

Isabella Woldt

IM LABOR DER BILDERTAFELN

Aby Warburgs Theorie des Bildgedächtnisses



Isabella Woldt

IM LABOR DER BILDERTAFELN

Aby Warburgs Theorie des Bildgedächtnisses

BÖHLAU

Gefördert aus den Mitteln der
Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <https://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2026 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der
Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA
Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutsch-
land GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien,
Österreich)

Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill
Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Van-
denhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind ur-
heberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich
zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung
des Verlages.

Umschlagabbildung: Basierend auf WIA III, 97.2, fol. 52 (Skizze)
Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln
Layout und Satz: Bettina Waringer, Wien
Druck: Elanders Waiblingen, Waiblingen
Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage |
www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com
E-Mail: info@boehlau-verlag.com

ISBN (print) 978-3-412-53321-2
ISBN (e-lib) 978-3-412-53323-6
ISBN (e-book) 978-3-412-3322-9

INHALT

VORWORT	7	3. Einverleibung des Objektes: die Hopi	119
DANKSAGUNG	II	Warburgs Reise und die amerikanische	
PROLOG	13	Ureinwohnerforschung	120
<i>Mnemosyne in Sandstein: der Türsturz in der KBW</i> ...	13	Der Kreuzlinger Vortrag	124
I EINLEITUNG	23	Vortragsbeginn	127
A. Forschungsstand	23	Das mythische Bewusstsein: Cassirer	132
B. Problemstellung	38	Der Schlangentanz	135
C. Vorgehen	54	Die Schlange in europäischer Kultur	137
II WARBURGS GRUNDLAGEN		4. Energetische Inversion:	
DES BILDHAFTEN AUSDRUCKS	59	Warburg und die Kulturanthropologie	147
A. Neurowissenschaftliche und psychologische		Warburg und der Faschismus: Mussolini,	
Grundlagen	59	Faszie und der Löwe	148
B. Das Funktionsprinzip der Reihenbildung	72	Bild im Begriff	152
C. Dürer, Laokoon und die Ausdruckskunde	81	III IM LABOR DER BILDERTAFELN	157
1. Ausdruckskunde zu Beginn des 20. Jahrhunderts ..	81	A. Die Nonverbalität der Bilderreihen: Warburg und	
Lessing und Winckelmann	81	Malraux	157
Die Laokoon-Gruppe	84	„Fixierung des Materials“:	
Paragone	86	Skizze als Denkstufe	157
Zur Affektenlehre bei Warburg	90	Bild als Wissensspeicher	159
<i>Mnemosyne</i>	91	Die Praxis der Bildertafel	161
Die Linie als Ausdrucksform – Einfühlungstheorie ..	92	Warburgs Bildertafeldenken: Beispiel	165
2. Die Pathosformel:		Musée imaginaire	168
Dürer und die italienische Antike	98	B. Festwesen und die mnemische Funktion des	
Die Linie und Dürers „Tod des Orpheus“	102	bildhaften Elementes	177
„Tod des Orpheus“ und Laokoon –		Zum Ablauf	183
<i>Mnemosyne</i> -Bilderatlas	104	C. Medicaeische Festlichkeiten am Hofe der Valois	207
„Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache“:		Zum Ablauf	214
Ovid	110	D. Für Frede:	
Pathosformel als Funktionslinie	114	zur Biologie der antiken Dynamoengramme	239
		Darwin und Piderit: zurück zum Anfang	240
		Zum Ablauf – Fortuna und Neptun:	
		die Bildertafeln	247

IV SCHLUSSBETRACHTUNG	277	VI REKONSTRUKTION DER BILDERREIHEN	305
V QUELLEN UND LITERATUR	281	Bildquellen	373
A. Quellen	281	Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	373
B. Aby M. Warburg: Schriften	282	Abgekürzt zitierte Literatur	373
C. Ernst Cassirer: Schriften	283	Personenindex	375
D. Verzeichnis der zitierten und verwendeten Literatur	284		
E. Abbildungsverzeichnis	298		

VORWORT¹

„... Im Grunde ist das Problem vom Einfluss der Antike nur der phänomenologische Niederschlag eines ganz innerlichen psychologischen Problems; das individuelle Bildgedächtnis – Bild im allgemeinen Sinne gemeint – als soziale Funktion bei der Umschaltung dynamischer Zustände des Individuums im ewigen Wechsel von dynamischer Entladung und intentionaler Spannung am historischen Präparat zu begreifen.“²

Diese Worte richtete Aby Warburg 1924 an einen Kollegen, den Anthropologen und Ethnologen Franz Boas, den er 1895–1896 im Zusammenhang mit der Reise zu den Ureinwohnern von Nordamerika, den Pueblos, kennenlernte. Das Jahr der Verfassung des Briefes ist auch das Jahr, in dem Warburg in sein Haus und zu seiner Arbeit nach Hamburg aus Kreuzlingen, wo er sich zur Behandlung und Rekonvaleszenz von der psychischen Erkrankung in Ludwig Binswangers Klinik aufhielt, zurückkehrte.

Die im oben genannten Zitat erwähnte Untersuchung der Funktionen und der Kategorien der Prozesse des Nachlebens der Antike im europäischen und globalen Kontext gehörten seit dem Beginn Warburgs akademischer Arbeit zu seinen wichtigsten Forschungsaufgaben. In der Antike wurden nach Ansicht Warburgs die sogenannten „Ur-

worte der Gebärdensprache“ als Ausdruck höchstintensiver emotionaler Erlebnisse geprägt. Als *Pathosformeln* bezeichnet, werden diese Ausdrucksformen über Epochen hinweg weitergetragen und erinnert, sie üben Einfluss auf die menschliche Ausdrucksweise aus und sind zugleich als kulturbildende Faktoren zu werten. In seinen eingangs zitierten Worten betont Warburg, dass diese Prozesse des Erinnerns ein psychologisches Problem des individuellen Bildgedächtnisses seien. Der Kunsthistoriker rekurriert somit auf die Funktionen des Gedächtnisses, insbesondere auf dessen Prozesse der kreativen Bildgestaltung, des Festhaltens und deren Verarbeitung. Wobei das Gedächtnis als eine aus der Soziabilität und der damit verbundenen Kulturbildung des Menschen konstituierte Funktion zu verstehen ist. Vor diesem Hintergrund wird das Bild als ein Resultat psychologischer Prozesse definiert und ist beides als individueller und als sozialer Moment des menschlichen Lebens zu werten.

Warburg will nun die Psychologie des Erinnerns – wobei ihm das bildliche Erinnern wichtig ist und damit das Bildgedächtnis anhand einer empirischen Analyse am „historischen Präparat“, das heißt direkt durch die Analyse der Kulturartefakte, vor allem künstlerisch konnotierter Artefakte – aufdecken und erläutern.

-
- ¹ Dieses Buch basiert auf meinem Manuskript, das ich in den Jahren 2007 bis 2016 verfasst und abgeschlossen hatte. In dieser Phase war ich Mitherausgeberin der Edition der Gesammelten Schriften Aby Warburgs als Studienausgabe, war tätig an der Universität Hamburg als wissenschaftliche Mitarbeiterin und Research Fellow am Warburg Institute in London als Mitglied der Internationalen Forschungsgruppe „Bildfahrzeuge. Aby Warburg Legacy and the Future of Iconology“. Die vorliegende Fassung stellt eine aktualisierte und leicht überarbeitete Fassung des Originalmanuskripts dar. Grundlegende Thesen wurden nicht verändert und erschienen bereits in Auszügen in folgenden Schriften der Autorin: *Ur-Words of the Affective Language of Gestures. The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg*, in: *Interfaces* (online), 40/2018. URL: <https://preo.u-bourgogne.fr/interfaces/index.php?id=605>; Zugriff 10.1.2025; dies.: *Entre mot et l'image. Warburg et le livre illustré, Rembrandt et Tacite*, in: *La Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg comme laboratoire*, hg. v. C. Maigné, A. Riber, C. Trautmann-Waller, 2019, S. 183–197 (Dossier *Revue Germanique Internationale* / Printemps 2018).
- ² Aby Warburg an Franz Boas, 13. Dezember 1924, WIA GC. Vgl. auch Franz Boas and Aby Warburg: *The Complete Correspondence, 1895 to 1928*, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 30/1 (2023), S. 70–90.

Auf diese Weise will Warburg sowohl die Kultur des Menschen, die das Äußere bildet oder auf das Äußere ausgerichtet ist, und das Innere des Menschen, das doppelte rational und emotional gebildet ist, begreiflich machen. Diese beiden Dimensionen des Menschen findet er miteinander verwoben im Kulturartefakt, einem Objekt, das aufgrund seiner Materialität dem Lauf der Zeit ausgesetzt und damit historisch ist. Für Warburg stellt das Bild respektive ein bildhaftes Element somit ein „historisches Präparat“ dar. Warburgs naturwissenschaftlich anmutender Sprachstil ist in seiner Arbeit programmatisch. Das Sprechen vom Präparat berührt Empirie, die sich sowohl auf das Biopsychologische des Menschen als auch das Gegenständliche der Kulturartefakte bezieht. Mit dem Begriff „Präparat“ leitet uns Warburg ebenso in einen Bereich von Laborarbeit. Und so ist auch Warburgs Arbeitsfeld als Laborarbeit zu verstehen, in dem Theorien aufgestellt, Evidenzen experimentell gesucht, erforscht und erprobt werden.

Schon im Studium war diese psychologisch begründete Thematik des historischen Bildes Warburgs Hauptinteresse und resultierte in der Dissertation über Botticellis Gemälde „Frühling“ und „Geburt der Venus“.³ Darin hat sich Warburg mit dem Einfluss der antiken Expressivität der Bilder auf die Entstehung dieser Werke auseinandergesetzt und dabei die Poesie Polizianos und ihre Antikenbezogenheit als Grundlage für die Inhalte der Gemälde herausgestellt.

