

GEORGES DIDI-HUBERMAN

## L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des phantômes selon Aby Warburg

Paris, Les Editions de Minuit 2002. 592 S., 93 Abb. ISBN 2-7073-1772-1

Das Nachdenken des jungen Warburg über die »Ninfa« trägt alle Merkmale einer Obsession. Sie begegnete ihm in Ghirlandaios »Geburt Johannes des Täufers« in S. Maria Novella in Gestalt einer Fruchträgerin, einer dienenden Randfigur, die sich um die behäbig steife Ruhe der Wochenstube nicht kümmert. Ihr lebhafter Auftritt macht aus dem Fresko ein »merkwürdiges Stilgemisch« (Gombrich), worin der an Stilkriterien nicht interessierte Warburg keine Inkongruenz, sondern eine exemplarische Spannung aufspürt, den Zusammenstoß paganer Diesseitigkeit mit der Welt des Mittelalters – aus der Ghirlandaio freilich ein zeitgenössisches Sittenbild macht! Indem Warburg den Fremdkörper »Ninfa« tauft, erfindet er dem zu sich selbst befreiten »elementaren Lebenswillen« der neuen Zeit eine Botin mit mythischen Tiefendimensionen und erfüllt sich selbst ein Wunschbild: »Die lebhafteste Geste; die Antike hat's erlaubt« (Gombrich, 158).

Man könnte die Szene eine Epiphanie à rebours nennen, denn die Ninfa ist ein säkularisierter Verkündigungengel, der eine neue, weltliche Botschaft mitteilt. Auch der Erzengel Gabriel kommt in der Quattrocentomalerei oft als Schnellläufer auf die in sich ruhende Maria zu. Warburg hätte darin ein Beispiel für die von ihm aufgedeckte »Bedeutungs-inversion« bemerken können, aber er war ganz auf die antike Herkunft des »bewegten Beiwerks« fixiert. Deshalb hatte er auch bloß ein registrierendes Auge für Filippo Lippis Tondo der Madonna mit dem Kind (1452, Pitti), wo eine bewegte Lastträgerin die Hintergrundszenen aufstört. Jahrzehnte später begnügte sich Warburg damit, den Tondo in die Ninfa-Tafel des Mnemosyne-Atlas einzufügen (T. 46) – über eine Lippi-Ghirlandaio-Filiation nachzu-

denken überließ er den Einflußforschern. Die Episode des Wochenstuben-Freskos wurde zu Warburgs Schlüsselerlebnis. Sublimiert beflügelt die Ninfa seine Phantasie als Schmetterling, der sich nicht fassen läßt. Der »Aufschwung«, den der Falter anzeigt, macht seinen Bewunderer nicht blind für die Raupe, aus der er hervorging. So steht es im Entwurf eines der Briefe, die Warburg 1900 mit seinem holländischen Freund André Jolles austauschte. Beide wollten ihrer rätselhaften Ninfa Fiorentina ein literarisches Denkmal setzen, vielleicht angeregt durch die damals viel gelesenen *Imaginary Conversations* (1821-29) von Walter Savage Landale. Die verspielte Intellektuellenlaune kam indes über zahlreiche Entwürfe nicht hinaus. Getreu seinem Vorsatz, Warburgs Denken nicht im »luftleeren Raum« der Ideen darzustellen, bezog Gombrich das Ninfa-Projekt auf die Emanzipationsbewegungen der Jahrhundertwende, auf Reformkleider und die barfuß tanzende, von Warburg übrigens nicht bewunderte Isadora Duncan. Noch ausführlicher ist neuerdings Bernd Roeck (*Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, München 2001) auf das Klima des ästhetisch-intellektuellen Florenz der Jahrhundertwende eingegangen, wobei er die ins Phantasmagorische reichende heitere Note des imaginären Briefwechsels hervorhob.

