

Mit dem Kupferstichkabinett und der Kunstbibliothek, einem sehr lebendigen, räumlich aber zu eng bemessenen Institut der Stiftung, wäre der Kemperplatz auch der zentrale Ort für die Pflege der Wissenschaft an den Staatlichen Museen. Zu ihren zukünftigen Aufgaben gehört nicht nur die breitenwirksame Öffentlichkeitsarbeit, sondern eine Intensivierung der wissenschaftlichen Arbeit im Kontakt mit den drei Universitäten. Die Tradition der Staatlichen Museen, durch wissenschaftliche Kompetenz finanzielle Schwächen auszugleichen, sollte neu belebt werden.

Schlösser und Museen scheinen zunächst sehr unterschiedliche Gehäuse für Kunstsammlungen zu sein, und oft sind sie das auch wirklich, dann nämlich, wenn das Museum als reiner Zweckbau austauschbar oder nach Maßgabe des Zuwachses der Sammlung zu verändern und zu erweitern ist. Den Bauten auf der Museumsinsel aber sind durch Geschichte und künstlerischen Rang Qualitäten zugewachsen, die sich in der Verbindung von Bau und Inhalt ähnlich verhalten, wie es bei den Schlössern der Fall ist: Sie sind nicht mehr austauschbar, sondern als Kunstwerke Zeugnisse der Museumsgeschichte, Ausdruck jenes Geistes, der die Sammlungen hervorgerufen hat; sie „umzuwidmen“ hieße, die Gewänder bis zur närrischen Vermummung zu tauschen.

Martin Sperlich

Tagungen

„EBREO DI SANGUE, AMBURGHESE DI NASCITA, FIORENTINO DI CUORE“

Aby Warburg über sich selbst

Das *Aby Warburg-Symposium* vom 11.—12. Juni 1990 im Hamburger Literaturhaus.
(mit drei Abbildungen)

Vom 11.—12. Juni dieses Jahres fand im Hamburger Literaturhaus ein von der Universität gemeinsam mit der Behörde für Wissenschaft und Forschung veranstaltetes Symposium über *Aby Warburg* statt. Die Vorbereitung und Leitung dieses Symposiums lag in den Händen von Horst Bredekamp. Für den reibungslosen Ablauf sorgte Charlotte Schoell-Glass. Das zweitägige Treffen bot den Teilnehmern aus dem In- und Ausland, den Hamburger Studenten und einer interessierten Öffentlichkeit die Gelegenheit, sich einen Überblick über die aktuelle Auseinandersetzung mit Warburg zu verschaffen und sein Werk nach jenen Momenten zu befragen, die für die Klärung des heutigen Verständnisses kunsthistorischer Forschung relevant sein können. In vier aufeinanderfolgenden Abschnitten wurden neue Forschungsprojekte vorgestellt, die wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung Warburgs überdacht, unterschiedliche Lesarten seiner Schriften erprobt und schließlich die Möglichkeit der Weiterführung einzelner Fragestellungen diskutiert. Das Interesse des Symposiums war somit weder auf die Schaffung eines einheitlichen Warburg-Bildes noch auf die Restitution einer „Hamburger Tradition“ gerichtet. Der Tagungsort erinnerte vielmehr an das 1933 gewaltsam herbeigeführte Ende der von Warburg und den Mitgliedern des damaligen Kunsthistorischen Seminars in Hamburg entfalteten Kulturwissenschaft (vgl. *Abb. 1*). Das Bewußtsein von dieser historischen Zäsur hat die neuerliche Auseinandersetzung mit dem Werk Warburgs nachhaltig geprägt.

1. Projekte

Am Kunstgeschichtlichen Seminar in Hamburg wurde 1987 ein Warburg-Archiv eingerichtet. Dieses Archiv sammelt Materialien, die die Forschungen Warburgs, den Aufbau der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek bis zu ihrer Vertreibung im Jahre 1933 sowie die Geschichte des 1921 gegründeten Kunsthistorischen Seminars der Universität dokumentieren. Neben bislang unveröffentlichten Studien Warburgs und einer vollständigen Kopie des „Bilderatlas“ (vgl. Abb. 2) sind u. a. eine Abschrift seiner Briefe aus den Jahren 1905–1918 (vgl. den Beitrag von Michael Diers) und Mitschriften von einzelnen Vorlesungen Erwin Panofskys hervorzuheben. Die Sammlung, die von Charlotte Schoell-Glass (Universität Hamburg) betreut wird, ist noch nicht öffentlich zugänglich. Sie befindet sich im Aufbau und bleibt weiterhin auf die Unterstützung von außen angewiesen.

Seit einem Jahr wird in Hamburg die Emigration deutschsprachiger Kunsthistoriker in die Vereinigten Staaten nach 1933 untersucht. Dieses Vorhaben ist Teil eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts zur Wissenschaftsemigration und wird von Hermann Hipp, Bruno Reudenbach, Martin Warnke sowie Karen Michels (Universität Hamburg) betreut. Die möglichst lückenlose Aufnahme der biographischen Daten von bislang etwa 280 ermittelten Kunsthistorikern, Museumsleuten und Kunsthändlern bildet, so Michels, nur den Ausgangspunkt für die Erforschung ihrer Akkulturation in den USA. Vor dem Hintergrund der veränderten Voraussetzungen innerhalb des Exillandes sollen die Entfaltung neuer inhaltlicher Forschungsschwerpunkte und die Ausbildung bestimmter kunsthistorischer Methoden, insbesondere die der Ikonographie, beleuchtet werden. Von den wissenschaftsgeschichtlichen Überlegungen erwartet man sich erstmals Aufschluß über die Wirkung der in den USA gelehnten Methoden auf die Kunstgeschichte in Deutschland nach 1945. Das gesammelte Material wird nach Abschluß des Projekts im Warburg-Archiv aufbewahrt werden.