In den Jahren 1895–1896 folgte eine Reise zu den Ureinwohnern von Nordamerika, den Pueblos, wo Warburg die bildhaften Ausdrucksformen der noch ursprünglich gebliebenen Kultur der Pueblos, vor allem der Zuñi erforschte und in die Beziehung zu den europäischen zu setzen beabsichtigt hatte. Die Bilder der Grausamkeiten des Ersten Weltkrieges brachten dann den empfindsamen Forscher in die psychiatrische Klinik und ließen ihn an den positiven Seiten des Fortgangs der rationalen Welt zweifeln. Diesem Zweifel und der Furcht hat Warburg in seinem Vortrag in Kreuzlingen am 21. April 1923 Ausdruck verliehen. Die Schlange, die bei den Pueblos als Vermittler zwischen den Welten im Kult des Regentanzes eine positive Reflexionsebene vertritt, als ein Mittel der Kommuni-

kation zwischen dem Menschen und der Natur und ihren Göttern fungiert und als Botschafter des Menschen agiert, nimmt im rationalen Zeitalter das Bild der „Kupferschlange“ an, wie Warburg das elektrische Kabel bezeichnete. Diese „Kupferschlange“ ist ebenfalls ein Kommunikationsinstrument, doch dieses zerstört den für eine gesunde Balance zwischen den inneren Emotionen und Ängsten definierten Distanzraum, der für die Weltorientierung und das Gleichgewicht von entscheidender Bedeutung ist. Diese Reflexionen über das psychologische Innere des Menschen und die menschlichen Ausdrucksformen im Prozess des Erinnerns sind zentral für Warburgs Forschung am Bild als „historisches Präparat“.

Der Komplexität der Relationen und Verhältnisse zwischen den psychischen Vorgängen, den kreativen Produktionsprozessen im Bild und den allgemeinen Kulturprozessen, mit denen Warburg sich auseinandersetzt, verleiht Warburg eine visuelle Form in den auf Bildtafeln montierten Bildreihen. Warburg unterstrich darin, dass seine durch das Zusammenführen von bis zu 50 Bildobjekten auf einer Tafel intensivierte Methode der Bildertafelkonzeption und Gestaltung der Bilderreihen als methodisches Modell der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses zu verstehen ist und eine visuelle Form von Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses darstellt. Dies hat Warburg allerdings sehr spät, nämlich im Januar 1929, in einem Brief an Karl Vossler formuliert. Dabei betonte er, dass der Bilderatlas *Mnemosyne* eine Grundlage für die Theorie der Funktion des Bildgedächtnisses bilden sollte. Der Atlas wurde nie vollendet. Warburg hat somit lediglich Ansätze zu dieser Theorie dargelegt. Und dennoch, die Theorie des menschlichen Bildgedächtnisses ist als zentrales Forschungsmoment der gesamten warburgschen akademischen Arbeit zu werten, denn sie nimmt die grundlegenden Aspekte von Warburgs Forschungsaufgabe in den Fokus, nämlich die Untersuchung der Prozesse der Erinnerung als Nachleben der Antike.

In der vorliegenden Studie wird nun die Rekonstruktion der anscheinend niemals von Warburg schriftlich vollständig ausformulierten Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses nachgegangen. Die Theorie ist kodiert in dem Funktionsprinzip der Bilderreihen,

3 Aby Warburg, Botticelli, GS I.1, S. 1–59.

die Warburg für seinen unvollendeten Bilderatlas *Mnemosyne*, aber vor allem für zahlreiche weitere Vorträge konzipiert hat. Anhand der Untersuchung des Funktionsprinzips der Bilderreihen, das bedeutet an dem Material, das Warburg selbst hervorgebracht und für die Konzeption der Bilderreihen verwendet hat, soll die Theorie des Bildgedächtnisses in Warburgs Auffassung gehoben werden. Von ausschlaggebender Bedeutung ist dabei allerdings nicht nur das Bild an sich, sondern auch das Wort, das unabdingbar im Prozess des Erinnerns verankert ist. Die Aufgabe dieser Untersuchung liegt daher in der Rekonstruktion der Theorie der Funktion der Theorie des Bildgedächtnisses am Wort und Bild. Dies geschieht sowohl durch die analytische Untersuchung des Funktionsprinzips an konkreten Bilderreihen als auch anhand der Untersuchung des Entwicklungsweges zum Ziel, eine solche Theorie auszuformulieren, die, wie nachgewiesen wird, bereits in einer Seminararbeit während des Studiums ihren Anfang genommen hat.

Warburgs Umgang mit dem Bild und der Ausweis des bildhaften Elementes in einem interdisziplinären Dialog wurden richtungweisend für die moderne Kunst- und Bildgeschichte. Eine Bestimmung seiner Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses zur Erforschung der „Psychologie der Kunstschöpfung“, wie Warburg seine Theorie nannte, sowohl in historischer als auch aktueller Perspektive unter Beachtung der Entdeckungen der kognitiven Neurowissenschaften, soll einen konstruktiven Beitrag zu dem mit dem Zweiten Weltkrieg weitgehend geschlossenen bzw. verdrängten und nun seit einigen Dekaden wiederbelebten Diskurs zwischen den Natur- und den Geisteswissenschaften auf dem Gebiet der Kunstwissenschaft leisten. Dabei soll die Bedeutung der wissenschaftlichen Ansätze Warburgs für die Weiterentwicklung der Methoden der Kunstwissenschaften als eine Disziplin der visuellen Kultur angesichts der stets steigenden Bedeutung der Verwendung der Bildinformationen in Verbindung mit anderen medialen Formen expliziert werden.

Für diese Forschungsaufgabe bedient sich die vorliegende Untersuchung der Methode der wissenschaftlichen Rekonstruktion, die auf den Prinzipien der empirisch-analytischen Wissenschaftstheorie basiert. Ausgehend von dem fragmentarischen Material erfolgt eine Rekonstruktion des warburgschen Ansatzes, indem die Theorie anhand

der Hervorhebung logischer Zusammenhänge zwischen jeweiligen Teilen der Bilderreihen und den dazugehörigen Dokumentationen nachvollzogen wird. Um allerdings das Netz der inhaltlichen Verflechtungen sowie die zentrale Begrifflichkeit von Warburg Theorie zu generieren, ist eine umfassende Analyse der Forschungswege Warburgs notwendig. Diese erfolgt im Kontext der Ausdruckskunde und der psychologischen Gedächtnistheorien der Zeit Warburgs und der Gedächtnistheorien der heutigen Zeit im Rahmen der kognitiven Neurowissenschaften. Dies erlaubt auch einen Blick in die Zukunft der Bildgedächtnisforschung zu werfen. Nach der Darlegung des Forschungsstandes und der Einleitung folgt eine Erläuterung über die Grundlagen von Warburgs Ausdruckstheorie, welche wesentlich zum Verständnis der Bildgedächtnistheorie beiträgt. Anschließend wird eine Analyse von drei ausgewählten Bilderreihen als Beispiele vorgenommen, die die praktische Umsetzung der Bildarbeit im „Labor der Bilderreihen“ veranschaulicht und zentrale Aspekte einer psychologisch fundierten Kunstgeschichte beleuchtet.

Zwecks vor allem der inhaltlichen Interpretation der bildhaften Elemente in den Bilderreihen, werden zugleich klassische historische Methoden der Bildwissenschaft wie die Ikonologie oder Ikonografie herangezogen, beispielsweise bei der Analyse der Bilderreihen in Teil III (Im Labor der Bildertafeln), wie auch die systematische Literaturanalyse.

Signifikant soll für dieses Vorhaben sein, dass sich die Forschungsaufgabe programmatisch nicht ausschließlich auf den unvollendeten Bilderatlas *Mnemosyne* stützt, vielmehr sind exemplarisch drei Bilderreihen ausgewählt, die in sich eine geschlossene Thematik bieten und an denen das Funktionsprinzip der Bilderreihen erfolgreicher eruiert werden kann als in dem unvollendet gebliebenen global angelegten „Bilderatlas“. Im Gegensatz zum Bilderatlas existieren für diese drei Bilderreihen detaillierte textliche Dokumentationen, die eine systematische Analyse der einzelnen Bildtafeln und der Bildordnungen ermöglichen. Für den Bilderatlas hingegen, auch wenn Warburg für dieses Werk einen erläuternden Textband geplant hat, liegen uns lediglich eine Einleitung und einige teilweise diffuse, bruchstückhafte Textfragmente vor, die es nicht erlauben, den Atlas als eine in sich kohärente, geschlossene Formation zu rekonstruieren, auch kann seine Struktur nicht

allein auf Grundlage der in mehreren Fassungen erhaltenen fotografischen Dokumentation von über 200 Bildtafeln vollständig erschlossen werden. Vielmehr verbleibt der Atlas eine unvollendete Bildformation, die eine bildliche Metapher des Bildgedächtnisses darstellt, während die Bilderreihen der einzelnen Vorträge methodisch erschließbar sind und es erlauben, Warburgs Theorie auf die Spur zu kommen.⁴ Die Rekonstruktion zielt nicht auf die Wiederherstellung eines verlorenen Werks, sondern auf die Explikation einer Theorieform, die sich im Medium der Bilderreihe selbst vollzieht.

Den Hauptaspekt von Warburgs Forschungsarbeit, das Bildgedächtnis, das die Funktion des Festhaltens und Erinnerns implementiert, stellt Warburg in visueller Form dar als antike Bezeichnung der Erinnerung in der Personifikation der Mnemosyne und als Wort, das eingemeißelt in den Sandstein des Türsturzes über dem Eingang in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek in Hamburg erscheint. Ich möchte daher dieser Studie einen „Prolog“ voranstellen, in dem die Entstehungsgeschichte und die Sinndeutung dieses Mottos dargelegt werden.

