



Aby Warburg, Tafel 77 des Bilderatlas *Mnemosyne*.  
Rekonstruktion, aus: Warburg, *Bilderatlas* 2020

Frank Zöllner

## Aby Warburgs Bildregie

### Der Bilderatlas *Mnemosyne* als ikonologisches Bilderrätsel?

Der Ruhm und das wissenschaftliche Ansehen des Hamburger Kunst- und Kulturhistorikers Aby Warburg basieren heute im Wesentlichen auf seinem Spätwerk, namentlich auf dem 1923 gehaltenen und posthum unter dem Titel „Serpent und Ritual“ publizierten „Indianervortrag“ sowie auf dem Bilderatlas *Mnemosyne*. Warburg hatte bis zu seinem plötzlichen Tod im Oktober 1929 fieberhaft an diesem Projekt gearbeitet, es aber niemals vollenden können. *Mnemosyne* ist daher ein Torso geblieben, erkennbar etwa an den großen Lücken in der Nummerierung der insgesamt 63 Tafeln und an der oft sehr erklärungsbedürftigen Heterogenität des verwendeten Abbildungsmaterials.<sup>1</sup> Gleichwohl vermitteln die Einzeltafeln einen guten Eindruck von Warburgs Denken in Bildern und damit von der Methodik seines Spätwerks, die schon seit geraumer Zeit als Paradigma kunst- und kulturwissenschaftlicher Forschung verstanden wird.

Der Bilderatlas *Mnemosyne* versammelt Hunderte von Bildern und Objekten, darunter Fotografien und Lichtdrucke nach Kunstwerken. Auf einigen Tafeln kommen noch Briefmarken, Werbegrafiken und Ausschnitte aus Zeitungen hinzu. Mithilfe seiner Arrangements versuchte Warburg, mehrere Themen und Zusammenhänge zu erläutern und in einen übergeordneten geistesgeschichtlichen Kontext zu setzen. Dazu zählen vor allem der Einfluss antiker Bildformeln in nachantiker Zeit, die Transmission der olympischen Götter in astrologischen Überlieferungen, die „Wanderstraßen der Kultur“, die Wirksamkeit klassischer Bildmedien bis in die Gegenwart hinein sowie die Orientierung des Menschen im Kosmos und das Schaffen des „Denkraums der Besonnenheit.“<sup>2</sup>

Die Tafeln des Bilderatlas *Mnemosyne* stehen im Spätwerk Warburgs nicht isoliert da. Sie gehören in den Kontext etlicher weiterer „Bilderreihen“, die Warburg in den Jahren vor seinem Tod anlegte, um sie als Bebilderung von Vorträgen zu unterschiedlichen Themen zu nutzen.<sup>3</sup> Für einen nicht eingeweihten Betrachter sind diese Bilderreihen und ihre Einzeltafeln oft nur schwer verständlich, da für sie in den meisten Fällen die erklärenden Texte Warburgs fehlen. Das gilt auch für den Atlas *Mnemosyne*. Die ursprünglich geplanten Erläuterungen beispielsweise, die ungefähr 400 Druckseiten hätten umfassen sollen, sind niemals geschrieben worden.<sup>4</sup> Immerhin existieren für die Tafeln des Bilderatlas neben einer kurzen Einleitung jeweils stichwortartige Beschreibungen. Sie stammen allem Anschein nach nicht direkt von Warburg selbst, da sie sich nur in einer Abschrift von Gertrud Bing erhalten haben, seiner engsten Mitarbeiterin.<sup>5</sup> Allerdings erinnern der Nominalstil der Stichworte sowie einige Komposita und etliche Wortschöpfungen unmittelbar an Warburgs Hang und Begabung, Neologismen und überraschende Formulierungen zu erfinden. Gute Beispiele dafür sind sprachlich kühne Prägungen wie „pneumatische Sphärenvorstellung im Gegensatz zur fetischistischen“, „Superlative der Gebärdensprache“, die „Eilbringitte“, die „Ninfa als Schutzengel und als Kopffägerin“, die „Fortuna als Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen“ sowie die „Aufteilung und Handbarmachung“ und die „energetische Inversion des Überreitens“.<sup>6</sup> Selbst wenn die Stichworte nicht von Warburg selbst niedergeschrieben wurden, spiegeln sie doch seine Gedanken einigermaßen zuverlässig wider, auch in



