

Christopher D. Johnson (Warburg Institute, London)

Zwischen Hieroglyphen und Diagrammen: Warburgs witzige Denkbilder

This essay will show that Aby Warburg's ambivalent attitude toward artificial, astrological, and critical ingenuity was crucial to his novel cultural studies, through which he sought to trace the "afterlife of antiquity" in image and word. Warburg was eager to uncover why, how, and where astrological "hieroglyphics" became deterministic symbols in the Renaissance that had obscured the human relationship to the phenomenal, empirical world. But to the same extent that he pointed out this dangerous ingenuity, Warburg's own words and the way he arranged images proved ingenious. Warburg, in other words, sought to rewrite and revive Jean Paul's "Dictionary of Faded Metaphors." Above all, he wanted to grasp the "how" of metaphor" in his diagrams and series of images in order to create a "thinking space of prudence." This "thinking space" should let the remembering cultural scientist discover formal and spatio-temporal relations or similarities between symbolic objects.

Im Folgenden wird dargelegt, dass Aby Warburgs ambivalente Haltung gegenüber künstlichem, astrologischem und kritischem Ingenium wesentlich war für seine neuartige Kulturwissenschaft, mit der er das "Nachleben der Antike" in Bild und Wort aufzuspüren suchte (vgl. Treml 2007: 25–40). Ein derartiges wörtliches und bildliches Nachleben, meinte Warburg, war besonders pointiert in der Kultur der europäischen Renaissance, darüber hinaus auch in anderen kulturellen Phänomenen und Objekten anzutreffen, wie in mittelalterlicher persischer Astrologie, Goethes "Morphologie", Manets *Déjeuner sur l'herbe*, Darwinismus, zeitgenössischer Werbung und der politischen Ikonologie des italienischen Faschismus. Am Anfang seiner Karriere, in der er sich auf die florentinische Kultur des späten 15. Jahrhunderts konzentrierte, entwickelte Warburg seine maßgebende *ikonologische* Methode, in der Texte und Kontexte durch einen scharfsinnigen Prozess der Induktion herangezogen werden, um Kunstwerke und vor allem ihre Details auszulegen. Aber gegen Ende seiner Karriere, als seine Interessen sich erweiterten und seine private Bibliothek in Hamburg zur *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* wurde, veränderten sich auch seine Schriften, vor allem seine Notizbücher, Briefe und das *Tagebuch der K.B.W.* [1924–29] wurden zunehmend verdichtet und ingeniös. Gleichzeitig steigerte er auch die metonymische Logik, die schon seine früheren Aufsätze gekennzeichnet hatte, bis hin zu einer experimentellen *ars combinatoria*. Diese Technik bestand darin, Bilderreihen aufzustellen, die verschiedenartige kunstgeschichtliche Bilder subtil auf Tafeln ausstellten, um formelle Ähnlichkeiten, Umsetzungen von Motiven und raumzeitliche Beziehungen im *Nachleben der Antike* anzudeuten. Diese Tafeln benutzte Warburg gelegentlich, um Vorträge zu begleiten; hauptsächlich dienten sie aber einem eigenen diagrammatischen, heuristischen Zweck. Hierzu zählte auch das Bestreben, aufzudecken, warum, wie und wo astrologische "Hieroglyphen" in der Renaissance deterministische Symbole wurden, die das menschliche Verhältnis zur phänomenalen, empirischen Welt verdunkelt hatten. Durch das Aufzeigen dieses gefährlichen Ingeniums aber erwiesen sich Warburgs eigene Worte und die Weise, in der er Bilder anordnete, selbst als ingeniös.

In dem Aufsatz "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten" [1920] beschreibt Warburg die synchronische und diachronische "Polarität" (Warburg 1998a: 492), die praktisch sein ganzes Denken durchdringt. Durch die Analyse der Anwendung von astrologischen Diskursen und Bildern in den Schriften Melanchthons, Luthers, Dürers, Girolamo Cardanos, und anderen, legt er dar, wie eine deterministische, mittelalterliche Welt langsam und widerstrebend einer

aufdämmernden neuen Welt nachgab, die sich ohne mittelalterliche Dunkelheit auf ein klassisch-antikes Vorbild bezog, wobei Individuen ihre eigene Vernunft, Kunst und Glaube einsetzen konnten, um eine "innere intellektuelle und religiöse Befreiung" (Warburg 1998a: 531) herbeizuführen. Seine These gründet auf einem Begriff der metaphorischen "Verknüpfung":

Der Sternkundige der Reformationszeit durchmißt eben diese dem heutigen Naturwissenschaftler unvereinbar erscheinenden Gegenpole zwischen mathematischer Abstraktion und kultlich verehrender Verknüpfung wie Umkehrpunkte einer einheitlichen weitschwingenden urtümlichen Seelenverfassung. *Logik*, die den *Denkraum* – zwischen Mensch und Objekt – durch begrifflich *sondernde Bezeichnung schafft*, und *Magie*, die eben diesen *Denkraum* durch abergläubisch *zusammenziehende* – ideelle oder praktische – *Verknüpfung* von Mensch und Objekt wieder *zerstört*, beobachten wir im weissagenden Denken der Astrologie noch als einheitlich primitives Gerät, mit dem der Astrologe messen und zugleich zaubern kann. Die Epoche, wo Logik und Magie wie Tropus und Metapher (nach den Worten Jean Pauls) ‚auf einem Stamme geimpfet blühten‘, ist eigentlich zeitlos, und in der kulturwissenschaftlichen Darstellung solcher Polarität liegen bisher ungehobene Erkenntniswerte zu einer vertieften positiven Kritik einer Geschichtsschreibung, deren Entwicklungslehre rein zeitbegrifflich bedingt ist. (Warburg 1998a: 491–492)

Wenn Warburg, durch die Darstellung der begrifflichen Spannungen, die "Gegenpole" von logischer "Abstraktion" und magischer, metaphorischer "Verknüpfung" und damit "bisher ungehobene Erkenntniswerte" in der deutschen Reformation sichtbar machen will, dann zweifelt er mit der Formulierung "eigentlich zeitlos" an jedweder aufklärerischen Idee eines historischen Fortschritts. Der astrologische *Denkraum* ist synchronisch; aber es braucht eine diachronische, ingenieure "Kritik", um seine Rekursivität zu offenbaren und seine kultur-historischen, epistemologischen und psychologischen (oder kognitiven) Auswirkungen zu erklären.

Dieser Drahtseilakt ist abgesichert durch das vollständige Zitat aus Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* [1804], das in einer von Warburgs Anmerkungen erscheint:

Doppelzweig des bildlichen Witzes. Der bildliche Witz kann entweder den Körper beseelen, oder den Geist verkörpern. Ursprünglich, wo der Mensch noch mit der Welt auf einem Stamme geimpfet blühte, war dieser Doppel-Tropus noch keiner; jener verglich nicht Unähnlichkeiten, sondern verkündigte Gleichheit; die Metaphern waren, wie bei Kindern, nur abgedrungene Synonymen des Leibes und Geistes. Wie im Schreiben Bilderschrift früher war als Buchstabenschrift, so war im Sprechen die Metapher, sofern sie Verhältnisse und nicht Gegenstände bezeichnet, das frühere Wort, welches sich erst allmählich zum eigentlichen Ausdruck entfärben mußte. Das tropische Beseelen und Beleiben fiel noch in Eins zusammen, weil noch Ich und Welt verschmolz. Daher ist jede Sprache in Rücksicht geistiger Beziehungen ein Wörterbuch erlasseter Metaphern. (Paul 1963: 184)¹

Jean Paul erzählt eine Geistesgeschichte: "Ursprünglich" schaffte solcher Witz "Bilderschrift" (d.h. Hieroglyphik) und "Metapher"; diese aber wichen dem unausweichlichen Erblaffen, das mit jeder geschichtlichen Entwicklung einhergeht. Doch in synchronischem Ausblick, wie Jean Paul hier und anderswo ergänzt, bleibt solcher metaphorischer Ausdruck wesentlich für Dichtung und Hermeneutik. Mit seinem Chiasmus von Leib und Geist, bewahrt "[d]er bildliche

¹ Im oft zitierten *Schlußwort* von Warburgs Aufsatz hört man auch einen Nachhall der Denkfigur Jean Pauls: "Die Wiederbelebung der dämonischen Antike vollzieht sich dabei [...] durch eine Art polarer Funktion des einfühlenden Bildgedächtnisses. Wir sind im Zeitalter des Faust, wo sich der moderne Wissenschaftler – zwischen magischer Praktik und kosmologischer Mathematik – den *Denkraum der Besonnenheit* zwischen sich und dem Objekt zu erringen versuchte. Athen will eben immer wieder neu aus Alexandria zurückerobert sein." (Warburg 1998a: 534)

Witz" eine eigenartige umformende Macht. Im Werk Warburgs besteht "dieser Doppel-Tropus" nämlich in der fruchtbaren Spannung zwischen Bild und Wort. Er schafft noch, mit anderen Worten, einen labilen "Denkraum", in dem das, was Warburg (im Sinne Kants) die *Umfangsbestimmung* tauft – d.h. der kognitive, symbolische Prozess, der verschiedenartige Objekte unter einem Namen oder Begriff zusammenbringt – gewonnen oder verloren wird (vgl. Warburg 2016a: 295–316).

