnten. Denn Warburgs

Als Medium einer Präsentation von Bildschichtungen agiere die Röntgenographie als Generator von Kunstgeschichte. Siehe Hensel 2011, S. 149–161.

- 11 Die Metapher der *Pathosformel* nutzte Warburg als Sprachbild gestischer Ausdruckskonfiguration erstmals in seiner Abhandlung *Dürer und die italienische Antike* (1905) im Hinblick auf die »wandernde antike Superlative der Gebärdensprache von Athen über Rom, Mantua und Florenz nach Nürnberg«. Besonders Albrecht Dürer habe sich der »stilisierten Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks« angenommen. Doch für Warburg findet sich die *Pathosformel* nicht nur in den Bildern der Antike bis Dürer, sondern sie ist ubiquitär. Sie steht für formelhafte Gesten oder mimische Ausdrücke, die in unterschiedlichen Epochen ihre universale Gültigkeit behalten. Ihre Wanderung ist erfolgreich, weil sie laut Warburg jedermann erreicht habe: »[E]s war das Volkslatein der pathetischen Gebärdensprache, das man international und überall [...] mit dem Herzen verstand.« Die »antike Stimme« dieses Volkslateins der Gesten sei eine »der Renaissance vertraute Stimme«, weil ihre gemeinsame Referenz das »leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühlte Erlebnis« sei. Warburg GS (Bd. I. 2), S. 449 und 446 sowie Warburg WB, S. 176ff. Für Warburg werden in der *Pathosformel* Ängste und Passionen stets miterinnert, auch wenn sie Transformationen, Bedeutungsüberlagerungen oder gar Bedeutungsumkehrungen erfährt. Damit ist sie auch Symptom, das auf Hohlräume und Spannungen einer Epoche verweist. Warburg lokalisiert die *Pathosformel* als Verkörperung ausbrechender Leidenschaften als erstes in der Kleidung und der Gebärde der Nymphe. Vgl. Warburg WB, S. 198–210. Ferner greift er auf das von dem Evolutionsbiologen und Psychologen Richard Semon (1859–1918), einem Schüler Ewald Herings, formulierte Konzept des Engramms zurück. In seinem Werk *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* (1904) definiert Semon das Gedächtnis als eine zur Erhaltung und Übertragung von Energie dienende Funktion, die es ermöglicht, aus dem zeitlichen Abstand heraus auf ein Ereignis der Vergangenheit zu reagieren. Jedes Ereignis hinterlasse, so Semon, eine Spur im Gedächtnis, die er *Engramm* nennt und als Reproduktion eines Originals beschreibt. Siehe Semon 1920, S. 115–147. Siehe zum kulturtheoretischen Konzept der *Pathosformel* Warnke 1980², Haus 1991, Settis 1997, Port 1999, Weigel 2000, Port 2001, Villhauer 2002, Raulff 2003, Weigel 2004¹, Busch 2009 und Hurttig 2011.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Prämisse war es stets, eine unversperrte »Üppigkeit des Denkens«¹² zu praktizieren und auch die Kehrseiten des jeweiligen Epochenzeitgeists aufzudecken.

Die kunsthistorische Praxis, Artefakte und Abbildungen verschiedenster Bildkulturen zu kombinieren, löste nachhaltig die Ausweitung der Kunstgeschichte auf andere Disziplinen aus.¹³ Die von Warburg vorangetriebene Verlagerung von der Sozialgeschichte der Kunst auf eine Anthropologie des Bildausdrucks kann als Grundsteinlegung der Erweiterung des Bildbegriffs und als Initialzündung für die Entwicklung zu einer Bildwissenschaft angesehen werden.¹⁴ In diesem Zusammenhang gilt vor allem der Mnemosyne-Atlas noch immer als eines der außergewöhnlichsten Objekte dieser neuen Form der Kunstgeschichte.

Während Aby Warburgs »Laboratorium kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte«¹⁵ in den 1920er Jahren noch ein kühnes Unterfangen war, gehören naturwissenschaftliche, medizinische und technische Illustrationen, aber auch Bilder der Alltagskultur heute längst in den Fokus kunstwissenschaftlicher Forschung.

