

# Neues aus Aby Warburgs Umfeld: Ein Forschungsbericht

Dorothea McEwan  
**Fritz Saxl – Eine Biografie.** Wien u.a.,  
Böhlau Verlag 2012. 344 S., Ill.  
ISBN 978-3-205-78863-8. € 39,00

Regina Weber  
**Lotte Labowsky (1905–1991). Schüle-  
rin Aby Warburgs, Kollegin Ray-  
mond Klibanskys: Eine Wissen-  
schaftlerin zwischen Fremd- und  
Selbstbestimmung im englischen  
Exil.** (Hamburger Beiträge zur Wissen-  
schaftsgeschichte 21). Berlin, Dietrich  
Reimer Verlag 2012. 224 S., Ill.  
ISBN 978-3-496-02854-3. € 39,00

Edgar Wind  
**Ästhetischer und kunstwissenschaft-  
licher Gegenstand. Ein Beitrag zur  
Methodologie der Kunstgeschichte.**  
Hg. v. Pablo Schneider. Hamburg, Ver-  
lag Philo Fine Arts 2011. 383 S., Ill.  
ISBN 978-3-86572-589-9. € 18,00

Thomas Hensel  
**Wie aus der Kunstgeschichte eine  
Bildwissenschaft wurde. Aby War-  
burgs Graphien.** Berlin, Akademie  
Verlag 2011. 299 S., Ill.  
ISBN 978-3-05-004557-3. € 49,80

---

**D**er Kunst- und Kulturhistoriker  
Aby Warburg wird oft als eine sin-  
guläre, wenn nicht gar proleptische  
Figur beschrieben, die ihrem historischen Umfeld  
entrückt scheint. Das methodische Potential sei-  
ner Formulierungen, das ihn zum vielleicht wich-

tigsten Stichwortgeber für moderne kulturwissen-  
schaftliche Theoriebildung hat werden lassen, be-  
dingte offenbar einen „Tunneleffekt“, der ihn häu-  
fig als schwer einzuordnende, „irrationale“ Größe  
erscheinen lässt (Henning Ritter, Warburg, We-  
ber, Halévy. Tunneleffekt, in: *Frankfurter Allge-  
meine Zeitung* vom 30.6.1999, N5). Klagen über  
diese Praxis „der geistigen Isolierung Warburgs“,  
wie sie etwa Björn Biester vorgebracht hat, sind da-  
her durchaus angebracht (*Der innere Beruf zur  
Wissenschaft*, Hamburg 2001, 10). Mit der Erfor-  
schung des intellektuellen, sozialen, aber auch  
medientechnischen Umfelds des Hamburger Ge-  
lehrten setzen sich nun mehrere neuere Arbeiten  
auseinander.

