

Spuren und Ausblendungen

Aby Warburg, sein Studienort Bonn
und seine Berührungspunkte mit der
Kunst in Köln

Ulrich Rehm

In memoriam Gisela Mühlens-Matthes

Fußnoten

Aby Warburg und die Universitätsstadt Bonn: Das ist eine Geschichte von Spuren und nachträglichen Ausblendungen – auf der einen wie auf der anderen Seite.¹ Die phantomhafte Erscheinung, die Warburg dabei aus Bonner Perspektive zukommt, mag zunächst mit jener allgemeineren Phantomhaftigkeit im »Nachleben« des Hamburger Gelehrten zu tun haben, mit der Georges Didi-Huberman sich ausführlich beschäftigt hat.² Seit dem Tod des 63-Jährigen im Jahr 1929, so formulierte der französische Philosoph und Kunsthistoriker, »geistert Warburg in der Kunstgeschichte umher wie ein Vorfahr, zu dem man sich nicht bekennen mag, obwohl nie gesagt wird, wozu man sich denn nicht bekennen kann und was an ihm zu missbilligen wäre.«³ Während sich jedoch seit Erscheinen von Didi-Hubermans Buch 2002 die Warburg-Rezeption insgesamt erheblich gewandelt hat,⁴ lässt sich dies für die Wahrnehmung des Gelehrten an seinem Studienort Bonn nicht ohne Weiteres behaupten. Auffällig ist das weitgehende Schweigen der Bonner Kunstgeschichte über einen ihrer

bedeutendsten ehemaligen Studierenden.⁵ Immerhin gibt es das 1997 erschienene Büchlein des seinerzeit in Bonn lehrenden Historikers Bernd Roeck über den jungen Warburg. Darin wird Warburg bescheinigt, »ein Mann des 19. Jahrhunderts« zu sein, der letztlich durch das Œuvre des Schweizer Kulturhistorikers Jacob Burckhardt (1818–1897) von seinem Leiden am Irrationalen therapiert worden sei.⁶ Damit ist das innovative und kritische Potenzial Warburgs, das von der jüngeren Forschung besonders hervorgehoben wird, pathologisiert und als eine Art Fußnote in der Wirkungsgeschichte Burckhardts marginalisiert.⁷

Ebenso symptomatisch wie entlarvend ist im Bonner Zusammenhang eine einzelne Fußnote, die Gisela Mühlens-Matthes⁸ in einem 2004 erschienenen Artikel über die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts in Bonn gesetzt hat, und zwar dort, wo es um den Bestand an Literatur aus der sogenannten Warburg-Schule geht. Die besagte Anmerkung 25 lautet: »Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, daß Aby Warburg von 1886 bis 1889 am Bonner Institut studiert hatte.«⁹ Diese Fußnote versetzt dem insgesamt eher nüchternen Text eine Art Schnitt, eine kleine Wunde, die sich, hat man sie erst einmal bemerkt, im Bewusstsein ausdehnt (und insofern dem viel zitierten »punctum« Roland Barthes' vergleichbar ist).¹⁰ Warum fügt die Autorin ihrem Fließtext eigens eine Anmerkung für einen Tatbestand bei, der in einem einfachen Nebensatz zum Ausdruck hätte gebracht werden können? Warum die umständliche Verneinung der

Negation: »Es soll [...] nicht unerwähnt bleiben«? – Das Unerwähnt-Bleiben ist demnach offenbar das Übliche!

Eindeutig ist im Text das »hier«, der Zusammenhang, in dem der Name Warburgs nunmehr »nicht unerwähnt« bleiben soll: Es geht im betreffenden Abschnitt um eine der prägendsten Gestalten für die Entwicklung der Bibliothek des Bonner Instituts – um Paul Clemen (1866–1947), der seit 1902 den kunsthistorischen Lehrstuhl innehatte. Wenn im Folgenden einige Überlegungen zu der Frage angestellt werden, was es mit der zitierten Anmerkung auf sich hat, so sei schon vorab die These formuliert: Die Gestalt Warburgs wird ihre gespensterhafte Erscheinung in Bonn kaum verlieren, solange eine kritische Auseinandersetzung mit der historischen Figur Clemens und der Geschichte des Instituts im Ganzen fehlt. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass Warburgs photographisches Porträt bis zur letzten Renovierung der Bibliothek über viele Jahre hinweg als Bestandteil der »Professorengalerie« des Instituts zwischen den Bibliotheksregalen hing (Abb. 1).¹¹

Anfänge

Als Aby Warburg 1905 auf der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg mit seinem Vortrag »Dürer und die italienische Antike« auftrat, war das keineswegs der Beitrag eines Fachfremden.¹² Die »Versammlung« hatte eine archäologische Sektion, für deren Mitglieder Warburgs begleitende Abbildungsmappe eigens ausgezeichnet war (Dok. 1). Als Archäologe wiederum konnte War-

burg sich selbst, zumindest was seine akademischen Anfänge betrifft, durchaus begreifen. Denn die Archäologie bildete in seinen ersten Bonner Semestern einen deutlichen Studienschwerpunkt, insbesondere was den Referatsaufwand anbelangte. An der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn gehörte die Archäologie ebenso zur Klassischen Philologie wie die Alte Geschichte. Und dementsprechend benannte Warburg, als er sich am 23. Oktober 1886 erstmals in das Immatrikulationsbuch der Königlich-Preussischen Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn einschrieb, als das »Fach, dem die Immatrikulierten sich widmen«: »Philologie«.¹³ Somit darf er nach damaligen Maßstäben auch als Philologe gelten.

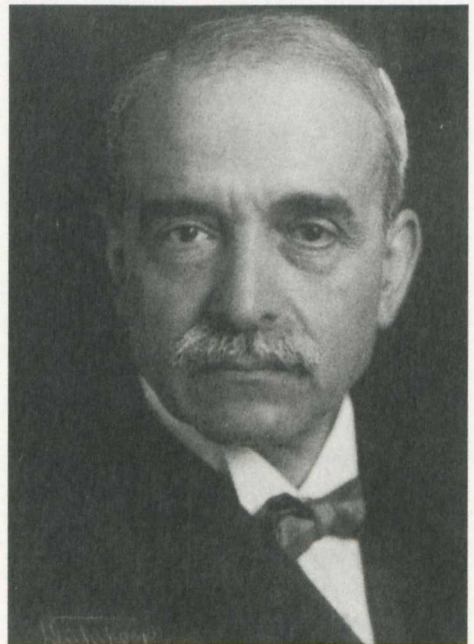


Abb. 1 Aby Warburg, photographiert von Minya Diez-Dührkoop, Hamburg, Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Warburgs Einschreibung erfolgte unter der Nummer 63. Sein Alter gab er mit »20« an, Geburtsort »Hamburg«, Beruf des Vaters »Bankier« und Glaubens-Bekanntnis »mos[aisch]«. Das Studium war breit angelegt. Der junge Hamburger studierte, seinem Anmeldebuch zufolge, in den nächsten drei Semestern Archäologie bei Reinhard Kekulé (1839–1911), Alte Geschichte bei Heinrich Nissen (1839–1912), Literaturgeschichte bei Franz Bücheler (1837–1908) und Hermann Carl Usener (1834–1905). Im Fach Kunstgeschichte, das damals zur Fächergruppe »Geschichte und geschichtliche Hilfswissenschaften, Geographie und Kunstgeschichte« gehörte, waren Warburgs Lehrer Carl Justi (1832–1912) und Henry Thode (1857–1920), in der Mittleren Geschichte Alfred Wilhelm Dove (1844–1916) und Karl Gotthart Lamprecht (1856–1915), in den historischen Hilfswissenschaften Karl Menzel (1835–1897). Hinzu kamen Veranstaltungen aus der Philosophie bei Theodor Lipps (1851–1914) und Jürgen Bona Meyer (1829–1897), damals Rektor der Bonner Universität.