Von solchen Bezugspfeln ist bei Georges Didi-Huberman nicht die Rede. Hier werden streng andere Sonden angesetzt. Sah Gombrich im Schmetterlings-Gleichnis ein Motto für die »treibende Kraft« von Warburgs Forschung und deren »zentrales Thema«, die »Befreiung der Schönheit« und den aufwärtsstrebende(n) Flug des platonischen Ideals« (146), ist die Ninfa für Didi-Huber-

man ein polymorphes und deshalb polyvalentes »Leitfossil« (335f.). Diese Auffassung ergibt sich folgerichtig aus den ersten 300 Seiten seiner Untersuchung (auf die ich gleich eingehen werde). Dabei unterläuft dem oft einschüchternd umsichtigen und verknüpfenden Autor eine symptomatische Verwechslung. Er macht Warburg zum Autor einer fabulierenden Beschreibung der Ninfa-Erscheinung, die jedoch in einem Brief von Jolles steht (Gombrich 144, Roeck 236). Didi-Huberman nimmt Jolles' Stoßseufzer »Ich verlor meinen Verstand« für ein verzweifertes Bekenntnis Warburgs, paßt es doch in den Umriß eines ruhelos suchenden und geplagten Gelehrten. Wenige Seiten später scheint unserem Autor tatsächlich das widerfahren zu sein, wovon Jolles in rhetorischer Übertreibung spricht. Im Labyrinth seiner Bezugslinien und Konjekturen verliert er den Kopf und schreibt: »Warburg savait bien que Gradiva, pas plus que Ninfa, ne marche jamais seule.« (347) Gradiva ist die Titelheldin einer 1903 erschienenen Erzählung von Wilhelm Jensen, die ihr Nachleben einer berühmten Studie von Freud verdankt. 1906 geschrieben und im Jahr darauf veröffentlicht, konnte dieser Aufsatz den Florentiner Warburg von 1900 noch nicht beschäftigt haben. Sein Brückenschlag dient Didi-Huberman dazu, die »essentielle polarité« der beiden Frauengestalten herauszuarbeiten. Gradiva, für Freud Beleg der »Gleichstellung von Traum und Wunscherfüllung«, übt nur *einen* Zauber aus, indes Didi-Huberman, Warburg weiterdenkend, die Ninfa in ein Netz von Antithesen, Ambivalenzen und »dynamischen Inversionen« (347) versetzt. Sie wird zur »image capable de tout«: Victoria, Mänade und Medusa, trägt sie Schönheit und Schrecken, Verzauberung und Bedrohung in sich. In diesem Spannungsfeld bleibt Gombrichs Deutung der Ninfa als »Energiesymbol« zwar erhalten, erfährt aber eine folgenreiche Öffnung und Vertiefung unter paradoxen Vorzeichen. Die Ninfa wird zum »Leitfossil«, eingesenkt in »Schichtenfaltungen« – Didi-

Huberman bezieht das Wort von dem Geologen Ferdinand von Richthofen (1886) –, in denen sich Nachleben und Überleben als Transformationsprozesse vollziehen.