Nicht nur durch die Arbeiten Horst Bredekamps wird die »epistemische Kraft der Bildlichkeit«¹⁶ seit längerer Zeit beschworen. Zahlreiche Monographien und Sammelbände sind erschienen, die die zentrale Rolle der Bilder für die Produktion von Wissen thematisie-

12 Didi-Huberman 1999¹, S. 79.

13 Vgl. Warburgs Perspektive einer Bild- statt Kunstwissenschaft in Bachmann-Medick 2006, S. 340.

14 Vgl. Bachmann-Medick 2006, S. 335. Seit den 1990ern Jahren findet eine Intensivierung der Bildforschung sowie ein Steigerung der Anzahl der Fachgebiete statt, die sich mit Bildern beschäftigen, was zu einer größeren Disziplinen- und Methodenvielfalt führte. Allgemeine Bildwissenschaft und kunsthistorische Bildanalyse stehen dabei nicht in Konkurrenz zueinander, sondern ergänzen sich gegenseitig. Vgl. Bum / Sachs-Hombach / Schirra 2007, S. 117 und S. 119ff.

15 Warburg WB, S. 485.

16 Bredekamp / Krämer 2009, S. 9. Horst Bredekamp ist es ursächlich zu verdanken, dass die Visualisierungsstrategien von Philosophen wie Thomas Hobbes (1588–1679) und Gottfried Wilhelm Leibniz (1664–1716) oder dem Astronomen Galilei (1564–1642) publik gemacht und zum Zentrum kunstwissenschaftlichen Interesses wurden. Vgl. dazu Bredekamp 2003, 2006, 2009 und 2015. Martin Schulz beschreibt diesen Trend als einen »Ruck, der durch alle Wissenschaftsbereiche« gehe. Siehe Schulz 2009, S. 16.

Leseprobe © Verlag Ludwig

ren sowie eine Sensibilisierung für den Eigensinn der Bilder und ihre nichtsprachliche Leistung erreicht haben.¹⁷ Das Bild als Erkenntnisinstrument, das Wissen formt, weiterträgt und einsichtig werden lässt, ist in das Zentrum der Kunstwissenschaft gerückt. Dieser Durchbruch zu neuen Räumen der Wahrnehmung, der *iconic turn*,¹⁸ brachte vor allem die Frage nach einer eigenen Logik der Bilder auf.¹⁹ Die Einbeziehung heterogener und aktueller Bildwelten fordert seither ästhetische, sprachwissenschaftliche und philosophische Ansätze heraus. Doch einhergehend mit der Integration von eigentlich kunstfernen Bildern aus den Bereichen Film, Werbung und Web-Design läuft

17 Stellvertretend und exemplarisch für die Aufarbeitung von Visualisierungsstrategien in den (Natur-)Wissenschaften können an dieser Stelle genannt werden: Latour 1986, Lynch/Woolgar 1988, Boehm 1994, Baigrie 1996, Elkins 1997, Steinbrenner/Winko 1997, Jones/Galison 1998, Holländer 2000, Krifka 2000, Heintz/Huber 2001, Rheinberger 2001¹ und 2001², Frankel 2002, Geimer 2002, Gugerli/Orland 2002, Bredekamp/Bruhn/Werner 2003ff., Kemp 2003¹, Iglhaut/Spring 2003, Lefèvre/Renn/Schoepflin 2003, Maar/Burda 2004, Beyer/Lohoff 2005, Breidbach 2005, Pápay 2005, Majetschak 2005, Sachs-Hombach 2005, Zimmermann 2005, Heßler 2006, Ernst/Vögli 2007, Werckmeister 2007, Stafford 2008, Schulz 2009, Gabriel 2010, aber auch Didi-Huberman 2010². Eine Berliner Tagung zu Ehren des Kunsthistorikers Michael Diers widmete sich unlängst der Durchdringung von Tast- und Sehsinn im digitalen Zeitalter und der Frage, wie sich die Kunstgeschichte zwischen Körper- und Medienwissenschaft positioniere. Vgl. Schmälzle 2015, S. N13. Ebenso ist die Evolutionsbiologie in den Untersuchungsraum der Bildwissenschaften gestoßen. Vgl. Fellmann 2011. Vgl. allgemein zur Erkenntnisgewinnung durch Bilder u.a. Boehm 2007¹ und 2007², Heintz/Huber 2001. Zur Epistemologie und Logik des Bildes siehe vor allem Reck 2006 und Heßler/Mersch 2009.