Anregungen

Von den gewählten Lehrveranstaltungen und den methodischen wie thematischen Ausrichtungen der Dozenten ließen sich vielfältige Bezüge zu Warburgs späterem Œuvre und zum Hamburger Dürer-Vortrag im Besonderen ziehen. Die Biographen Warburgs haben zahlreiche Aspekte bereits herausgestellt.¹⁴ Einige wenige Beobachtungen sollen für unseren Zusammenhang genügen.

Besonders intensiv scheint während der ersten Bonner Semester die Auseinandersetzung Warburgs mit den Themen und Methoden der Archäologie gewesen zu sein. Aus der Rückschau betrachtet macht es den Anschein, als leite bereits eines seiner ersten Referate bei Reinhard Kekulé zu seinen späteren Forschungsinteressen über: Anhand des Bildsujets des Kampfes zwischen Kentauren und Lapithen diskutierte Warburg Ausdrucksformen in der Spannung zwischen leidenschaftlicher Erregung und idealer Schönheit (Abb. 2). Er knüpfte also an jene Problemstellung an, die von Johann Joachim Winckelmann über Gotthold Ephraim Lessing und Aloys Hirt bis zu Johann Wolfgang von Goethe bevorzugt an der Laokoon-Gruppe verhandelt wurde und die ihn schon zu Schulzeiten beschäftigt hatte.¹⁵

Allerdings wird es ein zentrales Anliegen des späteren Wissenschaftlers sein, das in seiner Jugend internalisierte Idealbild der »edlen Einfalt und stillen Größe« im Sinne Winckelmanns



Abb. 2 Zeichnung Aby Warburgs zum Kentaurenkampf auf dem Westfries des Theseustempels in Athen, 1887, WIA

zu durchbrechen oder zumindest um den Aspekt des Ekstatischen – oder, um mit Nietzsche zu sprechen, des Dionysischen¹⁶ – zu erweitern. Gehört dieser Aspekt doch nach Warburgs Auffassung zum Menschenbild der griechischen Antike und somit zum Menschsein selbst unverzichtbar dazu. Dieses Anliegen, die Erweiterung des Menschenbildes hin zu den Abgründen der Seele und den Extremen menschlichen Ausdrucks, sollte eine wesentliche Grundmotivation für den Hamburger Dürer-Vortrag von 1905 sein.

Doch zurück nach Bonn: Auch die Themen weiterer Veranstaltungen scheinen mehr oder weniger direkt auf Warburgs zukünftige Forschungsinteressen hinzusteuern. Schon thematisch lässt sich das von Hermann Carl Useners Veranstaltung über »Mythologie« sagen. Usener fasste das Thema religions- und kulturwissenschaftlich und befragte die Mythologie auf ihr Beharrungsvermögen über verschiedene Zivilisationsprozesse hinweg.¹⁷ Methodisch dürfte auch der ausgesprochen einflussreiche Theodor Lipps Warburg beeindruckt haben.¹⁸ Bekannt ist Lipps vor allem für seinen psychologischen Ansatz, den er nicht zuletzt auf dem Gebiet der Ästhetik verfolgte. Für Kunsthistoriker ist seine Theorie der Empathie beziehungsweise der Einfühlung von besonderem Interesse. Aber auch der Aspekt des Unbewussten, der bei ihm eine wichtige Rolle spielt, könnte auf Warburg anregend gewirkt haben.

Besonders hervorgehoben sei noch einmal die Wirkung des Historikers Karl Lamprecht¹⁹ auf Warburg und die Bonner Kunstgeschichtsstudien-

den der 1880er Jahre.²⁰ Paul Clemen schreibt rückblickend in seinen Lebenserinnerungen: »Unvergesslich die Übungen an der Hand von Quellen zur Wirtschaftsgeschichte, vor allem auch der Weistümer, die er in seinem gastfreien Hause in Poppelsdorf mit Blick auf den Schlossgarten abhielt – kein einziger Historiker dabei, als einzige Hörer die zu einer Einheit verbundenen, damals in Bonn studierenden vier jungen Kunsthistoriker: außer mir Wilhelm Vöge, Aby Warburg, Ernst Burmeister.«²¹ Lamprecht suchte seinerzeit die Opposition zur etablierten Geschichtsschreibung, indem er sich unter Einbeziehung psychologischer, soziologischer und anthropologischer Ansätze einer breit angelegten Kulturgeschichte widmete. Gegenüber der Fixierung auf die politische Geschichte und deren prominente Persönlichkeiten ging es Lamprecht um das Verständnis der kollektiven Mentalität einer Kultur. Dabei sah er vor allem »Kunstwerke als Kristallisierungen visueller Ausprägung von zentralen Lebenseinstellungen oder Empfindungsweisen der Gesellschaft« an. Die Äußerungen der Künste galten ihm »als höchster Indikator von Geschichte und menschlichem Verhalten während einer bestimmten Epoche.«²² Auf diese Weise wurde Lamprecht in den 1880er Jahren zu einem Pionier der kunsthistorischen Mittelalterforschung, insbesondere im Bereich der Buchmalerei des Rheinlandes.²³ Vor allem seine umfangreiche Arbeit über die »Initial-Ornamentik des VIII.–XIII. Jahrhunderts« ist hier zu nennen, für die Lamprecht ein Verzeichnis von 149 kunsthistorisch relevanten Hand-

schriften des Rheinlandes vom 8. bis 13. Jahrhundert erstellte. Aber auch zum Kölner Dom publizierte er.²⁴ Es ist anzunehmen, dass manches von alledem in die von Warburg besuchte Samstagveranstaltung »Ausgewählte Kapitel aus der rheinischen Kunstgeschichte verbunden mit Excursionen« im Sommersemester 1887 einfloss.

