

Pablo Schneider

VISUELLE DYNAMIS

ABY WARBURGS ATLAS MNEMOSYNE UND DIE IDEE EINER SITUATIONISTISCHEN WISSENSCHAFT VOM BILD

per C.L.S. 18

Der Bild-, Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg (1866–1929) arbeitete gegen Ende der 1920er-Jahre intensiv an einem wissenschaftlichen Vorhaben, welches in der Form einer Publikation der Öffentlichkeit zugänglich werden sollte. Das Ziel war ein Bilderatlas, unter dem Motto »Mnemosyne« stehend, welcher anhand von Abbildungen Prozesse der Zivilisationsbildung beobachtbar machte. Das Atlas-Vorhaben pendelte zwischen zwei starken Polen: einer Publikation als Text- und Tafelband sowie einer wissenschaftlichen Arbeit anhand realer Situationen vor dem Material. Im Fokus der folgenden Überlegungen steht die Idee einer »lebendigen Wissenschaft«, welcher der Atlas – wäre er in toto realisiert worden – einen Raum geboten hätte, innerhalb dessen visuelle Konstellationen, Verflechtungen sowie Netzwerkbildungen zur Diskussion gestellt werden sollten.

Verflechtungen

Die kunsthistorische Forschung zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde von einer Herangehensweise bestimmt, die sich primär auf die Ordnung des vorhandenen Objektbestandes konzentrierte. Insbesondere Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen und Grafiken wurden möglichst identifizierbaren Künstlerinnen und Künstlern zugeordnet. Sie konnten sodann zu geographisch bestimmbar, sogenannten Schulen zusammengefasst werden. Für diese Clusterbildung war es unerlässlich, die individuelle Arbeitsweise zu beschreiben und anhand eines verallgemeinernden Merkmals zu bestimmen. Die Methode, als Stilgeschichte bezeichnet, setzte Faktoren wie Individuum, Gruppe, Zeitlichkeit und Eigenschaften zueinander in Beziehung; um durch diese zu Resultaten zu gelangen, wurden Aspekte der Individualität oder Unverwechselbarkeit betont. Von Bedeutung waren Abgrenzungsoptionen, die ein Konkurrenzverhältnis aufbauten und wertende Schlussfolgerungen zum Ziel hatten. Interaktionen oder Überschneidungen zwischen Stilformen stan-

den explizit nicht im Fokus der Untersuchungen.¹ Die kunsthistorische Forschung wurde damit bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts von einer inhaltlichen und methodischen Grundausrichtung geprägt, welche sich auf Abgrenzungsfragen hin ausrichtete. Dies ist nicht per se als negativ aufzufassen, wurde hiermit doch die logische Ordnung des immensen und stetig anwachsenden Materialfundus betrieben. Dennoch erscheinen zwei Details in diesem Zusammenhang als problematisch. Erstens, dass sich die Vorstellung eines Systems ergab, welches sich nur unter der Prämisse seiner Homogenität als sinnstiftend erwies. Zweitens, dass Vorstellungen von Heterogenität, wie Formen der Interaktionen oder Verbindungen, tendenziell marginalisiert wurden.

Die methodische Innovation der Ikonografie sowie Ikonologie veränderte die kunsthistorische Forschung in der Entstehungszeit des *Mnemosyne*-Atlas grundlegend. Die Motive innerhalb von Bildwerken wurden als visuell agierende Bedeutungsträger identifiziert. Als Einzelelemente oder in Ansammlungen sollten Details für Aussagen stehen, die es wissenschaftlich zu ergründen galt. In der Kombination konnte sich sodann die historisch situierte Bildaussage mitteilen. Durch diesen magistralen methodischen Schritt in Richtung auf das Detail sowie dessen inhaltliche Potenziale wurden neue Deutungsschichten erschlossen. In der Bestimmung einzelner Aussagen, dem Visuellen zugeordnet, blieben aber Denkbewegungen dominant, die sich auf das Trennende, das Abgrenzende ausrichteten. So wurden einzelnen Motiven bestimmte Informationen zugewiesen, was eine Zerteilung der Betrachtung beförderte und Formen der Interaktion sowie der inner- und außerbildlichen Kommunikation in den Hintergrund treten ließ. Innerhalb dieses methodischen Zeitgeists entstanden die theoretischen Überlegungen und Bildexperimente des *Mnemosyne*-Atlas. Im Rahmen seiner Genese wurden, wenn auch kaum erkannt, die Prämissen anders gesetzt. So ging es um Aspekte der Dynamik, der Energie, der Diskursivität, die in einer historischen, aber auch

1 Die Tragweite derartiger dominierender Forschungsansätze zeigte sich exemplarisch in den Versuchen, die gotische Architektur Ländern wie Deutschland oder Frankreich verbindlich zuzusprechen. Insbesondere in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg entwickelten diese Ansätze ein gewichtiges politisches Potenzial. Siehe einleitend Christian Freigang: *Französische und deutsche Hochgotik. Interkulturalität und kulturelles Gedächtnis als Kriterien der mittelalterlichen Architekturgeschichte*, in: *Kulturelles Gedächtnis und interkulturelle Rezeption im europäischen Kontext*, hg. von Eva Dewes und Sandra Duhem, Berlin 2008, S. 397–413. Mit Fokus auf den Ersten Weltkrieg siehe die Beiträge in Robert Born und Beate Störckuhl (Hg.): *Apologeten der Vernichtung oder »Kunstschützer«? Kunsthistoriker der Mittelmächte im Ersten Weltkrieg*, Köln/Weimar/Wien 2017.

zeitgenössischen Herangehensweise identifiziert werden sollten. Hiermit verbunden, und weitaus schwerer zu denken, war der Ansatz, dass jene wissenschaftlichen Erkenntnisse nachvollziehbar, im Sinne von nacherlebbar sein sollten. Die Tafeln des *Mnemosyne*-Atlas waren Sternbildern vergleichbar, die sich ständig in gedanklicher und realer Bewegung befanden. Wenngleich als in sich abgeschlossenes, zur Publikation vorgesehenes Projekt konzipiert, verselbständigte sich der Atlas zu einem dynamischen Netzwerk, das sich mit visuellen Energien auseinandersetzte, ohne diese ›einfrieren‹ zu wollen.

Für die folgende Beschreibung ist hierbei wichtig, dass Warburg einen Ansatz verfolgte, der ein Denken und Forschen in Konstellationen entwarf. Unterschiedliche Dokumenttypen wurden nicht nur miteinander in Verbindung gebracht, also kombiniert, sondern die ›Knoten‹ zwischen ihnen als die Bereiche bestimmt, an welchen Sinn entstehen konnte. Bereits dieses Faktum war für die Kunst- sowie die erst im Entstehen begriffene Bildwissenschaft ein radikaler Denktakt. Dass die Knoten auch als Ad-hoc-Momente des kollegialen Nachsinnens aufzufassen sind, machte es noch schwieriger, den Bildatlas zu vermitteln. Die methodisch beabsichtigte Dynamik in Warburgs Herangehensweise führte also nicht grundlos zu einem beinahe schwindelerregenden Zustand, der sich jeglicher Dokumentation entzog, die als wissenschaftliche Ergebnissicherung gedient haben könnte. Und schließlich kann das hyperventilierende Stakkato an Beobachtungen, Gedanken und Assoziationen, welche die Tafeln auszulösen vermochten, auch vor dem Hintergrund des Zeitgeistes der späten 1920er-Jahre beschrieben werden.