Mit der Bedeutung Warburgs für die feministische Kunstgeschichte befaßt sich der „Gertrud Bing Verein e. V.“. Die Namensgebung verweist auf das Anliegen, das weitgehend unbekannt gebliebene Werk der Assistentin Warburgs und späteren Direktorin des Warburg Institute, Gertrud Bing, eingehender zu würdigen. Der „Gertrud Bing Verein“ bereitet die 5. Kunsthistorikerinnentagung vor, die im Juli 1991 in Hamburg stattfinden wird. Ausgehend von den Schriften Warburgs und den in der Frauenforschung aktuellen Fragen sollen während dieser Tagung Themen zur feministischen Theorie- und Methodenbildung erörtert werden. Die zeitgenössische Kunst von Frauen soll in die Diskussion einbezogen und auf ihre politischen Perspektiven hin befragt werden.

In dem Archiv des Londoner Warburg Institute befinden sich sechs Briefkopierbücher mit der handschriftlichen Korrespondenz Warburgs aus den Jahren 1905–1918. Michael Diers (Kulturwissenschaftliches Institut Essen) hat dieses umfangreiche Brief-Corpus transkribiert (gefördert von der Werner Reimers-Stiftung, Bad Homburg) und in seiner Dissertation „Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918“ (1990) ausgewertet. Ergänzt durch den Briefbestand der Heidelberger Universitätsbibliothek aus dem Nachlaß von Franz Boll, verschafft die Korrespondenz neue Einblicke in die Arbeits- und Lebensweise Warburgs. Sie gibt Auskunft über seine kulturpolitischen Aktivitäten, die Frühgeschichte der Kulturwissenschaftlichen

Bibliothek, aber auch über das Alltagsleben des Privatgelehrten. Michael Diers bereitet die Veröffentlichung einer Auswahl von Warburg-Briefen vor.

Ulrich Raulff (z. Zt. Maison des Sciences de l'Homme, Paris) stellte anschließend den Briefwechsel des Schweizer Psychiaters Ludwig Binswanger mit Warburg und seinen Angehörigen vor. Binswanger hatte Warburg während dessen Aufenthaltes in der Kreuzlinger Heilanstalt „Bellevue“ betreut. Der im Tübinger Universitätsarchiv aufbewahrte Schriftwechsel aus den Jahren 1924—1934 dokumentiert das besonders freundschaftliche Verhältnis zwischen Warburg und Binswanger, der, philosophisch an Husserl und Heidegger geschult, auch an den Forschungen Warburgs regen Anteil nahm. Kontrovers diskutiert wurde die Frage nach dem kunstwissenschaftlichen Interesse an einer Offenlegung und systematischen Analyse der Krankenakten: Verstellt die Aufarbeitung der psychischen Verfassung Warburgs den eigentlichen Blick auf seine Schriften oder birgt sie den Schlüssel zum Verständnis des in ihnen thematisierten Konfliktstoffes?

In einem Diskussionsbeitrag berichtete Joist Grolle (Hamburg) über seine Studie zu der persönlichen Beziehung von Percy Ernst Schramm und Fritz Saxl. Das zunächst sehr freundschaftliche Verhältnis der beiden Gelehrten endete, wie Grolle anhand von Briefen aus dem Hamburger Staatsarchiv und dem Warburg Institute nachvollziehen konnte, im Jahre 1935, als sich Schramm aus politischen Gründen von den Projekten der Bibliothek Warburg distanzierte. Vgl. Grolle, Percy Ernst Schramm — Fritz Saxl. Die Geschichte einer zerbrochenen Freundschaft; in: *Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte* 76, 1990, S. 145—167.

Zu den wenig bekannten Werken Warburgs gehört eine Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde, die im April 1930 im Hamburger Planetarium öffentlich ausgestellt war. Uwe Fleckner (Dortmund) hat diese Sammlung gemeinsam mit Claudia Naber (Berlin) 1987 wiederentdeckt und den Aufbau der Ausstellung rekonstruiert. Am Tage ihrer Eröffnung umfaßte sie demnach etwa 150 Exponate, darunter fotografische Gemäldereproduktionen, Gipsabgüsse, Druckgrafiken, Münzen, astronomische Geräte sowie eine eigene Bibliothek. Wie Fleckner ausführlich darlegte, bestand das Ziel dieser Ausstellung darin, den Entwicklungsgang der menschlichen Erkenntnis von den astrologischen Vorstellungen der „primitiven“ Völker bis zu den modernen Darstellungstechniken der Astronomie anschaulich vorzuführen. Zur Zeit bemüht man sich, diese ehemalige „Außenstelle“ der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek erneut einzurichten und öffentlich zugänglich zu machen.