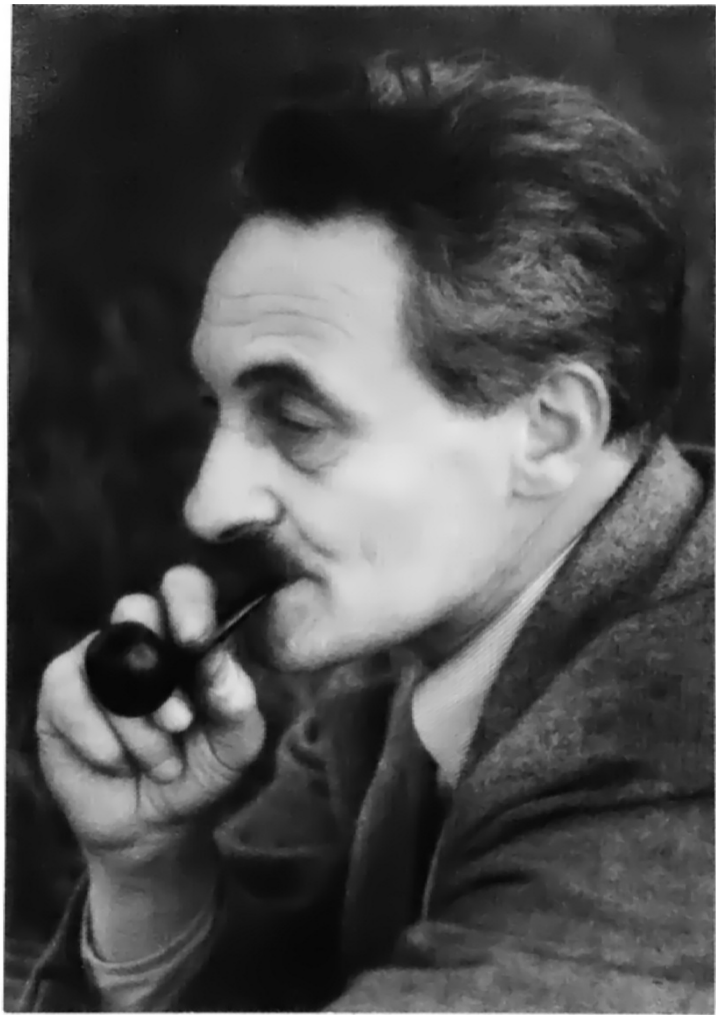
## FRITZ SAXL

Der wahrscheinlich wichtigsten Person in War-  
burgs Umfeld, seiner langjährigen rechten Hand  
Fritz Saxl (*Abb. 1*), der nach Warburgs Tod erster  
Direktor seiner zum Forschungsinstitut ausgebauten  
Bibliothek wurde, hat jüngst Dorothea  
McEwan eine Biographie gewidmet. Der benutzte  
Quellenbestand konzentriert sich dabei im Wes-  
entlichen auf die im Archiv des Warburg Institute  
in London verwahrte Korrespondenz, die Saxl vor  
allem mit seinem Mentor Aby Warburg führte. Eine  
Auswahl der wichtigsten Briefe und anderer  
Dokumente ist in dem reichen, knapp 100seitigen  
Anhang abgedruckt. Andere Quellenbestände wa-  
ren, so McEwan, nicht auszumachen. Damit ist das  
vorliegende Buch ein weiterer Beleg dafür, welch  
unglaublicher Schatz und Quellenreichtum in  
London verwahrt wird. McEwan, die erste und  
langjährige Leiterin des Warburg-Archivs, hat hier  
grundlegende Erschließungsarbeit geleistet, auf  
der die Monographie aufbaut. Neben der Edition  
des Briefwechsels zwischen Saxl und Warburg ist  
hier vor allem ihr wichtiges *Inventory* der gesamten

**Abb. 1 Fritz Saxl mit Pfeife, photographiert von seiner Frau, um 1927 (McEwan 2012, Abb. 21)**

Korrespondenz Warburgs zu nennen („*Ausreiten der Ecken*“. *Die Aby Warburg – Fritz Saxl-Korrespondenz 1910 bis 1919*, Hamburg 1998; „*Wanderstraßen der Kultur*“. *Die Aby Warburg – Fritz Saxl-Korrespondenz 1920 bis 1929*, München/Hamburg 2004; <http://calmview.warburg.sas.ac.uk/calmview/>). Das Buch über Saxl ist damit auch ein Stück Bio-Bibliographie der Autorin. So umfassen allein vier von 20 Seiten des Quellen- und Literaturverzeichnisses Titel aus ihrer Feder.

Warburg und Saxl kannten sich seit 1910, als der junge Wiener Kunsthistoriker kurz vor der Promotion stand. Von diesem Zeitpunkt an verfolgt McEwan in klassischer chronologischer Ordnung Saxls Lebenslauf, vom Beginn seiner wissenschaftlichen Tätigkeit über die Jahre des Ersten Weltkriegs bis zur Zusammenarbeit mit Warburg, für den er gerade in den Jahren nach dessen schwerer psychischer Erkrankung ab 1918 zunehmend zu einem Stellvertreter und Statthalter wurde, der in Hamburg die Geschäfte der Bibliothek führte. Die zweite Hälfte des Buches, also ungefähr ab Warburgs Tod 1929, wendet sich mehr und mehr von einer biographischen Narration zu einer Institutionengeschichte der nach London emigrierten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. An Letzterem wird vor allem deutlich, wie eng das Leben Saxls mit der Etablierung eines unabhängigen Forschungsinstituts verbunden war. Eindrücklich zeigt McEwan den hohen persönlichen Einsatz Saxls, der wohl auch zu seinem frühen Tod aufgrund von Überarbeitung im Jahr 1948 führte (191).