Abb. 1 König George V. als Neptun, Neues Kolonialsiegel, 1916.  
Briefmarke, Barbados

ihrer gelegentlich kryptischen Diktion. Es ist im Übrigen kaum vorstellbar, dass Gertrud Bing, obwohl seit Jahren mit Warburgs Gedanken und insbesondere mit seinem Projekt *Mnemosyne* vertraut, willens und in der Lage gewesen wäre, Gedanken und Formulierungen ihres verehrten Lehrers und Kollegen in Gestalt dieser Tafelüberschriften zu simulieren oder zu imitieren. Allein schon der große Respekt Bings vor der Lebensleistung Warburgs hätte dem entgegen gestanden.

Trotz der in den meisten Fällen fehlenden Erläuterungen lassen sowohl die Bilderreihen als auch die Tafeln des Projekts *Mnemosyne* einige Prinzipien von Warburgs Bildregie erkennen. Im Grunde handelt es sich hierbei immer um den Versuch, Wissens- und Bildordnungen dergestalt in Beziehung zueinander zu setzen, dass sich neue Erkenntnisse gewinnen lassen und dass sich Horizonterweiterungen ergeben. So argumentiert er mithilfe verschiedener Arrangements und oft mit einem komparatistischen Montageprinzip, für das sich Parallelen sowohl im Aufbau traditioneller Atlanten und in den Ordnungssystemen der Philatelie<sup>7</sup> als auch in der zeitgenössischen Kunstpublizistik und in den Bildarrangements der künstlerischen Avantgarden finden.<sup>8</sup> Mal greift Warburg ein Thema wie das der Metamorphosen heraus und illustriert es mit Texten und Bildern aus mehreren Jahrhunderten,<sup>9</sup> in einem anderen Beispiel verfolgt er die Verwendung der Nymphe oder ähnlicher Figuren in der Malerei des Quattrocento.<sup>10</sup> Gelegentlich geht er von einem antiken Monument als Hauptbild und Ausgangspunkt seiner Überlegungen aus<sup>11</sup> oder von einem Gebäude beispielsweise des Quattrocento, das in besonderem Maße Motive aus dem Altertum zu verwenden scheint.<sup>12</sup> Zudem gibt es antithetische Gegenüberstellungen, etwa wenn Warburg dem Aberglauben der mittelalterlichen Astrologie die

mathematisch-rationale Auffassung der Proportionslehre der Renaissance gegenüberstellt oder indem er eine anthropomorphistisch-magische Deutung des Kosmos mit den exakten Berechnungen der Planetenbahnen durch die neuzeitliche Astronomie konfrontiert.<sup>13</sup> Zudem konstituieren manche Bilderreihen ein Narrativ. So illustriert er in einem Ausstellungskonzept für das Deutsche Museum in München die kosmische Orientierung des Menschen im Laufe der Jahrhunderte.<sup>14</sup>