Unter den diachronen Verwandlungen der Ninfa, die Warburg später auf T. 46 seines Atlases zusammenstellen wird, findet sich eine, an deren Signifikanz sich Didi-Hubermans Tiefblick hätte bewähren können: das von Warburg aufgenommene Foto einer Bäuerin in Settignano. »Ich habe sie [= die Ninfa] einmal in Settignano gesehen und fotografiert«, beschreibt er diesen »glücklichen Zufall« in einem Brief an Jolles (Roeck 236). Jahrzehnte später wird er zu dieser Gestalt ein mondänes Gegenstück in einem Plakatmotiv der Hamburg-Amerika-Linie entdecken: »Das Reisefräulein... ist eine heruntergekommene Nymphe...« (Tagebuch, 28.9.29; Gombrich 400). Heruntergekommen ist ein hartes Wort, das den Bedeutungswandel zum Bedeutungsverfall abwertet. Trägt die (klassenspezifische) Polarität der beiden Frauen zur Veranschaulichung der gegenläufigen Kräfte bei, die Warburg in jedem Bild wirken sah? Wenn demnach dieselbe Pathosformel einmal für Befreiung, das andere Mal für Verfall steht (Gombrich 377), wäre zu fragen, ob der Gegensatz Bäuerin-Vergnügungsreisende in dieses Schema paßt. Gegensatzpaare, das gilt für Warburg noch mehr als für Riegl oder Wölfflin, verharren nicht in eindeutig abgegrenzten Positionen, sondern leben von den sie verbindenden Abstufungen, Zwischentönen und Ansteckungen – bis hin zur Bedeutungs-inversion. So gesehen schlägt der »Verfall« des Reisefräuleins in Befreiung um, die Freiheit der Bäuerin in Existenzzwänge. Beide Male vollbringt die Pathosformel ihre Doppelfunktion: sie bindet und entbindet Lebensenergien. Es wäre verfehlt, sich über Didi-Hubermans Irrtümer bzw. Verwechslungen mokant zu entrüsten, womöglich gar unter Berufung auf Warburgs Devise, wonach der liebe Gott im Detail steckt. Didi-Huberman hat sein Buch nicht für die Beckmesser geschrieben. Seine

Akribie mag den Autor einmal im Stich oder den Leser im Unklaren darüber lassen, ob ein Zitat von Burckhardt oder Warburg stammt – nie jedoch verläßt ihn sein Scharfsinn bei der Darlegung stringenter Argumente. Auf 500 Seiten wird der Leser Zeuge einer aufgeladenen, nie erlahmenden intellektuellen Energie, die sich geduldig durch alle Schichten von Warburgs Lebens-, Denk- und Kunsterfahrungen bewegt, keine Quelle unbeachtet und keinen deutschen Begriff unübersetzt läßt, keinen der vielen Merktzettel übersieht – sofern er relevant ist –, ja sogar en passant Exkurse über schwierige, doppelsinnige deutsche Wörter (etwa »übersehen«) vornimmt. Das vollzieht sich im Rhythmus von Systole und Diastole, wechselt von Warburgs dichten, epigrammatischen Formulierungen zum Ausgriff in das Terrain der Quellen.

Die 93 Abbildungen sind nützlich und enthalten unveröffentlichte Dokumente, z. B. einige der vertikal geschriebenen Notizen aus dem Sanatorium. Die 60 Seiten lange, etwa 900 Titel umfassende Bibliographie der Sekundärliteratur stellt ein *Non plus ultra* dar, desgleichen das chronologische Verzeichnis von Warburgs Schriften. Die buchbinderische Verpackung ist ein Ärgernis: Nach kaum begonnener Lektüre fällt der Einband ab.

Mir scheint, daß Warburgs leidenschaftliche, bohrende Dynamik auf den Autor übergriff und sich in der Beharrlichkeit und Nachdrücklichkeit seines Fragens niederschlug. Auch er gibt sich nicht mit schnellen Antworten zufrieden. Das Ergebnis seines zehnjährigen Forschens ist ein ausgereifter, vielschichtiger Wurf, eine kongeniale Leistung: keine *intellektuelle Biographie*, wie sie Gombrich vor drei Jahrzehnten zögernd und bewußt auf einen Kompromiß zusteuern in Angriff nahm, sondern die *Biographie eines Intellekts* in Gestalt eines Kaleidoskops geistesgeschichtlicher Impulse und Konflikte, Verzögerungen und Kontaminationen, dessen Vielgestaltigkeit gleichwohl überschaubar bleibt. Wenn ich es richtig sehe, wird der Text

immer dichter und voller, zugleich freier und souveräner. Am Ende ist der Autor nicht mehr der, der er am Anfang war. Gründlichkeit – à la française – als Erfahrungsgewinn.