2. Wissenschaftsgeschichte

In seinem Vortrag „Aby Warburg as Historical Anthropologist“ stellte Peter Burke (Cambridge, z. Zt. Wissenschaftskolleg Berlin) Warburg als Mentalitätsforscher und Mikrohistoriker vor. Anhand zahlreicher Schriften zur Geschichte und Funktion von Symbolen in Mythos, Ritual und Kunst, wie sie um die Jahrhundertwende in England, Frankreich oder auch Deutschland verfaßt worden waren, entwickelte Burke das damalige Verständnis einer „historischen Psychologie“, der auch Warburgs Studien verpflichtet waren. Der Einfluß Nietzsches auf diese Forschergeneration äußerte sich darin, daß sie dem „Heros“ der klassischen Philologie den Begriff vom „primitiven Menschen“

der Antike entgegengesetzte. Für Warburg selbst, so die These Burkes, stellten die kulturpsychologischen Untersuchungen der Indianerstämme Neu-Mexikos entscheidende Voraussetzungen für das Verständnis der Antike und der Renaissance dar. Der Vergleich Warburgs mit Johan Huizinga wies verblüffende Parallelen in der intellektuellen Entwicklung auf. Beide Forscher gewannen in ihrer Beschäftigung mit außereuropäischen Kulturen jenes Bewußtsein der kulturellen Distanz, welches es ihnen erst ermöglichte, die Besonderheiten einer historischen Epoche zu erfassen und unter Wahrung ihrer Identität zu analysieren. Der Aufsatz „Francesco Sassetis letztwillige Verfügung“ von 1907, den Warburg selbst als „die Psychologie des gebildeten Laien der florentinischen Frührenaissance“ bezeichnet hat, stellt nach Auffassung Burkes eine mikrohistorische Fallstudie dar, die das produktive Ineinandergreifen von Anthropologie und Geschichtswissenschaft verdeutlicht. Die seit den zwanziger Jahren abgebrochene Verbindung wurde in neueren Studien zur Antike und zum Mittelalter (Jean-Pierre Vernant, Jacques Le Goff) wiederhergestellt. Damit aber ist nach Burke ein Anliegen Warburgs erneut in den Mittelpunkt des Interesses gerückt: „die Veralltäglicung der Renaissance“ (Max Weber). Vgl. die Einleitung Burkes in: *Städtische Kultur in Italien zwischen Hochrenaissance und Barock. Eine historische Anthropologie*. Berlin 1986.

In dem Beitrag über „Aby Warburg und Heinrich Wölfflin“ wies Martin Warnke (Universität Hamburg, z. Zt. Kulturwissenschaftliches Institut Essen) darauf hin, daß die heute mit den Namen Warburg und Wölfflin verbundene Opposition wissenschaftlicher Methoden dem Selbstverständnis beider Kunsthistoriker nicht entsprochen hätte. So erfährt man aus den Briefen, Notizen und Tagebuchaufzeichnungen, daß Wölfflin die Schriften Warburgs mit Interesse verfolgt und rezensiert hat. Während Warburg in seiner Einschätzung der Kunsthistoriker Wölfflin zu den Ikonographen zählte, meinte er von sich selbst, die „Bedingtheiten (der Kunstwerke) durch die Natur des mimischen Menschen“ zu begreifen. Liest man die Schriften Warburgs und Wölfflins auf ihre Begrifflichkeit hin, so zeigen sich analoge Argumentations- und Betrachtungsweisen, die, so Warnke, einer spezifisch kunsthistorischen Tradition, dem „Denken in Oppositionen“, verpflichtet sind (zu Wölfflin vgl. Warnke, *On Wölfflin*. In: *representations* 27, 1989, S. 172—187). Dieses Denken gewann im 19. Jahrhundert dadurch an Bedeutung, daß man die Stilentwicklung auch bildlich in Kategorien des Kampfes aufzufassen begann. Während Wölfflin die Stile durch „vergleichendes Sehen“ zu erfassen und ihren Wandel mit Hilfe seiner berühmten polarisierenden Begriffspaare zu beschreiben suchte, richtete sich Warburgs Interesse auf die Antinomien im Bereich des menschlichen Denkens und Handelns. Wölfflin betrachtete dabei ausschließlich den Gegensatz der Formen und machte den Widerstreit der Prinzipien zwischen den betrachteten Kunstwerken aus. Warburg hingegen verstand das einzelne Kunstwerk als „Ausgleichserzeugnis“ der im lebendigen Bewußtsein miteinander ringenden Kräfte.

Über Warburgs intellektuelle und persönliche Verbindung mit dem seit 1919 in Hamburg lehrenden Philosophen Ernst Cassirer referierte Claudia Naber (Berlin). Cassirer sah sich durch die Forschungen Warburgs in seinem Vorhaben, eine „Art von Grammatik und Syntax des menschlichen Geistes“ zu entwerfen, bestätigt und entdeckte insbesondere in dem Konzept der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, die er 1920 erstmals besuchte, Analogien zu Grundgedanken seiner geplanten „Philosophie der symbolischen

Formen". Für Warburg waren die während seiner Abwesenheit von der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek herausgegebenen Studien Cassirers, *Die Begriffsform im mythischen Denken* (1922) und *Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften* (1923), von besonderem Interesse. Aus ihnen schöpfte er, so Naber, wesentliche Anregungen für seinen Vortrag über das Schlangenritual. Die erste persönliche Begegnung der beiden Gelehrten fand erst am 10./11. 4. 1924 in Kreuzlingen statt. Im Mittelpunkt der Gespräche standen, wie Naber anhand von Warburgs „Gesprächszeteln“ rekonstruieren konnte, die Bedeutung der Ellipse in Keplers kosmologischem System sowie der Begriff und die Funktionsweise des sozialen Gedächtnisses. Die Übereinstimmung in wesentlichen Fragen deutete Warburg später als Indiz dafür, daß die „Kreuzlinger Passion“ überwunden und der Weg zur Wiederaufnahme der wissenschaftlichen Arbeit geebnet war. Claudia Naber bereitet eine Dissertation über Warburgs Projekt einer kunsthistorisch fundierten Kulturwissenschaft vor.