Wenn Warburg selbst sich später sehr viel mehr auf den schon erwähnten Jacob Burckhardt als auf Karl Lamprecht bezog, so hatte das allerdings seine Gründe. Immerhin sind auch erhebliche Divergenzen zwischen den wissenschaftlichen Positionen Lamprechts und Warburgs festzustellen, thematisch ebenso wie methodisch.²⁵

Karl Lamprecht verfolgte mit seinem methodischen Zugriff eine Kulturpsychologie unter nationalen Vorzeichen, die es erlaubte, historische Entwicklungslinien zu beschreiben und Periodisierungen vorzunehmen. Dass er sich dabei vor allem auf Kunstwerke des frühen Mittelalters bezog, hatte nicht zuletzt damit zu tun, dass hier die schriftliche Quellenlage im Verhältnis zur material-künstlerischen schmal ist. Warburg hingegen entschied sich (schon darin Burckhardt näher stehend) von Beginn seiner eigenständigen Forschungen an für die Frühe Neuzeit und deren Anfänge in Italien. Das Mittelalter spielte dabei allerdings eine maßgebliche Rolle, besonders für sein Konzept des »Nachlebens« der Antike.²⁶ Denn das scheinbar punktuelle, willkürliche Auftauchen antiker Formen und Motive über die verschiedenen Phasen des Mittelalters hinweg bestätigte offenbar seinen Begriff der Pathosformel, der im Hamburger Vortrag

von 1905 eine erste Formulierung fand. Und das Konzept der Pathosformel im Warburg'schen Sinn ist weit davon entfernt, eine Geschichte linearer Motivwanderungen zu unterstellen oder nachzuzeichnen. Vielmehr geht es um körperliche Ausdrucksformen essenzieller menschlicher Erfahrungen, die zu kulturell geformten Erinnerungsmalen geworden und als solche in das kulturelle Menschheitsgedächtnis eingegangen sind, aus dem sie unter den verschiedensten Umständen wieder hervortreten können. Der Begriff der Formel verweist auf die bereits geleistete kulturelle Gestaltfindung. Es sind die insbesondere im Schauspiel und in der bildenden Kunst zu prägnanten Ausdrucksmotiven komprimierten Gesten, in denen die Erinnerung an vitale menschliche Erfahrungen aufgerufen und verarbeitet werden kann. Das Auftreten entsprechender Pathosformeln geschieht nicht nach Gesetzen der Chronologie, sondern sprunghaft und im stetigen Wechsel zwischen den unterschiedlichsten Kulturen. Während Lamprechts Kulturgeschichtsmodell durchaus anfällig war für Umformulierungen und Banalisierungen unter nationalistischen oder gar rassenideologischen Gesichtspunkten,²⁷ beharrte das Warburg'sche Modell auf dem historischen Einzelphänomen in seiner je spezifischen Komplexität diachroner und interkultureller Prägungen.²⁸

Eine wesentliche Anregung zu seinem nichtlinearen Konzept des Nachlebens dürfte Warburg von einem Text erhalten haben, den Anton Springer (1825–1891) in seiner Bonner Zeit 1867 erstmals publiziert hatte:²⁹ »Das Nachleben der Antike im Mittelalter«.³⁰

Springer, der erste Bonner Kunsthistoriker im engeren Sinne und unmittelbare Vorgänger Justis, hat in diesem Text erstmals in größerem Überblick das punktuelle Auftreten antiker Formen und Motive im Mittelalter unter dem Begriff des Nachlebens erörtert. Warburg rezipierte den Text in dessen zweiter Ausgabe von 1886, dem Jahr seiner ersten Immatrikulation.³¹

Nachbarschaft

Allem Anschein nach hat Aby Warburg seine Zeit im Rheinland weitgehend genossen. Bernd Roeck, dem die schon genannte Studie zum jungen Warburg zu verdanken ist, behauptet zwar, Warburgs Briefe »spielen eigentlich Studentenleben nur vor«; der Schreiber biete »Versatzstücke zur Konstruktion eines Klischees«. ³² Doch selbst wenn Warburg von Anbeginn seiner kunsthistorischen Laufbahn für sein Archiv und damit für eine imaginierte Nachwelt geschrieben haben sollte – er hat dieses Leben, das stets unentwirrbar mit seinem Schreiben verknüpft war, doch gelebt. ³³ Der positive Grundtenor seiner Briefe wird jedenfalls als authentisch gelten dürfen. ³⁴ Offenbar fiel es Warburg, dessen Humor von Edgar Wind (1900–1971) besonders hervorgehoben wurde, nicht schwer, sich auf das einzulassen, was gemeinhin als rheinische Mentalität gilt: »In seiner Jugend als ›hinreißender Tänzer‹ bewundert, galt er in der Bonner Studienzeit unter seinen zechenden Mitstudenten, die ihn zum Kölner Karneval begleiteten, als einer der Ausgelassensten.« ³⁵

Besonders prägnant ist in diesem Zusammenhang eine Schilderung Warburgs vom Februar 1887, die deutlich machen sollte, was es heißt, den Kölner Karneval »gründlich mitgemacht« zu haben: »[...] davon macht man sich im schwerblütigen Norden überhaupt keine Vorstellung. Wenn so ein braver Hamburger Philister, im wohligen Gefühl seiner polizeilich beglaubigten Tugendhaftigkeit, plötzlich hier in den Carnavalsstrudel versetzt würde, ihm schlägen die Haare über dem Kopf zusammen und seine Hände stünden ihm zu Berge: ›Wo is et meuglich‹, würde er stückweise denken, ›dat sonst ganz vernünftige Menschen so dull warden können?‹ [...] Sonntag waren wir [...] in Köln und zwar als 5 Schornsteinfeger, die zusammen an einer zusammenlegbaren Leiter herumschleppten und exercierten; wir sahen sehr komisch aus: ganz schwarz, bis über den Kopf durch die Kapuze verhüllt, nach der Größe sortiert, [...] mit weißen Glaces und Halbmaske [...] Wenn hübsche Mädchen am Fenster in der I. Etage waren, stellten wir unsere Leiter zusammen, ich stieg hinauf und machte meine Reverenz, natürlich unter kolosalem Halloh der Menschenmenge.« ³⁶

Köln ist für Warburg demnach die ideale Bühne für den Darstellungsdrang seiner Lebensfreude. Deshalb hat bisher besonders befremdet, dass so gar nichts darüber bekannt geworden ist, ob und inwieweit der Hamburger die Kunstgeschichte der Stadt wahrgenommen hat. Und umso mehr hat immer wieder verstört, dass Warburgs Publikationen und sein Bilderatlas keinerlei Abbildungen

von Kölner Kunstobjekten bieten. Ganz so schweigsam wie bisher gedacht sind die Dokumente allerdings nicht: Claudia Wedepohl verdanke ich den Hinweis auf ein kleines, zehnteiliges Notizbuch aus Warburgs Bonner Zeiten, das sich im Warburg Institute Archive befindet (Abb. 3, 4). Darin hat sich Warburg einige Notizen über Kunstobjekte in Köln gemacht. Aus diesen wird deutlich, dass er im Sommersemester 1887 mindestens dreimal das Wallraf-Richartz-Museum besucht hat. Während die Aufzeichnungen vom mutmaßlich ersten Besuch undatiert sind, tragen die Notizen der weiteren Besuche die Daten vom 26. Mai und vom 16. Juni (beide ein Donnerstag).³⁷

Das Büchlein ist nicht sonderlich ausführlich. Warburg nennt jeweils die Nummer des notierten Gemäldes nach Johannes Niessen (1821–1910). Dessen Nummerierung war sicher Bestandteil der damaligen Objektbeschriftung, denn ohne diese wäre Niessens »Führer in den geistigen Gehalt der Gemälde-Sammlung« nicht benutzbar gewesen.³⁸ Zumeist benennt Warburg die Gemälde mit damals geläufigen Bezeichnungen und die seinerzeit üblichen Namen oder Notnamen der mutmaßlichen Künstler. Von den zwei Flügeltafeln mit Johannes dem Evangelisten und dem Heiligen Paulus, um 1320–30,³⁹ dem kleinen Flügelretabel mit der zentralen Kreuzigung von circa 1330⁴⁰ über die Madonna mit der Wickenblüte (die hier »Bohnenblüte« heißt, um 1410–15)⁴¹ bis hin zu den Arbeiten von Bartholomäus Bruyn d. Ä. (1493–1555) hat Warburg offenbar die Malerei des Spätmittelalters und der beginnenden

Frühen Neuzeit in großer Breite zur Kenntnis genommen – wohlgermerkt: die Malerei des Rheinlandes und dessen Umgebung, also alles, was bei Niessen »Alte kölnische Malerschule« heißt. Zu immerhin mehr als 50 Gemälden beziehungsweise Gemäldeensembles hat er sich Notizen gemacht. Ob er auch die weiteren Abteilungen mit der niederländischen, italienischen, französischen und modernen Malerei besucht hat, ist bisher nicht zu sagen.