McEwan zeichnet dabei einen, gerade zu Lebzeiten Warburgs, durchgängig gespaltenen Saxl, der zwischen Hingabe an die Bibliothek und seinen Meister einerseits und der Verfolgung persönlicher Lebens- und Forschungsinteressen andererseits hin- und hergerissen war. Dass er für Letzteres von seinem Dienstherrn gemäßregelt wurde, war keine Seltenheit. Beklemmend ist zu lesen, wie Warburg immer wieder auch in das Privatleben seiner Mitarbeiter eingriff, so etwa missbilligend über Saxls Ehe sprach, die ihn in seiner Mobilität beeinträchtigte, oder die Beziehung zu seiner Kollegin Gertrud Bing zu unterbinden versuchte. Saxl hatte bei allen Freundschafts- und Dankbarkeitsbekundungen, die Warburg seinem Assistenten entgegenbrachte, doch seinem zum Übervater gewordenen Arbeitgeber letztlich vor

allem zu dienen und zu gehorchen. Auch nach Warburgs Tod änderte sich dies nicht grundlegend. Ab 1929 stand Saxl „jenseits seiner persönlichen Karriere“ ganz im Dienste seiner Aufgabe als Institutsdirektor (180).

### WARBURG ALS KARRIEREBREMSE

Dass seine wissenschaftliche Laufbahn schon vorher litt, zeigt sich allein an den von McEwan immer wieder erwähnten liegengebliebenen (oder zumindest massiv verzögerten) eigenen Projekten Saxls. Seine „Velazquez-Studien“ erschienen ebensowenig wie die Ergebnisse seines Projekts „Von den Zunis zu Rembrandts ‚Claudius Civilis‘“. Der Aufsatz zu Manoa's Opfer wurde erst nach Jahrzehnten publiziert, der dritte Band von Saxls Katalog illuminiertes astrologischer Manuskripte erst postum. Umgekehrt wird deutlich, wie viele Forschungsansätze Warburgs, etwa zu Rembrandt, auf Saxls Vorarbeiten fußen.

Gerade diese intellektuellen Wechselbeziehungen werden – dem Genre der Lebensbeschreibung folgend – von McEwan nur angerissen. Gerne hätte man mehr gelesen über die zahlreichen wissenschaftlichen Gemeinschaftsprojekte Saxls. Vor allem arbeitete er natürlich mit Warburg zusammen, ohne dabei als Ko-Autor in Erscheinung zu treten. Besonders für den Fall des Kreuzlinger Vortrags zum „Schlangenritual“, der ohne Saxl sicher nicht denkbar gewesen wäre, dürfte eine detailliertere Untersuchung der Anteile beider Forscher an der Textgenese von Interesse sein. Auch andere Formen der Zusammenarbeit wären hier zu beleuchten. So produzierte Saxl etwa mit Panofsky zusammen das berühmte Buch über Dürers *Melancholia I*, sowie *Saturn und Melancholie*. Die Entstehung dieser Gemeinschaftsprojekte stärker zu untersuchen, könnte interessante Einsichten in ein gemeinsames Schulbewusstsein der Warburgianer oder umgekehrt in ihre Bemühungen um ein individuelles Profil zu Tage bringen.

Fast nebenbei eröffnet McEwan mit ihrer Arbeit zahlreiche Forschungsperspektiven. Herausgegriffen sei nur ihre intensive Thematisierung des damaligen Rezensionswesens, das Einblicke in Seilschaften und Reputationsysteme der Geistes-