In einem ausführlichen Diskussionsbeitrag stellte Irving Lavin (Institute for Advanced Study, Princeton) Überlegungen zu Aby Warburg und Jacob Burckhardt an. Er entwickelte dessen Begriff von einer Kunstgeschichte nach Aufgaben und wies auf die Bedeutung der „Kultur der Renaissance“ für Warburgs Forschungen zum italienischen Quattrocento hin. Warburg orientierte sich an grundlegenden Gedanken Burckhardts, wie etwa an der Auffassung, daß das italienische Festwesen der Übergang aus dem Leben in die Kunst sei, um sie in immer neuen Detailstudien zur Ausdruckspsychologie weiter zu entfalten. In diesem Sinne bezeichnete Lavin, einen Gedanken Saxls aufnehmend, Warburg nicht als einen Nachfolger, sondern einen Fortsetzer Burckhardts. Analog dazu beschrieb er eine mögliche Form der heutigen Anknüpfung an Warburg. Diese könne weder in einer rein ikonographischen Forschung noch in der Übernahme einzelner Erkenntnisse bestehen. Fortführung hieße vielmehr, die Erinnerung an den „Leidschatz der Menschheit“, wie ihn Warburg im sozialen Gedächtnis aufbewahrt sah, in die Analyse von Kunstwerken einzubeziehen und die jeweiligen Formen der „Ausgleichsarbeit“ aufzuspüren.

Salvatore Settis (Scuola Normale Superiore, Pisa) lenkte das Augenmerk auf das Phänomen der immer weitere Kreise ziehenden „Warburg-Mode“ und die im Gegensatz dazu stehende, indirekt auf Warburg abzielende Kritik an der ikonologischen Methode — zwei Positionen, die Settis auf eine unzureichende Kenntnis der Werke Warburgs zurückführte. Neben der Herausgabe der bislang nicht veröffentlichten Schriften kann erst die Zusammenführung der Studien mit dem Konzept der Bibliothek den Schlüssel zum Verständnis der Botschaft Warburgs liefern. So wie sich aus der Fülle der Textvarianten und der fragmentarischen Überlieferung der Schriften kein beliebig übertragbares Denksystem gewinnen läßt, stellte auch das Konzept der Bibliothek „eine Anstiftung von Denken und Forschen auf bestimmten Wegen“ (Settis) dar. Die nach dem „Gesetz der guten Nachbarschaft“ aufgestellten Bücher waren vier Abteilungen zugeordnet: Orientierung (1. Stock), Bild (2. Stock), Wort (3. Stock) und Dromenon (4. Stock). So öffneten sich dem fragenden Besucher der Bibliothek besondere Gedankengänge, die ihn zur Lösung seines Problems gelangen ließen (vgl. Settis, Warburg Continuatus. Descrizione di una biblioteca. In: *Quaderni storici* 58, 1985, S. 5—38). Dieses „Denkraum“-öffnende Konzept könnte heute, so Settis, der ikonologischen Forschung und der Rezeptionsästhetik

wesentliche Impulse verleihen. Die Voraussetzungen dafür ließen sich, ohne mit dem Warburg Institute in London konkurrieren zu wollen, durch die Einrichtung einer Bibliothek nach den Ideen Warburgs auch in Hamburg schaffen. Der Vortrag endete mit einem eindrucksvollen Appell an die Stadt, sich für dieses Ziel auch gerade deshalb einzusetzen, da mit dem Gebäude der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek in Hamburg ein wichtiges Erbe Warburgs noch erhalten ist.