Bezeichnenderweise ignoriert Warburg den Versuch Jean Pauls – das findet sich in dem *IX. Programm (Über den Witz)* – analytisch drei verschiedene Arten von Ingenium zu klassifizieren, von denen jede eine eindeutige kognitive, ästhetische und letztlich geistige Aufgabe erfüllen soll:

Der Witz, aber nur im engern Sinn, findet das Verhältnis der Ähnlichkeit, d.h. teilweise Gleichheit, unter größere Ungleichheit versteckt; der Scharfsinn findet das Verhältnis der Unähnlichkeit, d.h. teilweise Ungleichheit, unter größere Gleichheit verborgen; der Tiefsinn findet trotz allem Scheine gänzliche Gleichheit. (Paul 1963: 172)²

Während jede von diesen drei Arten des Witzes stillschweigend eine Rolle in Warburgs Denken spielt, ist es die anschauliche (und begriffliche) Erfindung der gewitzten *Ähnlichkeiten*, die als der Motor seiner erinnernden Kulturwissenschaft gilt. Wenn die analytischen *Ungleichheiten* des Scharfsinns den Großteil seiner nicht veröffentlichten Schriften prägen (z.B. in den Notizbüchern), dann sind diese *Ungleichheiten* fast nie strukturell und bestimmt niemals systematisch. Und während Jean Paul dem *Tiefsinn* eine höhere, sogar mystische Aufgabe zuordnet³, "im Bunde mit der Vernunft" (Paul 1963: 172–173), ist Warburg selbst dieser Aufgabe nie nachgekommen. Stattdessen verwirklichte Warburg, was oben bei Jean Paul vage als "ursprünglich" bezeichnet wird, so dass er einen immer wiederkehrenden Ursprung des bildlichen Witzes fordert. Derartiger rekursiver Witz wird ein wesentliches Element in Warburgs Epochenbegriff der Renaissance; was die großen Künstler (z.B. Ghirlandaio, Dürer, Rembrandt) und Denker (z.B. Melanchthon, Bruno, Kepler) von den kleinen unterscheidet, ist ihre Fähigkeit dieses "Wörterbuch erblasseter Metaphern" umzuschreiben und wiederzubeleben. Es ist ebenfalls zu sagen, dass Jean Paul, wie auch Tito Vignoli, Hermann Usener und Alfred Biese – weitere Metapherntheoretiker, die Warburg genau las – wenn nicht buchstäblich, dann doch bestimmt im Geiste, Viconianer waren.⁴ Umso

² Als eine blitzartige Form des Vergleichs gehört "[d]er bildliche Witz", vor allem als Metapher ("Metaphern, diese Brotverwandlungen des Geistes"), mehr zur Phantasie als zum Verstand (Paul 1963: 182, 184). Weiterhin sind der Witz und die Freiheit gegenseitig konstitutiv (vgl. Paul 1963: 199–202). Nachdem er mehrmals den französischen Witz lobt, unterstreicht Jean Paul die "Notwendigkeit deutscher witzigen Kultur" (Paul 1963: 199). Gleichwohl ist seine Darstellung von bildlichem Witz auch historisch, oder mindestens ein Versuch der historischen Anschauung, z.B.: "Personifikation ist die erste poetische Figur, die der Wilde macht, worauf die *Metapher* als die verkürzte Personifikation erscheint [...]"; und nachdem er schreibt, dass "das *Beseelen* des Körperlichen als das Frühere der bildlichen Vergleichung" war, fügt er hinzu: "Es war viel leichter, das Körperliche zu beseelen und zu sagen: der Sturm zürnet, als das Geistige so zu verkörpern: der Zorn ist ein Sturmwind" (Paul 1963: 185).

³ "Denn er kann nie aufhören, gleichzumachen, sondern er muß, wenn er eine Verschiedenheit nach der andern aufgehoben, endlich – so wie der Witz Gegenstände foderte und verglich, aber der Scharfsinn nur Vergleichen – als ein höherer göttlicher Witz bei dem letzten Wesen der Wesen ankommen und, wie ins höchste *Wissen* der Scharfsinn, sich ins höchste *Sein* verlieren" (Paul 1963: 172–173).

⁴ Vgl. Vignoli (1879), Usener (1896), Biese (1893). Nach seiner Zusammenfassung von Vicos Philosophie der Metapher, bemerkt Biese: "Ähnliche Grundanschauungen wie bei Vico, und zwar nicht minder unter einem Schutt von Abstrusitäten, finden wir bei Jean Paul. Es kann nicht wunder

faszinierender also, dass Warburg in einem Brief aus dem Jahr 1925, ohne dies weiter zu erläutern, "von unserer neuen Forschungsrichtung, die eigentlich die Idee von Vico verwirklicht" (WIA, GC, Aby Warburg an Alfred Giesecke, 4. März 1925) berichtet. Hier könnte "Idee" darauf hinweisen, wie Vicos *Scienza nuova* [1725, 1730, 1744] "ingegno", "fantasia" und "memoria" (Vico 2013: 229) synonym gebraucht – Gedächtnis als *Mnemosyne* wirkte als das wichtigste anregende *concetto* für Warburgs Denken und Methoden.⁵ Oder vielleicht dachte er an Vicos historische Poetik, in der jede Metapher "una *picciola favoletta*" (Vico 2013: 114) ist, ein Begriff, der mit der Auslegung Warburgs von Jean Paul übereinzustimmen scheint. Vielleicht dachte er auch an das "*Dizionario Mentale*" (Vico 2013: 63), gebildet aus jenen drei Sprachen, die, so glaubte Vico, den drei Zeitaltern des Menschen entsprechen. Dieses Wörterbuch kann so gelesen werden, dass das magische Denken zu poetischer Logik führt, die letztendlich ein abstraktes, vernünftiges Denken ermöglicht – der gleiche Verlauf einer Geistesgeschichte also, wie ihn, mehr oder weniger, Jean Paul und andere deutsche Romantiker schildern (vgl. Auerbach 1949: 110–118)⁶.

Angezogen und abgestoßen von der Polarität von magischem und logischem Denken kehrte Warburg im Verlauf seines Lebens immer wieder zu Jean Pauls Denkfigur ("wo der Mensch noch mit der Welt auf einem Stamme geimpft blühte") zurück, um mit ihrer Hilfe die wesentliche, aber gefährliche Anziehung der Metapher zu verstehen (vgl. Wedepohl 2009: 41–43)⁷. In *Nymphenfragmente* [1900] nennt er Domenico Ghirlandaios *Geburt Johannes des Täufers*, ein Fresko der Cappella Tornabuoni in Florenz, der choreographischen Inszenierung wegen, einen "Theaterzettel"; verteidigt dann aber das metaphorische Denken selbst:

Bei unserem Versuche, eine Zeit nachzuerleben, wo festlich spielender Gestaltungstrieb und künstlerisch spiegelnde Kraft 'noch (um sich Jean Pauls Worte[n] zu erinnern) auf einem Stamm geimpft blühen', ist dieser Theaterzettel kein gewaltsam herangezogener pikanter Vergleich, vielmehr eine wesensgleiche Metapher. (Zit. nach Wedepohl 2009: 40)

Umgekehrt beschreibt Warburg in einem Brief (1928), der von seinem intellektuellen Werdegang handelt, wie der Prozess "des Vergleichens und des Gleichnisses" ihn dazu führte, den Schwerpunkt seiner Forschung von kunsthistorischen Objekten auf kosmologische Fragen zu verlagern:

Den inneren psychotechnischen Sinn des Vergleichens und des Gleichnisses, das in der Form der 'Trophe' den beobachteten Gegenstand (der einen anderen völlig ersetzt) oder in der Form der Metapher, (die durch den Zusatz: 'wie' das Bewusstsein von der nur bedingten Gleichheit wachhält), wollte ich aufgrund der kunsthistorisch

nehmen, das dieser virtuose Geist, dessen ganzes Denken und Sprechen gleichsam nur eine Metapher war, das wurzelhafte Wesen dieses seines wichtigsten Instrumentes tiefer als gemeinhin üblich erfasst hat." (Biese 1893: 11) Dann zitiert er denselben Auszug von der *Vorschule*, den Warburg später zitieren wird und ich oben besprochen habe (vgl. Roland Kany 1987: 19, 46–52, 92, 15).

⁵ "[...] collocarono nel capo la *memoria*, la quale da Latini fu detta per *fantasia* [...] Ma la *fantasia* altro non è, che *risalto di reminiscenze*, e l'*ingegno* altro non è, che *lavoro d'intorno a cose, che si ricordano*." (Vico 2013: 229)

⁶ Auerbach liest Vicos Prinzipien als die Vorbereitung für den vor allem in der deutschen Romantik wichtigen Begriff von "aesthetic historicism". Was *ingegno* angeht, schreibt Auerbach von Vicos "tremendous power of productive imagination in the interpretation of myth, ancient poetry, and law" (Auerbach 1949: 114). Vgl. auch Vico (2000).