Der *Mnemosyne*-Atlas als und im ›Geflecht‹

Die theoretische Konzeption des *Mnemosyne*-Atlas geht auf Warburg zurück und wurde im Kreis der Kunstwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) kontinuierlich vorgestellt und weiterentwickelt. Die Atlas-Struktur als Netzwerk zu begreifen, drängt sich nahezu auf, sobald nur eines der Tableaus eingehend in den Blick genommen wird. Indes konnte sich der im Atlas verfolgte Ansatz aus unterschiedlichen Gründen in den gegen Ende der 1920er-Jahre existierenden Fassungen nicht unmittelbar erschließen.² Die

2 Zu den Verständnisschwierigkeiten in der Betrachtung sowie dem methodischen Ansatz siehe Frank Zöllner: Aby Warburgs Bildregie. Der Bilderatlas »Mnemosyne« als ikonologisches Bilderrätsel?, in: Close Reading. Kunsthistorische Interpretationen vom Mittelalter bis in die Moderne, hg. von Stefan Albl, Berthold Hub und Anna Frasca-Rath, Berlin/Boston 2021, S. 734f., bes. S. 736.

Kombination aus wissenschaftlicher Fragestellung und visueller Methodik generierte – durchaus gewollt – eine enorme Eigendynamik. Die freigesetzte analytische Energie ließ sich aber nur bedingt sprachlich kommunizieren respektive einhegen. So lässt sich ein methodischer Ansatz beobachten, dessen Grundlage auf einer offenen, dynamischen Situation beruhte und nicht auf eine Fixierung von Erkenntnissen abzielte. So betrachtet, ist der Bilderatlas eine »Energiekonserve«, sowohl inhaltlicher als auch epistemologisch-methodischer Art, die weiterhin aktuell ist.³

Die Idee, anhand von Tafeln, die spezifische Abbildungen präsentierten, Wissen zu vermitteln, war zwar ein bereits erprobtes Verfahren.⁴ Doch beabsichtigte Warburg, die Visualisierungstechnik mit einem methodischen Ansatz zu verschränken. Eine radikale Kombination, die möglicherweise erst in der realen Beschreibung der Tafeln durch Warburg selbst ihr volles Potenzial hätte entfalten können. Diese Problematik wurde in einem Kommentar Fritz Saxls, des engsten Mitarbeiters Warburgs, früh und durchaus kritisch angesprochen.⁵ Er notierte, wahrscheinlich unmittelbar vor 1928, einige Überlegungen zum Atlas. Saxls Ton ist hierbei keineswegs enthusiastisch, und insbesondere zu den Motiven des Reiterkampfes merkte er etwa an:

VI ist sicher eines der besten Blätter, wenn ein Text dazu kommt, der diese Gegenüberstellung des alltäglichen und des monumentalen Reiterkampfes verständlich macht und den Gozzoli so schön in die weltliche Hälfte platziert. Er passt auch nicht schlecht zu flandrischen Teppichen (vgl. den Reiter mit dem Ausschnitt auf I aus dem Jagdteppich).

Schwierig ist, dass nun Piero gleich auch wieder abgehandelt wird und die grosse Kreuzesdarstellung und die Triumphbilder hinzugefügt werden. Es scheint mir, dass das im Druck etwas vortragsmässig eingefügt wirken würde. Doch hängt da eben alles am Text.⁶

3 Warburg nutzte den Begriff der »Energie conserve« in seinen Analysen der Wirkmächtigkeit von Symbolen und betonte deren Potenziale, spezifische visuelle sowie emotionale Inhalte über längere Zeiträume lebendig zu halten. Siehe Warburg Institute Archive (WIA) III.104.2.1. *Mnemosyne*.

4 Frank Zöllner: »Eilig Reisende« im Gebiet der Bildvergleichung. Aby Warburgs Bilderatlas »Mnemosyne« und die Tradition der Atlanten, in: Marburger Jahrbuch 37, 2010, S. 279–304.

5 Zu Saxl siehe Dorothea McEwan: Fritz Saxl – Eine Biografie. Aby Warburgs Bibliothekar und erster Direktor des Londoner Warburg-Institutes, Wien 2012.

6 WIA III.104.2.1. *Mnemosyne*; siehe auch die späteren Überlegungen bei Fritz Saxl: Warburgs Mnemosyne-Atlas [1930], in: Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1992, S. 313–315.

So gibt die Anmerkung wichtige Hinweise darauf, dass in den Tafeln beispielsweise verschiedene inhaltliche, aber zugleich auch räumliche Sphären – u.a. die erwähnte »weltliche Hälfte« – identifiziert werden können. Saxl beschreibt ebenso Warburgs Technik des Hinzufügens und Verdichtens, wenn er von einem »gleich auch wieder abgehandelt« spricht. Seine Ausführungen im zweiten Absatz erscheinen fast gehetzt geschrieben, wenn er versucht, Warburgs Herangehensweise in Worte zu fassen. Dass er dann den wichtigen Moment der sprachlichen Vermittlung deutlich kritisiert und als »vortragsmässig« charakterisiert, zeigt seine große Distanz zum Vorhaben des Bilderatlas. Gleichzeitig beschreibt er aber auch, und dies ist von zentraler Bedeutung, Details, welche die Schwierigkeiten der Arbeit mit und an diesem Forschungsprojekt benennen. Was sich in seiner skeptischen Einschätzung auf jeden Fall eindrücklich zeigt, ist die dynamische Grundausrichtung des Atlas. Davon zeugt insbesondere die Formulierung: »nun [...] gleich auch wieder abgehandelt wird«. Saxl benennt eine Einfügung, welche die Überlegungen auf der Tafel mittels eines spezifischen Motivs fortführten, aber aus seiner Sicht die Überlegungen eher zu komplex werden ließen. Für ihn geht an diesem Punkt eine Ordnung verloren, da sich den Betrachtern die Erkenntnisse nicht mehr erschließen. In dieser Perspektive wird deutlich, was Saxl grundlegend vermisst; beziehungsweise auf was sich das Projekt letztendlich hätte stützen müssen: »Doch hängt da eben alles am Text.« Gemeint sind Texte, welche die Sinnzusammenhänge den Rezipienten erklären sollten.⁷ An diesem Punkt scheint in absoluter Klarheit die große Diskrepanz zwischen Warburg und Saxl im Verständnis des Atlasvorhabens auf. Die unübersehbare Skepsis beschreibt ebenso die tiefgehende methodische Ausrichtung und das unkonventionelle Denkabenteuer, welche die Bildtafeln in den Jahren ihres Entstehungsprozesses erzeugten.

Die retikulare Struktur des Atlas

Die Bildtafeln wurden so konzipiert, dass gerade nicht kausale Zusammenhänge, beispielsweise ikonografische, dokumentiert wurden, sondern sich Sinnzusammenhänge und verschiedengestaltige Verflechtungen unablässig herstellen und darboten.⁸ Das Netzwerk, das sich aus dem *Mnemosyne*-Atlas

7 Zum Verhältnis von Text und Bild siehe auch Maria Teresa Costa: Die Lesbarkeit der Bilder als erkenntniskritische Kategorie der Kulturwissenschaften um 1900: das Beispiel Walter Benjamins und Aby Warburgs, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 2, 2018, S. 231–241.

8 Siehe hierzu grundlegend John M. Krois: Die Universalität der Pathosformel. Der

heraus permanent generierte, entzog sich also konstitutiv einer Fixierung. Denn möglich waren produktive Beschreibungen von Teilaspekten – hingegen nicht jene didaktische Erklärung, die Saxl als Ziel begriff.