4 Verwiesen sei hier vor allem auf das Rekonstruktionsprojekt zum Bilderatlas: Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – Das Original, 2021.

DANKSAGUNG

Mit diesem Buch lege ich nun eine eigenständige, über viele Jahre entwickelte Rekonstruktion von Aby Warburgs Theorie des Bildgedächtnisses als Bild-Epistemologie vor – basierend auf bekannten, aber auch nahezu unbeachteten Bilderreihen, stets im kritischen Dialog mit seinem Gesamtwerk.

Wichtige Impulse zu diesem Werk verdanke ich meinen langjährigen Untersuchungen als Mitherausgeberin der Studienausgabe Aby Warburgs und ich danke der Fritz-Thyssen-Stiftung für die Förderung. Meine Forschungsfragen, die die Editions Aufgabe übertrafen, finden nun ihre vertieften Antworten in dem vorliegenden Werk.

Warburgs Nachlass ist ein Dickicht, und ohne eine Lotsenhilfe kaum zu bewältigen. Diese kam aus dem Warburg Institute in London – ohne diese Unterstützung wäre das Werk nicht vollendet worden. Und so gilt mein besonderer Dank ihnen: Claudia Wedepohl und Eckart Marchand für ihre kenntnisreiche und konstruktive Materialsuche, Reichung und Gespräche, und den Direktoren Peter Mack, David Freedberg und Bill Sherman für deren großzügige Unterstützung und Überlassung des Quellenmaterials für die Forschung und Veröffentlichung. Das Warburg-Haus in Hamburg, das noch lebende Gerüst der alten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburgs, war viele Jahre mein Arbeitsplatz, und nicht nur das. Immer wenn ich den Eingang mit der Mnemosyne-Überschrift im Stein betrat, begrüßte mich Marianne Pieper aus ihrem Büro mit den herzlichen Worten: „Willkommen zuhause“, und ja, es war lange Zeit meine geistige Heimat, die nach Frau Pieper von Eva Landmann übernommen worden ist, die mich im Haus ebenso herzlich wie freundlich begrüßte.

Das Kunstgeschichtliche Seminar und die Hamburger Universitätsbibliotheken waren mir stets verlässliche Forschungsorte und lieferten mir die notwendigen Ressourcen. Irgendwann folgte ich dem globalen Ruf. Konzent-

rierte, inspirierende Arbeitsphasen fand ich im Rahmen meiner Fellowships am Deutschen Forum für Kunstgeschichte in Paris und der Italian Academy for Advanced Studies an der Columbia University in New York. Den Direktoren Andreas Beyer und David Freedberg danke ich für die Befürwortung meiner Anträge und die herzliche Aufnahme in die Gemeinschaft der Fellows. Diese Aufenthalte führten mich aus Hamburg in die Welt, wie sie Warburg auch stets im Blick hatte, und öffneten neue Perspektiven – besonders im Dialog mit der Neuro- und Kognitionswissenschaft an der Columbia University sowie im intellektuellen Vergleich mit Denkfiguren wie etwa André Malraux' „musée imaginaire“ in Paris. David Freedberg bin ich zutiefst verbunden, dass er mich zu einer Reise nach New Mexico auf Warburgs Spuren zu den Ureinwohnern mit Nachdruck motiviert hat. Diese Erfahrung möchte ich keinesfalls missen. Und schließlich bot das Team der Forschungsgruppe „Bilderfahrzeuge“ am Warburg Institute, als ich mich dem Thema der historischen Tapissereien – für Warburg der Inbegriff der Mobilität der Künste – explizit widmete, einen geradezu intensiv exklusiven interdisziplinären Raum des wissenschaftlichen Austauschs, für den ich von Herzen dankbar bin. Wertvolle Impulse zum Verständnis der Erinnerungsprozesse im Sinne Warburgs als kulturbildende Kräfte lieferte auch meine frühe Untersuchung der osteuropäischen Kunst- und Kulturräume. Tadeusz Żuchowski (Poznań) spreche ich an dieser Stelle meinen Dank für die erfolgreiche Zusammenarbeit an unserem gemeinsamen Berlin-Warschau-Projekt aus. Für seine wohlwollende Begleitung und tatkräftige Unterstützung meines Antrags auf Druckkostenzuschuss danke ich meinem geschätzten Kollegen Hendrik Ziegler (Marburg) herzlich. Wie er hat auch Cornelia Jöchner (Bochum) mir in einer herausfordernden Zeit zur Seite gestanden. Cornelia bot ihre akademische Gastfreundschaft an – ein großzügiges Angebot, das sich

durch ein trauriges Ereignis nicht realisieren ließ. Ihre Offenheit und unsere Gespräche bleiben mir in steter Erinnerung.

Mein Schritt in die kuratorische Praxis hat bei einigen allerdings Fragen aufgeworfen. Doch gerade diese Phase – die Gründung einer eigenen Galerie, der direkte Dialog mit zeitgenössischer Kunst und intensive Gespräche mit den Kunstschaffenden – ließ mich nicht nur meine Überzeugung über Warburgs Denk- und Arbeitsweise bestätigend begreifen, sondern auch die wissenschaftliche Forschung als Prozess kreativer Gestaltung, wie sich der Erinnerungsprozess ereignet, resümieren. Sie offenbarte mir eindringlich, wie eng Kunst und Psychologie miteinander verwoben sind – im Sinne einer psychologisch fundierten Kunstgeschichte, wie Warburg sie entwarf. Ein Gedanke, der bereits bei Shaftesbury mit seiner Theorie der *characters* aufscheint. In den letzten fünf Jahren an der MSH Medical School Hamburg konnte ich diese Synergien weiterdenken – insbesondere im Spannungsfeld von Emotion, ästhetischer Praxis und theoretischer Reflexion.

Allen weiteren Kolleginnen und Kollegen, Institutionen, Archiven und Organisationen, die mich auf diesem langen Weg begleitet haben – sei es durch Rat, durch Gespräche, durch Anregung oder schlicht durch Präsenz – danke ich herzlich, auch wenn ich sie hier nicht alle namentlich erwähnen kann.

Dem Böhlau Verlag, insbesondere Kirsti Doepner, Julia Beenken, Bettina Waringer und Jonas Hiese, bin ich dankbar für die Aufnahme in das Verlagsprogramm und für ihre geduldige, kluge und beständige Begleitung bis zur Drucklegung. Die Geschwister Boehringer Ingelheim

Stiftung hat mir großzügige Unterstützung durch einen Druckkostenzuschuss gewährt. Für diese großzügige Anerkennung des Werkes bedanke ich mich auf herzlichste.

Meine persönlichen Worte der Wertschätzung und Dankbarkeit richte ich an meine Familie und meine Freunde. Sie hörten mir zu – auch dann, wenn es lang und kompliziert wurde –, stellten die richtigen Fragen und gaben mir Rückhalt. Sie folgten mir auf dem Weg zu Warburg, auch wenn er sich bisweilen als steinig und verschlungen erwies. Besonders meinem Lebenspartner danke ich aus tiefstem Herzen für seine beständige, liebevolle Ermutigung, dieses Buch tatsächlich der Welt zu überlassen.

Nicht zuletzt erinnere ich mich an Martin Warnke, meinen Doktorvater, der einst meine Dissertation zu Shaftesburys Kunsttheorie betreute. Später äußerte er auch zu diesem Projekt seine Anerkennung – seine Worte, ich hätte „als Einzige Warburg tatsächlich verstanden“, waren mir viele Jahre lang Antrieb und Zuspruch.

Dieses Buch ist nun – nach langem Ringen und Gestalten – in die wissenschaftliche Welt entlassen. Es ist ein Werk, das ich der Gemeinschaft zur kritischen Lektüre, zur Diskussion – zur Erkenntnis und zum geistigen wie visuellen Genuss – zur Verfügung stelle.

Hamburg, im Oktober 2025

PROLOG

MNEMOSYNE IN SANDSTEIN: DER TÜRSTURZ IN DER KBW

1925 bis 1926 errichtete der Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg in der Heilwigstraße 116 in Hamburg einen Neubau für seine Bilder- und Büchersammlung – es entstand die Kulturwissenschaftliche Bibliothek. Das Haus steht in einem repräsentativen Wohngebiet der Stadt in einer Reihe hanseatisch-gediegener großbürgerlicher Villen (Abb. 1). Seine Front aus dunklem Backstein mag an diesem Ort befremdlich anmuten, denn der Stein gebührt eher den öffentlichen Gebäuden der Innenstadt als einer privaten Institution, doch der Klinker ist Programm: Er soll gerade das moderne Hanseatentum der 1920er Jahre und den besonderen Charakter des Gebäudes demonstrieren und manifestieren, plante Warburg doch hier mit dem Neubau ein halböffentliches Institut für Kunst- und Kulturwissenschaft.¹ Die Backsteinfassade der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) kann als eine Reminiszenz an antike Tempelfassaden gelten, die allerdings zu Warburgs Zeiten gerne auch für Bankgebäude genutzt wurden. Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek, sowohl der Bau als auch alle Geschäfte des Instituts, wurde großzügig von der familieneigenen Warburg-Bank finanziert.

In die Tür in der kleinen Vorhalle, dem Windfang des Hauses, ließ Warburg einen Sandstein als Türsturz einbauen. Die darin in griechischen Buchstaben eingemeißelte Inschrift *Mnemosyne* sollte als Motto für die Bibliothek fungieren. Da *Mnemosyne* eine griechisch-antike Göttin der Erinnerung war, schließt der Stein an die Idee der antiken Tempelfassade unmittelbar wieder an (Abb. 2).