Warburgs Bilderatlas dürfte heute so ungemein populär sein, weil er dem Rezipienten fälschlicherweise suggeriert, dass eine weitgehend von Texten und Kontexten unabhängige Bildkomparatistik möglich sei und zu validen Ergebnissen führe. Tatsächlich aber dürfte genau das Gegenteil der Fall sein: Erst die Kenntnis von Texten und Kontexten ermöglicht ein rationales Verständnis des Projekts *Mnemosyne*. Ein Beispiel hierfür ist die Tafel 77 des Bilderatlas (Taf.). Die erläuternde Beischrift erklärt einiges, wirft aber ebenso viele Fragen auf. Sie lautet: „Delacroix Medea u. Kindermord. Marke: Barbados – Quos ego tandem, Frankreich – Semeuse, Arethusa. Nike und Tobiuzzolo in der Reklame. Hindenburg-Denkmal als umgekehrte Apotheose. Goethe ‚24 Beine‘“. In den Objekten auf der Tafel findet man die hier angegebenen Stichworte fast ausnahmslos wieder. Sie vereint drei Gemälde von Eugène Delacroix, Fotografien eines Hamburger Golfturniers aus dem Jahr 1928 sowie einen spätantiken Dekadrachmon aus Syrakus. Dessen Avers ist unterhalb der Delacroix-Gemälde platziert und zeigt den Kopf der Nymphe Aretusa, der Warburg eine französische „Wechselstempelmarke“ als Beispiel für eine direkte Antikenrezeption zur Seite stellt.<sup>15</sup> Das Revers derselben Münze findet sich auf der Tafel weiter oben rechts und zeigt eine Quadriga mit einem Wagenlenker und einer *Victoria*, deren formale Gestalt an eine Nymphe erinnert. Dem Dekadrachmon stellt Warburg ein Siegel des englischen Königshauses gegenüber, das den englischen König Charles II. in Gestalt Neptuns als Herrscher über die Meere zeigt. Dasselbe Schema von Herrschaftsikonografie greifen zwei darunter platzierte Briefmarken auf, zum einen ein britisches Postwertzeichen mit Königin Viktoria auf einem „Seepferd-muschelwagen“ (dazu später mehr) und zum anderen eine Briefmarke der britischen Kolonie Barbados mit einem fast identischen Gefährt, auf dem König George V. thront und die Rosse lenkt (Abb. 1). Hierauf bezieht sich Warburg mit seinem Hinweis auf das Vergil'sche *Quos ego* (Vergil, *Aeneis* 1.135) in der gerade zitierten erklärenden Beischrift zur Tafel 77. Weiter geht es mit Illustrationen aus der zeitgenössischen Produktwerbung, darunter solche für eine kosmetische *Matt-Creme*, das Toilettenpapier *Hausfee*, den Verzehr von Seefisch und für den Seebäderdienst der HAPAG, dessen Fahrplanhefte (bzw. deren Deckblätter) Warburg direkt neben die Reklame für die Hygieneartikel („hygienisch unübertroffenes Abortpapier“) setzte. Unterhalb dieser aktuellen Bezüge findet sich ein Blatt mit sechs Exemplaren der *Semeuse* Oscar Rotys, weiter unten schließlich, quasi als Schlusspunkt der Tafel, taucht erneut eine Gegenüberstellung des Siegels Charles II. mit den Briefmarken aus England und Barbados auf.

Bereits bei einer flüchtigen Durchsicht des Arrangements erkennt man, dass es hier um das Nachleben antiker Bildformeln geht und um die damit einhergehende Übermittlung von Energien. Nicht die formale, sondern die inhaltliche Seite scheint dann auch am Beginn der Tafel mit den drei Gemälden von Delacroix zu stehen. Es handelt sich um die *Medea*, das *Massaker von Chios* sowie um die Darstellung einer *Toten Mutter mit Kind*, die als Teilkopie nach dem *Massaker von Chios* entstanden ist. Gemeint ist mit diesem Arrangement wahrscheinlich eine antithetische Gegenüberstellung: auf der einen Seite die ihre Kinder mordende Medea und das *Massaker von Chios*, auf der anderen Seite die formal an eine *Pietà* erinnernde tote Mutter mit Kind aus dem Gemälde mit dem Massaker. Dabei dürfte es Warburg um die Ausdruckswerte psychischer Energien gegangen sein, die sich mit den hier

platzierten Gemälden verbinden und die sich mit Blick auf seine Bilderreihen zu seinem sogenannten Hertzianavortrag vom Januar 1929 erklären lassen.<sup>16</sup> Aber diese sehr komplexe Deutung bedürfte sicher noch einer Präzisierung.