Das Problemfeld, von dem Didi-Huberman schichtenweise Besitz ergreift, geht auf Vasari und vor allem auf Winckelmann zurück. Sein geschichtsphilosophischer Ansatz entspringt dem Verlangen nach homogenen Prozessen. Die Geschichte der Kunst wird deshalb auf die Formebene reduziert und in geschlossene »Stile« und Schulen umgegossen. So entstand die von Warburg zeitlebens beargwöhnte »ästhetisierende Kunstgeschichte«. Zwar deutet Quatremère de Quincy einen Gegengedanken an, wenn er Winckelmann bescheinigt, er habe die Antike »zerlegt« (*décomposé*), aber es dauerte noch Jahrzehnte, bis Bachofen, Burckhardt und Nietzsche – Warburg den Bezugsrahmen gebend – sie auf das »Doppelantlitz« (Wind, 1931) von olympischer Ruhe und dämonischer Furchtbarkeit brachten. Wie Warburg daraus das Palimpsest seiner Polaritäten entwickelt, zeigt Didi-Huberman ausführlich an den Anstößen, die er von Burckhardt empfangt, bei dem – verstreut – schon alles *in nuce* auftaucht: der Verzicht auf geschichtsphilosophische Ganzheitlichkeit; die gründend-zerstörende Doppelbewegung der Kultur; Geschichte als Folge beständiger Übergänge, Mischungen und unberechenbarer »Contagien«; die geschichtliche Zeit folglich als eine »unreine« Diskontinuität, in die Kontinuitäten eingelagert sind, so daß das *Contiguum* auch als *Continuum* (*Tagebuch* VII, 1929, Gombrich 338) funktionieren kann.

Für alle diese Gesichtspunkte wird Warburg mit seinem zentralen Thema, dem Nach- bzw. Überleben der Antike Belege erbringen, die sich freilich nicht auf Motivketten beschränken, sondern in Mythos, Magie und Bildzauber zurückreichen. Da es keine »reinen« Geschichtsepochen gibt, gehen Burckhardt und Warburg den strikten Epochentrennungen aus dem Weg. So rückt das Mittelalter

nahe an die Neuzeit heran. Auch die Höhenlagen der Modi nehmen sich als Transitorien aus, die an »psychischen Pendelschwüngen« (Warburg) teilhaben. In ihnen ereignen sich Pausen und Sprünge, Krisen und Brüche, »Verpuppungen« und »Verkappungen« (Burckhardt). Diese komplexe Struktur schlägt sich in Warburgs Stil nieder, zu dessen Vielschichtigkeit schon Gombrich anmerkte, daß sie eine Art »sprachlicher Kontrapunktik« (31) darstelle. Didi-Huberman vertieft diese Beobachtung an mehreren Stellen.

Auf einen Forscher wie Warburg, der den Betrachterbezug zum Lebensbezug erweitern möchte, der sich nicht damit begnügt, vor dem Bild zu stehen, da er nach dynamischen Energien Ausschau hält, mußte ein Wort von Burckhardt stimulierend und richtungweisend wirken: »Das italienische Festwesen in seiner höheren Kultur ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst«. Warburg zitiert diesen Satz in seiner Botticelli-Arbeit (1893). Die wechselseitige Durchdringung von Kunst und Leben macht das geschichtliche Geschehen vollends zu einer Folge von »Mischungen«, »Mischzuständen« und »Mischstilen«. Daraus ergeben sich Fragestellungen, die den Kunsthistoriker zur Öffnung seiner Methode nötigen. Er muß seine Autorität als Grenzwächter aufgeben. Analog zu den unreinen Mischformen, in denen sie ihren Stoff vorfindet, muß sich die Kunstwissenschaft als *Mischwissenschaft* erneuern. 1912 auf dem Kongreß in Rom als programmatische Forderung nach »methodischer Grenzerweiterung« erhoben, ist der Gedanke der mehrseitigen Öffnung schon beim jungen Warburg angelegt. Didi-Huberman belegt genau die Anregungen, die dieser absorbierende Leser von der Psychologie, der Anthropologie, der Linguistik und den Naturwissenschaften empfing. Viele Lesefrüchte sind bekannt, andere waren bisher nicht genügend erforscht, so vor allem die Rolle des englischen Ethnologen Edward B. Tylor (1832-1917), in dessen Schriften sich viele Einsichten »avant Warburg