⁷ Jean Pauls Metapher, meint Wedepohl, "zieht sich als Denk- und Darstellungsfigur gleichermaßen wie ein roter Faden durch seine Forschungen. In verschiedenen Varianten wird sie zum Sinnbild der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, ja gleichermaßen Widersprüchlichen." (Wedepohl 2009: 41)

nachweisbaren Entwicklung irgendwo packen. So bin ich von den allegorischen Bildern Botticellis zur Praktik und Geschichte des astrischen Symbols gekommen. (WIA, GC, Aby Warburg an Max Warburg, 5. September 1928 [Warburgs Unterstreichungen])

Dass Warburg, von einem streng rhetorischen Blickwinkel aus betrachtet, den Unterschied zwischen Gleichnis (lat. *similitudine*) und "Metapher" verwischt, ist sekundär gegenüber der Idee, dass die "Metapher" mehr "Bewusstsein" und somit mehr psychologische und begriffliche Klarheit als eine "Trope" ausdrückt (vgl. Wedepohl 2009: 43). Was er anderswo das "'Wie' der Metapher" nennt, wird hier, wie seine berühmte Bibliothek, ein Denk-Instrument für das Studium der Geschichte des *Nachlebens der Antike* (Warburg 2001: 45; Warburg 2000: 82). Die im "*Denkraum der Besonnenheit*" angewandte Metapher, besonders in Form gewitzter Metonymie, lässt den erinnernden Kulturwissenschaftler formelle und raum-zeitliche Beziehungen, *Ähnlichkeiten* zwischen symbolischen Objekten entdecken. Warburgianischer Witz, in diesem Sinne, ist kritischer Witz oder Witz der zweiten Ordnung.

Allerdings zielte Warburgs Anschauungskraft nicht – wie bei Erwin Panofskys programmatischer Fassung von Ikonologie – auf synthetische Ideen ab⁸ (vgl. Panofsky [1939] 1962: 3–31). Stattdessen suchte Warburg vergänglichem, wenn auch rekursiven Ausgleich zwischen Polarität.⁹ "Gleichheit" war zu abstrakt, zu unbeweglich und, was für ihn dasselbe war, zu metaphysisch. Mehr interessiert am Aufbau einer historischen Phänomenologie und Psychologie des Stils, meinte Warburg, dass Künstler und Kritiker ein "[b]ewusstes Distanzschaffen" (Warburg 2000: 3) zwischen Empfindung und Abstraktion hochschätzen sollten. Einer damaligen Tendenz der Kunstwissenschaft widerstehend, wies Warburg daher auch den romantischen Begriff des Genies zurück. Für ihn war das Ingenium niemals "frei" aber immer kontingent, kontextuell. Noch konkreter, im Zusammenhang seiner Überlegungen zur Geschichte des symbolischen Ausdrucks, kritisierte Warburg Bilder und sogar kulturelle Epochen, die er geprägt sah von der "'abgeschnürten' Metapher", d.h. von einem Witz, der keine wesentlichen Verbindungen mit der Lebenswelt zu erfinden vermag (Warburg 2001: 139). Er benutzt die gleiche Metapher für diese Metaphernart bei seiner Darstellung des europäischen Barock: "Wesen des Barockstils: Hantieren mit abgeschnürten Dynamogrammen" (Warburg 1927: WIA, III.102.1.4.1, Fol. 37). Aber wie Giorgio Agamben kommentiert, sind Warburgs "*abgeschnürte Dynamogramme*" den *signatura* des frühneuzeitlichen, hermetischen Denkens ähnlich (Agamben 2008: 72–73). Wenn also Warburg die "diataktisch-hermetische" "Verknüpfung", die in der hellenistischen Welt bevorzugt war, mit der im klassischen Griechenland kultivierten "logischen mathematischen ortsbestimmenden Verknüpfung" vergleicht, wiederholt er auch Jean Pauls Dichotomie von Magie und Logik (Warburg 2001: 139). Wie ich unten postulieren werde, sind die "Schicksalshieroglyphen", die die astrologische Symbolik der frühen Renaissance beherrschten, Warburgs bevorzugtes Beispiel für hermetische "Verknüpfung[en]". Und doch, da er zwischen Wort und Bild pendelte, um seine eigenen kritischen Einblicke auszudrücken, erfand Warburg ständig Denkfiguren, Denkbilder und Bilderreihen. Letztere stellen insgesamt eine Art von diagrammatischem Witz dar, eine verspätete *ars combinatoria*, die auch, wie Walter Benjamin sagen würde, die

⁸ Eine weitgehende Kritik an Panofskys Synthese-Sucht findet sich in: Georges Didi-Huberman (1990).

⁹ Vgl. z.B. Warburg (1998b: 95, 100, 101; 1998c: 147, 151, 155, 157, 158; 1998a: 511; 1998d: 581, 586).

Möglichkeiten des Kunstwerks "im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" nutzt. Getrieben von seinem eigenen "Verknüpfungszwang" (Warburg: 2010: 567) experimentierte Warburg in seinen letzten Jahren mit geistreichen Mitteln, um Einheit in der Vielheit zu finden, selbst noch als er den transzendentalen Anspruch, überhaupt Gleichheit zu erzielen, ablehnte.

Auf dieses Ziel hin wirkt sein einflussreichster Begriff, die *Pathosformel*. Als symbolische Vorstellung einer extremen, formverachtenden Emotion in der bildenden Kunst beinhaltet die *Pathosformel* definitionsgemäß einen innewohnenden Witz, eine Art *coincidentia oppositorum*. Dargelegt als diachronische und synchronische Motoren der Kultur, "dynamische[] Pathosformeln all'antica" (Warburg 2000: 5) sind solche Symbole geladen mit "gedächtnismäßig aufbewahrten Ausdruckswerte[n]" (Warburg 2000: 3). Mit anderen Worten, die zeitliche Dynamik der Pathosformel ist abhängig von der Kapazität des Symbols, sich auszudrücken: "Wesen des Symbols: Erfassung des bewegten Unendlichen (in der kosmischen Außenwelt und der im inneren Menschentum) durch imaginäre bildhafte oder zeichenmäßige Grenzungen" (Warburg 2001: 327).¹⁰ Weiter sind Symbole: "Schutzhülle für die Weiterexistenz maximaler bewußter, energetischer Ausdrucksformen" (Warburg 1928–29: WIA, III. 102.4. Fol. 129). Es ist also entscheidend, dass für Warburg die "Energie" des Symbols (anders als die *enérgeia*, die Aristoteles der Metapher zuordnet) zuerst aus der Welt entstehen soll, statt aus der Einbildungskraft des Malers oder Dichters, dessen sekundäre Aufgabe es ist, schon existierende Pathosformeln selbst-bewusst zu manipulieren, um jene Energie formell zu erhalten, umzuformen, d.h. weder zu abstrahieren noch entkommen zu lassen. Das ist deswegen so, weil zu viel Unmittelbarkeit zu Chaos und Selbstverlust führen soll; zu viel ingeniose Verbreitung zu barocken Hieroglyphen. Eher ist das endgültige Ziel des symbolischen Aktes, die "Entfernung in Greifnähe" oder "Gleichgewicht" (Warburg 2016a: 315) zu verwirklichen, während die "Pendelbewegung" (Saxl 2000: XIX.), ausgeführt von dem Künstler oder Kritiker, eine "Ikonologie des Zwischenraums" (Warburg 2001: 434) errichten sollte, worin verschiedenartige Extreme vermittelt werden.

Wie die nie vollendete Einleitung 1929 für den *Mnemosyne-Atlas* unterschiedlich bestätigt, hörte Warburg niemals mit der Reformulierung der "Doppelheit" auf, die er in Jean Pauls *Vorschule* entdeckte. So wird z.B. Nietzsches Dialektik von dionysischen und apollonischen Kräften angeführt (vgl. Warburg 2000: 4), aber, wenn Warburg den Text gekannt hätte, wäre es auch passend gewesen, auf Nietzsches "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" hinzuweisen. Denn die Katachrese durchdringt nicht nur seine geschichtliche Darstellung der Überwindung der Metapher durch die logischen Formen des Diskurses, sondern auch seine konstitutiven Metaphern wie "Geschäfte der Orientierung", "Gebärdensprache" oder "Urworte leidenschaftlicher Dynamik" (Warburg 2000: 3–6) – Metaphern, die viele seiner Schriften prägen, aber die wohl auch erklären, warum Warburg zuletzt die Kulturwissenschaft den diskursiven Formen vorzog.