Den Abendvortrag des Symposiums hielt Kurt Forster (Getty Center, Santa Monica) über „Die Hamburg-Amerika-Linie, oder Warburgs Kulturwissenschaft zwischen den Kontinenten“. Forster ging es darin um den Nachweis, daß Warburgs Einsichten in die Bedingungen kultischer Praktiken, die er erst 1923 in seinem Kreuzlinger Vortrag explizit formulierte, bereits seinen frühen Studien zur Renaissancekunst zugrunde gelegen haben. In den Schlangentänzen der Moki-Indianer sah Warburg rationale Verstehensmomente und magische Beschwörungspraktiken untrennbar vereint. In ihnen manifestiert sich der Versuch, die angsterregenden Naturmächte zu ent-dämonisieren — eine Leistung, die nach Warburgs Auffassung von jeder Kultur erneut erbracht werden muß. Seine Beschäftigung mit den mythischen Praktiken zielte daher nicht auf die Darlegung eines „reinen“ Urzustandes, sondern auf die Erkenntnis der sich von der Antike bis zur Renaissance verändernden Formen der Konfliktbewältigung: Verfeinerung, Aufhebung und Ersatz als Stadien der Kulturentfaltung. Warburg war sich bewußt, daß eine ideologische oder mechanische Bewältigung der in den Mythen verarbeiteten Ängste den erungenen „Denkraum“ zerstören und dem Prozeß der Aufklärung zuwiderlaufen mußte. Ausgehend von der Studie *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* (1902) entfaltete Forster die Bedeutung des Begriffs der „Urkunde“ für Warburgs Verständnis der Geschichtswissenschaft. Dieser Begriff verweist zum einen auf die Feststellung der zeitgeschichtlichen Koordinaten, wengleich sich das Kunstwerk als historisches Dokument nie eindeutig und vollständig bestimmen läßt. Darüber hinaus aber lenkt er den Blick auf jene Ausdrucksmomente, die auch der Selbsteinschätzung der Epoche entgangen waren und sich nur mit Hilfe einer „historischen Psychologie des menschlichen Ausdrucks“ erklären ließen. Vor diesem Hintergrund wird nach Forsters Auffassung das Interesse Warburgs für die ephemere Kunst der Renaissance verständlich; in ihr erkannte er noch Überreste einer „pratique sauvage“, die, sieht man von den „Bruchstücken“ in den Bildwerken ab, aus der „hohen“ Kunst bereits verdrängt worden war. Die an Hegels Begriff des Gedächtnisses anknüpfende Suche Warburgs nach überlieferten Ausdrucksformen mündete schließlich in das Projekt des *Mnemosyne-Atlas*, mit dessen Hilfe Warburg die Funktion des persönlichen und sozialen Gedächtnisses zu ergründen suchte. Vgl. Forster, *Aby Warburg's History of Art, Collective Memory and the Social Mediation of Images*. In: *Dedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 1976, S. 169—176.

3. Warburg neu gelesen

In dem folgenden Abschnitt legte Ulrich Raulff (s. o.) die analogen Denkmuster und Problemstellungen in den Schriften Warburgs und des französischen Mediävisten Marc Bloch dar. In den Forschungen Warburgs und Blochs aus den Jahren 1914—1924 bildete der Konflikt zwischen Magie und Logik, Kampf und Heilung gleichermaßen den Aus-

gangspunkt der Überlegungen. Während Warburg in der Akademieschrift *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1919) die Wundergläubigkeit der Zeitgenossen Luthers behandelte, untersuchte Bloch in seinem 1924 erschienenen Buch über die wundertätigen Könige Englands und Frankreichs, *Les rois thaumaturges*, die politische Funktion des Heiler-Charismas mittelalterlicher Herrscher und Kriegsherren. Beide Autoren verfügten, so Raulff, über die Erfahrung des „Zeitenteleskops“. Sie hatten während des Ersten Weltkrieges Erfahrungen mit der Ohnmacht gegenüber einer institutionalisierten Presse, dem aufkommenden Aberglauben oder den während des Grabenkrieges zirkulierenden Gerüchten gemacht und sahen sich nun im Rahmen ihrer historischen Forschungen mit wesensverwandten Mechanismen, wie den „Bildpressfeldzügen“ der Lutherzeit, konfrontiert. Die Aufdeckung und Entschlüsselung dieser Verhaltensweisen deutete Raulff als politische Stellungnahme und Ausdruck einer indirekten, historischen Kritik an der Gegenwart. Zeitenteleskopisch angelegt ist auch der „Kreuzlinger Vortrag“, in dem Warburg das Wechselspiel von Kampf und Heilung mit dem Prozeß der menschlichen Selbstbefreiung verknüpft und damit zugleich seinen eigenen Kampf mit der Krankheit symbolisch resümiert (vgl. das Nachwort von Raulff, in: *Aby M. Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Berlin 1988).

Unterschiedliche Lesarten Warburgs führte Michael Diers (s. o.) am Beispiel der Studie *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen* von 1907 vor. Der nur wenige Seiten umfassende Aufsatz zeigt in eindrucksvoller Weise Warburgs methodisches Vorgehen, „ein bestimmtes Einzelphänomen von möglichst vielen Seiten zu betrachten und seine 'Voraussetzungen' (nicht nur in zeitlichem Sinne) in möglichst großem Umfang aufzudecken“ (Panofsky). Warburg wandte sich hier der Frage nach der Kompatibilität von Genrethema und höfischem Geschmack zu. Die umfangreichen Recherchen, die die Lösung dieses Problems erforderten, und die publizistischen Bemühungen Warburgs, seinen Aufsatz bestimmten Leserkreisen zukommen zu lassen, konnte Diers anhand von Archivmaterial aus dem Warburg Institute offenlegen. Warburgs besonderes Interesse an dem Thema der arbeitenden Bauern brachte er mit der politischen Situation in Hamburg während des ersten Generalstreiks 1906 in Verbindung. Neben dieser die Entstehungsgeschichte des Textes erhellenden Lesart eröffnete Warburg selbst eine auf die Fortschreibung der ikonologischen Tradition gerichtete Perspektive. In seinem Handexemplar notierte er den Hinweis auf ein weiteres Holzfällermotiv — den Teppichkarton „Los Leñadores“ von Goya (1780). Diese Spur verfolgte Diers bis zu Ernst Ludwig Kirchners monumentalem Wandgemälde „Sonntag der Bergbauern“ von 1921/23 im Bonner Kanzleramt. Seine Überlegungen zu einer „politischen“ Indiennahme dieses Bildes führten schließlich zu der Frage nach der Übertragbarkeit des Warburgschen Gedankenmodells auf Kunstwerke, deren Wirkungszusammenhänge sich grundlegend gewandelt haben.