Nach diesem „energetisch“ bestimmten Auftakt wendet sich Warburg ganz konkret den Bildformeln antiker Mänaden und Nymphen zu, über deren Nachleben er seit seinem Studium immer wieder nachgedacht hatte. Auf der Tafel 77 formuliert er die These, dass sich die Form der bewegten Nympe oder Mänade sowie deren Energie bis in die Ausdrucksbewegungen im Sport der Gegenwart verfolgen lassen. Hierzu platziert er gut sichtbar und prominent links oberhalb der Mitte der Tafel eine Fotografie mit der mehrfachen Deutschen Golfmeisterin Erika Sellschopp. Die Aufnahme, die Warburg im August 1928 eigens bei dem Fotografischen Atelier E. Bieber bestellt hatte, war kurz zuvor in der reich bebilderten Zeitschrift *Frau und Gegenwart. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen* erschienen.<sup>17</sup> Warburg verstand diese Golferin und ihren Gestus als Ausdruck der „Katharsis der Kopfjägerin“.<sup>18</sup> Seiner Ansicht nach entlud sich hier, im eleganten Schwung der Golfspielerin, die energetische Spannung antiker Mänadenfiguren und anderer nymphenartiger Kopfjägerinnen wie der Judith, die einst den Holofernes enthauptet hatte. Eine ähnliche Erklärung könnte auch für den oberhalb von Erika Sellschopp abgebildeten japanischen Golfspieler gelten. Von hier aus dürften Warburgs Gedanken zur Seefischreklame und den darunter platzierten französischen Briefmarken mit der *Semeuse* geschweift sein. Auch Letztere scheint eine direkte Verwandte der Nymphen der Renaissance zu sein (siehe unten). Die Reklame für den Verzehr von Seefisch wiederum mag Warburg mit dem in der Renaissance beliebten Sujet *Tobias und der Engel* (der *Tobiuzzolo* in Warburgs Erläuterung) assoziiert haben, da dort der Engel gelegentlich als nymphenhafte Gestalt und „Schutzengel“ dargestellt wurde.<sup>19</sup> Diese visuelle Assoziation ist allerdings nur noch schwer nachvollziehbar. Dasselbe gilt für Warburgs Ansicht, dass „das Reisefräulein auf dem Reklamezettel“ der HAPAG, der etwa auf gleicher Höhe weiter rechts platziert ist, eine „heruntergekommene Nympe“ sei. Deutlich überzeugender scheint mir Warburgs Deutung des Matrosen auf dem daneben befindlichen Deckblatt des Fahrplans der HAPAG, der, ebenso wie eine unten links angebrachte Werbung für ein kosmetisches Produkt der Firma 4711, formal an antike Personifikationen der *Victoria* erinnert.<sup>20</sup> Eine solche Personifikation findet sich auch auf dem Revers des Dekadrachmons, die Warburg wiederum für eine enge Verwandte des fliegenden Engels auf dem Reklamezettel für das Toilettenpapier *Hausfee* gehalten zu haben scheint. In formaler Hinsicht eine Erinnerung an die *Victoria* mag man auch noch in der Postkarte mit dem Helgoländer Hindenburgdenkmal sehen, das ganz rechts den Abschluss dieses Registers auf der Tafel 77 bildet. Warburg machte häufig Urlaub auf der von Hamburg aus schnell zu erreichenden Insel, zuletzt noch vom 16. bis zum 22. September 1929.<sup>21</sup> Nur wenige Tage zuvor, am 8. September, war das von dem Bremer Künstler Rudolf Gangloff geschaffene und von der HAPAG gestiftete Denkmal als „Symbol für die innige Verbindung der Gemeinde Helgoland mit dem Reiche“ eingeweiht worden.<sup>22</sup> Warburg hat dieses Denkmal sehr wohl registriert und sich seine Gedanken über dessen nationale Symbolik gemacht.<sup>23</sup> In der erläuternden Beischrift zu Tafel 77 bezeichnet er das Monument als „umgekehrte Apotheose“. Was genau er damit meinte, wäre ebenfalls noch genauer zu klären.

Wie schließlich die zweifach angebrachten Siegel der britischen Krone und die beiden Briefmarken aus Barbados im Kontext der gesamten Tafel zu verstehen sind, lässt sich ebenfalls rekonstruieren. Dabei hilft ein Blick auf Warburgs Vortrag über „Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt“ vom August 1927, für den er ebenfalls eine seiner Bilderreihen zusammengestellt hatte und dessen Tafeln ähnlich strukturiert sind.<sup>24</sup> Von dem Material für diesen Vortrag haben sich Foto-