Durch Warburgs Arbeit am Atlas entstand eine besondere Situation der wissenschaftlichen Analyse. Diese wurde dadurch bestimmt, das Material zusammenzubringen, dieses – unablässig – auf Tafeln zu arrangieren und sodann zu diskutieren. Die im Kontext der wissenschaftlichen Öffentlichkeit erwartete Publikation als Bild- und Textband konnte diese besondere Qualität der Arbeitsweise allerdings nicht adäquat vermitteln. In dieser Perspektive ist der Atlas denn auch als ein soziales Phänomen zu begreifen. Die Erwartungen wurden – nach innen wie nach außen – jedoch nur vermeintlich nicht erfüllt. Die Herausforderung lag vielmehr darin, dass der Ansatz visueller Argumentationsformen erst in Warburgs Verständnis entwickelt werden musste: »Ohne den Fotografen im Hause würde die Entfaltung der ›neuen Methode‹ nicht möglich sein.«⁹ Die Fotografien lieferten das Reservoir an Materialien, mittels derer Anordnung Überlegungen entwickelt werden konnten. Die auf diesem Weg miteinander in Beziehung gesetzten Motive waren als überaus komplexe Gebilde zu begreifen, deren Sinnzusammenhänge weit über das Visuelle hinausreichten. Gerade in dieser Kombination von visuellen Qualitäten und Sinnzusammenhängen gestalteten sich die Verflechtungen aus, entstanden sie temporär und situationsgebunden. Dem hieraus resultierenden Zustand versuchte sich Warburg beschreibend zu nähern. Er begegnete dessen inhaltlicher und visueller Komplexität mit Sprachbildern, die weniger erklärten, als dass sie die Arbeit am Material unablässig befeuerten. Die hier verortete Fragestellung, wie Zivilisation entsteht und stabil bleibt, zeigt Warburgs methodischen Ansatz, der nicht im Stillstand ikonografischer Interpretation münden sollte. So ist der *Mnemosyne*-Atlas ein – wenn wohl auch nicht beabsichtigt – offenes Vorhaben. Er unterliegt einer Ausrichtung, die sich bereits in seiner Entstehung von einer starren wissenschaftlichen Herangehensweise emanzipiert hatte, weil Warburg an der Beschreibung vielschichtiger wie dynamischer ontologischer wie ästhetischer Konstellationen interessiert war. Diese ließen sich nicht nur an verschiedenen Ausdrucksformen und Materialien beobachten. Sie wurden von Warburg ebenso transhistorisch gedacht. Die Geschichte mit ihren Vergangenheiten

Leib als Symbolmedium, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hg. von Hans Belting, Dietmar Kamper und Martin Schulz, München 2002, S. 295–307, bes. S. 300.

- 9 Eintrag im Tagebuch KBW, 24. Januar 1928. Siehe Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass (Hg.): *Aby Warburg. Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, Berlin 2001, S. 186.

und der zersplitterten Gegenwart war kein in sich abgekapseltes Phänomen. Ihre Wirkung reichte in die Zukunft, wobei die Gegenwart wiederum gestaltend auf die Historie einwirkte.¹⁰ Dieses Netzwerk generierte seine Energie aus visuellen Bezügen und konnte durch diese erfahrbar werden. Auf der Grundlage einer stillgestellten Bildersammlung hätte sich jenes dynamische Geschichts- und Zivilisationsverständnis mitsamt theoretischem Ansatz nicht realisieren lassen. Im Zentrum stand damit die schwierige Aufgabe, aus dieser Situation heraus eine tragfähige methodische Ausrichtung zu entwickeln.¹¹

Konstellationen – Bildtafeln im räumlichen und ideellen Flechtwerk der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg

Warburgs Forschungen entstanden nicht im abgekapselten Gehäuse eines wohlhabenden Privatgelehrten. Auch wenn es ihm die finanziellen Mittel erlaubten, einen unabhängigen Wissenschaftsbetrieb aufzubauen. Denn das Ziel bestand darin, die KBW als eine anerkannte Forschungseinrichtung zu etablieren. Wichtige und weithin sichtbare Schritte waren hierbei der Neubau eines eigenständigen Bibliotheksgebäudes 1926, die Erweiterung der Bestände an Büchern sowie Bildmaterialien und die Gründung zweier Publikationsreihen: die *Vorträge der Bibliothek Warburg* sowie die *Studien der Bibliothek Warburg*.¹² Hinzu kam ein umfangreiches Vortrags- und Lehrprogramm, welches Forschungsinitiativen zusätzlich beförderte. Diese Professionalisierung war durchaus beabsichtigt. Sie führte aber auch dazu, dass die KBW über die Grenzen Hamburgs hinaus als eine öffentliche Einrichtung begriffen wurde. Die Wahrnehmung veränderte sich, und neben dem wissenschaftlichen Profil wurde die Bibliothek als ein Ort der politischen und kulturpolitischen Meinungsbildung interpretiert. Eine derartige Außenwahrnehmung verstärkte sich insbesondere in den späten 1920er- und frühen 1930er-Jahren.¹³ So sind die an der KBW verfolgten wissenschaft-

10 Siehe hierzu auch Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004.

11 Siehe zu diesem Aspekt Georges Didi-Hubermann: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft*, Paderborn 2006, bes. S. 21 f.

12 Zum Neubau der Bibliothek siehe Tilmann von Stockhausen: *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation*, Hamburg 1992.

13 Siehe hierzu den Brief Erwin Panofskys an Ernst Cassirer vom 13. Juli 1931 anlässlich eines Vortrags von Edgar Wind: »Es war ein ganz großer Erfolg, mit

lichen Ideen immer in Bezug auf die Zeitläufte einzuordnen. Innerer sowie äußerer Erwartungsdruck an die Konzepte und Ergebnisse traten hinzu. Nicht alles, was aus heutiger Sicht als seiner Zeit voraus gedeutet wird, muss in jenen Jahren vor der Emigration der Bibliothek derart verstanden worden sein. Neugierde und Skepsis waren gleichermaßen mit im Spiel und schlossen Projekte wie den *Mnemosyne*-Atlas mit ein.

Innovative Ideen bedurften der Kommunikation und konnten nicht von vornherein mit einer vorurteilsfreien Akzeptanz rechnen. Dass beispielsweise die neue Methodik von Ikonografie und Ikonologie insbesondere mit der KBW in Verbindung gebracht wurde, führte nicht nur zu Zuspruch. So wurden derartige Entwicklungen als eine unangemessene Form der Intellektualisierung der Kunstbetrachtung diskreditiert und gingen oftmals mit antisemitischen Tendenzen einher.¹⁴ Warburgs Arbeiten sowie die der Mitglieder der KBW sind in einem Kontext zu sehen, der sich in der Struktur eines weitgefassten wissenschaftlichen Netzwerks sowie einem inneren Kreis ausgestaltete. Forschung konnte an der Bibliothek durch die Nutzung der umfangreichen Buch- und Bildbestände stattfinden. Doch aufgrund der speziellen inhaltlich-assoziativen Anordnung der Sammlungen nach dem ›Prinzip der guten Nachbarschaft‹ wurden den Benutzerinnen und Benutzern die Unterschiede zu bekannten Forschungseinrichtungen und Universitäten unmittelbar deutlich. Denn es handelte sich um eine Art der Aufstellung, die das einzelne Buch mit dessen unmittelbarer Umgebung zusammendenkt. In dem Moment vor dem Regal entstand ein räumliches Netzwerk an in Büchern aufbewahrten Inhalten; diese ›Geflecht-Konstellation‹ ist als eine situationistische Wissenschaft zu begreifen. Auf dieser dezidiert kombinatorischen Denkbewegung basierte die wissenschaftliche Struktur der KBW.

Allerdings entstand hieraus auch eine Wirkung nach außen, welche die Bibliothek und ihre Mitarbeiterinnen, Mitarbeiter sowie Assoziierte als einen exklusiven Kreis erscheinen ließ: einen Kreis, der seine Mitglieder und Inhalte nicht abgrenzte, sondern sie im Sinne einer bild-, kultur- und kunstwissenschaftlichen Grundlagenforschung aufs Engste miteinander verflocht. In der Hamburger Zeit der KBW existierte in der nationalen Wissenschaftslandschaft in Deutschland kein vergleichbarer Ort.

ungewöhnlich vielem, wenn auch nur zu geringen Prozentsätzen arischem Publikum ...«, zitiert nach Pablo Schneider: *From Hamburg to London. Edgar Wind: Images and Ideas*, in: *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London*, hg. von Uwe Fleckner und Peter Mack, Berlin 2015, S. 117–130, S. 228–232, hier S. 122.