Warburgs schwierige Schreibweise hat vielfältige Kommentare verursacht, die hauptsächlich ihre heuristischen, metaphorischen und metonymischen Aspekte unterstreichen. Ernst Gombrich betont Warburgs "vielschichtigen Stil, eine Art von sprachlicher Kontrapunktik" (Gombrich 1984: 31). Edgar Wind (1983) bemerkt: "Warburg used his wit as an ideal instrument for refining and deepening his historical discernment" (107). Gertrud Bing (1965) lobt seine "exceptionally

¹⁰ Zum Symbol vgl. Warburg (2016b: 67–9, 78–9, 82–5, 115–6, 118, 120–7, 139, 142–3, 155, 162).

condensed language [...] which enables him to make his general point of view show through his formulations without divorcing it from the particular" (302). Claudia Wedepohl (2009) zeigt, wie Warburgs "philologische" Schriften, gesteuert vom methodologischen Prinzip, "Der liebe Gott steckt im Detail", "das Kunstwerk zum Sprechen" (24) bringen.

Andere haben sich mit stilistischen Fragen in seinen bis vor kurzem unveröffentlichten Notizen auseinandergesetzt. Fritz Saxl hebt "die aphorismenartigen Aufzeichnungen Warburgs" und die "sprachbildende [] Kraft" seiner Briefe hervor (Saxl 2000: XIX) Isolde Schiffermüller kommentiert:

Warburgs dunkle Sprache tendiere im Alter zunehmend zur Privatsprache, zu Neologismen eigener Schöpfung, die sich mit Kürzeln, Zeichnungen und Skizzen verbinde. Die Formalisierung von Gedankenbildern, die trotz ihrer Komplexität auf Detailgenauigkeit und Materialtreue nicht verzichten will, findet in Warburgs Notizen oft in Diagrammen und graphischen Schemata ihren Niederschlag. (Schiffermüller 2009: 9)

Warburg, bemerkt Thomas Hensel, "konnte [...] verschiedenartige Stile in der Hervorbringung von wissenschaftlich Neuem erproben, etwa durch die Konstruktion diagrammatischer Wort-Bild-Komplexe oder das Entwerfen metaphorischer Neologismen". (Hensel 2011: 167) Ebenso zeigt Charlotte Schoell-Glass, wie Warburgs Papiere mit "Warn- und Aufmerksamkeitsfiguren" (Schoell-Glass 2005: 285) versehen sind; mit diesen "veritablen Denk-Figuren", so Hensel (2011: 190), bildet Warburg seine neue Bildwissenschaft. Kurz gesagt: Warburgs mal sachlicher, mal sinnbildlicher Stil ist von parataktischer und pointierter Syntax geprägt, sowie kühn zusammengesetzten Wörtern, Neologismen, extremen Verdichtungen, spitzfindigen Antithesen und derselben diagrammatischen und kombinatorischen Manie, die auch die Grundlage seiner Bilderreihen darstellt. Vor allem aber beruht sein Stil auf der Erfindungsgabe des metaphorischen und metonymischen Denkens.

Insbesondere beziehen sich Warburgs Denk-Figuren zweideutig auf den Renaissance-Begriff der Hieroglyphe. Kreative Fehldeutungen ägyptischer Hieroglyphen gediehen in der Frühen Neuzeit, bemerkt Aleida Assmann, weil solche "Denkbilder" mit ihrer ingeniosen Kombination von Schrift und Bild zusammen mit ihren reichen, aber flüssigen hermetischen Sinnbezügen die bildliche Phantasie und "meditative Versenkung" (Assmann 2015: 199) begeisterten (vgl. Assmann / Assmann 2003: 9–25).¹¹ Doch während Warburg auch "Hieroglyphe" in einer metaphorischen, Neo-Renaissance-Manier betrachtete – d.h. als ein Symbol statt als Schriftzeichen – wollte er nicht den enthusiastischen, allegorischen Pfaden folgen, die so beliebt sind bei anderen Hermeneuten. Noch war er besonders interessiert an Renaissance-Sinnbildern (*emblemata*).¹² Wenn Warburg von "Hieroglyphen" schreibt, dann meint er eine hermetische, deterministische Form bildlicher Signifikation.

Obwohl Warburg Karl Giehlow's *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I* (1915) aufmerksam las, war Dürer für ihn nicht hauptsächlich der Künstler der hieroglyphischen Ehrenpforte oder der Zeichner für eine Ausgabe von Horapollon's *Hieroglyphica*, sondern er war der Verteidiger der antiken "Ausdruckswerte" gegen einen italienischen Manierismus, welcher "bewegtes Leben" in Pathosformeln

¹¹ Fünf Aspekte des Hieroglyphenbegriffs (*Heiligkeit, Natürlichkeit, Geheimnis, Universalität und Intermedialität*) werden besprochen (vgl. Assmann / Assmann 2003: 9–25).

¹² Eine Ausnahme: Warburg (1998e: 77–88)

hieroglyphisch und daher falsch darstellte (vgl. Giehlow 1915: 1–32).¹³ Anders gesagt, enthält Warburgs Begriff vom *Nachleben der Antike* die "Restitution" der griechisch-römischen Stilwerte – nicht ägyptischer oder pseudo-ägyptischer Stilwerte. Wenngleich fasziniert von der hieroglyphischen Verbindung von Schrift und Bild, fand Warburg ihre mystischen Aspekte, später so brillant ausgelegt von seinem jungen Kollegen Edgar Wind, unvertretbar (vgl. Wind 1968: 12, 17, 164, 207–212, 231–235). Obwohl in neoplatonischem Denken und der hermetischen Tradition versiert, wollte Warburg dennoch Gegensätze in mehr immanenter, mehr psychologischer, weniger in transzendenter Weise ausgleichen. Kurz, wo Herder, Schlegel (vgl. Hunfeld 2003: 281–296), Benjamin (vgl. Benjamin 1991)¹⁴ und Wind *Tiefsinn* und *Geheimnis* fanden, sah Warburg, darin Jacob Burckhardt folgend, eine Verengung individuellen Denkens.

In einem Aufsatz [1895] über die für den Medici-Hof 1589 aufgeführten *intermezzi* beobachtet Warburg detailliert, wie in den Kostümen und Handlungen der "barock geschmückte[n] Götter", z.B. *Fortuna* und *Necessità*, neoplatonische und astrologische Symbolik verwirrend verschmolzen. "[D]er Mißerfolg dieser hieroglyphischen Symbolik", meint Warburg, war "das Haupthindernis" für "die Entwicklung psychologisch-einheitlicher dramatischer Kunst und Musik" (Warburg 1998f: 422–438). Andere geschichtliche Auswirkungen des hieroglyphischen Witzes werden in Warburgs Aufsatz [1912] über die astrologischen Fresken von Francesco del Cossa in Ferraras Palazzo Schifanoia diskutiert. Cossas eigentümliche Begabung humanistisches Detail und kosmographische Themen auszugleichen, wird mit weniger gelungenen deutschen illustrierten Kalendern des fünfzehnten Jahrhunderts verglichen:

[Diese Kalender] bringen, der hellenistisch-arabischen Auffassung folgend, typisch sieben Planetenbilder, die, obwohl sie die Lebensgeschichte der heidnischen Götterwelt wie eine harmlose Zusammenstellung zeitgenössischer Genreszenen präsentieren, dennoch auf den astrologisch Gläubigen wie Schicksalshieroglyphen eines Orakelbuches wirkten. (Warburg 1998g: 463)¹⁵

Dies vergleicht Warburg dann mit einer antik-klassischen Weltanschauung, die Künstler, wie Cossa und Botticelli, einen "packende[n] Wirklichkeitssinn" (Warburg 1998g: 472) entwickeln lässt. In der Zusammenfassung des Aufsatzes erklärt Warburg, dass seine "ikonologische Analyse" nicht nur "die Auflösung eines Bilderrätsels" sei, sondern auch "eine[] methodische[] Grenzerweiterung unserer Kunstwissenschaft in stofflicher und räumlicher Beziehung", welche nicht "grenzpolizeiliche Befangenheit" fürchtet. (Warburg 1998g: 478) Diese "Auflösung" und "Grenzerweiterung", würde ich hinzufügen, hängen von dem "bildliche[n] Witz" (Warburg 1998g: 467–468) Warburgs ab und seiner Fähigkeit,

¹³ Giehlow (1915) beginnt seine Studie mit einem Zitat von Herder über den "Bilderwitz": "Häufig wollte man auch dem Auge darstellen, was ihm nicht darzustellen war, sinnreiche Gedanken und Gleichnisse, selbst Phrasen und Formeln der Rede, Sprichwörter, politische Maximen, und wenn diese durch sich selbst nicht verständlich waren, ward der Bilderwitz durch Sprachwitz erläutert." Herder setzt sich mit der Emblematik der Spät-Renaissance auseinander, z.B. von Johann Valentin Andreae; aber Giehlow beharrt darauf, dass man, um sie richtig zu interpretieren, frühere Quellen untersuchen muss, bzw. die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., aber auch ihre italienischen Vorbilder (vgl. Giehlow 1915: 1–2).