18 Siehe zur Genese und Abgrenzung der verwandten Begriffe *imagic turn*, *pictorial turn*, *optical turn*, *visual turn* und *visualistic turn*: Fellmann 1991, S. 26; Mitchell 1992, S. 89–94; Ders. 1996, 2005, 2007, 2008; Boehm 1994, S. 13; Arend 1998, S. 478; Roeck 2003; Dalle Vacche 2003; Didi-Huberman 2003; Bredekamp 2004; Diers 2006; Reichle 2006; Belting 2007 und 2011; Falkenhausen 2007; Hoffstadt 2009, S. 25–34; Sachs-Hombach 2009, S. 10; Ders. 2013. Für die Kunstwissenschaft haben sich vor allem die Termini *iconic turn* und *pictorial turn* behauptet, die von folgenden Autoren differenziert dargelegt wurden: Schade 2001, S. 372–376; Werner 2010; Boehm 2007³; Mitchell 2007. Zur wissenschaftspolitischen Dimension des Begriffs siehe Buschhaus 2006. Für Thomas Hensel wurde die Kunstwissenschaft zu einer Bildwissenschaft, weil sie in ihrer Struktur wesentlich durch bildgebende Technologien geprägt wurde und infolgedessen grundlegende kunst- respektive bildwissenschaftliche Methoden hervorgebracht hat. Siehe Hensel 2011¹.

19 Boehm 2004, S. 39.

Leseprobe © Verlag Ludwig

die Kunstgeschichte Gefahr, Bilder grundsätzlich egalitär zu behandeln und mit vereinheitlichten Methoden zu deuten. Noch immer ist unklar, auf welchen methodischen Pfeilern sich die Bildwissenschaft langfristig einrichtet, und inwiefern sie die Heterogenität ihrer Ansätze nutzbar macht.

Der Mnemosyne-Atlas entwickelte sich in diesem Zusammenhang rezeptionsgeschichtlich von einer Pionierarbeit der Bildwissenschaft zu einem *Terminator* und Wissenschaftskoloss.²⁰ Der Status des Unvollendeten, das Jonglieren Warburgs mit über tausend Bildern und sein prekärer psychischer Zustand während der Montage des Atlas boten Anlass zu vielfältigen und teils auch beliebigen Interpretationen.²¹ Psychologisierende Ausdeutungen, wie etwa jene von Georges Didi-Huberman, der Warburg selbst als Atlas beschreibt, der das »Wissen um sein Scheitern«²² auf seinen Schultern trage, greifen in die bildwissenschaftliche Perspektive ein.²³ Das Mnemosyne-Werk gilt

20 Allein in den letzten drei Jahren fanden zahlreiche Konferenzen und begleitende Vorträge zu Ausstellung über Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und andere Aspekten seiner breiten Forschung statt. Unter anderem: *Warburg, Benjamin and Kulturwissenschaft*, London Warburg Institute (14.–15. Juni 2012); *Aby Warburgs Pathosformeln*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud (19. April 2012); *Warburg redivivus – Liebe Bilder, was tun mit Aby Warburg?*, Siegen, Museum für Gegenwartskunst (22.–23. Februar 2013); *Dürer and Warburg. Interpreting Antiquity*, London, Warburg Institute (22.–23. November 2013); *Das Nachleben der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Die Entwicklung des Warburg Institute aus Hamburger und Londoner Perspektive. Zur Erinnerung der K.B.W. im Dezember 1933*, Hamburg, Warburg-Haus (12. Dezember 2013); *Image Operations*, Berlin, ICI Kulturlabor (10.–12. April 2014); *Instrument Erinnerung. Der Mnemosyne-Bilderatlas von Aby Warburg*, München, Kunstraum München (23.–24. Mai 2014); *Aby Warburgs Vermächtnis. Kunstgeschichte zwischen Bild und Text*, Basel, Universität Basel (22.–10. Dezember 2014); *Warburg und die Natur*, Hamburg, Warburg-Haus (15.–16. Januar 2015); *Bilderfahrzeuge*, London, Warburg Institute (13. bis 14. März 2015). Das Warburg Institut London etablierte sogar eine Research Group mit dem Titel *Bilderfahrzeuge: Warburg's Legacy and the Future of Iconology*.