Einen anderen Weg der Warburg-Lektüre wies Charlotte Schoell-Glass (s. o.), indem sie anhand bislang unveröffentlichter Notizen zur Grisaillemalerei auf einen neuen Deutungsaspekt aufmerksam machte. Die bekannten Äußerungen Warburgs zur Graumalerei stammen aus dem Sassetti-Aufsatz von 1907 und aus dem von Ernst H. Gombrich in seiner Biographie zitierten sogenannten „Grisaille-Notebook“ von 1928/29. Darin wird die Grisaillemalerei als ein künstlerisches Mittel begriffen, welches „das Schatten-

reich der vorgeprägten Revenants in metaphorischer Distanz" hält und die Macht der antiken Ausdrucksformen typologisch zu bannen vermag. In Verbindung mit dem *Mnemosyne-Atlas*, dem „Bilderatlas zur Kritik der reinen Unvernunft“, in dem Warburg Abbildungen zum Thema der Graumalerei zusammenstellte, steht nun eine weitere Notiz: „Bilderatlas. Grisaille = arkadischer Seelenraumbekenner. Primitiv einfältiges, primitiv tatkräftiges Menschentum im Wunschraum.“ In der Analyse der einzelnen Begriffe versuchte Schoell-Glass den neuen inhaltlichen Aspekt dieser Äußerung zu erfassen. Mit dem Begriff des „Wunschraumes“ spricht Warburg der Grisaillemalerei hier eine positive Symbolfunktion zu und läßt sie damit zur Ausgleichsmetapher zwischen Abwehr und Sehnsucht, Bedrohung und Erlösung werden. Abschließend stellte sich die Frage, inwieweit diese Deutung auch für andere als die von Warburg explizit genannten Bereiche der Grisaillemalerei, etwa für die Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, Geltung besitzt.

Im Rahmen ihrer Forschungen zu den Deckenfresken der „Sala di Galatea“ in der Villa Farnesina stieß Kristen Lippincott (Warburg Institute, London) in einem Exemplar des Buches von Ernst Maass *Aus der Farnesina* (1902) auf einige Randbemerkungen Warburgs. Hinter den knappen Notizen verbirgt sich eine bislang unbeachtet gebliebene ikonographische Deutung der Fresken Baldassare Peruzzis. Warburg erkannte in der Konstellation der Planetengötter und Tierkreiszeichen das Horoskop des Bauherrn Agostino Chigi und wies damit auf die Möglichkeit einer exakten Bestimmung seines Geburtsdatums hin. Die Anmerkungen Warburgs sind für die Geschichte der Deutung dieser astrologischen Deckenfresken insofern bemerkenswert, als sie die erst in jüngster Zeit durch den Fund eines Taufdokuments und die Untersuchungen zur damaligen Zeitenrechnung gewonnenen Erkenntnisse bereits implizit vorwegnehmen. Der Umstand, daß Warburg dieses Thema selbst nicht weiter verfolgt hat und seine Überlegungen bei anderen Forschern, insbesondere bei Fritz Saxl, der sich gleichzeitig um die Entschlüsselung des ikonographischen Programms bemühte, ohne anregende Wirkung geblieben sind, wirft ein bezeichnendes Licht auf die unterschiedlichen wissenschaftlichen Anliegen. Während Warburg an den sogenannten „Trüffelschweindiensten“ nur in Hinblick auf die Klärung größerer Problemzusammenhänge interessiert war, hat sich Saxls Augenmerk auch auf die Beantwortung solcher Einzelfragen gerichtet. Der Begriff „Warburg-Schule“, unter dem die ikonographische Forschung heute zum Teil subsumiert wird, läßt jedoch diese Unterscheidung unberücksichtigt; eine „Warburg-Schule“, so die These Lippincotts, hat es in diesem Sinne nie gegeben.

4. Fortführung und Revision

Am Beispiel des 1932 geborenen jüdischen Malers R. B. Kitaj stellte Martin Deppner (Universität Hamburg) eine Form der künstlerischen Auseinandersetzung mit Warburg dar. Kitaj, der durch Veröffentlichungen amerikanischer Künstlerzeitschriften erstmals auf Warburg aufmerksam wurde, wandte sich nach 1957 in England, angeregt durch Vorlesungen Edgar Winds, dem eingehenden Studium der Schriften Warburgs zu. Fasziniert von der Vorgehensweise, Ausdrucksformen verschiedener Herkunft in überraschend neue Zusammenhänge zu stellen, schuf Kitaj 1962 die Gemälde „Warburg als Mänade“ (Kunstmuseum Düsseldorf) und „Nachdenken über Gewalttätigkeit“ (Ham-

burger Kunsthalle, *Abb. 3a*). Ähnlich wie auf einer Bildertafel sind in „Nachdenken über Gewalttätigkeit“ Motive und Symbole unterschiedlicher Kulturen zitiert und auf einen gemeinsamen Begriff jenseits der Anschauung bezogen. Den Ursprung dieser „dialogischen Struktur“ führte Deppner auf die jüdische Praxis der Auslegung und Kommentierung der Heiligen Schrift zurück. Er stellte die Frage, inwieweit auch Warburg, der sich selbst als „der alte jüdische Leuchtturmbeschließer von der Nordsee“ bezeichnete (vgl. Roland Kany, *Mnemosyne als Programm*. Tübingen 1987, S. 185), bei der Konzeption seines „Bilderatlas“ dem jüdischen Denken verpflichtet war. Sein Glaube an die Macht und Leistungsfähigkeit der Bilder zumindest erscheint vor dem Hintergrund des jüdischen Verbots der Bilderverehrung verständlich. Vgl. die Dissertation von Martin Deppner über *Zeichen und Bildwanderung. Zum Ausdruck des 'Nicht-Seßhaften' im Werk R. B. Kitajs* (1988).