Warburg notierte Bezüge zwischen den Gemälden sowie zur Kunst anderer Regionen (insbesondere den Niederlanden), gelegentlich gestalterische Auffälligkeiten, motivische Besonderheiten oder koloristische Charakteristika. Manche Bemerkungen lassen vermuten, dass Warburg die Bilder auf ihre Position auf dem vermeintlichen Entwicklungsweg zur Renaissancekunst hin befragte, besonders wo es um Landschafts- beziehungsweise Raumgestaltung geht. Dabei lassen manche Formulierungen erkennen, dass er die Malerei Italiens als Vergleichsmaßstab anlegte. Gelegentlich merkte er auch an, wo er Kopien vermutete oder Zweifel hatte. Auch in den kargen Notizen tritt Warburgs Humor zutage, wenn er ebenso skurrile wie einprägsame Notnamen erfindet: So heißt (wenn der Verfasser korrekt liest) der Meister des Wasservass'schen Kalvarienbergs hier »Meister mit den gebogenen Nasen«,⁴² der Meister des Kirchsahrer Altars »Meister mit den Haarwülsten«⁴³ und der Meister der Heiligen Sippe »Meister der faunischen Maria«;⁴⁴ Letzteres wohl wegen des Motivs der vorgezeigten nackten Brust bei der Interzession Mariens vor dem Thron Gottvaters.

Hefen Lohrer, aus Conzen, um

1446

188 Motzpr. beginnt Hebitzstein
 of Mass accu. Zwicktraßm. luth.
 Melanisch bei Wilsberg

26. V. 87.

In alten Herkogenialten im Keller an
 Puffstein v. Meister Wilh. beginnt, ab
 समय ab. v. d. Mad. u. 48.

159. (Luffenberg of Passion)
 Plein vor; Landtfaß ab und
 Gredgen. Kommt vom Diech
 Bontzger. J. Thopel wangs par

16. VI. 87

201. Lantarius, Christoph.
 Leg. zu L. Mission
 Leg. zu J. Sippen

199. J. Sippen um 1500

Leg. zu Mandlung
 Liefere Acker
 Doppelt Stier, Upon Oberboden,
 Ackerbau Kinn.

Kunde Klängen

2.1. Kinn v. Friedrich v. Klingen

202. J. 87 ~~Sebastianus~~ ~~Sebastianus~~
 Sebastianus

196. Meff. des J. Gregor
 auch ihm gegeben

200. Auf Mandlung fortgesetzt.

Vom Umfang der Notizen her haben ihn am meisten die späteren Gemälde interessiert, vor allem die Zeit um 1500. Zu nennen sind besonders die Thronvision mit den 24 Ältesten der Apokalypse (circa 3. Viertel 15. Jh.),⁴⁵ das Triptychon des Stiftsherrn Gerhardter Steegen de Monte (um 1490),⁴⁶ das Kreuzretabel vom Meister des Bartholomäusaltars (circa 1500/01),⁴⁷ das Triptychon mit der Heiligen Sippe vom jüngeren Meister der Heiligen Sippe (um 1503)⁴⁸ sowie das Triptychon mit dem Tod Mariens von Joos van Cleve d. Ä. (um 1515).⁴⁹

Auch wenn die Dokumente also offenbar doch das eine oder andere über die Berührung Warburgs mit der Kunst im Rheinland bieten, so bleibt – umso mehr – deren Ausblendung im weiteren Œuvre Warburgs signifikant.

Zwischenstopp

Zum Sommersemester 1888 brach Warburg gemeinsam mit seinen Kommilitonen Ernst Burmeister (1867–1894) und Hermann Ulmann (1866–1896) nach München auf. Das Bonner Abgangszeugnis Warburgs datiert vom 7. März 1888 und teilt mit, hinsichtlich seines Verhaltens sei nichts Nachteiliges zu bekunden.⁵⁰ Gleichzeitig gab Warburg auch seine Wohnung in der Riesstraße 10, südlich des Hofgartens, auf, die er zum ersten Semester (gemeinsam mit seinem Freund Paul Ruben) bezogen hatte.⁵¹ Besonders erfreulich gestaltete sich der Winteraufenthalt in Florenz unter der Leitung des Breslauer Ordinarius August Schmarsow (1853–1936). Immerhin fand Warburg hier zu seinem

Dissertationsthema über Sandro Botticelli und knüpfte darüber hinaus den ersten Kontakt zu seiner späteren Ehefrau Mary Hertz (1866–1934).

Am 1. Mai 1889 schrieb Warburg sich, nachdem er zunächst mit einem Wechsel nach Breslau geliebäugelt hatte,⁵² zum Sommersemester unter der Nummer 467 des Immatrikulationsbuches erneut in Bonn ein. Quartier fand er diesmal in der Martinsstraße 4. Dieses einzige weitere Bonner Semester, vor seinem Wechsel nach Straßburg, wies einen schlankeren Stundenplan auf.⁵³ Warburg konzentrierte sich diesmal ganz auf das Lehrangebot der historischen Fächergruppe, abgesehen von einer Veranstaltung in Philosophie. Die Archäologie fiel diesmal ganz weg, ebenso wie die weiteren der Klassischen Philologie zugeordneten Disziplinen. In der Kunstgeschichte belegte Warburg ausschließlich die Veranstaltungen Justis. Ob das beinahe freundschaftliche Verhältnis zu Thode (mittlerweile bereits Schwiegersohn des von ihm hochverehrten Richard Wagner), das sich in seiner ersten Bonner Zeit entwickelt hatte, inzwischen getrübt war, lässt sich nicht sicher sagen. Spätestens um die Zeit des Hamburger Dürer-Vortrags jedenfalls hat Warburg seinen früheren Dozenten offenbar eher kritisch gesehen.⁵⁴ Dementsprechend bezieht er sich in der Publikation seines Hamburger Vortrags mit keinem Wort auf dessen Dürer-Arbeiten.⁵⁵ Im letzten Bonner Sommer bestand in jedem Fall persönlicher Kontakt. Immerhin wissen wir von einer gemeinsamen Fahrt am 5. Juli 1889 nach Köln, auf der die beiden über Warburgs Dissertationsprojekt gesprochen haben sollen,

ebenso wie bei einem gemeinsamen Essen am 17. Juli.⁵⁶

In der Mittleren Geschichte kamen in diesem Semester zwei für Warburg neue Dozenten hinzu: Johann Hermann Gustav Buchholz (1856–1916) und Moriz Ritter (1840–1923). Was Warburg von Letzterem hielt, hat er in seinem Kollegheft unter dem Titel »Historischer Eiertanz« bildlich festgehalten (Abb. 5).⁵⁷