21 Siehe Ernst 2001, S. 7ff., Didi-Huberman 2013, S. 72ff., Gfrereis 2013 und Bauerle-Willert 2009, Kat. Atlas 2010 und. Kat. Lieber Aby Warburg.

22 Ebd. 2011, S. 232.

23 An anderer Stelle beschreibt Didi-Huberman die von Warburg in seinem Werk so oft beschriebene Nymphe als von »perverser Unschuld« umweht. Ders. 2014, S. 265. In *Das Nachleben der Bilder* räumt er den »Konstruktionen im Wahnsinn« sogar ein ganzes Unterkapitel ein, ders. 2010, S. 400–430. Siehe auch über ein ähnliches Phänomen Schade 1993. Claudia Wedepohl kritisiert ebenfalls die psy-

Leseprobe © Verlag Ludwig

weithin als exzentrisch-monströser »Bildersturm«,²⁴ als enigmatisch und schwer zu entwirren.

Der *Terminator* ist nicht nur eine Filmfigur, sondern auch eine astronomische Erscheinung, die allerdings von Antoine in seiner Kritik übersehen wurde. Dabei würde gerade sie für Warburg durchaus Sinn ergeben. In der Astronomie beschreibt der *Terminator* die Grenzlinie zwischen der beleuchteten und der im Schatten liegenden Seite des Mondes und damit auch die Grenze zwischen Tag und Nacht. Durch den Schattenwurf sind Mondkrater und andere Erhebungen der Planetenoberfläche besonders gut sichtbar. Diese Facette des Begriffs ist umso einsatzfähiger, weil Warburg bemüht war, auf dem schwarzen Grund der Atlastafeln die Brüche und Umschwünge der Kunstgeschichte als luzide und aufleuchtende Bildkonstellationen darzustellen. Indem er geschickt einige Bilder beschattete und andere in größter Verdichtung ins Licht rückte, treten seine Thesen inhaltlich und optisch hervor.

Dennoch lässt sich in die Substruktur der Bilderreihe nur mit einem breiten Wissen eindringen. Der Atlas verfügt über eine hohe Dichte künstlerischer Artefakte, sodass dem Betrachter eine außerordentliche Interpretationsleistung abverlangt wird. Doch die Organisation pluraler Bilder, wie Warburg sie sorgsam und in mühsamen Prozessen vornahm, erlaubt nicht unbedingt die Vieldeutigkeit der Interpretation, so wie auch Warburgs hohes Maß an Komplexität noch keine Qualität seiner Forschung garantiert.

Sondiert man allerdings die letzte Dekade der Warburg-Forschung, entsteht der Eindruck, dass am Mnemosyne-Atlas beherrscht gekostet wird, man aber der intensiven Arbeit am Tafelwerk und seinen Einzelbildern selbst überdrüssig geworden ist. Ihre variantenreichen Visualisierungsstrategien werden nicht sorgfältig erörtert.²⁵

chologisierende Darstellung Warburgs durch Didi-Huberman, vgl. Wedepohl 2011.