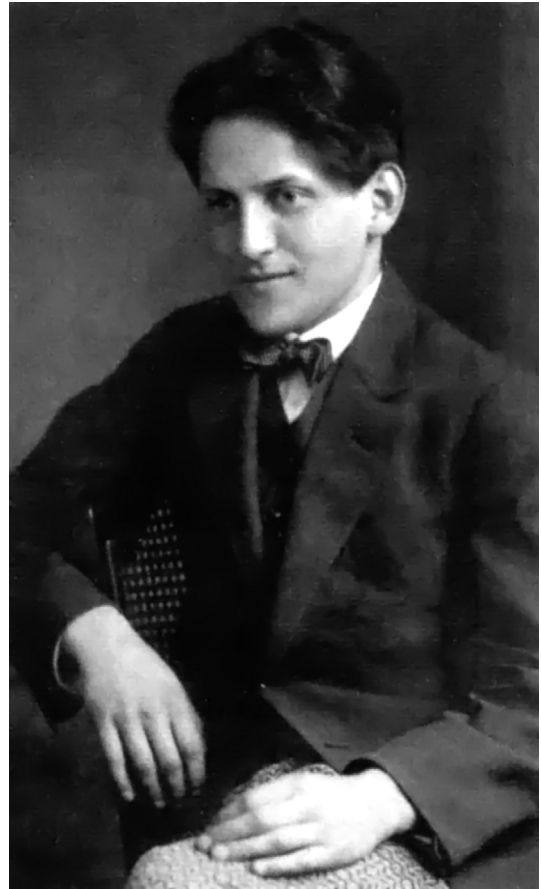


Abb. 2 Raymond Klibansky als Student, 1927 (Weber 2012, Abb. 4)

wissenschaften gibt. Geradezu rührend erscheint es etwa, wie Saxl bei Kollegen um Rezensionen des Lutherbuches Warburgs bittet, sie in dieser Mission direkt anschreibt und teils sogar Formulierungshilfen anbietet (124). Eine kritische Geschichte der Rezension – einer Textgattung, die wie kaum eine andere als zentrale wissenschaftliche Währung fungiert –, harrt noch der wissenschaftsgeschichtlichen Bearbeitung, zu der McEwan hier aber einen grundlegenden Beitrag leistet.

McEwans Biographie ist ein vortreffliches Werk, mit höchster Expertise geschrieben und zugleich wunderbar zu lesen – und weit mehr als ein bloßes „Stückwerk“ (196), als das sie selbst ihr Buch überbescheiden bezeichnet. Im Lichte der aktuellen Warburgforschung ist ihr Text zudem ein erfrischend unmodisches Statement, wenn sie beispielsweise Warburg einen Begriff von „Ge-

schichte als Teleologie“ (85) attestiert oder das Mnemosyne-Projekt eines Bilderatlas als „Topos“ beschreibt, der damals eben schlicht „en vogue“ war (102, Anm. 452). Ernst Gombrich, dessen „intellektuelle Biographie“ Warburgs zu kritisieren seit Edgar Winds Verriss ja fast zum guten Ton gehört, hält die Autorin in Ehren, wenn sie das Buch weiterhin als „grundlegende Biographie“ bezeichnet (170). Auch im Falle anderer Protagonisten wird manches Forschungsklišee zurechtgerückt, etwa wenn Julius von Schlosser – gerne als ein bildwissenschaftlicher Komplize Warburgs angesehen – als der erzformalistische Ästhetizist, der er (auch) war, beschrieben und damit als Anti-Warburg charakterisiert wird (94).

### LOTTE LABOWSKY

Einer bisher kaum beachteten Figur aus dem Warburg-Umfeld, die mit der Bibliothek den Weg ins englische Exil ging, widmet sich Regina Webers Biographie der Altphilologin Lotte Labowsky. Wie im Falle Saxls wird auch hier ein Leben in Abhängigkeit beschrieben. Wiederum ist ein Briefwechsel die praktisch einzige Quellengrundlage. Erst der Fund von Labowskys Korrespondenz mit ihrem lebenslangen Intimfreund und Kollegen Raymond Klibansky (Abb. 2), die sich in dessen Nachlass im Literaturarchiv Marbach befindet, ermöglichte die detaillierte Rekonstruktion der Biographie der Protagonistin.

Das Buch folgt geradlinig der chronologischen Lebenserzählung, wobei oft nur wenige Sätze umfangreiche Zitate aus dem Briefwechsel verbinden. Weber skizziert vor allem ein lebendiges Bild der Studentin Labowskys (Abb. 3), ihre intellektuellen Bestrebungen und amourösen Verstrickungen mit dem jungen Klibansky, die nie in eine offizielle Beziehung münden sollten. Vor allem Berichte aus dem intellektuellen Milieu von Labowskys Heimatstadt Hamburg geben interessante Einblicke in den alltäglichen privaten Umgang im Warburg-Kreis. Von großen Sorgen zeugen dann