¹⁴ Nachdem er Giehlow's Studie bespricht (vgl. Benjamin 1991: 344), schreibt Benjamin: "Will die Schrift sich ihres sakralen Charakters versichern [...] so drängt sie zu Komplexen, zur Hieroglyphik. Das geschieht im Barock" (Benjamin 1991: 351). Vgl. Emden 2003: 297–326.

¹⁵ Vgl. auch Warburg (1998g: 465; 1998a: 516; 1998h: 562; 1998i: 628/629).

formelle Ähnlichkeiten zu erfinden, sogar wenn er historische Quellen anführt.¹⁶ Aber der "Schifanoia"-Aufsatz bietet schließlich keine synthetische Schlussfolgerung, sondern führt einen neuen metaphorischen Begriff ein: das astrologische *ingenium* vernachlässigt die empirische, objektive Aufgabe der "Orientierung", die auch eine historische Aufgabe ist. Noch unter den meisten Zeitgenossen Cossas galt das Sternzeichen als eine "Sondergottheit", so Warburg (2001: 139) nach Usener (1896: 75–79). Mit zu viel Ingenium ergab sich sterile, deterministische Abstraktion; mit zu wenig Ingenium aber, drohten die Emotionen, die zunächst die Symbole herbeiführten, Künstler oder Kulturwissenschaftler zu überwältigen.

Warburgs verspätete Auseinandersetzung mit Giordano Brunos *Spaccio della bestia trionfante* (1584) war auch ein Versuch, "Hieroglyphen" zu vermitteln. Kurz nach seiner Rückkehr nach Hamburg aus Italien im Jahr 1929 schrieb er im *Tagebuch der K.B.W.*:

Die Sphaera barbarica ist als Führer – gegen ihren Willen – zum spaccio della bestia trionfante aufzufassen. Indem sie durch Ueberbefruchtung des Globus mit bildhaft wucherndem Sternklein diesen als stereometrisch zureichendes Versuchsinstrument zerstört, und ihn in einen hieroglyphisch illustrierten Wahrsage-Kalender-Streifen verflächt, schafft sie den unendlichen Raum als Tummelplatz atomistischer gesetzlicher Eigendynamik um. (Warburg 2001: 488)

Die Astrologie behandelt den Himmelsglobus als eine "Sphaera barbarica", deren "Ueberbefruchtung" von Tierkreisbildern oder Hieroglyphen die Möglichkeit "zerstört", jene "Sphaera" als "Versuchsinstrument" für wissenschaftliche Untersuchungen zu gebrauchen. Aber sie bietet unwillkürlich auch einen *Denkraum*, in dem Bruno seine synkretische Version von Atomismus bilden konnte. Auf diese Weise dienen Warburgs Denkbilder als heuristische Mittel, in denen sich sein noch unausgereiftes Nachdenken über Bruno verdichtet, sowohl für ihn selbst als auch für seine Kollegen und Freunde, einschließlich Ernst Cassirer, der Warburgs skizzenhafte Auslegung von Bruno als eine brillante interdisziplinäre Studie bezeichnet (vgl. Johnson 2012: 194–229). Ergiebig und voller Anspielungen sind solche Denkbilder vom kritischen Witze Warburgs sowie seinen kulturwissenschaftlichen Erkenntnissen durchdrungen.¹⁷

Im Notizbuch, *Grundlegende Bruchstücke [zu einer pragmatischen Ausdruckskunde]* [1888–1905], erläutert Warburg den folgenden Unterschied:

Denkbild und Kunstbild

Bei wissenschaftlicher Betrachtung wird das unterscheidende Merkmal zum allein herrschenden Gegenstand, bei künstlerischer Betrachtung ist der Träger der Eigenschaft mit dem vorgestellten Merkmal unauflöslich verbunden.

Das Mittelglied ist das Symbol: Ein Kunstbild insofern als die Eigenschaft mit Willen u. Körper vorgestellt wird, ein Denkbild insofern die Ideeassoziationen aus d. Leben für die einzelne Figur wirksam gemacht werden sollen. (Warburg 2016b: 32–33)

Hier würde Warburg zwischen dem Bild des Kulturwissenschaftlers und dem des Künstlers unterscheiden. Das Bild des Kulturwissenschaftlers sollte, durch "Ideenassoziationen", größere Distanz und Abstraktion im Verhältnis zu dem Untersuchungsobjekt gewinnen, während das Bild des Künstlers Subjektivität und

¹⁶ Gombrich kommentiert: "Seine scharfsinnigen Argumente haben die Spezialisten nicht überzeugen können, bleiben aber interessant als Extrembeispiel der Warburgschen Methode" (Gombrich 1984: 261).

¹⁷ Man sollte sie mit Benjamins "Denkbildern" vergleichen; zu letzteren siehe Theodor W. Adorno (2003: 680–681).

körperliche Beschaffenheit ergreifen konnte. In der Tat aber ist für Warburg, angesichts der Verschmelzung des Symbols von objektiven und subjektiven Zuständen, solch eine Trennung von zwei Bilderarten nicht wünschenswert.

Warburgs kombinatorischer Witz verarbeitete unterschiedliche materielle Artefakte, besonders spät in seiner Karriere, als Denkbild und Kunstbild zumindest weitestgehend zusammenfielen (vgl. z.B. Warburg 2012: 302–365). Bei der Kombination von Bildern und Worten, vor allem mit seiner sogenannten Bilderreihe-Technik, zielt Warburgs Ingenium auf Besonnenheit, nicht auf Phantasie. Gleichzeitig schwankt seine Kombinatorik immer noch zwischen Hieroglyphik und Diagramm. Wie auch seine Denkbilder sind die Diagramme, die in seinen Notizbüchern, Entwürfen für Vorträge und dem *Tagebuch der K.B.W.* vorkommen, so ingenios wie heuristisch; hieroglyphisch neigen sie einer Privatsprache zu, geradeso wie sie einen objektiven Denkraum für ein breites Publikum schaffen wollen. Diagrammatische Versuche funktionieren bei Warburg als ein Prozess der *Orientierung* – ein Grundbegriff, der strukturell und metaphorisch seine Methodologie und Epistemologie prägt, besonders wenn es um die Auseinandersetzung mit der Kosmologie geht. *Orientierung* erklärt nicht nur seine verschiedenartigen kartographischen, raum-zeitlichen Diagramme, sondern auch seine beliebte Metapher der *Wanderstraßen der Kultur* sowie die eigenartige Struktur der *K.B.W.* in Hamburg.¹⁸ Solche *Orientierung* ist geprägt von "Bewegung zwischen dem Kleinen und dem Großen, dem Einzelnen und dem Überblick, zwischen dem analytischen und dem synthetischen Impulse" (Michels / Schoell-Glass 2001: xxxvii). Konkreter noch: "Diese Bewegungen verdichteten sich zu Diagrammen, in denen Warburg den Versuch unternahm, weitgespannte raumzeitliche Zusammenhänge miteinander zu verklammern und in ein sinnstiftendes Gefüge zu bringen." (Hensel 2011: 192)¹⁹

Diagrammatik ist heuristisch für Warburg.²⁰ In seinen Notizbüchern und Skizzen für Vorträge und Aufsätze ersetzt die Diagrammatik die Ikonographie: die erstere vernachlässigt Kontexte, um schnell formelle, thematische und historische Ähnlichkeiten zu erfassen. Warburg fertigte drei Arten von Diagrammen: die Tabelle, das geometrische-begriffliche Schema und das raum-zeitliche Diagramm. Doch alle versuchen Verknüpfungen und Ähnlichkeiten zwischen Bildern und Ideen aufzudecken – und manchmal auch zu erfinden; in diesem Sinne bereiten sie den Weg für die vielen Bilderreihen, die er in seinen letzten Jahren gestaltet hat. Außerdem sind es die materiellen und begrifflichen Denkräume der Bilderreihen, mehr als seine Schriften oder gar seine eigentümliche Bibliothek, in denen Warburg das Archiv menschlicher Kultur am scharfsinnigsten betrachtet und vermittelt. Das Diagramm, könnte man sagen, will *Dynamogramm* sein und Kulturwissenschaft eine Art von Diagrammatologie (Mitchell 1981: 622–623). Diagrammatik lässt Warburg schnelle, im ersten Blick unpassende, aber eventuell aufschlussreiche Verbindungen zwischen Ideen, Objekten, Medien, Künstlern, Denkern und Kulturen herstellen.

Dies wird greifbar in einem Eintrag von 1927 [**Fig. 1**] im *Tagebuch*, den Warburg als "Die 'Anlieger' des Mittelmeerbeckens im Kampfe um den mathematischen Denkraum [Die Wiedergewinnung der metaphorischer Distanz]" (Warburg 2001:

¹⁸ Siehe den Briefwechsel über "Orientierung" zwischen Warburgs Freund, E. R. Curtius, und Gertrud Bing, in: Wuttke (1989: 41–44).

¹⁹ Schiffermüller bespricht "die Spannung [...] von heißem Pathos und kaltem Schema" in den privaten Schriften und Notizbüchern von Warburg. (Schiffermüller 2009: 13).