¹⁴ Siehe Charlotte Schoell-Glass: *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt am Main 1998.



Abb. 1: Blick in den Lesesaal der KBW, 1926

Das Zusammenspiel von Konzepten, Ergebnissen und Wirkungsweisen lässt sich eindrücklich am tiefschichtigen Bildverständnis beobachten. Die Vermittlung kunst- und bildwissenschaftlicher Forschung wurde durch die KBW in verschiedenen Ausstellungen betrieben. Hierbei können zwei Herangehensweisen identifiziert werden, welche sich wechselseitig durchdringen. So war beispielsweise die Bildersammlung zur Geschichte von Sterngläubigkeit sowie Sternkunde explizit auf die Vermittlung von astronomisch-astrologischem Wissen angelegt und richtete sich in einem didaktischen Zuschnitt an die Besucher des Hamburger Planetariums.¹⁵ Aber insbesondere die visuellen Arrangements im Lesesaal der KBW wurden von einem anderen Grundton bestimmt. Hier entstand ein begehbares Labor der Bilder, welches eine unablässige Dynamik kennzeichnete.

Die Präsentation mit dem Titel *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache* aus dem April 1927 lässt bereits anhand des ambitionierten Titels erahnen, dass sich diese an einen Kreis von Rezipienten richtete, welche mit der Herangehensweise vertraut beziehungsweise offen gegenüber neuen

¹⁵ Siehe Uwe Fleckner und Robert Galitz (Hg.): Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Sterngläubigkeit und Sternkunde im Hamburger Planetarium, Hamburg 1993.

Konzepten waren.¹⁶ Für den Hamburger Ausstellungsbetrieb in jenen Jahren war dahingegen eine monographische Themenfindung vorherrschend. Die Ausstellungsvorhaben der KBW wurden als temporäre Arbeits- und Denkmittel installiert und zielten nicht darauf ab, über abgeschlossene Ergebnisse der Forschung zu berichten. Eine Parallele bestand allerdings in den gezeigten Werken. Denn die fotografischen Reproduktionen auf den Tafeln zeigten Werke, die zu einem großen Teil der Hochkunst entstammten und hierdurch Anknüpfungspunkte an den Kanon der öffentlichen Ausstellungen ausbildeten. Der magistrale Unterschied bestand aber darin, dass die Präsentationen der KBW explizit nicht als Endprodukte betrachtet wurden, die thematische Konzepte vorstellen oder selbige illustrativ vermitteln wollten. Diese Herangehensweise untermauerte die singuläre Position der KBW in der Wissenschaftslandschaft. Sie führte aber auch zu einer Art Imagebildung, da der Besucherkreis keineswegs nur aus interessierten Fachvertretern bestand, sondern insbesondere das wohlhabende Bürgertum der Stadt anzog, welches die nationale sowie internationale Netzworkebildung beförderte. In diesem Sinne wurde die Bibliothek selbst zur ›symbolischen Form‹.¹⁷ Die inhaltlich zunächst bestimmende Ausrichtung – etwa die Frage nach den Formen des Nachlebens der Antike – wurde so umfassend gedacht, dass ein weites thematisches Spektrum bearbeitet werden konnte. Der auf Dauerhaftigkeit angelegte Prozess der Institutionalisierung beförderte die Netzworkebildung, da der wissenschaftliche Ansatz als ein grundlegend dauerhafter, unabschließbarer begriffen wurde. Und die unabhängig konzipierte Einrichtung der KBW ermöglichte es, mit Bildpräsentationen zu experimentieren, um noch nicht etablierte Denkansätze zu testen.¹⁸

16 So stellte die Hamburger Kunsthalle beispielsweise vom 1. September bis zum 15. Oktober 1920 die Ausstellung von Zeichnungen alter Meister aus den Sammlungen der Kunsthalle zu Hamburg vor. Im Mai 1925 wurden Leihgaben aus Hamburger Sammlungen präsentiert, die zumeist Porträts des 18. und 19. Jahrhunderts vorstellten. Es folgte im Januar und Februar 1926 eine Ausstellung schwedischer Kunst und im Mai und Juni 1929 eine Werkauswahl zum Gedächtnis an den in der Sammlung umfangreich vertretenen Maler Graf Leopold von Kalckreuth. Der Hamburger Kunstverein bot wiederum in Verbindung mit der Kunsthalle im Februar 1929 die Sonderausstellung *Neue europäische Kunst*.

17 Siehe zu dieser Vorstellung Martin Jesinghausen: Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Baden-Baden 1985.

18 Siehe auch Uwe Fleckner: Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischen Experiment, in: Aby Warburg. Bilderreihen und Ausstellungen, hg. von Uwe Fleckner und Isabella Woldt, Berlin 2012, S. 1–18.



Abb. 2: Tafelansicht »Raub« aus *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache* im Lesesaal der KBW, 1927

Aus dem Blick geraten sollte hierbei nicht, dass diese Offenheit auf dem Feld der visuellen Argumentations- und Erkenntnisformen nicht zu einer radikal verstandenen Forschungsfreiheit führen konnte. Denn die Bibliothek als Ort und Denkform musste gegenüber der interessierten Öffentlichkeit sowie des wissenschaftlichen Netzwerkes verständlich bleiben, um weiterhin akzeptiert zu werden. So kann die zunächst angestrebte Offenheit des Denkens und Experimentierens innerhalb einer institutionellen Struktur möglicherweise auch zu inhaltlichen Limitierungen führen beziehungsweise es müssen entsprechende Gefahren kontinuierlich mitbedacht werden. In diesem diffizilen Spannungsfeld sind auch die Zusammenstellungen der Bildtafeln zu deuten. So setzten sich beispielsweise die *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache* explizit mit der Ikonografie der *Metamorphosen* des Ovid anhand illustrierter Buchausgaben auseinander. Es wurde aber nicht enzyklopädisch eine Geschichte von Texten und Bildern nacherzählt oder nachgebaut, sondern es standen zivilisatorisch elementare Begriffe wie Raub, Klage oder Menschenopfer als gleichsam semantische Anker im Fokus. Diese wurden an den Oberkanten der Tafeln mit Großbuchstaben angezeigt. Un-

terhalb dieser schloss sich ein Konglomerat an diversen Abbildungen an, die völlig unterschiedliche Gegenstände zusammenbrachten. Die visuelle Ausformulierung einer thematisch aufgebauten Bildgeschichte kann hierbei keinesfalls beobachtet werden.

Die mit *RAUB (Proserpina)* betitelte Tafel versammelt verschiedene Objektarten. An der hervorspringenden Unterkante werden Bücher positioniert, die einzig durch eine quergespannte Schnur fixiert sind. Es wird hierbei nicht unterschieden, um welche Art von Literatur es sich handelt. So ist beispielsweise das in der Mitte aufgestellte Buch die Ausgabe *P. Ovidii Metamorphosis Oder: Wunderbarlich vnnd seltsame Beschreibung von der Menschen / Thieren / vnd anderer Creaturen veränderung / auch von dem Wandel der Götter*, Frankfurt am Main 1581, welches aus der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel entliehen wurde. Auf einem mit einer Büroklammer eingefügten Zettel ist vermerkt »Frankfurt 1581 / Landesbibliothek Wolfenbüttel«. ¹⁹ Die Seiten des Buches ragen links ein wenig über die hölzerne Kante der Tafel hinaus, während sich rechts oben einige Knicke im Papier erkennen lassen. Die hier aufgestellten Bücher werden als Gebrauchsbeziehungsweise Denkmotive eingebracht. Konservatorische Belange waren nebensächlich, die versammelten Objekte wurden egalitär behandelt. Den zeittypischen Aspekt des Meisterwerks oder einer Hierarchie der Gattungen sowie Materialien überwand Warburg konsequent und begriff die Motive in ihrer Vielschichtigkeit als historische sowie aktuelle Akteure im Netzwerk der menschlichen Zivilisationen.