24 Rappl 1993, S. 368.

25 Vgl. Johnson 2012. Siehe Schoell-Glass und Bauerle 1987, Michaud 2000 und Hofmann/Syamken/Warnke 1980 zur Deutung ausgewählter Bildtafeln des Mnemosyne-Atlas.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Vor allem die Tafeln A, B, C, 43 und 77–79 stehen im Zentrum des Interesses, werden mehrheitlich zitiert und für sich allein stehend analysiert.²⁶ Der Grund dafür ist, dass sie sich in vielfältige Forschungsdiskurse einfügen und tagespolitische Vergleiche zulassen. Das große Mittelstück des Atlas hingegen, das vermeintlich unspektakulär und leiser tönt, findet neben den offensichtlich ikonologisch reichhaltigen ersten und letzteren Tafeln trotz der enormen Warburg-Rezeption kaum Beachtung. Dabei bilden gerade diese Tableaus das Herzstück des Atlas, auf welchem die finalen Bildmontagen als Klimax fußen. Wenn jene Tafeln aus dem von Warburg akribisch durchkomponierten Korpus herausgelöst und vollkommen isoliert interpretiert werden, verbleibt es bei einer Rezeption, die wichtige Teilaspekte ausblendet und die intendierte Vielfaltigkeit der Bilderreihe verengt.²⁷

Eine der wenigen Ausnahmen bildet in diesem Zusammenhang jedoch eine der jüngsten Publikationen mit dem Titel *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch* von Horst Bredekamp und Claudia Wedepohl.²⁸ Anhand der Tafel C²⁹ des Atlas und der Rekonstruktion des Zusammentreffens Warburgs und Albert Einsteins (1879–1955) in Scharbeutz im Jahr 1928 legen die beiden Autoren dar, wie der Mathematiker und Astronom Johannes Kepler (1571–1630) Warburg als Schlüsselfigur der Moderne galt. Dabei beziehen Bredekamp und Wedepohl sich nicht ausschließlich auf die Tafel C, sondern verdeutlichen deren tiefgreifende Stellung für die gesamte Tafelfolge. Doch wird die genaue Stellung der Bilder zueinander von den Autoren außer Acht gelassen. Dies wäre aber umso wichtiger, weil der Mnemosyne-Atlas kein Album ist, dessen Seiten beliebig aufzuschlagen sind. Die

26 Charlotte Schoell-Glass wertet in *Aby Warburg's Late Comments on Symbol and Ritual* sehr genau die Tafeln 78 und 79 aus, und erhellt Warburgs Bestreben, seine Theorie des Symbols zu visualisieren. Vgl. Schoell-Glass 1999¹. Wie die einzelnen Bilder genau zueinander stehen, analysiert sie hingegen nicht. Vgl. auch Schoell-Glass 2007². Siehe auch Hensel 2011¹ und S. 81ff., Bredekamp/Wedepohl 2015.

27 Siehe vor allem Kat. Atlas 2010 und Kat. Lieber Aby Warburg sowie Gfrefreiss 2013.

28 Bredekamp/Wedepohl 2015.

29 Der von Warburgs Assistentin Gertrud Bing (1892–1964) rekonstruierte Titel der Tafel C lautet: *Entwicklung der Marsvorstellung. Loslösung von der anthropomorphistischen Auffassung Bild – harmonikales System – Zeichen*. Vgl. Warburg Mnemosyne, S. 12.

Leseprobe © Verlag Ludwig

Reichhaltigkeit jeder Tafel liegt gerade nicht nur in ihr selbst begründet, sondern ist sowohl in ihren komplexen Bildrelationen als auch in ihrer Verwebung mit anderen Tafeln zu erschließen.

Die mitunter herausragendsten und übergreifendsten Untersuchungen zum Mnemosyne-Atlas erfolgten in den letzten Jahren auch aus der Warte der Literaturwissenschaft. Insbesondere Sigrid Weigel, die gemeinsam mit Martin Tremml Warburgs gesammelte Schriften in einem sorgfältig editierten Band herausgab, beleuchtete dessen Evolutionsbegriff und das Konzept der *Pathosformel* fächerübergreifend.³⁰ So verglich sie anhand von Aufsätzen, Briefen und Textfragmenten Warburgs Kulturverständnis und seine Denkmodelle mit denen Charles Darwins (1809–1882), Sigmund Freuds (1856–1939) und Walter Benjamins (1892–1940).³¹