Abb. 3 Lotte Labowsky als Studentin, 1926. Privatbesitz, Veronica Butler (Weber 2012, Abb. 5)

die Briefe aus dem englischen Exil, wo Labowsky als alleinstehende und ganz auf sich selbst gestellte Gelehrte nicht nur in den ersten Jahren einen steten Kampf ums (berufliche) Überleben führen musste. Konnte sie, aus dem jüdischen Hamburger Großbürgertum stammend, es sich nach der Promotion noch leisten, als unbezahlte Hilfsarbeiterin an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zu arbeiten, so sind die späteren Jahre gekennzeichnet von beruflichen Existenzängsten, dem Sich-Hangeln von einem Fellowship zum nächsten und auch von gesundheitlichen Problemen. Unterbrochen wird der Fluss von Webers biographischer Erzählung von drei Kapiteln, die sich den Hauptwerken, an denen Labowsky mitgearbeitet hat, widmen. Das wichtigste und umfangreichste war dabei das von Klibansky herausgegebene, aber hauptsächlich von Labowsky erarbeitete *Corpus Platonicum Medii Aevi*, ein Corpus der mittelalterlichen lateinischen Plato-Rezeption.

Hier deutet sich bereits das Drama der Biographie Labowskys an: Den Großteil ihrer Lebensleistung investierte sie in abhängige Arbeit. Dieser Eindruck ist sicher nicht nur durch den benutzten Quellenbestand bedingt, der Labowskys Leben als Krypto-Nachlass und eben nur aus dem Blickwinkel ihrer Interaktion mit Klibansky beschreibt. Schaut man allein auf Labowskys Publikationsliste, so zeigt sich, dass ihr wissenschaftliches Wirken zum größten Teil ein Zuarbeiten an ihre (männlichen) Kollegen war. In vielen Fällen wurde sie als Übersetzerin vom Deutschen ins Englische eingebunden. Labowsky wurde in den großen, am Warburg Institute angesiedelten Forschungsprojekten nur als eine „wissenschaftliche Hilfskraft“ (126) angesehen.

Selbst ihr enger Freund Klibansky verhinderte eine eigenständige wissenschaftliche Karriere mehr, als dass er sie befördert hätte – etwa, wenn er darauf insistierte, dass Labowskys Name in von ihm mitherausgegebenen Publikationen ohne Institutionenzugehörigkeit genannt werden sollte, die Frau, die ihr ganzes Leben um den lebensnotwendigen beruflichen Anschluss kämpfte, also zu einer Privatgelehrten herabgestuft wurde (126). Die meisten ihrer Ambitionen, etwa eine intensivere Lehrtätigkeit in London, scheinen ihr von Klibansky – wohl aus Angst um die Produktivität seiner ergebenen Hilfskraft – systematisch ausgedredet worden zu sein. Erst am Ende ihrer beruflichen Laufbahn schaffte Labowsky es, sich mit Aufsätzen und einer Monographie über Kardinal Bessarion ein eigenständiges wissenschaftliches Profil zu erarbeiten. Mit dem melancholischen Schluss, es schiene, als sei „das Leben ihr etwas schuldig geblieben“ (181), ist es Regina Weber aber vielleicht gelungen, ein exemplarisches Beispiel für die karrieretechnischen Hürden vorzulegen, vor denen Wissenschaftlerinnen mit Labowskys Exilantenschicksal – aber auch häufig ohne dieses – standen.

### EDGAR WIND

Einen wichtigen Baustein zur Werkbiographie eines weiteren Protagonisten des Warburg-Umfelds hat Pablo Schneider vorgelegt, der erstmals die vollständige Dissertationsschrift Edgar Winds

(Abb. 4) herausgegeben hat. Die Arbeit mit dem Titel *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* wurde 1922 in Hamburg eingereicht und von Erwin Panofsky und Ernst Cassirer begutachtet. Nur zwei maschinenschriftliche Exemplare des bislang weitgehend unbekanntes Textes haben sich erhalten. Winds Ausgangspunkt ist die Beobachtung, dass der Kunsthistoriker in seiner Arbeit häufig nicht klar unterscheidet, welche seiner Behauptungen auf „ästhetischen“ und welche auf „theoretischen“, d.h. im engeren Sinne wissenschaftlichen Urteilen und Überlegungen fußen.