Auf der Bildtafel kommen Fotografien von Reliefs hinzu, die aufgrund der Belichtung schlecht zu erkennen sind. Besser gelingt dies bei der Reproduktion von Gemälden sowie Kupferstichen. Jene sind mittels Reißzwecken teilweise schief auf der Tafel fixiert worden. Dies ist keineswegs als Nachlässigkeit zu verstehen, sondern zeigt vielmehr, dass andere Aspekte als wichtiger erachtet wurden. Offensichtlich war es nicht beabsichtigt, eine in ein horizontales sowie vertikales Raster eingefügte Bildsammlung zu arrangieren. Eine derartige Ordnung würde zwar eine individuelle Betrachtung, ein gleichsam »diszipliniertes« Lesen der Tafeln befördern. Ebenso wäre es möglich, inhaltliche Verbindungen auszugestalten, die sich in einer von links nach rechts verlaufenden Abfolge entfalten könnten. Aber all dies findet nicht statt. Dennoch ist eine Situation gegeben, in der auf Tafeln angebrachte

19 Zur Verbindung Warburgs mit der Bibliothek siehe Hole Rössler: »Ist der Punkt vorhanden?« Aby Warburgs Beziehungen zur Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, 1901–1918. Eine kommentierte Edition der Korrespondenz aus dem Bibliotheksarchiv. In: Archiv für Geschichte des Buchwesens 77, 2023, S. 119–139.

Abbildungen zu sehen sind, deren Anbringung nicht beliebig ist, hinter der durchaus eine Sinnhaftigkeit vermutet werden kann und deren Existenz den Betrachterinnen und Betrachtern aufgrund des Ortes durchaus deutlich gewesen sein dürfte – auch wenn sie sich mit Absicht nicht unmittelbar mitteilt beziehungsweise offenbart. Von zentraler Bedeutung für die aktiv angelegte Rezeption ist allerdings, dass Warburg beabsichtigte, die visuellen »Urworte« in ihren basalen Potenzialen für die Zivilisation begreifen zu wollen.²⁰ Es handelt sich um Grenzbereiche – Verfolgung, Mord, Todesnot, Opfertod –, welche die menschliche Existenz zur Disposition stellen. Hier geht es nicht um eine Motivschau der Antikenrezeption in der Frühen Neuzeit, sondern um die Auseinandersetzung mit psychischen sowie physischen Extremsituationen. Wichtig ist hierbei, dass die Urworte respektive Pathosformeln ein konstitutives soziales Element darstellen und fest eingeschrieben sind in das Netzwerk der Zivilisation.²¹ Die Pathosformeln sind nicht beliebig, sondern entstehen im Kontext von Situationen, die die Betrachtenden in Grenzbereiche des psychisch sowie physisch Erträglichen verorten. Aufgrund der Annahme, dass den Pathosformeln eine »universale« Verständlichkeit eigen ist, wirken diese gleichermaßen in der Darstellung selbst sowie auf Seiten der Rezipienten. Sie stellen durch ihre dezidiert emotionalen Bezüge die zivilisatorischen Netzwerke allerdings unablässig in Frage und schöpfen aus diesem Akt ihre negative sowie positive Energie.

Auf den Tafeln lassen sich Strukturen erkennen, die durch Abstände sowie Verdichtungen ausgestaltet werden. Bei *Raub (Proserpina)* sind drei Einheiten – links, mittig und rechts – zu beobachten, unterhalb derer sich eine Auswahl von fünf Büchern befindet. Doch sind die Abstände nicht derart deutlich gezogen, dass sie inhaltliche Differenzen vermitteln würden. Es deutet sich vielmehr ein feines Geflecht an, welches tastend ein thematisches Netzwerk entwirft, das die Vermutung zulässt, es könnte sich auf den Tafeln und weit darüber hinaus ausbreiten. Die Anordnung motiviert die Betrachtenden dazu, diesen und ähnlichen Andeutungen nachzuspüren. Es wird eine Rhetorik von Nähe und Abstand aufgeführt, die inspiriert und zu weiteren Gedanken anregt. Die kompositorische Anlage der Bildtafeln führt diese Assoziationsenergie bildaktiv ein. Verstärkt wird diese Beobachtung durch die Gesamtansicht der Ausstellung. Angebracht vor den elliptisch ein-

²⁰ Siehe hierzu auch die Überlegungen bei Joachim Knappe: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept Aby M. Warburgs, in: *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Wolfgang Dickhut, Göttingen 2008, S. 115–137, bes. S. 120–122.

²¹ Zum extensiv diskutierten Begriff der Pathosformel siehe die konzise Darlegung bei Perdita Rösch: *Aby Warburg*, München 2010, bes. S. 47–53.



gebauten Bücherregalen des Lesesaals, erzeugte diese einen panaromatischen Eindruck, welcher vom Aspekt einer thematischen und visuellen Simultanität angetrieben wurde.²² Die Wahrnehmung des disparaten Materials der Tafeln sowie dessen Anbringung lässt jene Herangehensweise erkennbar werden, die Warburg als »combinatorisches Verfahren« bezeichnete, dem die visuellen Konstellationen der Motive unterzogen wurden.²³

Nur die Verbindung von Worten – Überschriften – und Bildern – Reproduktionen – gibt einen reduzierten Hinweis darauf, dass hier eine inhaltliche Verbindung thematisiert wird. Denn weil weitere didaktische Erklärungen fehlen, tritt beispielsweise die Konstellation aus der Formulierung »Raub«

22 Siehe zu dieser Beobachtung auch Werner Hofmann: Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen, in: Aby M. Warburg. »Ekstatische Nympe ... trauernder Flußgott« – Portrait eines Gelehrten, hg. von Robert Galitz und Britta Reimers, Hamburg 1995, S. 172–183, bes. S. 173.

23 Eintrag im Tagebuch der KBW, 17. Juli 1927. Siehe Michels und Schoell-Glass (wie Anm. 9), S. 120. Siehe auch Marianne Schuller: Darstellung des Ungedachten. Zum konstellativen Verfahren in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas, in: MLN 3, 2011, S. 581–589.



Abb. 3 und 4: Tafel und Skizze zur Tafel, aus der Ausstellung *Die Bedeutung des »seltenen Buches« für eine universell und geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte* an der KBW, 1927

und den angeordneten Motiven umso stärker hervor. Es wird postuliert, dass ein logischer Zusammenhang besteht, ohne diesen weiter auszuführen. Insbesondere aufgrund des sich gerade nicht unmittelbar erschließenden Aufbaus der Bildfelder können die Einzelelemente Handlungszusammenhänge suggerieren und ausgestalten.²⁴ Diese Einschätzung findet sich auch in Warburgs Überlegungen zum sogenannten Nachleben, in denen er davon ausgeht, dass sich historische Deutungsmuster von den Objekten nie gänzlich ablösen lassen und weiterhin mitgesehen, miterinnert werden.²⁵

Eine individuelle Betrachtung der Tafeln wird hierbei keineswegs erschwert. Doch wird eine diskursiv angelegte Kombination von Beobachtungen und Erörterungen durch die Tableaus befördert. So sind die Verflechtungen aus

²⁴ Siehe hierzu Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt am Main 2007; Thomas Hensel und Jens Schröter: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 57, 2012, S. 5–18.

25 Siehe auch Horst Bredekamp: *Theorie des Bildakts*. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007, Berlin 2013.