Insgesamt empfand Warburg das Sommersemester, seinen Briefen zufolge, als wenig ergiebig. Schuld daran war nicht zuletzt eine Phase besonders heftigen Heuschnupfens. Warburg grüßt in dieser Zeit als »niesende Ruine«.⁵⁸ Das Abgangszeugnis vom 3. August 1889 bestätigt erneut, hinsichtlich seines Verhaltens sei nichts Nachteiliges zu bekunden.⁵⁹

Spannungen

Kommen wir damit endlich zu den heiklen Punkten im Verhältnis zwischen Warburg und dem Bonner Kunsthistorischen Institut mit seiner Bibliothek – wie schon oben angedeutet allesamt Punkte, die mit der Figur Paul Clemens zu tun haben (Abb. 6). Bemerkenswert sind neben einigen markanten Parallelen der beiden so unterschiedlichen Charaktere die signifikanten Ausblendungen bestimmter Aspekte des jeweils anderen.

Was die Parallelen betrifft, so ist zunächst auffällig, dass Warburg und Clemens nicht nur beide Jahrgang 1866 sind und über drei Semester hinweg zur selben Zeit in Bonn studierten (Sommersemester 1887 bis Sommersemester 1888), sondern dass sie auch



Abb. 5 Karikatur von Moriz Ritter im Kollegheft Aby Warburgs, 1889, WIA



Abb. 6 Paul Clemens

von hier zur Promotion nach Straßburg zu Hubert Janitschek (1846–1893) wechselten. Warburg ist also mit seinem Abwandern von Justi in Bonn kein Einzelfall. Vielmehr hat keiner der vier oben genannten jungen Kunsthistoriker, die gemeinsam in der Übung Karl Lamprechts gesessen hatten, in Bonn promoviert: Wie Clemen und Warburg ging auch Wilhelm Vöge (1868–1952) nach Straßburg.⁶⁰ Die Vermittlung dorthin wurde durch Lamprecht hergestellt, der zu Janitschek seit 1883/84 engeren wissenschaftlichen Kontakt pflegte.⁶¹ Der vierte im Bunde, Ernst Burmeister, ging zu Schmarsow nach Breslau. Was die akademische Laufbahn betrifft, war Clemen gegenüber Warburg schon mit dem Promovieren der Schnellere: Seine Promotion – übrigens mit einem von Karl Lamprecht angeregten Dissertationsthema – erfolgte 1889,⁶² also zwei Jahre vor derjenigen Warburgs.

Weit bemerkenswerter aber ist eine andere Parallele, die vielleicht einen Schlüssel für das heikle Verhältnis zwischen Warburg und Bonn bereithält: Beide, Clemen wie Warburg, sind die Begründer je einer der seinerzeit vielleicht wichtigsten kunsthistorischen Forschungsbibliotheken in Deutschland. Warburgs Privatbibliothek begann sich spätestens mit seiner Rückkehr nach Hamburg 1902 zu einer wichtigen Forschungsinstitution zu entwickeln.⁶³ Mit der Gründung der Hamburger Universität 1919, für die sich Warburg maßgeblich engagiert hatte, war von vornherein eine enge Verbindung der Bibliothek mit der akademischen Forschung und Lehre verknüpft. Clemen, der Justi 1902 auf

den Kunsthistorischen Lehrstuhl in Bonn gefolgt war, baute spätestens mit der Umbenennung des »Kabinetts für mittelalterliche und neuere Kunst« in »Kunsthistorisches Institut« im Jahr 1911 dessen Bibliothek systematisch zu einer der wichtigsten kunsthistorischen Forschungsbibliotheken Deutschlands aus.⁶⁴ Die wesentliche materielle Grundlage dafür bot schließlich die 1914 von ihm begründete »Vereinigung von Freunden des Kunsthistorischen Instituts in Bonn«.

Mit Blick auf die Ankaufspolitik des Bonner Instituts ist eine erste bemerkenswerte Ausblendung zu verzeichnen: Die markanteste Lücke zur Amtszeit Clemens besteht im nahezu vollständigen Fehlen der Publikationen aus dem Umkreis Aby Warburgs und seiner Bibliothek. Dies ist der Zusammenhang, in dem Gisela Mühlens-Matthes mit der oben zitierten Fußnote auf die historische Verbindung Warburgs zu Bonn hinwies. Weder die Publikationen aus der Reihe der Vorträge noch aus der Reihe der Studien der Bibliothek Warburg wurden gekauft. Selbst das international renommierte »Journal of the Warburg and Courtauld Institutes«, dessen Existenz auch Clemens Nachfolger, Alfred Stange (1894–1968), beharrlich ignorierte, musste 1952 nachgekauft werden.⁶⁵ Ein bis heute Maßstäbe setzendes Buch zum Thema der Antikenrezeption im Mittelalter, der »Fulgentius Metaforalis« von Hans Liebeschütz, 1926 innerhalb der Studien der Bibliothek Warburg erschienen, hätte wahrscheinlich ebenfalls viel später nachbeschafft werden müssen, wäre es nicht 1931 mit dem Nachlass Marc Rosenbergs (1850–1930) ans Institut gelangt. Mit diesem Buch

kam wenigstens ein einzelnes Autograph Warburgs in den Besitz des Bonner Instituts, denn Warburg hatte eine Widmung an Rosenberg auf die Titelseite gesetzt (Abb. 7). Diese, nicht ganz gewöhnliche Art, das Buch eines anderen Autors zu signieren, zeigt, dass Warburg sich selbst in hohem Maße mit der Schriftenreihe seiner Bibliothek identifizierte.

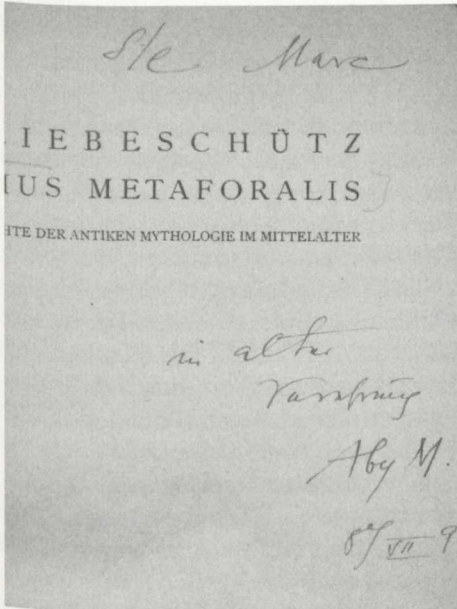


Abb. 7 Titelblatt von Hans Liebeschütz, Fulgentius Metaforalis, 1926 (Detail), mit Widmung Aby Warburgs an Marc Rosenberg, Kunsthistorisches Institut der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Umgekehrt scheint die Bibliothek Warburg keine vergleichbare Politik der »damnatio« oder der vorsätzlichen Ignoranz verfolgt zu haben. Selbst in Zeiten der Not, sprich in den Jahren nach dem Tod Warburgs, versuchten die Mitarbeiter offensichtlich mit großem Einsatz, die Bibliothek auf dem

aktuellen Stand der Publikationen zu halten. So wandte sich Gertrud Bing, die engste Mitarbeiterin Warburgs in Hamburg, in einem Brief vom 21. Juni 1932,⁶⁶ also im Jahr vor der Umsiedelung der Bibliothek nach England, mit der Bitte an Clemens, der Bibliothek Warburg doch sein Buch zur gotischen Wandmalerei⁶⁷ im Tausch gegen Schriften der Hamburger Bibliothek zur Verfügung zu stellen. Dabei beteuerte sie, dass die Bibliothek Warburg Clemens Werk zur romanischen Wandmalerei selbstverständlich besitze.⁶⁸