et Freud« nachweisen lassen. Tylor sah Fortschritt und Verfall miteinander verschränkt; er schrieb jeder Gegenwart mehrere Vergangenheiten zu und prägte den Begriff Animismus. Die verschiedenen Brechungen, die Warburgs konfigurierender Intellekt in sich vereinigte, kommen im II. Abschnitt (*L'image-pathos*) zu Wort. In zwei Kapiteln wird Warburg an den Abgrund gestellt, in den der Nietzsche des Zusammenbruchs blickte. Daraus gewinnt der Autor neben analogen Denkmustern die Einsicht, daß, was von einer Kultur überlebt, das Verdrängte ist. Freud wird mehrmals zur Bekräftigung herangezogen. Immer noch von Burckhardt handelt das ergiebige Kapitel über die Geschichtsbrüche (154f.). Der Blick auf Darwins *Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872) zeigt eine für die Pathosformel wichtige Quelle auf, von der auch noch die »Dialektik des Monstrums« geprägt ist. Hier kündigt sich eine wichtige Akzentverlagerung an, von der im III. Abschnitt ausführlich die Rede sein wird: die Wende vom *Symbol* zum *Symptom*. Zu fragen wäre, ob Warburg Schillers Aufsatz *Über den Zusammenhang der tierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen* kannte.

Der III. und längste Teil (*L'image-symptome*) beginnt mit »Warburg vers Freud«. Mag Warburg auch »Freuds Auffassung des Mythos... nicht eigens zur Kenntnis« (Gombrich) genommen haben, gibt es doch, wofür Didi-Huberman den Nachweis erbringt, zahlreiche, gleichsam subkutane Berührungen zwischen den beiden. Dabei kam dem Psychoanalytiker Ludwig Binswanger, der Warburg in Kreuzlingen betreute, ein entscheidender Anteil zu. Davon handelt eines der erhellendsten Kapitel des Buches. Ihm folgt ein weiterer Nachtrag zu Warburgs Quellen, der bislang übersehene Aufsatz Robert Vischers *Über das optische Formgefühl* (1873), der das Thema »Einfühlung« für die kommenden Generationen (Lipps, Worringer u. a.) aufbereitet.

Warburg verstand sich als Psychohistoriker auf mehreren Ebenen: als sein eigener Thera-

peut, der seine »Denkräume« dem Leiden abrang, und als Symptomatologe der Kulturgeschichte im allgemeinen und der Kunstgeschichte im besonderen. Die Metapher dieser Psychologisierung ist die »Dialektik des Monstrums« (Didi-Huberman) in uns selbst und in den Spannungsfeldern der Kultur. Sie enthalten eine »Doppelheit«, über die Warburgs erst kürzlich veröffentlichte Einleitung zum Mnemosyne-Atlas (1929) Auskunft gibt (Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar [Hg.], *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache der Kunst*, Salzburg 1992, S. 171f.). Auf S. 286 bezieht sich Didi-Huberman – Warburg weiterdenkend und weiter-schreibend – auf diesen Schlüsseltext: Aus »Doppelheit« wird bei ihm »unheimliche Doppelheit«. Was der Weiterdenker folgen läßt, wird als Übersetzung präsentiert, ist aber eine durchsichtig formulierte Paraphrase von Warburgs opaker Prosa.