Überlegungen und Argumenten als Netzwerk aufzufassen. Dieses hat nicht den Endpunkt einer fixierten Argumentationslinie zum Ziel, sondern thematisiert unablässig die Entstehungszusammenhänge der Zivilisation.

Mit dem Blick auf die Ausstellung *Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache* von 1927 lässt sich bereits erahnen, dass die in der KBW entwickelte Präsentation keinen ästhetisch ordnenden Ansatz verfolgte, der sich den Betrachtern unmittelbar erschlossen hätte. Die komplexe Anordnung in der Ausstellung *Die Bedeutung des »seltenen Buches« für eine universell und geisteswissenschaftlich orientierte Kunstgeschichte* vom April 1927 verstärkt diesen Eindruck.

Die zu jener Ausstellung erhaltene Skizze gibt nur Tendenzen einer horizontalen Anordnung wieder und integriert das Moment der Bewegung. Das Bildobjekt wurde, um den Aspekt der Dynamik hervorzuheben, mit einer Kreisform markiert. Die nach links verlaufende S-Linie zeigt eine mögliche Verschiebung an, welche das Motiv der »Romana Batavia« vollziehen kann.²⁶ Die zusätzlichen Markierungen durch Buntstiftfarben in rot und blau heben die inhaltliche Vernetzung des Bildes hervor, welche keineswegs nur die unmittelbare Tafel betrifft. Die Anbringung der Bücher mittels dünner Schnüre unterstreicht die dynamische Apparatur der Tafelgebilde: Alle Objektarten konnten jederzeit problemlos verschoben werden. Ein Prozess, der keineswegs einfach war, wie Warburg im Tagebuch der KBW vermerkte: »Die Anordnung der Tafeln im Saale macht (doch) ungeahnte Schwierigkeiten innerer Art.«²⁷

Die Tafeln der verschiedenen Ausstellungsvorhaben sowie des Atlas wurden mit dem Anspruch konzipiert, aus den Bildkonstellationen heraus Wissen zu generieren, nicht dieses nachzuerzählen. In den Verflechtungen der tiefschichtigen Bedeutungsebenen, welche sich durch die sichtbaren Motive aufrufen ließen, lag der methodische Ansatz. Das Ziel war eine bild- und kulturwissenschaftliche, politische sowie soziale Grundlagenforschung, welche ihren Blick simultan in Geschichte und Gegenwart richtete.

26 Es handelt sich hierbei um das Titelblatt der Stichserie *Batavorum cum Romanis Bellum*, 1611, von Antonio Tempesta.

27 Einträge im Tagebuch 28. April 1928, 29. April 1928, 29. Juli 1928, 15. August 1928. Michels und Schoell-Glass (wie Anm. 9), S. 249f., 320, 330.



Abb. 5 und 6: Tafel 43 des *Mnemosyne*-Atlas aus der ersten Fassung, 1928
und Tafel 66 des *Mnemosyne*-Atlas aus der vorletzten Fassung, 1929

Mnemosyne-Atlas

Das Vorhaben des *Mnemosyne*-Atlas trieb Warburg in den Jahren zwischen 1924 und 1929 intensiv voran. In unregelmäßigen Abständen wurden die Bildtafeln mittels fotografischer Aufnahmen dokumentiert. Drei zwischen 1928 und 1929 angefertigte Glasdiaserien haben sich erhalten.

Die Folgen umfassen jeweils um die 40 Tafeln, die insgesamt bis zu 2.000 Abbildungen versammelten.²⁸ Was das Erscheinungsbild der Tafeln prägte, war ihre dichte Kombination an Abbildungen, deren variierende Größe und Qualität sowie eine Anordnung, die gerade keine unmittelbar ersichtliche Struktur oder Leserichtung erkennen ließ. Dies zeigt sich umso eindrücklicher anhand eines späteren Versuches, welcher dem Material eine offensichtliche Ordnung zu geben beabsichtigte. Wenige Jahre nach der Emigration der KBW nach London wurde Ernst H. Gombrich 1937 damit betraut, eine Version des Atlas zu erstellen, welche in beeindruckender Deutlichkeit den schwierigen methodischen Ansatz aufblitzen lässt.²⁹

Der Kunsthistoriker ordnete die Abbildungen auf fünf horizontalen Ebenen an und beschriftete diese. Es ergibt sich ein ausgewogenes Gesamtbild mit internen, vordergründig ikonografischen Bezügen. Die Tafel wird so zu einem lesbaren Tableau, welches den Eindruck erweckt, einen kunsthistorischen Text zu begleiten. Bestimmt wird die Tafel von einem Muster, welches eine Abfolge vorstellt: gleichsam ein ›Erscheinungsbild‹, das nicht mit Begriffen wie Verflechtung oder Konstellation beschrieben werden kann. In der Gegenüberstellung der Tafeln Warburgs von 1928 / 1929 und jener Fassung Gombrichs aus dem Jahr 1937, die im Kontext des sich nach der Emigration in London befindenden Warburg Institute ausgearbeitet wurde, zeigt sich deutlich ein Sehen und Denken in Netzwerken. Der *Mnemosyne*-Atlas wurde dynamisch gedacht und konzipiert, er hätte zum Bildlabor werden können, welches unablässig Assoziationen beförderte, die nicht von vornherein kalkulierbar waren. Der Atlas illustrierte nicht, sondern eröffnete die Option, Bildforschung in vivo zu betreiben.³⁰

28 Martin Warnke und Claudia Brink (Hg.): Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE, Berlin 2008; Roberto Ohrt und Axel Heil (Hg.): Aby Warburg: Bilderatlas MNEMOSYNE, Berlin 2022.

29 Sogenannter Geburtstags-Atlas für Max M. Warburg. Siehe Warnke und Brink (wie Anm. 28), S. VII.

30 In diesem Sinne siehe Martin Warnke und Lisa Dieckmann: Prometheus meets Meta-Image. Implementations of Aby Warburg's methodical approach in a digital era, in: Visual Studies 2, 2016, S. 109–120; Anke te Heesen: Exposition Imaginaire.

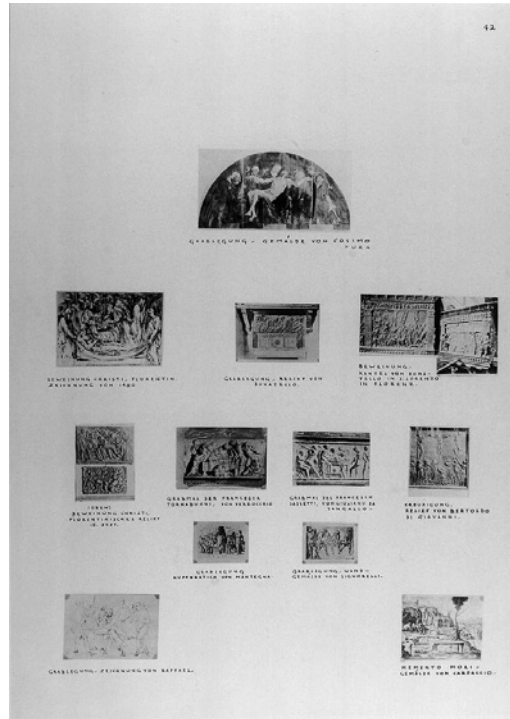


Abb. 7: Gombrich-Tafel

Das Abendmahl – passiv tragische Pathosformel

In den drei Tafeln 43, 66 und 72 des Atlas setzte sich Warburg mit dem Abendmahl als moralische Situation auseinander.