Die analytische Kunstbetrachtung von dem Makel des subjektiven, genießenden Urteils zu befreien (man denke hier z.B. an den Untertitel von Jacob Burckhardts *Cicerone* von 1855: *Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*; vgl. Christian Fuhrmeister, „Reine Wissenschaft“. Art history in Germany and the notions of “pure science” and “objective scholarship”, 1920–1950, in: Mitchell B. Frank/Daniel Adler [Hgg.], *German art history and scientific thought*, Farnham [u.a.] 2012, 161–177), ist das Ziel von Winds methodologischer Intervention. Bei der Lektüre des Textes ahnt man, warum Wind ihn auch nach dem Verstreichen der nicht nur ökonomisch schwierigen Nachkriegsjahre nie zum Druck gebracht hat. Das Buch will eine umfassende Theorie der Kunstbetrachtung sein und ergeht sich dabei in nicht enden wollenden langatmigen und abstrakten Begriffsdefinitionen, Systematisierungen und Exkursen. Das ist durchaus zeittypisch, und man darf Winds Text ohne Weiteres in eine Reihe mit ebenso umfassenden (und damals wie heute unlesbaren) Theorieentwürfen wie Hans Tietzes *Methode der Kunstgeschichte* (1913) oder Paul Frankls *System der Kunstwissenschaft* (1938) stellen.

Am interessantesten sind jene Ausführungen, in denen Wind als Aufgabe der Kunstwissenschaft die Bestimmung der „morphologischen Eigenschaften“ von künstlerischen Formen benennt. Hier geht es ihm darum, Kunstgeschichte als Geschichte künstlerischer Formprobleme zu be-

schreiben. Bezeichnenderweise hat er auch gerade diesen Aspekt seiner Arbeit – als einzigen – bereits 1925 unter dem Titel „Zur Systematik der künstlerischen Probleme“ in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* publiziert. Künstler, so lautet dieses in ähnlicher Form auch von Alois Riegl, Otto Pächt oder später von George Kubler geführte Argument, arbeiten mit ihren Schöpfungen an der Lösung von gewissen „Problemen“, die ihnen permanent durch die Werke der Vergangenheit gestellt bzw. vor Augen geführt werden. Jedoch führt dies bei Wind originellerweise gerade nicht zu der Forderung, dass der Kunsthistoriker möglichst kohärente (ikonographische oder formale) Lösungsketten, also sequentielle Entwicklungen aufzeigen sollte. Das Problembewusstsein eines Künstlers artikuliere sich viel-

mehr in der Differenz und in antithetischen Reaktionen auf diese Probleme (hier wäre auch auf Burckhardts Konzept einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ zu verweisen). In dem Moment, in welchem er an etwas Ungelöstem arbeite, müsse er sich zu seinen Vorgängern in „einen Konflikt setzen“ (232). Worin genau solche „Probleme“ freilich bestehen, belässt auch Wind – trotz einiger Polemik gegen andere Forscher – im Vagen, wenn er schreibt, dass die „Probleme“ einen „*immanent-künstlerischen* Ursprung“ haben (ebd.).

Eine Darstellung künstlerischer Problemlösungsketten muss also in eine Geschichte der Widersprüche münden. Dieser Gedanke einer aus Antithesen aufgebauten Kunstgeschichte wäre wissenschaftshistorisch gerade hinsichtlich seiner möglichen (oder unmöglichen) Kompatibilität mit Warburgs These eines kontinuierlichen „Nachlebens“ der Bilder interessant. Andererseits ist es für



Abb. 4 Edgar Wind (Karen Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft*, Berlin 1999, S. 254)

einen Forscher des Warburg-Umfelds erstaunlich, wie wenig „bildwissenschaftlich“ er hier argumentiert. Der nicht-wissenschaftlichen, also der ästhetischen Betrachtungsweise wird nämlich durchaus ohne Einschränkung ihr eigenes Recht zugestanden. Bei aller Aufmerksamkeit, die eine Kunstwissenschaft den „morphologischen Eigenschaften“ zukommen lassen soll, dem, was verschiedene Werke in einen problemgeschichtlichen Zusammenhang stellt, gilt für Wind doch, dass ein „autonomer Anspruch jedem einzelnen Kunstwerk innewohnt“ (299). So widmen sich auch weite Teile des Textes eben dem Nachweis der Autonomie und Totalität der künstlerischen Schöpfung – die in einer kunstwissenschaftlichen Analyse freilich wortwörtlich zersetzt werden muss. Dennoch kann Wind hier etwa zu der Schlussfolgerung gelangen, dass ein „Geniebegriff die Voraussetzung und Grundlage aller Kunstwissenschaft bildet“ (300).