Bei der Erörterung der Leiden der Bilder – Wiederholungen, Entstellungen, Verdrängungen und Inhibitionen – vermisste ich einen Aspekt, dem die Warburg-Forschung aus dem Weg geht. Warburg setzt an bei der zwar bipolaren, jedoch expliziten Ausdrücklichkeit der Pathosformeln. Zeitgenosse der Expressionisten, widmet er, wenn ich es richtig sehe, der ausgehöhlten, konventionalisierten Pathosformel nicht die nötige Aufmerksamkeit. Damit mag zusammenhängen, daß ihn absichtliche »Verpuppungen« (Burckhardt) wie etwa die des Manierismus nicht interessieren. Zu den Korrekturen, die Didi-Huberman stillschweigend an Gombrich vornimmt, kommen zwei, die er dem Leser deutlich macht. Beide berühren den Komplex, den die Forschung hierzulande seit Hitler behutsam und verlegen als die »Nachtseite« der deutschen Geistesgeschichte bezeichnet. Noch 1931 konnte Edgar Wind ohne Umschweife die Lehre Warburgs dahin zusammenfassen, daß Kunstschaffen und Kunstgenießen sich »aus den dunkelsten Energien des menschlichen Lebens (nähren) und... ihnen selbst dort verhaftet und

durch sie bedroht (bleiben), wo ein harmonischer Ausgleich »vorübergehend – geglückt ist.«

Gombrich ging mit Warburgs Schizophrenie zurückhaltend um, einmal weil sie seiner Ratio unheimlich war, und zum anderen, weil er ihr keine zentrale Rolle im geistigen Haushalt beimaß. Didi-Huberman blickt unerschrocken und unbefangen auf die »Nachtseiten«. Von der »schize« fasziniert, ist sie für ihn der Reiß, der Warburgs Denken überhaupt konstituiert. Die Brüche, von denen die Geschichte voll ist (Burckhardt), verlagern sich in den Denkstil des Gelehrten, der über sie reflektiert. Liegt hier nicht ein Wechselbezug vor? Ein Leben lang suchte dieser forschende Denker nach dem Randzonen-Wissen, das Woyzeck in einem Satz unterbrachte: »Jeder Mensch ist ein Abgrund; es schwindelt einem, wenn man hinabsieht.« Und sein Leben lang stand Warburg an den Abgründen der Geschichte und rang mit den Monstren (Didi-Huberman 126ff.). Der seit Lessing zum Paradigma der ästhetischen Reflexion erhobene Laokoon, von Gombrich als »richtungsweisend« für Warburgs Denken eingeschätzt, wird für Didi-Huberman zur Metapher eines Menschen, der die Schlangen (Monstren), mit denen er ringt, sich denkend einverleibt und so beherrscht. Aus dieser Empfänglichkeit gewann Warburg seine Einsichten in die apotropäischen Ursprünge der Kunst und deren Fortwirken bis in unsere Zeit. Von da fällt neues Licht auf Warburgs Amerika-Reise (1895) und die Schlangenrituale der Indianer, über die er dann 1923 im Sanatorium einen Vortrag hielt. Indem der Patient sich wieder seines (gefährdeten) Denkraums vergewisserte, leitete er seine Heilung ein. Was Warburg an Material über Aberglauben, Magie und Bildzauber zusammentrug, ist die anthropologische Objektivierung seines unstillbaren schizoiden Beseelungs- und Verleibungsdrangs – obsessive Bemächtigung als ambivalente Pathosformel eines »Erlösungssuchers« (Warburg über sich selbst), der zwischen »trieb-

hafter Magie und auseinandersetzen-der Logik« seine Katharsis suchte.