Abb. 1: Fritz Schumacher, Gerhard Langmaack, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1924–1926, Hamburg, Heilwigstraße 116, Postkarte, Hamburg, Warburg-Archiv, Warburg-Haus

¹ Hermann Hipp: Strebende und tragende Kräfte. Die Fassade der K. B. W., in: Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg-1933-London, hg. v. Michael Diers, Hamburg 1993 (Kleine Schriften des Warburg Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Heft 1), S. 43–70. Zur Geschichte des Baus vgl. Tilmann von Stockhausen: Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation, Hamburg 1992.



Abb. 2: Mnemosyne-Sandstein, Fotografie, 1926, Fritz Schumacher (Entwurf), Gerhard Langmaack, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Windfang (Ausschnitt mit der Mnemosyne-Inschrift), 1924–1926, Hamburg, Warburg-Archiv, Warburg-Haus

Statt einer bildlichen Personifikation der Göttin ist allerdings in diesem Stein ein Schriftzug eingemeißelt. Auf diese Weise markiert der Stein exemplarisch und einzigartig nicht nur den Schwerpunkt von Warburgs Forschungen zum Nachleben der Antike, sondern auch seine wissenschaftliche Arbeitsmethode, die sich auf die Analyse der Relationen zwischen Begriff und Bild stützt. Der Stein verweist mithin auf das von hinten an das Haus angeschlos-



Abb. 3: Fritz Schumacher, Gerhard Langmaack, Lesesaal, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg mit auf den Regalablagen aufgestellter Bilderreihe „Urworte Leidenschaftlicher Gebärdensprache“ Warburgs, 29. Januar–12. Februar 1927, Hamburg, Kulturwissenschaftliche Bibliothek, Fotografie, London, Warburg Archive, The Warburg Institute



Abb. 3a: Aby Warburg, Großer Saal, Außenwand, Fotografie, 1926, Fritz Schumacher, Gerhard Langmaack, Lesesaal der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, 1924–1926, Hamburg, Heilwigstraße 116, Hamburg, Warburg-Archiv, Warburg-Haus

sene zentrale Organ der Bibliothek, nämlich den querovalen Lese- und Vortragssaal (Abb. 3, 3a).

Am 11. August 1925, wenige Tage vor der Grundsteinlegung für den Neubau, schrieb Fritz Schumacher, der damalige Oberbaudirektor in Hamburg und Bauleiter der KBW, an seinen Freund und Auftraggeber, Aby Warburg (Abb. 4): „Lieber Herr Professor, anbei finden Sie die *MNEMOSYNE*. Mir schienen ganz feingliedrige Buchstaben richtig, die mit ganz leicht eingewischter gebrannter Terra de Siena herausgeholt werden.“² Schumacher vermerkte in seinem Brief die Mnemosyne-Inschrift und lieferte einen Entwurf dafür (Abb. 5).

Der Stein schließt den Eingang oben ab, verläuft jedoch quer in einer Weise, als ob er die bis an die Decke hinauf aufgebaute Doppeltür unterbrechen wollte (Abb. 6). Der Sandstein ist hell mit einer leichten Maserung, doch die Buchstaben der Inschrift folgen keiner antiken, sondern sind augenscheinlich das Resultat einer modernen Gravur. Die Buchstaben sind, wie Schumacher in seinem Brief andeutet, von feingliedriger Struktur und folgen in einer Linie dem schmalen Fugenstrich der Steinplatten in der kleinen Vorhalle. Der Stein ist kein Fremdkörper, er

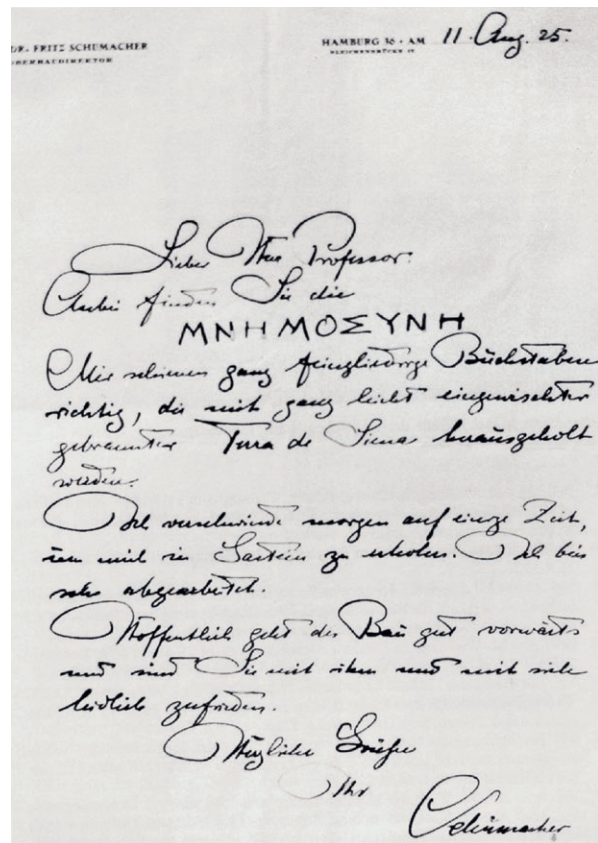


Abb. 4: Fritz Schumacher an Aby Warburg, 11. August 1925, WIA GC, London, Warburg Archive, The Warburg Institute

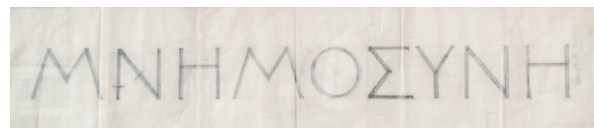


Abb. 5: Fritz Schumacher, Mnemosyne, Zeichnung, Entwurf für den Türsturz im Windfang der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, 1925, Hamburg, Hamburgisches Architekturmuseum

fügt sich gut in sein modernes Ambiente, doch verweist er deutlich auf die Historie in dreierlei Hinsicht: zum Ersten durch die Wahl des Begriffs und seine griechischen Buch-

² Zit. n. Stockhausen 1992, S. 159. Dazu auch Claudia Wedepohl: Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory, in: Bruniana & Campanelliana, 2014/XX/2, S. 385–402. Wedepohl verweist auf Warburgs Interesse an den frühneuzeitlichen Schriften zur Mnemonic (Giulio Camillo), die Warburg dazu bewogen oder inspiriert haben sollen, diese Inschrift am Eingang in die Bibliothek anzubringen.

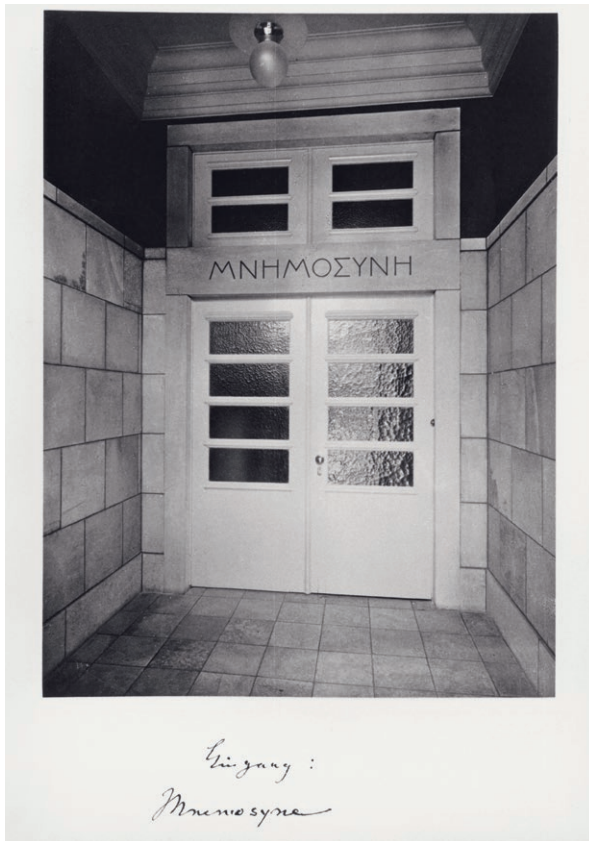


Abb. 6: Aby Warburg, Eingang, Fotografie, 1926, Fritz Schumacher, Gerhard Langmaack, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, Windfang, 1924–1926, Hamburg, Warburg-Archiv, Warburg-Haus

staben; zum Zweiten durch die Wahl des verwendeten Materials, das Beständigkeit und Dauer assoziiert; und zum Dritten durch den temporalen Prägeprozess, der die Inschrift aus dem Block hervorgeholt hat. Auch wenn an dieser Stelle der Betrachter die Memorialarchitektur assoziiert oder Gemälde wie jenes von Nicolas Poussin „Et in Arcadia ego“ (1637–38, Musée du Louvre) mit der Darstellung einer Hirtengruppe, die sich mit einer in ein Grabmal eingravierten Inschrift befasst, erhält Warburgs Inschrift keinen Charakter der Erinnerung an etwas Vergangenes oder Verlorenes, das nur in der Erinnerung lebt. Vielmehr geht es Warburg um den Prozess des Lebens bzw. des Nachle-



Abb. 7: Nicolas Poussin, Et in Arcadia Ego, 1637–1638, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre

bens. Der Erinnerungsprozess soll nicht erinnern, was war, sondern mit sich tragen, was sich leibhaftig ins Gedächtnis eingepägt hat und dann im kreativen Prozess seine Materialisierung bzw. Visualisierung erfährt (Abb. 7).