Abb. 3 *Semeuse*, 1903–1938. Briefmarke, Frankreich

grafien der Schautafeln sowie umfangreiche Notizen Warburgs erhalten,<sup>25</sup> die zusammen mit etlichen Einträgen im *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (K.W.B.) ein viel genaueres Verständnis von Warburgs Bildregie ermöglichen als das oft weniger aussagekräftige Quellenmaterial zum Bilderatlas. Zudem lässt sich mit Blick auf die umfassende Korrespondenz Warburgs und aufgrund der historischen Buchbestände der Bibliothek des Warburg Institute in London recht genau die von Warburg benutzte philatelistische Fachliteratur identifizieren.<sup>26</sup> Auch sie trägt, wie im Folgenden gezeigt wird, wesentlich zum Verständnis der Bildregie Warburgs bei.

14 Tafeln zum Briefmarkenvortrag haben sich in Gestalt von Fotografien erhalten, zwei weitere im Original. Auch hier verfolgt Warburg die immer wieder formulierte Frage nach dem Nachleben antiker Bildformeln oder antiker Symbole in der Kunst- und Kulturgeschichte. Das verdeutlicht einmal mehr die im Original erhaltene Tafel 4 (Abb. 2). Das Arrangement beginnt mit einem Hauptbild, das das Thema vorgibt und der Ausgangspunkt der Überlegungen Warburgs gewesen sein dürfte. Es handelt sich bei diesem Hauptbild um einen Grabaltar der Carlsberg Glyptothek in Kopenhagen mit drei tanzenden Mänaden. In den Figuren des Grabaltars sah Warburg eine Inspirationsquelle für verwandte Motive auf einigen europäischen Briefmarken. Für die von Oscar Roty entworfene französische Briefmarke mit der berühmten *Semeuse* (Abb. 3) nahm Warburg sogar an, dass eine Figur des genannten Grabaltars deren direktes Vorbild gewesen sei.<sup>27</sup> Wie schon ein Zuhörer von Warburgs Vortrag anmerkte, ist dieser Vergleich formal gesehen nicht überzeugend.<sup>28</sup> Außerdem hatte Roty für seinen Entwurf möglicherweise eine Aktzeichnung nach einem Modell aus seinem Atelier verwendet.<sup>29</sup>

Das Nachleben der antiken Mänaden in Gestalt der *Ninfa* auf Postwertzeichen illustriert Warburg zudem durch Marken mit Personifikationen der *Britannia* (1. Reihe, rechts oben), der *Helvetia* (2. Reihe) und der *Bavaria* (3. Reihe) sowie durch eine Siegesgöttin aus Barbados (letzte Reihe). Inhalt-

lich betrachtet geht es also um die Verwandlung der Nymphe in nationale Symbole und damit um die politische Ikonografie der unterschiedlichen Staaten und ihrer Kolonien. Im weitesten Sinn zur politischen Ikonografie gehören zudem zwei dreieckige Postwertzeichen Liberias und Südafrikas mit Personifikationen von Handel und Hoffnung, die ebenfalls von klassischen Frauenfiguren inspiriert sind. Auf antike Prototypen gehen auch die Wagengespanne einer griechischen, einer belgischen und einer britischen Briefmarke in der Mitte der Tafel zurück. Dasselbe gilt für eine Marke, die den dritten Jahrestag der siegreichen *Battaglia di Vittorio Veneto* der Italiener gegen die österreichisch-ungarischen Truppen im Oktober 1918 thematisiert (vorletzte Reihe, Nr. 2). Vorbild ist in diesem Fall die berühmte *Vittoria alata* aus dem damaligen Museo Patreo (heute Museo di Santa Giulia) in Brescia.<sup>30</sup> Die im zweiten nachchristlichen Jahrhundert entstandene Bronzeskulptur war im Italien des *Risorgimento* zu einem patriotischen Symbol erhoben worden. Diese Symbolik greift auch das Markenbild auf. Ähnlich patriotisch bzw. sogar faschistisch konnotiert sind zwei weitere italienische Postwertzeichen auf derselben Tafel (jeweils zu Beginn der letzten und vorletzten Reihe). In einem Fall handelt es sich um die Wohltätigkeitsmarke der „Fürsorgekasse“ der *Camicie Nere*, die nach dem Vorbild einer römischen Münze mit einer römischen Schwurgruppe gestaltet wurde und die zudem das Liktoren- oder Faszienbündel der italienischen Faschisten aufweist. Dasselbe Motiv taucht auch auf der darunter angebrachten Marke auf, die 1923 ausgegeben wurde und an den ersten Jahrestag des faschistischen Marsches auf Rom erinnert.<sup>31</sup> Den Schlusspunkt bildet ein drittes Exemplar von Rotys *Semeuse*. Mit ihr kehrt Warburg an den Beginn seiner Argumentation in Bildern zurück.