Bei genauerer Betrachtung der vorliegenden Ausgabe fragt sich der Leser allerdings dann doch, was genau das Ziel des kleinformigen Buches ist. Eine kritische Edition von Winds Dissertation bietet Schneider jedenfalls nicht. Die Erläuterung des Textes durch den Herausgeber beschränkt sich auf ein kurzes Nachwort. Ein Sachkommentar ist nicht beigegeben; die editorischen Eingriffe beschränken sich auf das Ausschreiben der von Wind nur abgekürzt zitierten Literaturnachweise und das Einfügen einiger Überschriften für Unterkapitel. Letzteres geschieht zudem unsystematisch; warum es an einigen Stellen unterlassen wurde (217, 220, 225), wird nicht ersichtlich. Der Band versteht sich also wohl eher als ein Lesebuch. Den bisher unveröffentlichten Text Winds der wissenschaftsgeschichtlichen Forschung zugänglich zu machen, ist sicher ein Verdienst – doch muss man sich fragen, ob eine Digitalisierung des Originalmanuskripts diese Lücke nicht ebensogut, wenn nicht besser geschlossen hätte.

### WARBURG UND DIE NEUEN MEDIEN

Nicht um personale Netzwerke und Schulbildungen, sondern um eine mediengeschichtliche Kontextualisierung Warburgs, wie sie etwa bereits mehrfach und erfolgreich für die Publikationsform des Atlas vorgenommen wurde (vgl. v.a. die Arbeiten von Sigrid Weigel und Frank Zöllner), geht es in Thomas Hensels Monographie *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, die aus seiner 2006 abgeschlossenen Hamburger Dissertation hervorging. Man mag hier eine weitere Apologie Warburgs vermuten, die das Werk des Hamburger Kunst- und Kulturhistorikers auf eine Ansammlung von „Faszinationsworten“ (Joachim Knappe) im Dienste einer modernen methodologischen Agenda reduziert. Doch das trifft auf diese quellengesättigte Untersuchung über die Bedeutung von technischen Medien für Warburgs Denken nicht zu.

Warburgs Theoriebildung gewann ihren spezifischen Charakter, so Hensel, „weil sie in ihrer Struktur wesentlich durch bildgebende Technolo-

gien geprägt wurde“. Es geht ihm also darum, „Warburgs Formierung historischen Wissens auf technische Medien“ zurückzuführen (15). Dabei stehen nicht zuletzt auch die Produktionsmethoden von Wissenschaft, also die technischen Bedingungen ihrer Entstehung im Zentrum der Untersuchung. Für die Verwendung von Photographien und den Einsatz von Zeichnungen liegen bereits einige Arbeiten vor (vgl. etwa Robert S. Nelson, *The Slide Lecture, or the Work of Art „History“ in the Age of Mechanical Reproduction*, in: *Critical Inquiry* 26/3, 2000, 414–434; Elke Schulz, *Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie*, Stuttgart 2004; Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009). Hensel erweitert die bisherigen Forschungsergebnisse durch seine Diskussion der Rolle von technischen Medien wie der Telegraphie, dem Kino und der Röntgentechnik, aber auch traditioneller „Aufschreibesysteme“ wie der Handschrift. Ganz nebenbei gelingen ihm so auch treffende Beobachtungen zu anderen Fragen, etwa der aufgeheizten Debatte um Ursprung und Wesen der „Doppeldiaprojektion“ (143–146).

Das Buch besticht allein schon durch die schiefe Menge der hier präsentierten und aufgearbeiteten unpublizierten Quellen aus Warburgs Nachlass. Vor allem die zahllosen Diagramme und Skizzen des unermüdlichen Forschers ermöglichen ungeahnte Einblicke. Das können ganz unscheinbare Funde sein, etwa das Blatt auf dem Buchcover, auf dem Warburg die für einen Vortrag zusammengestellten Abbildungen nach gezeigten Medien (Tafelbild, Illustration, Fresko etc.) sortiert. Hensel gelingt es, aus dieser Sensibilität für die unterschiedlichen Qualitäten von Bildmedien die Geburt der Idee für Warburgs Bilderatlas herzu-leiten (47–49).