²⁰ Warburg nahm auch Diagramme von anderen in Anspruch (vgl. Bredekamp / Wedepohl 2015). Zur Diagrammatik im Allgemeinen vgl. Bauer / Ernst (2010).

141) bezeichnet. Als private Anmerkung, teils Karte, teils Fließdiagramm, versucht dieses Bild, die Entwicklung der frühneuzeitlichen, europäischen Kosmologie vorzustellen: es verfolgt, wie die "Sphaera" von antik-griechischer Kultur in der Alexandrinischen Epoche zum Barbarismus wandert, und dann, wie diese Wanderung, unterstützt von islamischen und anderen nicht-europäischen Kulturen, den metaphorischen, kosmologischen Denkraum des frühneuzeitlichen Europas bilden sollte. Von den vielen Elementen in diesem Rebus möchte ich zwei hervorheben. Zunächst, wie seine oben dargelegte Definition vom Kunstbild nahelegt, bezieht Warburg sich selbst als "Anlieger" ein, wenn er "W." in "K.B.W." (im Nordwesten) unterstreicht. Zweitens, wie er den "Streit um die metaphorische Distanz" mit dem "Abendmahl" vergleicht und das ganze Denkbild somit eine verwegene, ingenieure Analogie andeutet. Die Wendung "significat oder est" bezieht sich auf das Sakrament des Abendmahls, mit dessen Bedeutung sich das Europa des sechzehnten Jahrhunderts ausgiebig auseinandergesetzt hat. Anders gesagt, die Geschichte der Metapher ist keine bloße akademische Frage, sondern zeigt sich, wenn mit Erfindungsgabe schematisiert, als wesentlich für die Gestaltung der *Wanderstrassen der Kultur* (vgl. McEwan, 2004).

Warburgs *Grundlegende Bruchstücke* [1888/1966–1905/1912] enthalten dutzende von Zeichnungen, Tabellen und geometrisch-begriffliche Schemata. Zwei Zeichnungen stellen sogar Denkfiguren des Pendels dar (Warburg 2016b: 109–110, 205–206), die Georges Didi-Huberman (2002), im Verlauf eines Vergleichs dieser und anderer Denkfiguren Warburgs mit Diagrammen von Nietzsche, Husserl und Freud, als "Schéma oscillatoire" klassifiziert.²¹ Dann gibt es noch das kurze Notizbuch, "Symbolismus als Umfangsbestimmung" [1896–1901]. Hier ist Warburgs Denken am abstraktesten und synoptischsten, da er auf verschiedene Weise das Symbol zu begreifen versucht und ergründen will, wie es eine Verbindung zwischen Subjekt und Objekt herstellt (Warburg 2016a: 295–316). Emblematisch für solch diagrammatische Verdichtung ist das Halbkreisdiagramm von 1899 [**Fig. 2**] mit der Unterschrift: "Symbolisches Verhalten der Zwischenzustand zwischen Differenzi[e]rung und statischem Verhalten" (Warburg 2016a: 307–308). Im größeren Diagramm stellt er die ewige Polarität und das ewige Zusammenwirken der sieben Arten der "Dynamik" ("Wachen", "Kampf", "Gerät", "Recht", "Glaube", "Kunst", "Sprache") und der entsprechenden "Statik" ("Traum", "Triumph", "Schmuck", "Besitz", "Aberglaube", "Manier", "Wort") dar und kennzeichnet diese mit einem Richtungspfeil. Dabei zeichnet er den entscheidenden "Zwischenzustand" auf, in dem das Symbol und seine unterschiedlichen Ausdrucksformen entstehen ("Traumdeutung", "Spiel", "Tracht", "Sitte", "Ritus", "Form", "Vergleich") (vgl. Warburg 2016b: 33, 178–179; vgl. auch Zumbusch: 2004: 243). Während Warburgs Freund Ernst Cassirer seine umfangreiche *Philosophie der symbolischen Formen* (1923, 1925, 1929) der Auslegung all dieser symbolischen Aktivitäten widmet, bietet Warburg hier, zwei Jahrzehnte vorher, ein einziges Diagramm, in dem diese drei Formen aufscheinen. Aber auch dies ist zu weit gefasst. Am unteren Rand des Blattes schreibt er: "Die Kreisfigur nicht charakteristisch; eher:" – und zeichnet ein Bildzeichen, das die fruchtbaren Spannungen zwischen "Dyn." und "Stat." symbolisiert und damit auch das kontingente Mittel, den symbolischen Raum zu durchmessen, nämlich: "die persönliche Mobilität". Auf diese Weise wird das Diagramm zu einer Form des geistreichen Selbstaudrucks. Überdies, wie Cornelia Zumbusch anmerkt, könnte es als "eine bildliche Umsetzung" von Jean Pauls Polarität der "Logik and Magie"

²¹ Georges Didi-Huberman (2002) enthüllt die Kontinuitäten zwischen Warburgs Dynamogrammen und Diagrammen (176–84, aber auch 119–24, 132–41, 244–8).

ausgelegt werden, als eine "sorgfältig schraffierte Zeichnung eines Stammes mit zwei Ästen [...]. Aus der Verzweigung gehen drei weitere, etwas skizzenhaftere Ästepaare hervor, die durch pendelartige Bögen verbunden sind" (Zumbusch 2004: 244)²².

Allgemein gesehen entdeckt Warburg mit seiner Technik der Anordnung von Bilderreihen eine neue "Methode", um "das Wort zum Bild" (Warburg 2001: 403) zu bringen.²³ Im Besonderen regt die Wiederholung eines einheitlichen Formats der Montagekombinationen der auf Tafeln angebrachten Schwarz-Weiß-Bilder den Zuschauer an, Ähnlichkeiten zu suchen, anstatt sich auf chromatische, kontextuelle oder mediale Unähnlichkeiten zu konzentrieren. Auf diesem Weg werden die Permutationen individueller Pathosformeln sichtbar und vielleicht einschließlich ihrer raum-zeitlichen Wanderungen erkennbar. Wie die erhaltenen Schautafeln und Skizzen der Bilderreihen nahelegen, wollte Warburg die formellen, thematischen, chronologischen und geographischen Beziehungen der exemplarischen Artefakte schematisieren.²⁴ Anstatt sich also weiter in Fragen der Ikonographie zu ergehen, ließ Warburg die Diagrammatik, die lange sein privates Denken und Schreiben geprägt hatte, auch zunehmend in die öffentlichen Versuche seiner Kulturwissenschaft einfließen. Und auf der Suche nach intellektuell-historischen Argumenten für das *Nachleben der Antike* tauschte Warburg die ordentliche, doch nie vollendete Syntax der Tabelle gegen lockere, diagrammatische Formen.

Wie wesentlich die Verbindung seiner Bilderreihen-Technik mit der Diagrammatik ist, lässt sich nicht nur mittels kartographischer Aspekte und der Ansprüche vieler Tafeln beweisen, sondern auch durch die kombinatorischen, oft raum-zeitlichen Skizzen, die er angefertigt hat, um die Erfindung, Einordnung und den Vergleich (oder vielleicht die Verknüpfung) von einzelnen Bildern zu ermöglichen. Als Artefakt ähnelt jede Tafel einem Sinnbild (oder *impresa*), besonders in den Fällen, in denen Warburg (mit Hilfe Bings) der Tafel eine verdichtete, oft-metaphorische Erklärung hinzufügt.²⁵ In der Weise, in der er sie hinterlassen hat, bewahren die rund 1000 individuellen Bilder auf 63 Tafeln in der "letzte[n] Fassung" des *Mnemosyne-Atlas* eine gewisse hieroglyphische Qualität. Ähnlich dem, was Umberto Eco (2011) die "visuelle Liste" nennt, laden diese Bilder mit ihrer kombinatorischen, wortlosen Bewegung zu metonymischen und nicht ikonographischen Auslegungen ein. Sie weisen auf die *Wanderstrassen der Kultur* hin, ohne eine synthetische Vision oder eine feststehende Sichtweise zu versprechen.

Wie immer ist Objektivität bei Warburg von Subjektivität durchzogen. Beziehungsweise strebte Warburg im Falle astrologischer Bilder danach, in Nachahmung der Renaissancekosmologie, den monströsen Witz zu enträtseln und dabei für sich Distanz zu gewinnen:

²² Vgl. zudem Warburg, *Grundlegende Bruchstücke*, 199.

²³ Nachdem er das Notizbuch "Schemata Pathosformeln: Sasseti Dürer" (1905–1911: WIA, III.138.1) ausgelegt hat, wo Warburg ohne Erfolg "une typologie des formules pathétiques" zu vollziehen versucht, beschließt Didi-Huberman: "Échec aux schémas, donc. Vingt ans plus tard, les *Schemata Pathosformeln*, laissés en plan, auront fait place à l'atlas *Mnemosyne*, ce montage non schématique, constamment en travail, jamais fixé, d'un corpus d'images déjà considérable et, en droit, infini. L'iconographie peut s'organiser en motifs, voire en types – mais les formules de pathos, elles, définissent un champ que Warburg pensait comme rigoureusement *trans-ikonographique*" (Huberman 2002 : 250). Aber schon in einem Vortrag von 1908 über Petrarca benutzt Warburg "eine Bilderreihe" (Warburg 2013: 4), um sein Denken zu entfalten.