Man könnte allerdings von einer persönlichen Ausblendung desjenigen kunsthistorischen Gegenstandsbereichs bei Warburg sprechen, dem das Lebenswerk Clemens, des ersten Provinzialkonservators der Rheinprovinz, galt: der Kunst des Rheinlandes, insbesondere jener des mittelalterlichen Köln. Wie schon oben festgestellt, bleibt es ein signifikantes Faktum, dass in Warburgs Publikationen und in seinem Bilderatlas die Kunstgeschichte Kölns gar keine Rolle spielt, umso mehr, als er sie in größeren Teilen aus eigener Anschauung gekannt haben muss.

Noch eine weitere Divergenz zwischen Warburg und Clemens lässt sich aus der Geschichte des Bonner Kunsthistorischen Instituts und seiner Bibliothek herauslesen: Warburg kam offenbar hier, am »Kabinett für mittelalterliche und neuere Kunst« erstmals ausführlicher in Berührung mit jenem künstlerischen Medium, das für sein weiteres Œuvre und für den Dürer-Vortrag von 1905 eine besondere Rolle spielen sollte: mit der Druckgraphik. In einem Brief aus dem Jahr 1888 an seine Mutter jedenfalls

unterschreibt Warburg – in seiner typischen Verbindung von Witz und Stolz – mit dem Titel »Seminar-kupferstich-cabinetsordnergehilfe«. ⁶⁹ Warburg war also offenbar als eine Art studentische Hilfskraft für die Graphiksammlung des Instituts zuständig. Tatsächlich war bereits 1875 auf Vermittlung von Warburgs Archäologielehrer Kekulé die Kupferstichsammlung von Karl Schnaase (1798–1875) an das »Kabinett für neuere Kunst« gelangt. Hinzu kam 1882 die Kupferstichsammlung der Universitätsbibliothek, die sich im Wesentlichen aus der 1841 angekauften Sammlung von Eduard d'Alton (1772–1840) zusammensetzte und mit dem älteren Bestand der Universitätsbibliothek 1855 in acht große Folianten gebunden und von Heinrich von Brunn (1822–1894) katalogisiert worden war. ⁷⁰

Als das Bonner Institut nach dem Ersten Weltkrieg in finanzielle Nöte geriet, ließ Clemen die Kupferstichsammlung Schnaases im Jahr 1920 bei seinem Vetter C. G. Boerner in Leipzig heimlich versteigern. ⁷¹ Seither ist über diese Sammlung nahezu nichts bekannt. Clemen hatte vor der Auktion 137 Blätter restaurieren lassen; wie viele es allerdings insgesamt waren, ist unbekannt. Unbekannt ist auch, wo die Foliobände aus der Universitätsbibliothek und der zugehörige Katalog verblieben sind. Wie auch immer – deutlich wird, dass für Clemen die Druckgraphik offenbar nicht viel mehr als ein veraltetes Reproduktionsmedium war, während Warburg ihr einen hohen Grad an künstlerischem Eigenwert zumaß.

Der vielleicht heikelste Punkt, der das Verhältnis Clemens und Warburgs betrifft, ist die von Warburg anvisierte Habilitation in Bonn. Merkwürdig genug erscheint bereits, dass Warburg sich in dieser Angelegenheit im Jahr 1905 – dem Jahr seines Hamburger Dürer-Vortrags – an den bereits seit drei Jahren emeritierten Justi wandte. ⁷² Zudem scheint die betreffende Korrespondenz – soweit die Sekundärliteratur hier ein Urteil zulässt – von dem Versuch Warburgs geprägt zu sein, sich methodisch auf die Verknüpfung von Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft zu fokussieren, was gegenüber seinen konkreten Forschungsinteressen und -leistungen als eine Einschränkung erscheint. Der einschlägigen Literatur zufolge ebnete Clemen Warburg alle Wege für die Habilitation in Bonn. ⁷³ Die Schilderung Ernst Gombrichs suggeriert sogar, Clemen sei in dieser Angelegenheit eigens nach Hamburg gefahren, wo er sich auch besonders beeindruckt von der Bibliothek Warburg gezeigt habe. Tatsächlich handelte es sich um einen – wenn auch im Vorfeld geplanten – Gelegenheitsbesuch. Clemen hatte auf dem Rückweg vom Familienurlaub auf der Nordseeinsel Fanø Station in Hamburg gemacht und dabei unter anderem die Bibliothek Warburg besucht. Seine spätere Äußerung darüber ist eher verhalten höflich als enthusiastisch. ⁷⁴

Aus dem Mund seines ehemaligen Kommilitonen zu hören, dass Warburg eine Habilitationsschrift einreichen solle, da er während seiner bisherigen Laufbahn zu wenig publiziert habe, wird ihn kaum erfreut haben, war Clemen selbst doch in seinem eigenen,

mehr als ein Jahrzehnt zuvor eingeleiteten Habilitationsverfahren eine solche erlassen worden.⁷⁵ Immerhin bot Clemen schließlich an, den geplanten Beitrag Warburgs für die Schmarsow-Festschrift als Habilitationsleistung zu akzeptieren.⁷⁶ Im Mai 1907 allerdings informierte Mary Warburg Clemen, ihr Mann könne den Beitrag aus gesundheitlichen Gründen nicht liefern und den Zeitplan für die Habilitation nicht halten.⁷⁷ Nichtsdestotrotz erschien der – durchaus Maßstäbe setzende – Artikel für Schmarsow dann doch.⁷⁸

Was auch immer letztlich ausschlaggebend war für das Nichtzustandekommen der Bonner Habilitation, es blieben Spannungen zurück, die sich gelegentlich auch entluden. Das zeigt eine Äußerung Warburgs rund 20 Jahre nach Aufgabe seiner Habilitationspläne im Tagebuch der Bibliothek. Da heißt es im Dezember 1927 über Clemen: »Zu frech, was diese Attrappe deutscher Männlichkeit nicht alles kann.«⁷⁹

Eine Verbindung der heiklen Habilitationsgeschichte Warburgs zur Bibliothek des Bonner Instituts ergäbe sich, sollte sich herausstellen, dass Clemen an einer Habilitation Warburgs in Bonn womöglich deshalb zeitweilig Interesse hatte, weil er darauf hoffte, in dem Bankierssohn einen potenten Bücherkäufer für das Kunsthistorische Institut zu gewinnen. Clemen soll zumindest über Warburgs Kopf hinweg behauptet haben, Warburg werde schon für den finanziellen Ausgleich eines in die geschäftliche Sackgasse geratenen Publikationsprojekts sorgen. Warburgs zitierte Missbilligung des Bonner Ordinarius ist also vor dem Hintergrund zu betrachten, dass er glaubte, Clemen

verfüge willkürlich über seine Mittel. Schon die Tatsache, wie sehr sich hier das Klischee vom reichen Juden spiegelt, der den mit Orden überhäuften Würdenträger aus jeder finanziellen Misere retten »darf«, hat Warburg bestimmt maßlos geärgert.⁸⁰

Als Privatdozent in Bonn neben dem Ordinarius Clemen wären solche und ähnliche Konflikte wohl an der Tagesordnung gewesen. Dann doch lieber Leiter einer eigenen Bibliothek in der kunsthistorischen Aufbruchregion Hamburg sein – mit der Hoffnung auf eine baldige Universitätsneugründung!