Warburgs Aufmerksamkeit für Bildmedien herauszustellen, bedeutet vor allem eine gründliche Revision der weiterhin sehr einseitigen Beschreibung seines geschichtstheoretischen Kernbegriffs des „Nachlebens“ als einer mnemohistorischen Kategorie. Wurden die von Warburg ge-

zeichneten „Wanderstraßen“ der Bildgeschichte oft mit an aktuellen Forschungsfragen orientierten Vorstellungen einer nomadischen, tendenziell eigenaktiven Wanderung von Bildern unterlegt, so bietet Hensel mit seinem Kapitel über die Bedeutung der Übertragungstechnik der Telegraphie eine deutlich klarere Annäherung an Warburgs Gedankenwelt. Zugleich erhalten damit zahlreiche der komplexen und schwer verständlichen Neologismen Warburgs (etwa Selbstbezeichnungen als „Seismograph“ oder als der „kleine Antennerich“), dieses „gleichsam energetisch aufgeladene, technizistische Vokabular“ (80), eine Begründung in zeitgenössischen Debatten und Terminologien.

**H**ensels Buch eröffnet damit die Chance, Warburgs Bild- und Geschichtsbegriff noch einmal neu zu befragen. Deutlich wird dies im Kapitel über die Röntgentechnik: Diese Durchleuchtungen von Gegenständen erscheinen hier als Leitbilder für ein Schichtmodell von Bildlichkeit, das Bilder prinzipiell als Palimpseste erscheinen lässt. Die Röntgentechnik begeisterte nicht nur Warburg, sondern auch etwa Fritz Saxl, in dessen Arbeit sich die praktischen Konsequenzen dieser Technologie verfolgen lassen (vgl. McEwan, 122f.): Im Röntgenbild wurden Malschichten zu potentiell abtragbaren Ablagerungen. Aus Anlass dieser Überlegungen ließe sich erneut darüber nachdenken, ob Warburg nicht zumindest in diesen frühen Jahren noch ein deutlich lineareres (bzw. „stratigraphischeres“) Geschichtsmodell im Sinn hatte, als seine Exegeten es vor allem in der Nachfolge der Thesen von Georges Didi-Huberman behaupten.

Gegen Hensel einzuwenden ist höchstens, dass er Warburgs Schaffen tendenziell etwas zu monolithisch behandelt. Obwohl die einzelnen für ein Argument herangezogenen Beispiele zeitlich zum Teil weit auseinanderliegen, geht er wenig auf mögliche Veränderungen im Denken seines Protagonisten ein. Störend sind mitunter auch die häufigen „Superfußnoten“, die aus reiner Pflichtschuldigkeit Myriaden von Titeln auflisten. Fließtext und Anmerkungsteil werden so vom Umfang her

fast gleichgewichtig. Zudem wurden weite Passagen des Textes, teils auch ganze Kapitel, bereits an anderen Stellen in Aufsatzform publiziert. Das sind aber nur kleine Einwände gegen ein wichtiges Buch.

**F**ür die Warburg-Forschung lässt sich zum Schluss eine merkwürdige Diagnose stellen: Die vielbeklagte schmale Quellenbasis, auf der die Debatten um Warburg fußen, wird zunehmend von der Peripherie her, in Arbeiten zu Warburgs Umfeld, verbreitert. Als nächstes wäre auf eine Biographie Gertrud Bings zu hoffen, einer weiteren Protagonistin des Warburg-Umkreises, deren eigenes wissenschaftliches Profil bisher gänzlich unsichtbar ist. Andere Arbeiten mit ähnlicher Zielsetzung, etwa die Dissertation von Emily J. Levine über *Culture, Commerce, and the City: Aby Warburg, Ernst Cassirer, and Erwin Panofsky in Hamburg, 1919–1933* oder die langjährigen Forschungen von Elizabeth Sears zum „Warburgian Heritage“ als Phänomen eines „collective scholarship“ in den 1930er Jahren werden hoffentlich in absehbarer Zeit veröffentlicht werden. Aber auch von Warburg selbst sind noch zahlreiche Texte, seien es Manuskripte oder Briefwechsel, zu erschließen und in angemessener Form zu publizieren.

---

DR. DES. HANS CHRISTIAN HÖNES