²⁴ Vgl. Warburg (2012) für zahlreiche diagrammatische Skizzen oder Dispositionsschemata für Bilderreihen.

²⁵ Vgl. Bings "Überschriften" für die *Mnemosyne* Tafeln, in: Warburg (2000).

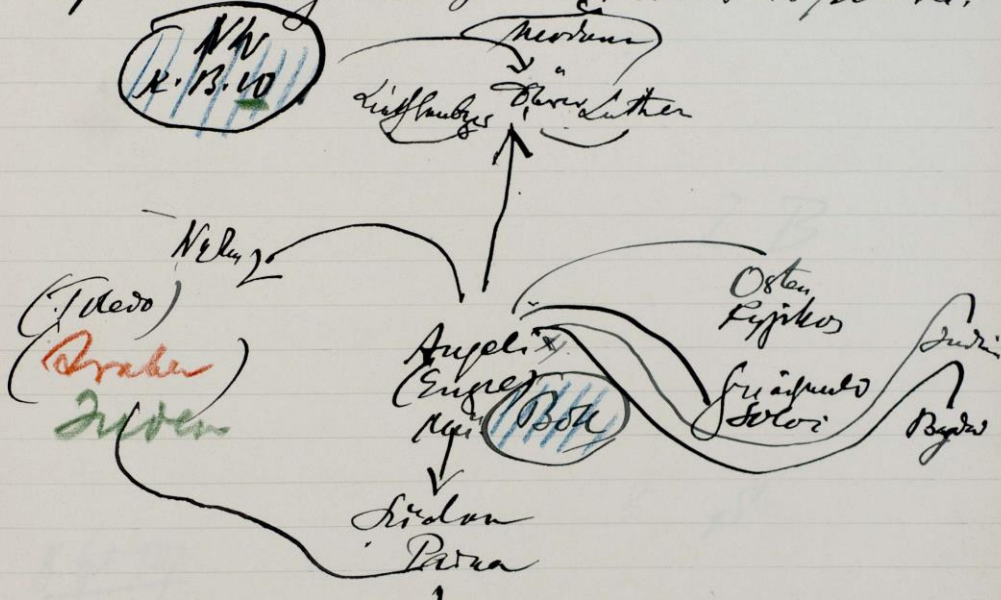
Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, die aus ihrer Undurchsichtigkeit als fratzenhafte Schicksalshieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer Zeit sein mußte, die zum wiederentdeckten Wort der Antike nunmehr auch in der äußeren Erscheinung stilgemäße organische Übersehbarkeit forderte. (Warburg 2000: 5)

Also lernte Warburg, gleichzeitig hieroglyphisch und diagrammatisch zu denken. Um eine "Ikonologie des Zwischenraums" (Warburg 2001: 435) zu beschreiten, arbeitete er Keplers Motto *per aspera ad astra* um in *Per monstra ad sphaeram* (Warburg 2008). Er bewegte sich, könnte man sagen, von monströser Hieroglyphe bis zu synoptischem Diagramm. Als ein Kulturwissenschaftler, der entschlossen war, Jean Pauls "Wörterbuch erblasseter Metaphern" zu entziffern, ganz gleich, ob es in der deutschen Reformation, im Florenz der Renaissance oder von den Hopi-Indianern des späten neunzehnten Jahrhunderts geschrieben wurde, erinnerte er sich immer an die gefährliche, aber fruchtbare Spannung zwischen *Leib* und *Geist*, unmittelbarer Anschauung und vermitteltem Gedächtnis. Seine kombinatorischen, ingeniösen, doch immer vorläufigen Bilderreihen wollten dieses "Wörterbuch" wieder lesbar machen, während sie der "meditative[n] Versenkung", seit langem assoziiert mit Hieroglyphen, zu entgehen versuchten.

Warburg selbst sah solche Versuche als etwas Hieroglyphisches. In Einträgen des *Tagebuchs* kurz vor seinem Tod kehrt die Formulierung "Achtung! Tiefsinn!" oder einfach die Buchstaben "AT" (Warburg 2001: 530, 533) wieder. Einmal [Fig. 3] zeichnet er sogar einen Engel, der ein Schild mit den Buchstaben "AT" hält. Dieses Denkbild gilt als ein Zeichnen der Hoffnung sowie der Furcht, ein symbolisches Zeichen dafür, dass Warburg, wie Tobias, die Schlüsselfigur der Tafel 47 (Warburg 2000: 86–87), seinen Schutzengel finden würde. In dieser witzigen Weise warnt Warburg sich selbst vor abgrundtiefer Grübelelei und vor der Nachahmung des mystischen, tiefsinnigen Denkers, der, wie Jean Paul ihn beschreibt, "sich ins höchste *Sein* verlieren" will.

Abbildwelt

zu besprechen als Abfall von Causa te. Status:
 "Astrologie als durchläufige Bewegung
 innerhalb/innerhalb/innerhalb [anthroposophisch]
 Zyklologie (Causa te) Kognitiver Vorgang"
 Fall wie mit Ruft auf Levy-Grühe
 des antiken Jenseits - (N. setzen wir
 in der Augen nicht. Just sofort auf Japan!
 von in der unglücklichen letzten Dichtung
 (Causa te).
 die barbarische Entartung der Kognitiven
 Sphäre als fremde der Naturkatastrophe



In "Aegypten" die Mittelmeerabende im Kaufmann
 werden verstanden
 Alexandria

Die Wiedergewinnung der
 Kognitiven
 Sphäre

Darum steht am Ende der Woche der Hexagramm
 in der Zeit von der westlichen Sphäre
 Abnahme: signifikant ist.

Fig. 1: Aby Warburg, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, WIA, III.15.1.2, 87, 7. September 1927.

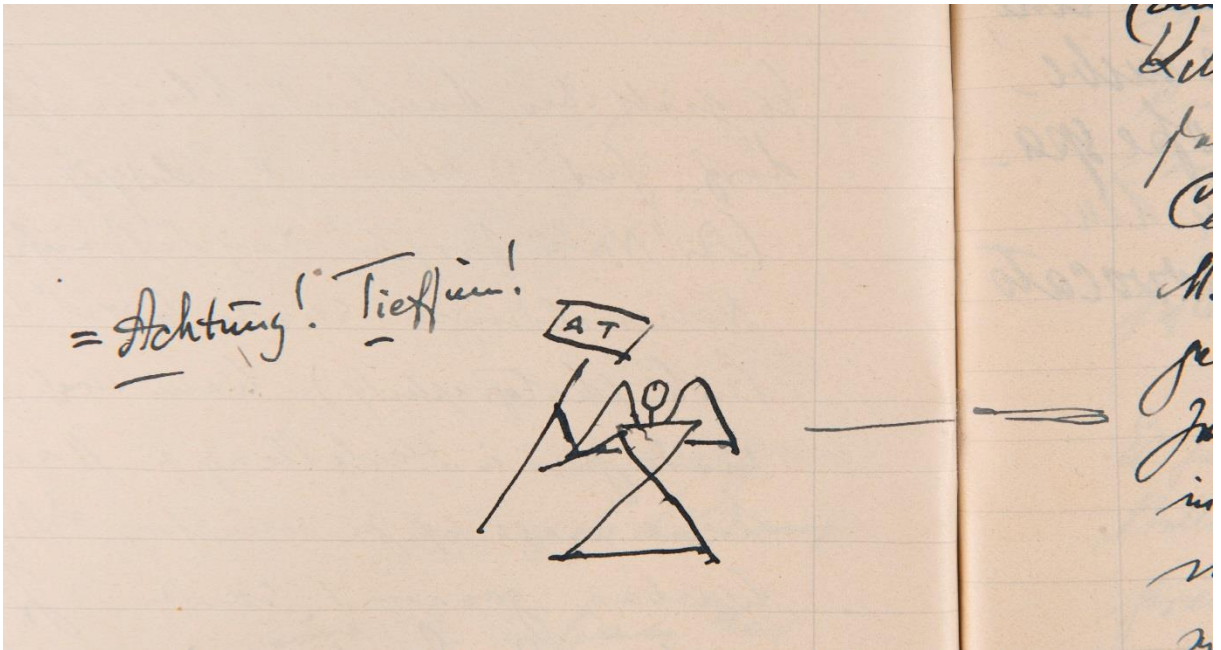


Fig. 3: Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, WIA, III.15.3.2, 262, 1. September 1929.

Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (2003): "Benjamins 'Einbahnstraße'" in: ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 680–685.
- Agamben, Giorgio (2008): "Teoria delle signature", in: ders.: *Signatura Rerum: sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 35–81.
- Assmann, Aleida (2015): *Im Dickicht der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Assmann, Aleida / Assman, Jan (2003): "Einleitung: altägyptische Ursprünge abendländischer Grammatologie", in: Assmann, Aleida / Assman, Jan (Hg.): *Hieroglyphen: Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*, hrsg. von Jan Assmann and Aleida Assmann. München: Wilhelm Fink, 9–25.
- Auerbach, Erich (1949): "Vico and Aesthetic Historism", in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8.2 110–118.
- Bauer, Matthias / Ernst, Christoph (2010): *Diagrammatik: Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript.
- Benjamin, Walter (1991 [1928]): *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: ders.: *Gesammelte Schriften, Band I.1*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bing, Gertrud / Curtius, Ernst Robert (1989): "Briefwechsel", in: Wuttke, Dieter (Hg.): *Kosmopolis der Wissenschaft: E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*. Baden-Baden: Valentin Koerner, 41–44.

- Bredekamp, Horst / Wedepohl, Claudia (2015): *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch: Kepler als Schlüssel der Moderne*. Berlin: Klaus Wagenbach.
- Biese, Alfred (1893): *Die Philosophie des Metaphorischen: in Grundlinien dargestellt*. Hamburg und Leipzig: Leopold Voss.
- Bing, Gertrud (1965): "A. M. Warburg", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 28, 299–313.
- Didi-Huberman, Georges (1990): *Devant l'image: Question posée aux fin d'une histoire de l'art*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2002): *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Eco, Umberto (2011): *Die unendliche Liste*. München: dtv.
- Emden, Christian J. (2003): "Kulturwissenschaft als Enzifferungsunternehmen: Hieroglyphik, Emblematik und historische Einbildungskraft bei Walter Benjamin", in: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): *Hieroglyphen, Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München: Wilhelm Fink, 297–326.
- Giehlow, Karl (1915): *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I.: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchstens Kaiserhauses*, Band 32. Wien und Leipzig: Tempsky und Freytag.
- Gombrich, Ernst (1984): *Aby Warburg: eine Intellektuelle Biographie*, übers. von Matthias Fienbork. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hensel, Thomas (2011): *Aby Warburgs Graphien: wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde*. Berlin: Akademie Verlag.
- Hunfeld, Barbara (2003): "Zur ‚Hieroglyphe‘ der Kunst um 1800: Überlegungen zu einer Metapher bei Diderot, Goethe, Schubert und Schlegel", in: Assmann, Aleida / Assmann, Jan (Hg.): *Hieroglyphen, Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München: Wilhelm Fink, 281–96.
- Johnson, Christopher D. (2012): *Memory, Metaphor and Aby Warburg's Atlas of Images*. Ithaca /London: Cornell University Press, 194–229.
- Kany, Roland (1987): *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*. Tübingen: Max Niemeyer.
- McEwan, Dorothea (Hg.) (2004): *Wanderstraßen der Kultur: die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz von 1920 bis 1929*. Hamburg: Dölling and Galitz.

- Michels, Karen / Schoell-Glass, Charlotte (2001): "Einführung", in: Aby Warburg: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, hrsg. von Charlotte Schoell-Glass und Karen Michels, in: *Gesammelte Schriften*, Band VII, Berlin: Akademie Verlag, ix–xxxvii.
- Mitchell, W. J. T. (1981): "Diagrammatology" in: *Critical Inquiry* 7.3, 622–633.
- Panofsky, Erwin (1962 [1939]): "Introductory", *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 3–31.
- Paul, Jean (1963 [1804]): *Vorschule der Ästhetik*, in: *Werke, Band 5*, hrsg. von Norbert Miller. München: Carl Hanser Verlag.
- Saxl, Fritz (2000 [um 1930]): Brief an den Verlag B.G. Teubner, Leipzig, in: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne. Gesammelte Schriften*. Band II.1, hrsg. von Martin Warnke mit Claudia Brink. Berlin: Akademie, XVIII–XX.
- Schiffermüller, Isolde (2009): "Wort und Bild im Atlas 'Mnemosyne': zur pathetischen Eloquenz der Sprache Aby Warburgs", in: Kofler, Peter (Hg.): *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort*. Bozen: Studien, 7–21.
- Schoell-Glass, Charlotte (2007): "'Contact bekommen': Warburg schreibt", in: Bender, Cora / Schüttpelz, Erhard / Hensel, Thomas (Hg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*. Berlin: De Gruyter, 283–296.
- Treml, Martin (2007): "Warburgs Nachleben: ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur", in: Treml, Martin / Weidner, Daniel (Hg.): *Nachleben der Religionen: kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*. München: Wilhelm Fink, 25–40.
- Usener, Hermann (1896): *Götternamen: Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung*. Bonn: Friedrich Cohen Verlag.
- Vico, Giambattista (2000): *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker*, übers. und eingel. von Erich Auerbach, mit einem Nachw. von Wilhelm Schmidt-Biggemann. Berlin: De Gruyter.
- Vico, Giambattista (2013): *La scienza nuova, 1744*, hrsg. von Paolo Cristofolini und Manuela Sanna. Rom: Edizioni di Storia e Letteratura.
- Vignoli, Tito (1879): *Mito e scienza: saggio*. Mailand: Dumolard
- Warburg, Aby (1905–1911): "Schemata Pathosformeln: Sassetti Dürer", in: Warburg Institute Archive (WIA), III.138.1.
- Warburg, Aby (1925): "Brief an Alfred Giesecke" (4. März 1925), in: Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC).
- Warburg, Aby (1927): *Allgemeine Ideen*, in: Warburg Institute Archive (WIA), III.102.1.4.1, 95 Fols.

- Warburg, Aby (1928): "Brief an Max Warburg" (5. September 1928), in: Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC).
- Warburg, Aby (1998a [1920]): "Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten", in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.2, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 487–558.
- Warburg, Aby (1998b [1902]): "Bildniskunst und florentinisches Bürgertum", in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.1, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 89–126.
- Warburg, Aby (1998c [1907]): "Francesco Sassetis letztwillige Verfügung", in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.1, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 127–158.
- Warburg, Aby (1998d [1910]): "Die Wandbilder im hamburgischen Rathaussaale", in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.2, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 579–587.
- Warburg, Aby (1998e [1905]): "Delle ‚Imprese amorose‘ nelle più antiche incisioni fiorentine", in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.1, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 77–88.
- Warburg, Aby (1998f [1929]): "Theaterkostüme zu den Intermedien von 1589", in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.1, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 422–438.
- Warburg, Aby (1998g [1912]): "Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara" in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.2, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 459–481.
- Warburg (1998h [1926]): "Orientalisierende Astrologie" in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.2, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 559–565.
- Warburg (1998f): "Anhang zu 'Italienische Kunst und internationale Astrologie'", in: *Die Erneuerung der heidnischen Antike: kulturwissenschaftliche Beiträge*

zur *Geschichte der europäischen Renaissance: Gesammelte Schriften*, Band I.2, hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 627–644.

Warburg, Aby (2000): *Der Bilderatlas Mnemosyne: Gesammelte Schriften*, Band II.1, hrsg. von Martin Warnke mit Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag.

Warburg, Aby (2001): *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl: Gesammelte Schriften*, Band VII, hrsg. von Charlotte Schoell-Glass und Karen Michels. Berlin: Akademie Verlag.

Warburg, Aby (2010): "Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika", in: *Werke in einem Band*, hrsg. von Siegrid Weigel, Martin Tremml und Perdita Ladwig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 567–600.

Warburg, Aby (2008): "*Per Monstra ad Sphaeram*". *Sternnglaube und Bilddeutung: Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, hrsg. von Davide Stimilli mit Claudia Wedepohl. München und Hamburg: Dölling und Galitz.

Warburg, Aby (2012): "Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio", in: *Bilderreihen und Ausstellungen: Gesammelte Schriften*, Band II, 2, hrsg. von Uwe Fleckner und Isabella Woldt. Berlin: Akademie, 302–65.

Warburg, Aby (2013): *Il Primo Rinascimento Italiano: Sette Conferenze Inedite*, hrsg. von Giovanna Targia. Torino: Nino Aragno.

Warburg, Aby (2016a): "Symbolismus als Umfangsbestimmung" in: *Fragmente zur Ausdruckskunde: Gesammelte Schriften*, Band IV, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Hans-Christian Hönes. Berlin: De Gruyter, 295–316.

Warburg, Aby (2016b): *Grundlegende Bruchstücke* in: ders.: *Fragmente zur Ausdruckskunde. Gesammelte Schriften*, Band IV, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Hans-Christian Hönes. Berlin: De Gruyter 1–227.

Wedepohl, Claudia (2009): "'Wort und Bild': Aby Warburg als Sprachbildner", in: Kofler, Peter (Hg.): *Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort: Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis*. Bozen: Studien, 23–46.

Wind, Edgar (1968): *Pagan Mysteries and the Renaissance*. New York: W. W. Norton.

Wind, Edgar (1983): "On a Recent Biography of Warburg", in: *On the Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, hrsg. von Jaynie Anderson. Oxford: Clarendon Press, 106–113.

Zumbusch, Cornelia (2004): *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin: Akademie Verlag.