Andere Arbeiten widmeten sich wiederum den einzigartigen Begriffsschöpfungen Warburgs. Denn die *Pathosformel*,³² die *Eilbrin-gitte*³³ oder die *Ikonologie des Zwischenraums*³⁴ sind außerordentliche Metaphern, die Warburgs Bestreben verdeutlichen, bereits in der Sprache eine Verbildlichung des Denkens herbeizuführen. In den eigens für seine Forschungserkenntnisse geformten Bildbegriffen und auffällig dichten Texten zeigt sich das Bemühen, Ideen nicht auf einen Fluchtpunkt hin zu verengen, sondern stets Widersprüche, Zäsuren und mögliche Umkehrungen wiederzugeben. Dieses Prinzip verstärkt sich im Laufe seiner Schriften und findet schließlich als bildwissenschaftliche Arbeit im Mnemosyne-Atlas seinen Höhepunkt.

Einige sprach- und literaturwissenschaftliche Ansätze hinken jedoch in der Interpretation der Warburg-Schriften an entscheidenden Stellen. Der Sammelband *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby*

³⁰ Warburg WB.

³¹ Besonders hervorzuheben ist Sigrid Weigels Abhandlung über das *Nymphenfragment* in einer Auseinandersetzung mit Texten Heinrich Heines (1797–1865) sowie die Spiegelung der Schriften Warburgs mit den Thesen und Erkenntnisstrategien/Begriffen Charles Darwins (1809–1882), Sigmund Freuds (1856–1939) und Walter Benjamins (1892–1940). Siehe dazu Weigel 2000, 2003, 2004¹, 2012 und 2014.

³² Siehe zur Bedeutung der *Pathosformel* Anm. 11.

³³ Warburg Mnemosyne, S. 84.

³⁴ Warburg GS (Bd. VII), Eintrag Warburg, 11. April 1929, S. 434f.

Leseprobe © Verlag Ludwig

*Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*³⁵ setzt sich beispielsweise mit Warburg als »Sprachbildner«³⁶ und dem Verhältnis von Wort und Bild in dessen Werken auseinander. Sonderbar ist jedoch, dass bei einem proklamierten Zusammenspiel von Wort und Bild nur die Metaphern Warburgs im Zentrum der Untersuchung stehen, wohingegen die von ihm so zahlreich verwendeten Bilder nur am Rande hinzugezogen werden. Auch die Dissertation über *Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk* von Cornelia Zumbusch liefert eine genaue Studie der zentralen Bildbegriffe, aber ohne die Ikonologie Warburgs an nur einer einzigen Tafel des Mnemosyne-Atlas anhand der Bildrelationen manifest zu machen.³⁷ Hier zeigt sich einer der Schwachpunkte der literaturwissenschaftlichen Interpretation: Trotz perspektivöffnender Gegenüberstellungen und der These, dass Warburg in Bildern denke und arbeite, werden dessen Montagen nur als Stütze zitiert und nicht als Hauptargument untersucht.

Weitere wichtige und vor allem innovative Interpretationsmodelle eröffnete der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman, indem er gleichermaßen literarische, künstlerische, filmische und philosophische Denkfiguren für Warburg herausarbeitete. In seinem Ausstellungsprojekt *How to Carry the World on One's Back* (2010) begegnete er dem Mnemosyne-Atlas in der Gegenüberstellung mit postmodernen und zeitgenössischen Künstlern.³⁸ Das Prinzip des Konvoluts als ästhetische, kreative Methode wurde auf der Folie des Atlas durchleuchtet. Inwieweit Warburg tatsächlich mit Künstlern wie Karl Blossfeldt (1865–1935), August Sander (1876–1946) oder Hannah Höch (1889–1978) zu vergleichen ist, wird an anderer Stelle zu klären sein (Kap. 5.1).³⁹ Zudem schreibt auch Didi-Huberman den Montagen »Chocks« à la Walter Benjamin und zur »Monade kristallisiert[e]«

³⁵ Kofler 2009.

³⁶ Wedepohl 2009.

³⁷ Zumbusch 2004. Es ist hervorzuheben, dass die Publikation zwar einige Abbildungen enthält, doch die Thesen nicht an der inneren Systematik der Bildkonstellationen nachvollzogen werden.

³⁸ Kat. Atlas 2010.

³⁹ Ebd.