Modellieren

Die markanteste Ausblendung vonseiten Warburgs, diejenige der Kunstgeschichte Kölns und des Rheinlands, beruhte vermutlich nicht auf einer strikt getroffenen Entscheidung. Warburg konnte dieses Feld getrost seinem Jahrgänger und Kommilitonen Clemen überlassen, denn – und das lässt sich bereits anhand seiner Museumsnotizen von 1887 erahnen – die Kölner Malerei des Mittelalters und der beginnenden Frühen Neuzeit bot ihm nicht ausreichend Bezugspunkte nach Italien und genauso wenig (da hilft auch die »faunistische Maria« nicht) zur Kunst der Antike. Zudem sind ihm womöglich die einseitig nationalen Töne in der Beschäftigung mit der Kunst des Rheinlandes, die schon bei seinem Lehrer Lamprecht mit anklangen, unangenehm aufgestoßen. Anders als hier bot sich für Warburg in der Auseinandersetzung mit Dürer genügend Argumentationsspielraum, um geläufigen Interpretationsmustern

seiner Zeit gezielt entgegentreten. Denn neben seiner grundsätzlichen Arbeit am Menschenbild zugunsten seiner Vervollständigung um das Ekstatische ging es Warburg bei seinem Vortrag 1905 implizit durchaus auch um das Politisch-Modellhafte kunsthistorischen Interpretierens. Dort, wo die wilhelminische Gesellschaft jener Tage sich zunehmend auf einen nationalen Selbstfindungskurs zubewegte, beharrte Warburg (darauf hat schon Karen Michels hingewiesen) auf einem Modell der Interkulturalität im Sinne echter Wechselbeziehungen.⁸¹

1 Für Anregungen und Hinweise gilt der herzlichste Dank des Verfassers Thomas Ketelsen (Köln), Luise Leinweber (Bonn), Caroline von Saint-George (Köln) und Claudia Wedepohl (London), für Unterstützung bei der Recherche Isabell Franconi (Böschung) und für seine Unterstützung als Photograph Jean-Luc Ikelle-Matiba (Bonn). Der Beitrag hat den Charakter einer Skizze; während der knappen Vorbereitungszeit konnte der Verfasser von den existierenden Originaldokumenten lediglich diejenigen in den Archiven der Bonner Universität und des Bonner Kunsthistorischen Instituts einsehen.

2 Zur Biographie Warburgs vgl. Gombrich 1970; Wind 1971/2009; Roeck 1997; Michels 2007; Rösch 2010.

3 Didi-Huberman 2010, S. 33.

4 Dies wird von Martin Tremel, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig vielfach zusammenfassend reflektiert in Warburg 2010; vgl. auch Hensel 2011, S. 12–18.

5 In diese Schweigetradition bezieht der Verfasser, der (mit gelegentlichen Unterbrechungen) von 1995 bis 2007 am Bonner Institut tätig war, sich selbst durchaus mit ein.

6 Roeck 1997, S. 101–108.

7 Damit folgt Roeck einer Tendenz, die sich schon bei Ernst Gombrich abzeichnet, siehe Gombrich 1970. Zur entsprechenden Kritik an Gombrich vgl. Wind 1971/2009; Didi-Huberman 2010, insbesondere S. 102–115.

8 Gisela Mülhens-Matthes (1940–2011), leitete (als Nachfolgerin von Roswitha Hesse) die Bibliothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Bonn von 1968 bis 2004. In dieser Zeit hat sie den Bücherbestand um rund 80.000 Bände erweitert und dafür gesorgt, dass die Bibliothek über alle organisatorischen und technischen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte hinweg ihren Rang als wichtige Forschungseinrichtung wahren konnte.

9 Mülhens-Matthes 2004, S. 166.

10 Barthes 1989.

11 Die gesamte »Professorengalerie« befindet sich heute im Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität.

12 Siehe Warburg 2010, S. 176–183. Der gerade einmal sechseinhalb Seiten der Studienausgabe umfassende Text ist die äußerst verknappte Zusammenfassung des Vortrags. Im Archiv des Warburg Institute steht dem 1906 gedruckten Text, der um Dürers *Tod des Orpheus* (Taf. 1) kreist, ein Manuskript von knapp 50 Seiten sowie eine 49 Nummern umfassende Lichtbilderliste gegenüber (vgl. Abb. 6 und 7, S. 19 und 20).

13 Das Immatrikulationsbuch befindet sich im Archiv der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.

14 Siehe Anm. 2.

15 Vgl. Gombrich 1970, S. 23f.; Roeck 1997, S. 44; siehe auch Rehm 2002, S. 165–177.

16 Vgl. Pfothenhauer 1985.

17 Vgl. Kany 1987.

18 Zu dessen Theorie vgl. auch Schneider 1996, S. 134ff.

19 Vgl. Schorn-Schütte 1984; Chickering 1993.

20 Siehe Brush 2001; Brush 1996a.

21 Clemen 2006, S. 36; vgl. dazu Brush 1996a, S. 222.

22 Brush 1996a, S. 210.

23 Siehe Lamprecht 1881a; Lamprecht 1883; Lamprecht 1884; Lamprecht 1889.

24 Lamprecht 1882; Lamprecht 1881b.

25 Vgl. Wind 1971/2009, S. 392.

26 Siehe Didi-Huberman 2010; vgl. dagegen Gombrich 1970, S. 310.

27 Vgl. dazu: Ulrich Rehm, Im Anfang war die Tat. Kunst als Ausdruck kollektiven Willens in den Mittelalter-Publikationen Alois Scharlts, in: Alois J. Scharl. Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, »Drittem Reich« und Exil in Amerika, hrsg. von Ruth Heftrig, Olaf Peters und Ulrich Rehm (in Vorbereitung).