Dieses verstand er 1927 als:

»Die christlich passiv tragische Pathosformel das Abendmahl«³¹

Im Motiv überlagern sich unterschiedliche Sinnschichten, die im Kontext einer spezifischen Situation stattfinden. Diese zeigt männliche Personen an einem Tisch. Die Szenerie war fest im kollektiven Gedächtnis eines europäischen Betrachterkreises verankert. Das Sichtbare musste nicht analysiert werden, sondern es war von einer unmittelbaren Rezeption und kognitiven

Über die Stellwand bei Aby Warburg, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie 29, 2009, S. 55–64.

31 Notiz, 20. April 1927. WIA III.102.2.1 *Mnemosyne*.



Abb. 8: Tafel 72

Zuordnungsleistung auszugehen. Zu sehen ist ein sozialer Akt, das gemeinsame Mahl, dessen Auswirkungen sogleich mitgedacht werden und den bevorstehenden Opfertod Christi mit einschichten. Die Pathosformel des Abendmahls gestaltet sich in einer zutiefst moralischen Situation aus.³² Aus dieser heraus kann sich ein vielgestaltiger Assoziationsraum ausbilden, der ein thematisch-analytisches Netzwerk entstehen lässt, in dessen Zentrum das Abendmahl als Denkobjekt steht. Dessen Energie für die Rezeption wird da-

32 Siehe Pablo Schneider: *Das Kreuz im Glas. Die Moral des Deutungsrahmens in der holländischen Stillebenmalerei*, in: *Bildmacht – Machtbild. Zur Deutungsmacht des Bildes. Wie Bilder glauben machen*, hg. von Philipp Stoellger und Martina Kumlehn, Würzburg 2018, S. 263–293; ders.: *Die Moral betritt den Denkraum. Pieter de Hoochs Gemälde »Eine Dame empfängt einen Brief«*, in: *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, hg. von Andreas Beyer, Horst Bredekamp, Uwe Fleckner und Gerhard Wolf, Berlin 2018, S. 166–178, 240f.

raus gewonnen, das christliche Abendmahl als einen zivilisatorischen Grenzbereich mit einer über das Visuelle weit hinausreichenden Ikonologie zu verstehen. Das Abendmahl als Motiv und Bildakt ist daher nur bedingt als ein fest determiniertes ikonografisches Faktum zu begreifen. Vielmehr schichten sich in ihm, visuell kodiert, emotionale Ereignisse ein: Abschied, Verrat, Opfertod und Erlösung – Urworte aus dem Leidensschatz der Menschheit.³³

Passivität und Tragik beschreiben die Pole von aktueller, sichtbarer Situation und zukünftigem Ereignis. Die Ruhe des Moments liegt im nächtlichen Vollzug des zum Ritual werdenden Akts. Aus diesem Detail ergibt sich eine starke Verbindung zwischen dem Abendmahl und der Verschwörungsszene. Die Passivität gegenüber dem Schicksal Jesu im christlichen Abendmahl generiert die tragische Pathosformel, welche im Gemälde nachlebt. Dies ist hier nicht vordergründig visuell dargestellt und folglich zu erkennen, sondern in einem umfassenden Sinne inhaltlich beziehungsweise humanistisch tiefengeschichtet. Das Material des Atlas soll, wie Warburg im Oktober 1929 formulierte, »die Grundlage sein [...] für die Entwicklung einer neuen Theorie des menschlichen Bildgedächtnisses.«³⁴ Das Abendmahl, insbesondere in seinen Variationen und Verflechtungen, war ein zentrales Element im Bildgedächtnis. Auf den drei Tafeln 43, 66 und 72 lässt sich dies nachvollziehen. Diese befassen sich mit der Thematik der Verschwörung des Claudius Civilis gegen die Römer – eine wichtige Historie etwa im niederländischen Selbstverständnis im Kontext des Achtzigjährigen Krieges.³⁵

Rembrandts Gemälde von 1661/62, welches sich der Thematik widmet, kommt auf allen drei Fassungen vor.

Ein weiterer Bezugspunkt war Rembrandts Zeichnung von um 1635, die das Motiv des Abendmahls in der Fassung Leonardo da Vincis zeigt. Dieses war dem Niederländer anhand eines Kupferstichs bekannt, wie es das Detail eines kleinen Hundes unten rechts belegt. Auf den Tafeln des *Mnemosyne*-Atlas wurden beide Motive angebracht. Dieses Detail deutet bereits an, dass die Zielsetzung in der Beschreibung und Analyse des »menschlichen Bildgedächtnisses« lag und nicht in der Dokumentation ikonografischer Reihen.

33 Siehe auch Philippe-Alain Michaud: Zwischenreich. Mnemosyne oder die subjektlose Expressivität, in: Trivium 1, 2008, S. 1–22, bes. S. 4, 14.

34 Brief an Karl Vossler, 12. Oktober 1929, zitiert nach Charlotte Schoell-Glass: Superlative der Gebärdensprache. Kindermord, in: Bild/Geschichte. Festschrift für Horst Bredekamp, hg. von Philine Helas, Berlin 2007, S. 155–169, hier S. 155.

35 Zu Warburgs Auseinandersetzung mit dem Gemälde Rembrandts siehe Pablo Schneider: Die Zivilisation vorantreiben. Bilder, Motivwanderungen und Humanitätsidee im Denken Aby Warburgs, in: Nachhall der Antike. Aby Warburg – zwei Untersuchungen, hg. von Pablo Schneider, Zürich 2012, S. 103–130.



Abb. 9: Rembrandt, *Die Verschwörung des Claudius Civilis*, 1661

Wie in der Abfolge der drei Tafeln zu beobachten, nähern und entfernen sich die Bilder zueinander. In der zweiten Fassung drängt sich das Fresko sogar zwischen die Motive Rembrandts, um sodann wieder nach unten zu rücken. Die Konstellation von Gemälde und Zeichnung verschiebt sich zunächst aus dem Zentrum nach links, bleibt aber in der Komposition vergleichbar. Auch gehören die beiden Darstellungen zu jenem Kreis an Abbildungen, die durchgehend angebracht werden. Eine radikale Veränderung vollzieht sich auf Tafel 72 von 1929. Hier wurde die Verschwörungsszene in einer weitaus größeren Reproduktion angebracht und unmittelbar neben der Abendmahlsszene positioniert. Die Kombination scheint die Tafel zu dominieren und doch ist eine ikonografische sowie chronologische Reihung keineswegs als Zielsetzung anzunehmen.

Zum Ablauf der Arbeit vor den Tafeln des Atlas notierte Warburg:

»Nachmittags [...] trotz leichter Müdigkeit Winds Botticelli im Wunschraum zwischen burgundischer trachtenrealistischer Gegenwart und ovidianischer pantheistischer Totentanz-Romantik gezeigt. Pollajuolo und die Arazzi. War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern.«³⁶

³⁶ Eintrag im Tagebuch der KBW, 9. Oktober 1929. Michels und Schoell-Glass (wie Anm. 9), S. 551. Mit »Winds« sind Edgar und Ruth Wind gemeint. Siehe Bernd

Zwei Details scheinen hier von zentraler Bedeutung zu sein: »gezeigt« und »gegenseitiges Fördern«. Sie lassen Rückschlüsse auf eine vernetzt gedachte Auseinandersetzung mit den Tafeln zu. So wie sich die Bilder zueinander verhalten, sich entfernen und annähern, war auch die Arbeit mit den Tafeln angelegt. In der gemeinsamen Kommunikation wurden die Motive respektive vielschichtigen Inhaltsträger besprochen, um gemeinsam zu weiteren Erkenntnissen zu gelangen. Eine aktive Verschiebung der Abbildungen ist hierbei naheliegend und wird durch die sich durch die drei Tafeln ziehenden Bewegungslinien verstärkt. Es entstand ein ›Tanz der Bilder‹, welcher keineswegs auf einen fixierten Endpunkt zusteuerte. In diesem Aspekt liegt sicherlich eine tiefgreifende Schwierigkeit für die Realisierung sowie die Rezeption des Bilderatlas begründet. Denn das entsprechende Denken vernetzt Motive und Inhaltsebenen miteinander, indem es Konstellationen sowie Verflechtungen aktiv entstehen lässt. Diese werden gegenseitig diskutiert, aber nicht schriftlich fixiert. So bilden die Tafeln nicht Erkenntnisse ab, sondern generieren einen Raum, in welchem Wissen diskursiv entstehen kann und soll. Die wichtige Bildkombination von Abendmahl und Verschwörungsszene zeigt, dass die methodische Ausrichtung des *Mnemosyne*-Atlas weder ikonografisch noch enzyklopädisch war, sondern humanistisch. Die Anordnung der Reproduktionen ›erklärt‹ nichts in dem Sinne, dass Rembrandt sich auf Leonardo bezogen hätte. Es ging Warburg vielmehr um eine Annäherung an das Nachleben des Abendmahls in einer gemeinschaftsstiftenden Aktion. Dass im Falle der Publikation Bild und Text strikt voneinander getrennt werden sollten, kann als ein Aufscheinen dieser Herangehensweise gedeutet werden.