Nichts anderes erforscht Warburg in seinen Studien seit Beginn seiner akademischen Arbeit als die mnemische Funktion des Bildlichen, das dem Menschen zur Orientierung in der Welt dienen soll und damit einen klaren kognitiven Charakter aufweist. In seiner polarisierenden Schwankung zwischen der mathematisch-rationalen und der magisch-kultisch-irrationalen Denkweise, wie sie Warburg später in der Einleitung zum Bilderatlas *Mnemosyne* ausformulierte, die zugleich eine stete Krise schafft, kreiert der Mensch ein Bild als Konstante, die das Streben nach Harmonie (Sophrosyne) markiert.³ Im Bild entfaltet das Gedächtnis seine Wirkung und schafft zunächst ein Gegenüber, das dem Menschen den Weg zur Erkenntnis weist. Den Raum dazwischen bezeichnet Warburg als Denkraum, einen Denkraum der Besonnenheit.⁴ Das Motto „Du lebst und thust mir nichts“, das Warburg schon in der frühen Phase seiner Forschungsarbeit für die „Grundlegenden Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (monistische) Kunstpsychologie“ entwarf, trifft die Essenz dieser Überlegung.⁵ Die Erkenntnisfähigkeit des Menschen entfaltet sich ganz im kanti-

³ Vgl. Aby Warburg, *Mnemosyne-Bilderatlas*, Einleitung, GS II.1, S. 3–6, S. 3.

⁴ Vgl. Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien, hg. v. Sabine Flach, Martin Tremel und Pablo Schneider, München 2014.

⁵ Vgl. Claudia Wedepohl: Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivarisches Spurensuche, in: Warburgs Denkraum 2014, S. 17–49, S. 21. Zum Motto vgl. WIA III, 43.1. [51]; WIA III, 44. [4], Nr. 1.

schen Sinne genau hier. Deutlich wird das auch in Warburgs schon früh geäußelter Feststellung:

„Der Urtheilsakt ist das Produkt der Thatsache der *Distanz* zwischen Subjekt und Objekt, sobald dieselbe sich als Gefühl der *Entfernung* im Subjekt geltend macht. Der Machtumfang des Urtheils ist in demselben Maße größer, als das Gefühl des *Entferntseins* vom Objekte stärker ist. Die Fähigkeit des Urtheils besteht darin, die Objekte dynamisch zu binden. Man hat zwischen Besitz- und Bezeichnungstheilen zu scheiden. Die ersteren Urth[eile] zeigen d[en] Beginn d[es] *Vergessens* d[es] Entferntseins. Die Kunstproduction steht zwischen diesen beiden.“⁶

Es ist der Prozess einer bewussten Distanzschaffung und dann einer allmählichen Reduktion im Moment der Erkenntnis, wenn dem Wahrgenommenen ein Begriff zuerteilt wird. Die Distanz wird dann aufgehoben, quasi vergessen, denn der Begriff als Bestimmungsfaktor bleibt als Teil des Gedächtnisses erhalten.

Vor diesem Hintergrund verwundert es also nicht, dass Warburg sein finales Projekt zur Illustration dieses mnemischen Prozesses, den er in seiner sprachlich gedrängten Manier als „Entdämonisierungsprozeß der phobisch geprägten Eindruckserbmasse“ bezeichnet, als „Der Bilderatlas *Mnemosyne*“ titulierte.⁷ In der Einleitung zu dem unvollendet gebliebenen Atlas schildert Warburg in einer äußerst dichten Semantik den Kern seiner Auffassung über den Menschen und über die Funktion seiner künstlerischen

bzw. bildschaffenden Tätigkeit im Kontext der Funktion des Gedächtnisses und der Erinnerung:

„Dem zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift die volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit im Kunstwerk mitstilbildend ein, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rhythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die Monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden.“⁸

Während also das bildhafte Element mit einer Steigerung des emotionalen Bewusstseins zusammenhängt, ist der davon abstrahierte wissenschaftliche Begriff eine Beruhigung durch Bestimmung oder Benennung.

Der Mnemosyne-Türsturz ist eine sinnhafte Exemplifikation der Gedächtnisfunktion, die künstlerisch-emotionale und begrifflich-rationale Aspekte in einer Einheit verbindet – so, wie auch im menschlichen Gehirn kognitive, affektive und handlungsbezogene Prozesse untrenn-

⁶ Zit. nach Wedepohl 2014, S. 21–22. Vgl. WIA III, 2.1. [Ae-Aphorismen], Nr. 189.

⁷ Aby Warburg, *Mnemosyne-Bilderatlas*, Einleitung, GS II.1, S. 3. Die Konstruktion des Mnemosyne-Bilderatlas beschäftigte Warburg in der letzten Phase seiner wissenschaftlichen Tätigkeit nach der Rückkehr aus Kreuzlingen im Jahr 1924, wo er sich in der psychiatrischen Klinik Bellevue von Ludwig Binswanger von seiner psychischen Erkrankung erholte. Der Atlas sollte den methodologischen Schlusspunkt Warburgs kulturwissenschaftlich gestützter Kunstgeschichte bedeuten und alle Bereiche und Interessen, die Warburg vertrat, versammeln. Das Werk sollte aus zwei bzw. drei Bänden bestehen; einem bzw. zwei Textbänden und einem Tafelband. Das Projekt blieb unvollendet, unterbrochen durch Warburgs Tod am 26. Oktober 1929. Erhalten geblieben sind mehrere Fassungen der Bildertafeln für den Atlas (die letzte vom September 1929 ist in den „Gesammelten Schriften“ posthum zum Druck gekommen, GS II.1), eine Einleitung (ebenfalls im GS II.1, S. 3–6, abermals abgedruckt nach Archivvorlagen WIA III, 103.1.2. und WIA III, 103.1.6 in: Aby Warburg, *Werke* in einem Band, hg. v. Martin Tremel, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 629–638, S. 715) sowie einige Notizen (teilweise publiziert in Tremel/Weigel/Ladwig 2010, S. 640–646). Im Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, das seit Warburgs Rückkehr aus Kreuzlingen systematisch geführt wurde, sind weitere Varianten des Titels zu finden, vgl. Tagebuch der KBW, GS VII, S. 437. Einen konstruktiven Vorlauf zum Bilderatlas hat Warburg in seinem Hertziana-Vortrag am 19. Januar 1929 genommen. An dem Tag sprach er über die „Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio“. In dieser Phase seiner Arbeit entsteht auch die Einleitung zum Mnemosyne-Bilderatlas. Vgl. GS II.2, S. 303–365.

⁸ Aby Warburg, *Mnemosyne-Bilderatlas*, Einleitung, GS II.1, S. 3.



Abb. 8: Kalliope und Mnemosyne, Lekythos, attisch-rotfigurig, 475–425 v. Chr., Syracuse, Museo Archeologico Regionale



Abb. 9: Mnemosyne, Mosaik, 2. Hälfte 4. Jh. n. Chr., Antiochia, Worcester Art Museum

bar miteinander verknüpft sind. Die in Sandstein eingemeißelte und eingeprägte Inschrift verweist auf sich selbst: Sie macht Erinnerung sichtbar, indem sie Vergangenes festhält, zugleich aber in die Zukunft verweist, denn das Eingemeißelte wirkt weiter und kann auch neu interpretiert werden. Es kommt zur Vorschau durch Rückschau, zum Blick in die Zukunft durch Festhalten und Einprägen, denn das Wort als Begriff wird hier zum Bild und vice versa – es handelt sich demzufolge um eine visuelle und sprachliche Manifestation der Gedächtnisfunktion.

Auf die Verbindung zwischen der Mnemosyne und dem Schrifttum verweist auch die Ikonografie der Mnemosyne. Seit der Antike sind verschiedene bildhafte Darstellungen bekannt, in denen sie als Göttin der Erinnerung verehrt wird. Als Tochter des Uranos und der Gaia gehört Mnemosyne der ältesten Titanengeneration an. Die Muses sind ihre Töchter und Begleiterinnen. Eines ihrer Attribute dürfte wohl die Schriftrolle sein, denn damit wurde sie in antiken Bildern ausgestattet. Das veranschaulicht eine attische Lekythos (Abb. 8). Hier erscheint Mnemosyne rechts mit einer Schriftrolle in der Hand und zufrieden, geradezu fröhlich, zu ihrer Begleiterin blickend, einer ihrer musizierenden Töchter. Vielleicht ist es aber auch der musische Apoll, der sich hier an ihre Seite gesellt. Schon

in dieser frühesten bildlichen Personifikation der Mnemosyne zeigt sich die Relation zwischen den verschiedenen Medien, die auch in Warburgs Arbeit wesentlich sind: das Bild, die Musik – denn auch sie gehört im Kontext des Festwesens zu den Kernthemen in Warburgs Arbeit – und die Schrift bzw. der Begriff.

Ein römisch-antikes Mosaik aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr. aus Antiochia (antikes römisches Syrien, heute Türkei), heute im Worcester Art Museum, zeigt eine Gruppe Frauen bei einem Mahl, einige stehend, andere sitzend oder auch halb liegend. Über ihnen etwas nach rechts versetzt ist unmittelbar über einer der halb liegenden Frauen die Inschrift *Mnemosyne* zu erkennen. Am rechten Rand wird sie durch das Wort *AIOXIA* (Festmahl) ergänzt. Zusammengenommen können diese Inschriften als „Erinnerungsmahl“ (Leichenschmaus) verstanden werden (Abb. 9). Auch in dieser Darstellung fällt eine Figur mit einer Schriftrolle in den Händen auf: Sie sitzt links im Bild und richtet ihren Blick auf diejenige, die auf der Kline liegt. Ob sie selbst die Mnemosyne ist oder ob es sich hier vielmehr um den Erinnerungsprozess handelt, der durch Bild und Schrift veranschaulicht wird, ist nicht evident. Deutlich ist jedoch, dass hier Wort bzw. Begriff und Bild auf mehreren Ebenen miteinander in Relation treten.