Andreas Beyer (Universität Bonn) nahm die kürzlich erschienene Studie des französischen Althistorikers Paul Veyne „Propagande expression roi, image idole oracle“ (in: *L'Homme* 114, 1990, S. 7–26) zum Anlaß, einen Überblick über die in jüngster Zeit entschiedener vorgetragene Kritik an der Ikonologie zu geben. Sein Interesse richtete sich dabei auf die grundsätzliche Infragestellung des Erkenntnisanspruchs der Ikonologie, wie sie u. a. von Ernst H. Gombrich in dem Vortrag über „Topos und aktuelle Anspielung in der Kunst der Renaissance“ (in: *Freibeuter* 23, 1985, S. 15–40) dargelegt und im Bereich der Architektur-Ikonographie, etwa in den Studien von Paul Crossley und Paul Kidson, formuliert wurde. Dem Vorwurf, die Ikonologie bringe eine beliebige Folge divergierender Interpretationen eines Werkes hervor, begegnete Beyer mit dem Hinweis auf die sogenannten kontextspezifischen Bedingungen der Methode — jenen selbstverweisenden Charakter historischer Studien, den auch Veyne in seinen geschichtstheoretischen Schriften postuliert hat. Die Ikonologie erlange durch ihre Fragen, nicht aber durch die variierenden Antworten Plausibilität. In der oben genannten Studie leugnet Veyne jede kommunikative und ästhetische Wirkungsabsicht der Kunstwerke; er faßt sie als Beschreibung, nicht aber als Sprache auf. Den besonderen Anspruch des Kunsthistorikers, im Rahmen einer soziologischen oder ikonographischen Deutung das einzelne Werk als Ausdruck einer Epoche oder eines bestimmten Programms begreifen zu wollen, hält Veyne grundsätzlich für unangemessen, weil er immer der Gefahr einer anachronistischen Sicht ausgesetzt sei. Dieser extremen Position stellte Beyer nun Warburgs eigene Auffassung von der Lesbarkeit der Bilder gegenüber. Auch Warburg war sich der Diskrepanz zwischen Bild und Sprache stets bewußt. Sein Ziel der Analyse schriftlicher Dokumente bestand jedoch gerade darin, „den unhörbaren Stimmen wieder Klangfarbe zu verleihen“ und „die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild wieder herzustellen“, wie er es in der Studie *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum* von 1902 selbst formulierte.

In dem abschließenden Beitrag „Aby Warburg in the Context of 'the New Art History'“ ging Margaret Iversen (University of Essex) den Gründen für das Interesse der neueren Kunstgeschichte an den Schriften Warburgs nach. Den Anknüpfungspunkt für die in der Tradition von Marx, Nietzsche und Freud stehenden Kunsthistoriker bilden die fächerübergreifende Forschung Warburgs und seine Zurückweisung einer objektiven ästhetischen Norm. Im Unterschied zu den Versuchen Panofskys und Cassirers zu Be-

ginn des Jahrhunderts, die apriorischen Voraussetzungen des künstlerischen Tuns und der symbolischen Ausdrucksformen systematisch zu untersuchen, ging es Warburg nach Auffassung Iversens um den emotionalen Ursprung sowohl des Kunstwerkes, als auch des kunsthistorischen Interesses an den Werken. Die diesen unterschiedlichen Ansätzen zugrunde liegenden Formen der Identifizierung mit dem Kunstwerk versuchte Iversen psychoanalytisch zu deuten. Ihre Einschätzung Warburgs fand dabei eine bemerkenswerte Entsprechung in dessen eigenen psychoanalytischen Äußerungen zum Schlangenritual. Iversen stellte daraufhin den von Warburg entworfenen kulturellen Entwicklungsgang — vom magischen Denken zur modernen Wissenschaft — dar. Entgegen einem teleologischen Geschichtsverständnis war Warburg besonders an den Schattenseiten und Verlusten dieses Prozesses interessiert, wurde doch nach seiner Auffassung der errungene "Denkraum" durch die Resultate der modernen Kulturentfaltung immer wieder zerstört. Wenn im zerstörten „Denkraum“, so Iversen, auch die Kunst keine Ausgleichsarbeit mehr leistet und zu „Dynamogrammen“ erstarrt, obliegt es dem Betrachter, diese Bildwerke erneut mit Leben zu erfüllen.