Die Tafeln des *Mnemosyne*-Atlas wurden aus einem bestimmten Beweggrund geschaffen. Sie sollten sowohl Wissen vermitteln als auch hervorbringen. Das sich aus den Bild-Konstellationen generierende Flechtwerk möglicher Bedeutungen wurde von Warburg dynamisch und kommunikativ gedacht – und war hierin den statischen Publikationsformen seiner Zeit weit voraus. Allerdings den utopischen Überlegungen, die sich in Aspekten von Geschwindigkeit und Technik verdichteten, gerade nicht. Die Reproduktionen verknüpften so unterschiedliche Bildobjekte wie Gemälde, Zeichnungen, Grafiken, Fotografien, Werbungszettel und Münzen miteinander und generierten beinahe *nolens volens* Beziehungsgeflechte. Warburg priorisierte das Verfahren der Kombination, welches stringent vom Bild ausgehend gedacht wurde und Fragen der Materialität in den Hintergrund rückte. Die

Buschendorf: »War ein tüchtiges gegenseitiges Fördern«. Edgar Wind und Aby Warburg, in: *Idea* 4, 1985, S. 165–209.

Bedeutung der Artefakte als Werke der Kunst war sekundär, und der Atlas wurde ein Element einer »Wissenschaft vom Bilde«, wie es Warburg 1926 formulierte.³⁷ Der Aspekt einer antiautoritär gedachten Bildwissenschaft ist in diesem Kontext durchaus bemerkenswert. Denn durch die Ausweitung des Gegenstandsbereichs konnte die inhaltliche Öffnung in die Richtung einer vernetzenden kulturwissenschaftlichen Fragestellung überhaupt erst möglich werden.³⁸ Der analytische Weg wurde aber, und das ist noch einmal zu betonen, stringent über den Weg des Bildes, des Visuellen abgeschieden. Ziel war es, in der Erzeugung eines visuellen Netzwerkes die zivilisationsbildende Energie der Bilder erfahrbar zu machen.

Zum Schluss

Dazu Warburgs zentrale Aussage: »Du lebst und thust mir nichts.«³⁹ In dieser apotropäischen Bemerkung lässt sich auch eine umfassende Mobilisierung von Denkbewegungen erkennen, welche Bilder deutlich als handelnde Akteure in einem Flechtwerk begriffen. Im Vordergrund standen die Darstellungen sowie auf gleicher Ebene die mit diesen verschränkten inhaltlichen Volumen. Wobei dieses Netzwerk der Bilder gleichermaßen aus der Korrespondenz, den Ausstellungen, den Tafeln, den Publikationen sowie den Gesprächen gebildet wurde. Für die Tafeln waren die Motive von ausschlaggebender Bewandnis, führten diese doch in den Bereich der Sichtbarmachung von, in welcher Form auch immer, »wirksamen« Realitäten.⁴⁰ Diese gestalteten die Komposition im Detail sowie im Kontext des gesamten Tableaus aus. Im Beispiel der Rembrandt-Thematik wäre diese

37 In einem Brief an Moritz von Geiger, 17. November 1926, zitiert nach Thomas Hensel: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011, S. 12.

38 A. Warburg: »alles Bildschaffen [sei] in ihr [der Kunstgeschichte] Studiengebiet einbegriffen.«, in: Aby Warburg: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Berlin 1998 (erstmalig 1920), Bd. 2, S. 487–558, hier S. 490.

39 WIA III. 43.3. Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (monistische Kunstpsychologie). Siehe auch Ulrich Pfisterer und Hans Christian Hönes (Hg.): *Aby Warburg. Fragmente zur Ausdruckskunde*, Berlin 2015, S. 5.

40 Zur produktiven Überschneidung von Materialität und mentalem Rezeptionsprozess im Kontext der Bildwissenschaft siehe Horst Bredekamp: *Kunsthistorische Erfahrungen und Ansprüche*, in: *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*, hg. von Klaus Sachs-Hombach, Köln 2006, S. 11–26, hier S. 13.

Realität im Weiterleben des Abendmahls im Ereignis der Verschwörung zu erkennen. So kann in die Verflechtung der Bildwerke Schritt um Schritt tiefer eingetaucht werden. Die Rekonstruktion eines historischen Sinns muss dabei keineswegs im Zentrum stehen. Vielmehr provoziert das Material ein offenes Denken, dessen Energie nicht frei von einer schwer abzuschätzenden Eigendynamik ist. Es handelt sich hierbei auch um die engeren und weiteren Nachbarschaften der Bilder, welche obwohl auf der Tafel fixiert, zu potentialen Bewegungen – verrücken, verweisen, pulsieren – führten, die mitzudenken und mitzusehen waren.⁴¹ Auf diesen Zusammenhang verweist auch Warburgs bildmächtige Formulierung vom »bewegten Beiwerk«, welches sich zuvorderst in wehenden Haaren oder Gewändern zeigt. Durch dieses Motiv wird nicht nur Bewegung visualisiert, sondern der Betrachter auch innerlich bewegt, indem er das Sichtbare weiterführt. So ergibt sich das Paradox einer Dynamik im eingefrorenen Handlungsablauf.⁴² Das stillgestellte Motiv erlangt auf diesem Weg eine verstörende Form der Lebendigkeit. Die Vervollständigungsanforderung der Bewegung affizierte die Betrachter und vermochte eine emotionale Nähe zum Dargestellten aufzubauen.

Der methodische Ansatz des *Mnemosyne*-Atlas entwickelte sein wissenschaftliches Potenzial aus dem Faktum heraus, dass er sich einer Fixierung als Bild- und Textband konsequent entzog. Auch wenn eine Publikation vordergründig angestrebt wurde, kam diese nie zustande. So scheint die Unternehmung, positiv oder negativ interpretiert, unvollendet. Aus der Perspektive des Wissenschaftsbetriebs ist dies der Atlas, im Unterschied zu den Ausstellungen der KBW, durchaus. Wird aber die methodische Grundausrichtung der Tafeln aufgenommen, kann ein ambitioniertes Bildlabor in Betrieb gesetzt werden, welches es ermöglicht, aktive Parameter der Zivilisation und Zivilisationsbildung zu beobachten. Es entsteht eine situationistische Bildwissenschaft, die sich aus Konstellationen, Geflechten und Netzwerken heraus entwickelt. In diesem Verständnis ist der *Mnemosyne*-Atlas ein bildaktives Labor, dessen grundlegendes Potenzial sich aus seiner Dynamis speist und einer Fixierung leidenschaftlich entzieht.

41 Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2004.

42 Siehe Georges Didi-Huberman: *Bewegende Bewegung. Der Schleier der Ninfa nach Aby Warburg*, in: *Ikonomie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, hg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf, München 2005, S. 331–360.