Abb. 10: Memoria, Kupferstich aus: Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618, S. 327

In der Frühneuzeit im Zeitalter des Barocks, der Hochphase der Emblematik, bildet Cesare Ripas „Iconologia“ ein stark verbreitetes Vorbild für Personifikationen und Allegorien. Seine Memoria ist eine Frau mit einem Stichel in der Hand, wie sie in der italienischen Ausgabe des Werkes von 1618 erscheint⁹ – im Stichel, ihrem Attribut, wird zugleich ihre Aufgabe sinnhaft, nämlich die Erinnerung auf eine Tafel zu prägen (Abb. 10).¹⁰ Medialtechnisch ist die Verwendung des Stichels nicht weit entfernt von der des Stiftes, der für die Verfassung von Schriftrollen eingesetzt wird. Und gerade dieser Stichel führt wieder zum Tür-

sturz in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek zurück. Dort erscheint jedoch keine Personifikation der Mnemosyne wie auf den erwähnten ikonografischen Vorbildern. Warburg reichte offenbar die Inschrift im Stein aus: In ihr werden die Aufgabe und der Sinn seiner Arbeit und der Bibliothek als Instrument sinnbildlich.

Diodorus Siculus schrieb über die Mnemosyne: „Von den weiblichen Titanen soll Mnemosyne die logischen Schlüsse entdeckt und für jeden Gegenstand Namen festgelegt haben, mit deren Hilfe wir das einzelne Objekt bezeichnen und miteinander Gespräche führen können [...]. Dieser Göttin schreibt man auch die Kraft zu, daß Menschen Dinge ins Gedächtnis zurückrufen und in Erinnerung behalten können, und diese Fähigkeit ist es von der sie diesen ihren Namen bekam“ (Griechische Weltgeschichte, 5,67.3).¹¹ Somit ist die Mnemosyne auch als Mutter der Weisheit zu bezeichnen. Beachtet man die Worte von Diodorus, fällt der Mnemosyne eine erkenntnisstiftende Funktion zu, denn sie gibt den Dingen ihre Namen, sie stellt sie unter einen Begriff und vermittelt ihnen dadurch einen Platz in der Welt. Nun werden sie benannt, begrifflich erfasst und damit im Bewusstsein verankert und für den Erinnerungsprozess verfügbar gemacht. Weisheit setzt nämlich die Fähigkeit voraus, die Welt sprachlich zu strukturieren und durch Erinnerung Wissen zu gestalten und zu bewahren.

Platon im „Theaitetos“ (191c–e) erklärt die Funktion des Wahrnehmungsprozesses anhand des Siegelwachsabdrucks: „Sokrates: So nehme mir nun an, damit wir doch ein Wort haben, in unseren Seelen eine wächserne Tafel, welche Abdrücke aufnehmen kann, bei dem einen größer, bei dem andern kleiner, bei dem einen von reinerem Wachs, bei dem andern von schmutzigerem, auch härter bei einigen und bei andern feuchter, [D] bei einigen auch gerade so, wie sie sein muss. / Theaitetos: Ich nehme an. / Sokrates: Diese, wollen wir sagen, sei ein Geschenk von der Mutter der Musen, Mnemosyne, und wessen wir uns erinnern wollen von dem Gesehenen oder Gehörten

9 Vgl. Nova Iconologia di Cesare Ripa Perugino, Padova: Pietro Paolo Tozzi, 1618, S. 327.

10 Cesare Ripas „Iconologia ovvero Descriptione Dell’imagini Universali cavate dall’Antichità et da altri luoghi“ wurde erstmals 1593 ohne Illustrationen veröffentlicht. 1603 folgte eine illustrierte Publikation.

11 Diodorus: Griechische Weltgeschichte, Buch I–X, zweiter Teil, übers. v. Gerhard Wirth (I–III) und Otto Veh (Buch IV–X), hg. v. Thomas Nothers, Stuttgart 1993 (Bibliothek der griechischen Literatur, 35), S. 494.

oder auch selbst Gedachten, das drücken wir in dieser Tafel ab, indem wir an sie die Wahrnehmungen und Gedanken drücken, wie beim Siegeln mit dem Gepräge eines Ringes. Was sich nun abdrückt, dessen erinnern wir uns und wissen es, solange nämlich sein Abbild vorhanden ist. Hat sich aber dieses verlöscht oder hat es gar nicht abgedruckt werden können, so vergessen wir die Sache [E] und wissen sie nicht. / Theaitetos: So soll es sein.“¹²

Die Erinnerung wird hier metaphorisch als eine Tafel dargestellt, in die sich Eindrücke einprägen. Und Mnemosyne selbst kann als den Prozess des Abrückens bedingende Kraft verstanden werden. Diese Prägung, weiter auch von Sokrates als „Abzeichen“ genannt, stellt einen Bezug zu der Mnemosyne-Tafel im Windfang der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek in Hamburg dar. Dort ist das Wort „Mnemosyne“ in griechischen Buchstaben in den Sandstein eingemeißelt, eben eingepägt. Sie ist das Abzeichen, die Prägung und darin bildgewordene Erinnerung.

Im Mnemosyne-Stein der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg verdichtet sich das Bild der Göttin mit der Schriftrolle in ihrem Namen. Mit der Namensgebung wird das Magisch-Kultische entzaubert und die magische Göttin verwandelt sich in einen rational zugänglichen Begriff. Der Stein mit der Inschrift markiert somit buchstäblich das Tor zum ovalen Lesesaal, zur „Arena der Wissenschaften“, wie Warburg den Raum nannte.¹³ Das Rationale und das Irrationale – im Bild der Ellipse der Decke des Lesesaals miteinander verbunden – symbolisieren dort den Humanisierungsprozess der Götter als Beginn der Aufklärung. Gänzlich in diesem Sinne ist Warburgs Antwort auf Fritz Schumachers bereits zitierten Brief und das Geschenk zu verstehen. Am 18. August 1925 antwortete Warburg begeistert:

„Nur ein paar Worte, um Ihnen zu sagen, wie herzlich Sie mich durch die Zeichnung des griechischen Wortes erfreut haben. So werden Sie zum Schutzgeist des großen Saales: mir kann nichts lieber sein, als daß ich Sie bei

der schwierigen Aufgabe, die die Bibliothek stellt, mit am Werke weiß.“¹⁴

Im Rückblick erscheint es geradezu prophetisch, was Schumacher über die Beziehung zu Aby Warburg in seinen Memoiren schrieb: „Mit Warburg brachten mich die Universitäts-Interessen gleich in enge Fühlung; er liebte es, mit mir über alle Phasen der Entwicklung des Planes zu sprechen, und zog mich eifrig in sein Haus, wo dann anhand seiner ungewöhnlichen Bücherschätze seine eigenen Arbeiten hervorgeholt wurden. Da sah ich nun in eine beinahe tragisch wirkende Situation: Diese Bücherschätze wuchsen allmählich zu so gewaltigem Umfang heran, daß sie mehr und mehr von allen Räumen des Hauses Besitz ergriffen und die Lebensmöglichkeiten der Familie zu ersticken drohten [...]“.¹⁵

Als langjähriger Freund war Schumacher auch der Wunschartitekt für die Bibliothek. Er lieferte einige Pläne, aber den Lesesaal, wie ihn sich Warburg wünschte, konzipierte letztlich der junge Architekt Gerhard Langmaack, der die Bauausführung unter Aufsicht Schumachers übertragen bekam.

Signifikant ist, dass Warburg in seinem Dankesbrief für die Mnemosyne-Inschrift nicht sagte, Schumacher würde damit der Schutzgeist des Hauses, sondern allein des großen Saals. Gemeint ist selbstverständlich der quer-ovale Lesesaal der KBW (Abb. 11). Für Warburg wurde dieser Raum zum Zentrum des Bibliotheksorganismus und er ruhte nicht, bis Langmaack einen Entwurf lieferte, der seiner Vorstellung von diesem Raum als Kompilation von Vortrags- und Studiensaal – und zwar explizit in ovaler Form – entsprach. Der Saal hatte sowohl eine funktionale als auch symbolische Bedeutung. Zunächst begründete Warburg die Notwendigkeit der Verknüpfung von Studien- und Vortragssaal in Form eines Ovals mit der Funktionsweise seines Hauses, vor allem aber mit seiner Arbeitsmethode, die eher unkonventionelle Vorgänge erforderte. 1925 schrieb Warburg an seine Brüder:

12 Platon: Theaitetos, 191C–e (www.opera-platonis.de). Zugriff 10.1.2025.

13 Vgl. Aby Warburg an seine vier Brüder, 1. April 1925, vgl. Stockhausen 1992, S. 152–156, S. 154.

14 Zit. n. Stockhausen 1992, S. 160.

15 Zit. nach Hipp 1993, S. 43–44.

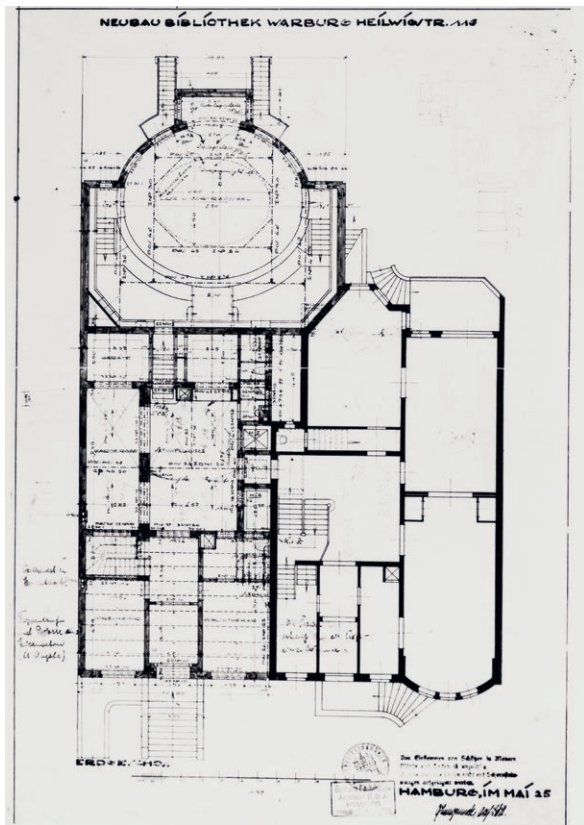


Abb. 11: Gerhard Langmaack, Plan mit dem ovalen Lesesaal, Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, 1925, Hamburg, Warburg-Archiv, Warburg-Haus