28 Fast 25 Jahre später formuliert Warburg in seiner Einleitung zum Bilderatlas »Mnemosyne«: »In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.« (Warburg 2010, S. 631). Unmittelbar daran schließt sich eine typisch Warburg'sche Polemik gegen geläufige kunsthistorische Entwicklungsmodelle und entsprechende Interpretationsmuster an: »Hedonistische Aestheten gewinnen die wohlfeile Zustimmung des kunstgenießenden Publikums, wenn sie solche Formenwechsel aus der Plärierlichkeit der dekorativen grösseren Linie erklären. Mag wer will sich mit einer Flora der wohlriechenden und schönsten Pflanzen

- begnügen, eine Pflanzenphysiologie des Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht entwickeln, denn diese erschliesst sich nur dem, der das Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.« (ebd.).
- 29 Vgl. Gombrich 1970, S. 49f.
- 30 Springer 1867.
- 31 Vgl. Didi-Huberman 2010, S. 94, Anm. 218.
- 32 Roeck 1997, S. 35.
- 33 Wie eng Schreiben, Leben und Wissenschaft für Warburg miteinander zu tun hatten, zeigt sich später besonders in der Praxis des Tagebuchs der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, siehe Warburg 2001.
- 34 Dies gilt analog zur Kritik Martin Warnkes an der angeblichen, ganz ohne Argumente behaupteten Legenden- oder Anekdotenhaftigkeit des Gründungsakts der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg; siehe Vorwort zu Michels 2007, S. 14.
- 35 Wind 1971/2009, S. 379.
- 36 Zitiert nach Roeck 1997, S. 28f.
- 37 Das eine oder andere scheint auf den ersten Blick nachträglich ergänzt.
- 38 Sollte Warburg Niessens Publikationen benutzt haben, so vermutlich in den Auflagen von 1883: Niessen 1883a; Niessen 1883b.
- 39 WIA, III.4.4., fol. 1, bei Niessen Nrn. 31f. (Inv.-Nr. WRM 2, 3).
- 40 Ebd., bei Niessen Nr. 30 (Inv.-Nr. WRM 1).
- 41 Ebd., fol. 2, bei Niessen Nr. 40 (Inv.-Nr. WRM 10).
- 42 Ebd., fol. 3, bei Niessen Nr. 44 (Inv.-Nr. WRM 65).
- 43 Ebd., bei Niessen Nr. 43 (Inv.-Nr. WRM 55).
- 44 Ebd., fol. 7, bei Niessen Nr. 169 (Inv.-Nr. WRM 154).
- 45 Ebd., fol. 6, bei Niessen Nr. 177 (Inv.-Nr. WRM 113).
- 46 Ebd., fol. 4 (Inv.-Nr. WRM 136).
- 47 Ebd., fol. 9, bei Niessen Nr. 206 (Inv.-Nr. WRM 180).
- 48 Ebd., fol. 6, bei Niessen Nrn. 198f. (Inv.-Nr. WRM 430).
- 49 Ebd., fol. 10, bei Niessen Nr. 207.
- 50 Eine Zeugniskopie befindet sich im Archiv der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
- 51 Vgl. Roeck 1997, S. 26.
- 52 Siehe Gombrich 1970, S. 46.
- 53 Das Anmeldebuch befindet sich im Archiv der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
- 54 Vgl. Roeck 1997, S. 96.
- 55 Thode 1888; Thode 1891; Thode 1893.
- 56 Vgl. Gombrich 1970, S. 52.
- 57 Siehe dazu auch Roeck 1997, S. 43.
- 58 Zitiert nach ebd., S. 65.
- 59 Archiv der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.
- 60 Zu Vöge vgl. Brush 1996b.
- 61 Siehe Brush 1996a, S. 219, 224, Anm. 61.
- 62 »Von Lamprecht erhielt ich auch die erste Anregung zu meiner Doktorarbeit ›Die Porträt-darstellungen Karls des Großen‹, die ich nun in ihren Wandlungen, auch in ihrer Übersetzung in das Mythische an der Hand der literarischen Überlieferung verfolgt«, Clemen 2006, S. 36. Die Dissertation erschien vollständig in der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, Bd. 11, 1889, S. 185–271 und Bd. 12, 1890, S. 1–147; vgl. auch Hansmann 1991, S. 45.
- 63 Zur Geschichte der Bibliothek siehe Fritz Saxl in Gombrich 1970, S. 325–338.
- 64 Vgl. Mülhens-Matthes 2004, S. 161.
- 65 Ebd., S. 166; zu Stange vgl. Doll 2003; Doll 2005.
- 66 Der Brief befindet sich im Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und lautet folgendermaßen: »Sehr verehrter Herr Geheimrat, wollen Sie mir gütigst verzeihen, wenn ich heute, auf Ihr langjähriges Interesse für die Arbeiten unseres verehrten Professors Warburg und für die Tätigkeit der Bibliothek Warburg bauend, mich mit einer grossen Bitte an Sie wenden [sic]. Wir besitzen selbstverständlich Ihr Werk über die romanische Wandmalerei, sind aber unglücklicherweise durch starke Einschränkungen unseres Budgets, die auch uns betroffen haben, im Augenblick nicht in der Lage, auch die ›Gotische Wandmalerei‹ zu kaufen. Da wir nun fast den ganzen Seminarbetrieb des kunsthistorischen Lehrstuhls hier in Hamburg übernommen haben und damit dem Staat gerade in diesem Augenblick so zur Hilfe kommen wie keine andere Stelle in Hamburg dazu noch im Stande wäre, halten wir es für unsere Pflicht, mit Aufbietung aller materiellen und persönlichen Kräfte unsere Anschaffungen auf dem Laufenden zu halten. Ich brauche Ihnen nicht zu versichern, dass wir das Fehlen Ihres Werkes als unersetzliche Lücke betrachten würden, und das Bewusstsein von der gemeinnützigen Tätigkeit unseres Instituts gibt mir deshalb Mut, Sie zu fragen, ob sich vielleicht ein Austausch zwischen Ihrem Buch und den Publikationen der Bibliothek Warburg ermöglichen liesse. Hinzu kommt die Hoffnung, dass Sie auch im Andenken an Professor Warburg einer solchen Hilfeleistung nicht abgeneigt sein werden. Ich lege Ihnen deshalb eine Liste unserer Publikationen bei und bitte Sie, sich für sich selbst persönlich oder für Ihr Seminar das auszusuchen, was Ihnen von Wert erscheint. Mit bestem Dank für jede Bemühung in der Hoffnung, dass Sie meine Bitte verstehen werden, Ihre verehrungsvoll ergebene [handschriftlich:] Dr. Gertrud Bing«.
- 67 Gemeint ist Clemen 1930.
- 68 Sie sprach entweder von Clemen 1905 oder Clemen 1916.
- 69 Roeck 1997, S. 42.
- 70 Vgl. Mülhens-Matthes 2004, S. 159.
- 71 C. G. Boerner Leipzig, Versteigerungskatalog 131, Kupferstich-Sammlung Alter Meister (aus verschiedenen Sammlungen); Mülhens-Matthes 2004, S. 164.
- 72 Siehe Roeck 1997, S. 95–99.
- 73 Siehe Gombrich 1970, S. 139; Roeck 1997, S. 98.
- 74 Vgl. Clemen 2006, S. 144.
- 75 Vgl. Gombrich 1970, S. 139.
- 76 Siehe WIA, GC/2533.
- 77 Ebd., GC/10627.
- 78 Warburg 1907.
- 79 Warburg 2001, S. 155 (3.12.1927).
- 80 Vgl. auch Schoell-Glass 1998.
- 81 Michels 2007, S. 65ff.