Während des Jahrfünfts von 1918 bis 1923, das Warburg im Sanatorium Ludwig Binswangers verbrachte, trat seine von Fritz Saxl geleitete Bibliothek in Verbindung mit der 1920 gegründeten Hamburger Universität und verwandelte sich in eine öffentliche Forschungseinrichtung, die mit ihren Vorträgen, Seminaren und Publikationen rasch zu internationalem Ansehen gelangte. Damit gingen Akzentverschiebungen einher, deren Tragweite bisher niemand so genau und souverän analysiert hat wie Didi-Huberman. Indem er Cassirer und Warburg einander gegenüberstellt, verkörpern beide paradigmatisch und komplementär das »Doppelantlitz« der Antike. Cassirers Denkstil steht für die olympische Ausgewogenheit, sein Symbolbegriff zielt auf eine goethesche Konvergenz aller geistigen Hervorbringungen, also auf Homogenität, indes der schweifende, getriebene Warburg, der sich selbst einen »(unheilbaren) Schizoiden« nannte, die dämonischen Energien bezeugt, weshalb er das Symbol nicht als objektivierte Form, sondern als Symptom erlebte.

Auf S. 443 zitiert Didi-Huberman aus Warburgs unveröffentlichten »Grundbegriffen (II)« das Wort von einer »Kritik der reinen Unvernunft« – eine fast dadaistische Formulierung, über deren Kontext wir leider nichts erfahren. In einem glücklichen Vergleich erinnert Didi-Huberman an eine analoge geistesgeschichtliche »schize« zu Beginn des 19. Jh.s: Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* und das *Allgemeine Brouillon* von Novalis. Zwischen diesen Positionen könnte man Warburgs großes Fragment, den Mnemosyne-Atlas ansiedeln. Der Autor entschließt sich nach einigem Zögern, dieses »work in progress« zu einem Zeugnis der Avantgarde zu erklären (482). Er sieht darin Demontage und Remontage ineinandergreifen und versucht, Warburgs rätselhaftes Wort von der »Ikonologie des Zwischenraums« zu erhellen (497).

Dabei fällt mir ein, daß ich vor Jahren über den Benutzer des Atlases schrieb: »Er denkt in Zwischenräumen«.

Es ist Didi-Huberman hoch anzurechnen, daß er die Umorientierung, die Warburgs wissenschaftliche Lebensleistung durch die Institutionalisierung und besonders durch die Persönlichkeiten Cassirers und Panofskys erfuhr, objektiv als Gewinn, aber auch als Verlust, als Verengung und Eingrenzung darlegt. Der große Systematiker Panofsky, einmal »figure du commandeur« genannt, konzentrierte sich auf die Bedeutung (meaning) der Bilder, indes Warburg in ihnen das »Leben« suchte. Jener konstituierte ein polysemes, gleichwohl kohärentes Bezugssystem der Symbole und eine Bedeutungsskala, die an den vierfachen Schriftsinn der Patristik und an die vier Stufen Dantes erinnert, dieser beharrte auf der »schize structurelle des symptomes«. Im Gegensatz dieser Positionen wird deutlich, was die Ikonologie Warburg verdankt und was ihn von ihr trennt: seine kongenitale Irrationalität. Didi-Huberman hat diesem hierzulande verdrängten Faktor wieder zu seinem zentralen Stellenwert verholfen, indem er Warburgs »wildes Denken« konsequent thematisierte. Schon das allein empfiehlt sein Buch für eine Übersetzung ins Deutsche.

Die »manische Proliferation«, die Didi-Huberman dem Mnemosyne-Projekt anmerkt, trägt die Merkmale der obsessionellen Vermehrung der Blickpunkte, die schon Burckhardt sich vornahm, als er »Querschnitte durch die Geschichte und zwar in möglichst vielen Richtungen« legen wollte. Ähnliches scheint sich auch Didi-Huberman vorgenommen zu haben. Wieviele »Richtungen« uns vorenthalten blieben, verrät er in der Nachbemerkung: Der Text mußte um 200 Seiten Anmerkungen verschlankt werden. Und wieviele Richtungen und Schichten noch der Einflechtung in den Kontinent Warburg harren, mag die folgende Coda andeuten. Sie zeigt an ein paar Zitaten, daß Warburg zwar als Kunsthistoriker ein Einzelgänger war, indes er mit

seinem Sensorium an der Avantgarde der europäischen Geistesgeschichte mitwirkte.