„Das Neue an meiner Methode besteht ja darin, daß ich für die Psychologie der Kunstschöpfung die Dokumente sowohl aus dem sprachlichen Gebiet wie aus dem Bereich d.[er] bildenden Künste, wie aus dem der religiösen und weltlichen Dramatik zusammenhole. Um das zu können, muß ich mit meinen jungen Leuten oder Forschungsgenossen die Zeugnisse, also Bücher und Bilder, auf großen Tischen vergleichend vor mir haben, und diese Bücher und Bilder müssen zum Handgebrauch ohne Schwierigkeiten im Augenblick zur Verfügung stehen. Darum brauche ich eine wirkliche Arena mit Tischen, um Handbibliothek und Bildmaterial sofort zur Hand haben zu können; durch Einziehen einer ovalen Bücherwand,

wie es im Grundplan vorgesehen ist, erreichen wir also zweierlei: erstens, daß von der Arena aus die Bücher leichter und mehr aus der Nähe zu erreichen sind, und daß hinter dieser elliptischen Bücherwand eine Sitzreihe aufsteigen kann, von der aus das Publikum, wenn es sich in größerer Zahl einfindet, ebenfalls alles sieht und hört.“¹⁶

Die Ellipse erfüllt zugleich einen symbolischen Charakter, denn sie knüpft an die Arbeit Johannes Keplers an, die mit der Berechnung der elliptischen Kreisbewegung der Umlaufbahnen der Planeten die Schwelle zu einer rationalen Weltanschauung, das heißt den Anfang der Aufklärung, repräsentiert. Damit symbolisiert die Ellipse für Warburg den Übergang vom Zeitalter des Aberglaubens in das des rationalen Denkens und setzt mit dem Prozess der Befreiung des Menschen von der Magie und dem Aberglauben einen deutlichen Akzent. Nun sind es die Sonnenkräfte, die die Planeten in ihren Bewegungen stützen, und nicht fantastische Tiere. Das Verhältnis zwischen Astrologie und Astronomie, das hier anklingt, und die Untersuchung der Wirkungskraft des Bildes sind nicht zuletzt zwei der wichtigsten Diskussionspunkte in Warburgs wissenschaftlicher Forschung.

Das Wort im Bild, das der Türsturz mit der griechischen Inschrift *Mnemosyne* über der Eingangstür der kleinen Vorhalle symbolisiert, fungiert als Verbindungsglied zwischen der antikisierenden, in ihrer Ausführung jedoch modernen Tempelfront und dem Lesesaal, Warburgs „Arena der Wissenschaften“. Dies geschieht ganz im Sinne der warburgschen Erinnerungstheorie, die unter den kulturellen Bedingungen der Moderne (hier sei nochmals auf die Backsteinfassade, die Buchstabenform der Inschrift und die Ellipse als Beginn der Aufklärung sowie Ursprung der Moderne hingewiesen) ein Neues schafft. So verstand Warburg die nachlebende Antike als eine Energie, die unter den jeweiligen kulturellen Bedingungen schöpferisch wirkt. „Das Wort zum Bild ist die Devise unserer Bibliothek“, sagte Warburg dementsprechend zwei Jahre nach der Fertigstellung des Hauses in seinem Vortrag am 14. April 1928 über das „Festwesen in der Renaissance“ vor den Mitgliedern der Hamburgischen Handelskammer.¹⁷

¹⁶ Zit. nach Stockhausen 1992, S. 154.

¹⁷ WIA III, III.1, fol. 23A ff. Zum Vortrag und Bilderreihe siehe unten Kap. III.B.

Die vorliegende Abhandlung befasst sich mit Warburgs Theorie des Bildgedächtnisses. Seit Beginn seiner Forschungsarbeit legte Warburg die Theorie im Begriff *Mnemosyne* bzw. *Erinnerung* an und visualisierte sie in der methodologischen Anlegung der Bildertafeln.

I EINLEITUNG

A. FORSCHUNGSSTAND

Warburgs Bilderreihen in den Bildertafeln für die Vorträge und die Tafelausstellungen sowie der Bilderatlas *Mnemosyne* sind als eine Visualisierung der Theorie der Funktion des menschlichen Bildgedächtnisses zu verstehen. Dabei ist eine intensivere Diskussion der Theorie des Bildgedächtnisses ins Zentrum zu stellen, um sie dann anhand von ausgewählten Bilderreihen zu überprüfen. In der bisherigen Forschung hat das Problem des Bildgedächtnisses bei Warburg keine konkrete Artikulation erfahren, obgleich Warburgs Untersuchungsthema gerade das Moment der Erinnerung im Prozess des Nachlebens der Antike war. Die Untersuchung wird im Lichte von Warburgs Gesamtschaffen betrachtet, daher muss ein genereller Blick auf den Forschungsstand geworfen werden, um dann die für die Studie relevanten Forschungsrichtungen zu explizieren.

Die nachfolgende Analyse konzentriert sich daher auf zentrale Forschungslinien in der wissenschaftlichen und kunstpraktischen Auseinandersetzung mit Warburgs Werk und legt den Fokus auf diejenigen Aspekte, die für die Diskussion der Theorie des Bildgedächtnisses von zentraler Bedeutung und Relevanz sind.¹

Rückblickend ist zunächst zu bemerken, dass nach der Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek nach London 1933 (heute The Warburg Institute) Aby Warburgs wissenschaftlicher Ertrag bis in die 1960er Jahre weitgehend in Vergessenheit geriet. Eher persönlich erinnerten

an den exzentrischen Kunsthistoriker Carl Georg Heise und Ernst Robert Curtius.² Im Zusammenhang mit der Entwicklung moderner Kulturwissenschaften (Cultural Studies), dem New Historicism im angelsächsischen Forschungsraum sowie den Bildwissenschaften, und schließlich angesichts des technologischen Wandels bis hin zur Digitalisierung und der damit einhergehenden rapide zunehmenden massenhaften Vervielfältigung von Bildern, hat das Interesse an Warburgs Bildwissenschaft und seiner Arbeit als Kunst- und Kulturwissenschaftler ab den frühen 1980er Jahren wieder erheblich zugenommen. Und auch gerade Warburgs dezidiert interdisziplinärer Ansatz hat eine Vielzahl wissenschaftlicher und kunstpraktischer Perspektiven eröffnet, die sich in unterschiedliche disziplinäre Kontexte verzweigen. Neben den Kunsthistorikern sind es vor allem die Linguisten, Religionswissenschaftler sowie Ethnologen bzw. Volkskundler, die Warburgs Ertrag untersuchen.³ Die systematische Rekonstruktion der Theorie des Bildgedächtnisses bei Aby Warburg anhand ausgewählter Bilderreihen im Kontext seines Gesamtschaffens steht also einer äußerst heterogenen Rezeption seiner Forschung gegenüber.

Eine interdisziplinäre Auseinandersetzung mit Warburgs Werk ist seinem wissenschaftlichen Streben nach Grenzüberwindung allerdings durchaus angemessen. Doch war Warburg letztlich ein Kunst- und Kulturwissenschaftler, der sich primär mit den bildlichen Elementen

-
- ¹ Das Originalmanuskript dieser Untersuchung wurde bereits 2016 abgeschlossen. Seither sind zahlreiche neue Publikationen erschienen. In ihren grundlegenden Thesen bleibt diese Arbeit jedoch weiterhin gültig und unberührt. Relevante neue Beiträge wurden in die Darstellung des Forschungsstandes sowie in die aktualisierende Überarbeitung des Textes integriert.
 - ² Vgl. Carl Georg Heise: *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Hamburg 1959 [erstmalig als Priv.-Druck, 1947]; Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.
 - ³ Björn Biester präsentiert in seinem Onlineblog eine stets aktualisierte Bibliografie zum Schrifttum über Warburg: <https://aby-warburg.blogspot.com/2009/12/aby-m-warburg-bibliografie-2006-bis.html>. Zugriff 10.1.2025.

ten des menschlichen Handelns und Denkens und ihren Ressourcen befasste. Zu Recht betonen Böhme/Matussek/Müller: „Bei aller Quellenvielfalt steht im Zentrum der Kulturforschung Warburgs dennoch das Bild.“⁴ Im Bild erkannte Warburg ein komplexes Ineinandergreifen unterschiedlicher narrativer und nichtnarrativer Gestaltungsformen. Die Zeichensetzung durch das Bild führt zugleich zur Schaffung eines „Denkraums“: „Zeichensetzung ist es, die die Denkraumschöpfung erst eigentlich einleitet [...]. Bilder sind geronnene Denkräume.“⁵ Einen Versuch zum Verständnis von Warburgs Bildwissenschaft aus der medientechnologischen Perspektive des Bildes unternimmt Thomas Hensel in seiner Studie „Aby Warburgs Graphien“. Dabei rückt er allerdings vornehmlich den Einfluss der Bildtechnik, das heißt der bildgebenden Verfahren auf die Entwicklung der Bildwissenschaft, zu deren Präkursoren Warburg zweifellos gehört, als Methodologie in den Vordergrund.⁶ Jedoch sah Warburg die technologischen Formen des Bildes nicht als entscheidend an: Sie waren für ihn Dynamiken, Bilderfahrzeuge, „Dienstboten“ für die Ideeninformationen und Ausdrucksformen,