Das Warburg-Symposium, das auch am Rande immer wieder Gelegenheit zu produktiver Auseinandersetzung bot, entfaltete ein breites Spektrum unterschiedlicher Auffassungen und Ansätze. Die Vorträge und Diskussionsbeiträge ließen zugleich die Grenzen einer rein psychologisierenden oder historisierenden Sicht auf den Nachlaß und die Schriften Warburgs deutlich werden. Wenn zur Erklärung der Warburg-Faszination ein Gesichtspunkt angeführt werden kann, dann ist vor allem sein besonderes Erkenntnisinteresse und Vorgehen zu nennen, das angesichts der Kritik von Paul Veyne erneut ins Blickfeld getreten ist. In der Diskussion ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß auch Warburg eine Antwort auf die Frage nach den Wurzeln und Ursachen der Stilentwicklung zu geben versuchte. Er steht damit in jener von Vasari begründeten Tradition kunsthistorischer Forschung, deren Anspruch Veyne grundsätzlich in Frage stellt. Da sich Warburg jedoch von dem Konzept einer immanenten Begründung der Geschichte der Kunst gelöst und das Problemfeld der Renaissancekunst neu bestimmt hat, gilt es nun zu zeigen, wie Warburgs Anliegen gegen die neueste Kritik an der Ikonologie aufrecht erhalten werden kann. Warburg selbst gelangte in der Analyse des Verhältnisses von Künstler und Auftraggeber zu der Erkenntnis, daß „das undefinierbare überraschend Wahre (...) sich ja auch dem Bildwerke als Geschenk eines unvorhergesehenen glücklichen Augenblicks mit(teilt)“. Diese Auffassung aber unterscheidet sich grundlegend von den Deutungsversuchen einer rein ikonographischen Forschung, die mit der Entschlüsselung eines inhaltlichen Programms bereits die Bedeutung eines Kunstwerks erklärt zu haben glaubt.

Die einzelnen Vorträge, aber auch die neueren Studien von Silvia Ferretti, Massimo Ferrari, S. Radnóti oder Martin Jesinghausen-Lauster haben gezeigt, daß das Werk Warburgs im Sinne Burckhardts noch lange nicht „als Überwundenes zum Erbe geschlagen“ werden kann. Hierin liegt eine Chance und zu lernen ist heute schon so etwas wie „historische Pietät“, eine Haltung, ein Stil.

Claudia Brink/Thomas Ketelsen

(Die Beiträge werden in dem Verlag VCH — Acta humaniora, Weinheim veröffentlicht.)

Von den Teilnehmern des Symposiums wurde folgende Resolution verabschiedet. Sie benennt die wichtigsten Desiderate und ruft nachdrücklich dazu auf, die Voraussetzungen für die Warburg-Forschung zu verbessern oder überhaupt erst zu schaffen.

1. Die ursprünglich geplante Edition der Warburg-Schriften und -Briefe sollte aufgenommen und abgeschlossen werden. Die Materialien zu Warburgs Biographie sollten zugänglich gemacht werden.
2. Aby Warburgs „Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde“ im Hamburger Planetarium resümiert die Lebensleistung ihres Urhebers und ist darüber hinaus das einzige Projekt Warburgs, das für Hamburg historisch rekonstruiert werden kann. Sie sollte daher möglichst in ihrem gesamten ursprünglichen Umfang und in dem von Warburg konzipierten Zusammenhang in den Räumen des Hamburger Planetariums wieder eingerichtet werden.
3. Die Dokumente zur Geschichte der Warburgschen Bibliothek und des Warburg-Kreises, soweit sie sich außerhalb des Warburg Institute befinden, sollten als Originale oder in Kopien zentral gesammelt werden.
4. Es sollte die Voraussetzung dafür geschaffen werden, daß die kulturwissenschaftlichen Fragestellungen Warburgs interdisziplinär und regelmäßig aufgearbeitet und weiterentwickelt werden. Dies könnte in Form einer regelrechten Dependence des Warburg Institute auf dem Kontinent oder in Form regelmäßiger Kolloquien geschehen.
5. Besonders nachdrücklich wird die Überführung des Warburg-Bibliotheksgebäudes in öffentlichen Besitz gefordert. Das unter Denkmalschutz stehende, für die Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts eminent wichtige Gebäude sollte dringend einer der ursprünglichen Bestimmung angemessenen Nutzung zugeführt werden.

Ausstellungen

CARL BLECHEN — ZWISCHEN ROMANTIK UND REALISMUS.

Berlin, Nationalgalerie, 31. August—4. November 1990.

(mit sieben Abbildungen)

„Endlich wagte ich, von unten anfangend, einige Striche und suchte den schön gegliederten Fuß des mächtigen Stammes festzuhalten; aber was ich machte, war lebens- und bedeutungslos; die Sonnenstrahlen spielten durch das Laub auf dem Stamme, beleuchteten die markigen Züge und ließen sie wieder verschwinden, bald lächelte ein grauer Silberfleck, bald eine saftige Moosstelle aus dem Helldunkel, bald schwankte ein aus den Wurzeln sprossendes Zweiglein im Lichte, ein Reflex ließ auf der dunkelsten Schattenseite eine neue mit Flechten bezogene Linie entdecken, bis alles wieder verschwand und neuen Erscheinungen Raum gab, während der Baum in seiner Größe immer gleich ruhig dastand und in seinem Innern ein geisterhaftes Flüstern vernehmen ließ.“ (Gottfried Keller, *Der grüne Heinrich*, 1846—50)

Am 31. August wurde in der Neuen Nationalgalerie Berlin die Ausstellung für Carl Blechen (1798—1840) aus Anlaß seines 150. Todestages eröffnet. Sie war mit 280 Gemälden, Ölskizzen, Zeichnungen und Druckgraphiken die bislang umfassendste Schau