Was hat man aus der Antike gemacht, klagt Flaubert am 17. Mai 1853 in einem Brief an seine Freundin Louise Colet, als man sie für Kinder zubereitete. Seine Antike ist nicht *ad usum Delphini* zugeschnitten, und er entnimmt sie nicht bloß den Funden der Archäologen – für Flaubert lebt und leibt sie im arabischen Orient, wo die »harmonie des choses disparates« die Ästhetik des Alltags prägt: »Alle Verlangen (appetits) der Vorstellungskraft und des Denkens werden auf einmal befriedigt« (an Louise Colet am 29. März 1853). Nach einer solchen Totalerfahrung verlangt es André Breton im 2. Manifest des Surrealismus (1929): »... et nous voici de nouveau, après des siècles de domestication de l'esprit et de résignation folle à tenter d'affranchir définitivement cette imagination par le long, immense, raisonné dérèglement de tous les sens.« Die »überlegte Entregelung (Verwirrung)«, ein Rimbaud-Zitat aus dem

Brief vom 15. Mai 1871 an Paul Demeny, mutet wie ein Paradoxon an, ähnlich den Selbstwidersprüchen der Pathosformeln und den vielen transitorischen Dichotomien und Polaritäten, mit denen Warburg sich umgab. Er tat das in seinem Kopf, in seiner Bibliothek und im Mnemosyne-Atlas.

Zur selben Zeit schuf sich André Breton in Paris mit seiner Atelierwand eine tatsächliche, dreidimensionale Umgebung aus Kunstobjekten, Fundstücken und anonymen Kuriosa. Diese von Objektmagie durchwirkte Schauwand führte »viele Richtungen« und Bedeutungen zusammen, widersetzte sich also dem ästhetisierenden Grundgedanken des Kunstmuseums. Wer vor ihr stand, befand sich zugleich in einem Initiationslabyrinth.

Werner Hofmann

*P.S. Auszüge aus diesem Beitrag wurden in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 9.9.02 vorabgedruckt.*

## ATHANASIVS KIRCHER, S. J.: IL MUSEO DEL MONDO

*Catalogue of an exhibition at Palazzo di Venezia, Rome, 28 February-22 April 2001, ed. by Eugenio Lo Sardo. Rome: Edizioni de Luca 2001. 373 pp. 117 b/w, 109 color ill. Euro 62,-. ISBN 88-8016-421-X*

Among the inventions of Athanasius Kircher (1602-80) was the »Anemoscopium Magneticum,« an arrangement of magnets, globes, and dials that displayed the motions of the breeze much like a modern wind gauge. That his device was reconstructed in a recent exhibition suggests how far the winds have shifted in favor of this remarkable Jesuit polymath who blended early modern empirical science with the older worlds of alchemy, hermeticism, and the Catholic priesthood. Historian and curator Eugenio Lo Sardo set out to concretize this paradox by studying Kircher's famous »museum of the world,« once installed at the Jesuit college just steps from the exhibition venue. Established in 1651, the *Museum Kir-*

*cherianum* attracted tourists for two centuries, and its *disjecta membra* still enrich collections at the Vatican, the Quirinal, the Museo Nazionale Romano, the Museo Etnografico Pignorini, the Roman University, the Etruscan Museum at Villa Giulia, and the Egyptian Museum in Turin. *Il Museo del Mondo*, sponsored by Italy's central office for archival patrimony, realizes a dream begun fifteen years earlier with an international congress whose papers (*Enciclopedia in Roma Barocca: Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano fra Wunderkammer e Museo*, ed. M. Casciato, M. G. Iannello, and M. Vitale, Venice, 1986) long constituted our best knowledge of the collection. While Kircher's publi-