Ideenbilder. In der „Pathosformel“ – methodischer Begriff und zugleich systematische Kategorie in Warburgs Untersuchungen zum Nachleben der Antike, die er um 1905 entwickelte und worunter er eine spezifische, superlative Form emotionalen Ausdrucks verstand – wird das bildliche Moment des Ausdrucks besonders betont. Darin findet Warburg eine Dominante des Strebens nach *Sophrosyne*. Die Pathosformel gehört in der Folge zu den wohl am stärksten rezipierten und über Jahrzehnte immer wieder von Wissenschaftlern unterschiedlicher Disziplinen aufgenommenen Untersuchungsgegenständen, auch wenn bis heute der Terminus keine wirklich prägnante Definition erfahren hat. Vielmehr trugen die Auseinandersetzungen um die Interpretation zur Verwässerung des Begriffes bei.⁷

Als biografisches Standardwerk zu Aby Warburgs Schaffen und Wirkung galt bisher die „Intellektuelle Biographie“ von Ernst H. Gombrich.⁸ Als Direktor des Warburg Institute von 1959 bis 1976, dessen Entstehung auf die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek aus Hamburg im Jahr 1933 zurückgeht,⁹ hatte Gombrich bereits früh unmittelbaren Zugang zu den damals wie

4 Hartmut Böhme, Peter Matussek, Lothar Müller: Orientierung. Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 74; Perdita Rösch: Aby Warburg, Paderborn 2010, S. 36 f.

5 Dorothee Bauerle: Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*, Münster 1988, S. 14 f.

6 Vgl. Thomas Hensel: Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. *Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011.

7 Zu Pathosformel in dieser Untersuchung siehe unten Kap. II.C.2; vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. v. Joachim Ritter, Bd. 7, Basel 1989, S. 201–203 [s. v. Pathosformel]; Fritz Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932], in: Dieter Wuttke (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden 1992, S. 419–431; ders.: *Rinascimento dell'antichità*. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs, in: Wuttke 1992, S. 347–399; Martin Warnke: Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich, in: Werner Hofmann, Georg Syamken u. Martin Warnke: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt am Main, S. 75–83; Götz Pochat: Zum Problem der Pathosformeln, in: ders. und Lars Olof Larsson (Hg.): Kunstgeschichtliche Studien zur Florentiner Renaissance. Kunsthistorische Beiträge anlässlich einer Dreiländerexkursion unter der Schirmherrschaft der European Cultural Foundation der Kunsthistorischen Institute in Stockholm, Wien, Würzburg, Stockholm 1980, S. 257–263; Ulrich Port: „Katharsis des Leidens“. Aby Warburgs „Pathosformeln“ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 73/1999, S. 1–42; Georges Didi-Huberman: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002; Trembl/Weigel/Ladwig 2010, S. 31–38; Rösch 2010, S. 46 f.; David Freedberg: Empathy, Motion and Emotion, in: Klaus Herding, Antje Krause-Wahl: Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen: Emotionen in Nahtsicht, Berlin 2007, S. 17–51, S. 28; ders.: Memory in Art. History and the Neuroscience of Response, in: The Memory Process. Neuroscientific and Humanistic Perspectives, hg. v. Suzanne Nalbantian, Paul M. Matthews, James L. McClelland, The MIT Press, London, 2011, S. 337–358, S. 349 ff. Vgl. Carlo Ginzburgs Beitrag „Aby Warburg's Pathosformeln. A Long-Term Historical Perspective“ in dem kürzlich erschienenen Sammelband auf dem Festkongress zum 150. Todestag von Aby Warburg (David Freedberg, Claudia Wedepohl [Hg.]: *Aby Warburg 150. Work, Legacy, Promise*, Berlin/Boston 2024, S. 121–140).

8 Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt am Main 1981 [Orig. engl. 1970].

9 Zur Geschichte der Emigration sind bereits zahlreiche Publikationen erschienen: Fritz Saxl: The History of Warburg's Library, 1886–1944 [1943], in: Gombrich 1970, S. 325–338; Gertrud Bing: Fritz Saxl (1890–1948). A Memoir, in: Donald James Gordon (Hg.): Fritz Saxl 1890–1948. A Volume of Memorial Essays from his Friends in England, London 1957, S. 1–46; Eric M. Warburg: The Transfer

auch teilweise heute noch unveröffentlichten Primärquellen aus Warburgs Nachlass.¹⁰ Gestützt auf dieses Material, gelang dem Kunsthistoriker eine umfassende Darlegung von Warburgs Leben und Schaffen als Einheit. Gombrich ordnet die Biografie den wissenschaftlichen Erwägungen Warburgs zu und rekonstruiert ihren wissenschaftshistorischen Kontext. Stets werden auch besondere persönliche Lebensumstände, insbesondere die psychische Erkrankung des Gelehrten, als Bedingung der Forschung herangezogen, auch wenn der Krankheit kein eigenes Kapitel des Buches gewidmet ist.

Zuletzt legte Hans C. Hönes in „Tangled Paths. A Life of Aby Warburg“ (2024) eine neue, beachtenswerte Perspektive auf das Schaffen des Kunsthistorikers vor.¹¹ Unter Berücksichtigung zahlreicher Quellen und Materialien verfolgt er den Aufbau von Warburgs intellektuellen Kosmos, jedoch nicht primär durch die Reflexion und Widerspiegelung seines Denkens in dem seiner Zeitgenossen, sondern ausgehend von Warburgs eigenen Äußerungen. Er widmet sich zunächst der Frage, wie es dazu kam, dass Warburg zum Kunsthistoriker wurde, um dann die Wege seiner innovativen Denkweise zu erkunden und die Erweiterung des disziplinären Raumes nachzuzeichnen. Dabei geht es ihm um die Suche nach einer angemessenen Verortung von Warburgs Denken und Schaffen innerhalb

der wissenschaftlichen Landschaft. Hönes konstatiert, dass Warburg sich mit seinen Interessen zunehmend isoliert sah – ein Befund, den er anhand von Warburgs 1903 verfasster Zusammenfassung der aktuellen kunsthistorischen Forschungsmethoden belegt. Warburg selbst verortete sich nur in einem Punkt: „D. Conditions of the nature of mimetic man (Warburg)“.¹² Schließlich sind es vor allem die Künstler und Künstlerinnen wie Botticelli, Ghirlandaio; Kunstwerke wie der Laokoon; Bildmedien wie die Briefmarke; der gesamte Prozess der Erstellung des Bilderatlas; sowie die geistesgeschichtlichen Strömungen wie die empirischen Ansätze in den Geisteswissenschaften und Kunstepochen wie die Renaissance oder der Barock, mit denen Hönes Warburgs Biografie greifen will. Richtungsweisend sind ebenso Warburgs Schemata und Zeichnungen, in denen sich Warburgs Denken materialisiert.

Was die publizierte Literatur angeht, war Warburg weniger produktiv als seine Zeitgenossen.¹³ Spricht man von Warburgs Literatur und umfangreichen Dokumentationen, die in der Bibliothek, der Bildsammlung und in den Zettelkästen organisiert sind, gilt als Primärquelle zunächst das Warburg Institute mit Archiv und den Sammlungen und in gedruckter Form die ab 1932 zunächst von Fritz Saxl und Gertrud Bing veröffentlichte Ausgabe der Gesammelten Schriften mit umfangreichem Fußnoten-

of the Warburg Institute to London, in: Warburg Institute Annual Report 1952–1953, S. 13–16; Fritz Saxl: Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg [1930], in: Wuttke 1992, S. 331–334; ders.: Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1886–1944), in: Wuttke 1992, S. 335–346; Salvatore Settis: Empfehlungen für eine Heimkehr, in: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990, hg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers and Charlotte Schoell-Glass, Weinheim 1991, S. 115–123; Dieter Wuttke: Die Emigration der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die Anfänge des Universitätsfaches Kunstgeschichte in Großbritannien, in: Bredekamp/Diers/Schoell-Glass 1991, S. 141–163; Bernhard Buschendorf: Auf dem Weg nach England. Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg, in: Diers 1993, S. 85–128; Hans Michael Schäfer: Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Geschichte und Persönlichkeiten der Bibliothek Warburg mit Berücksichtigung der Bibliothekslandschaft und der Stadtsituation der Freien und Hansestadt Hamburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Berlin 2003 (Berliner Arbeiten zur Bibliothekswissenschaft, 11), S. 270 ff.; und Isabella Woldt: Family Matters. The Great Depression of 1929 and its Consequences for the Warburg Library, in: The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London, hg. v. Uwe Fleckner und Peter Mack, Berlin, Boston 2015 (Vorträge aus dem Warburg Haus, Bd. 12), S. 15–22.

10 Nachdem bereits zwei Bände der Gesammelten Schriften unter dem Titel „Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance“ (Leipzig 1932) unter der Herausgeberschaft von Fritz Saxl und Gertrud Bing veröffentlicht worden waren (erneuert abgedruckt in GS I.1–2), wurde Ernst H. Gombrich mit der Herausgabe weiterer Bände betraut. Nach Sichtung des Materials entschied sich Gombrich, eher eine Biografie zu schreiben. Zur Geschichte der Edition der Gesammelten Schriften vgl. GS I.1, S. 10–17.

11 Vgl. Hans C. Hönes: Tangled Paths. A Life of Aby Warburg. London 2024.

12 Zit. n. Hönes 2024, S. 92.

13 Vgl. Hönes 2024.