Ebenfalls in die Kategorie der politischen Ikonografie gehören einige in der Mitte der Tafel platzierte Marken. So feiern die Postwertzeichen aus Jugoslawien (2. Reihe, Nr. 4), der Tschechoslowakei und der Republik Fiume (vorletzte Reihe, Nr. 4 und 5) die nach Ende des Ersten Weltkrieges errungene Freiheit dieser Staaten jeweils mit einem Bildpathos, das an antike Prototypen erinnert. In einem gewissen Kontrast zu diesen Bildformeln mit „Sinnbildern der Freiheit“ oder mit Allegorien der „Kettensprengenden Republik“<sup>32</sup> steht die direkt daneben am rechten Rand platzierte türkische Briefmarke, denn sie zeigt den legendären Schmied *Boscourt* zusammen mit dem grauen Wolf als Symboltier eines radikalen türkischen Nationalismus.<sup>33</sup> Zwar reicht auch die Legende dieses rechtsnationalen Symboltieres in antike Zeit zurück, aber nicht in das klassische Griechenland. Gleichzeitig stellt der Wolf zusammen mit dem Schmied *Boscourt* eine sinnfällige Verbindung zur rechtsnationalen Ikonografie der beiden genannten Briefmarken des italienischen Faschismus her.

Warburg schildert mit seiner Zusammenstellung von Postwertzeichen kein geradliniges Rezeptionsnarrativ antiker Bildformeln. Das zeigen bereits die einander diametral gegenüberstehenden Motive und Kodierungen: Es geht in einigen Fällen um die politische Ikonografie neu gegründeter Demokratien und in anderen um die philatelistische Symbolbildung rechtsnationaler oder faschistischer Bewegungen. Ebenso wenig linear verbunden erweisen sich weitere Elemente der Tafel. So greifen zwei in der zweiten und dritten Reihe platzierte Postwertzeichen der Ukraine eine hart umkämpfte symbolpolitische Kontroverse aus der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg auf. Eine der beiden Briefmarken zeigt einen weiblichen Profilkopf, der von antiken Darstellungen der Ceres inspiriert ist und gleichzeitig an die von Warburg in einem anderen Zusammenhang thematisierte antike Arethusamünze sowie an deren Rezeption in der französischen Philatelie erinnert.<sup>34</sup> Der Gebrauch einer antiken Bildformel durch die 1918 gegründete Ukrainische Volksrepublik hat darüber hinaus einen weit in die Geschichte zurückreichenden und in der philatelistischen Fachliteratur gut dokumentierten Hintersinn. Diese und andere 1918 emittierte Postwertzeichen propagierten die politische Loslösung der Ukraine vom Zaren-

reich beziehungsweise von dem sich damals etablierenden Sowjetstaat. Denn mit dem Bezug auf die Antike beharrte die Ukraine auf einer Tradition autonomer Eigenstaatlichkeit, deren Wurzeln bis in das Altertum zurückreichen. Diesen Punkt demonstriert auch die in der Reihe darüber, zwischen der *Semeuse* und der *Helvetia* platzierte Marke mit einem Dreizack als dem ukrainischen Hoheitszeichen. In der Deutung der ukrainischen Nationalisten handelt es sich dabei um den Dreizack des antiken Gottes Poseidon. Über die Vermittlung durch das byzantinische Kaisertum sei dieses Symbol aus der Antike bis in die Ukraine gelangt. Als aus der Antike abgeleitetes Hoheitszeichen symbolisiert der Dreizack also die Eigenstaatlichkeit der Ukraine und dies insbesondere mit Blick auf die benachbarte Sowjetunion, die nicht auf antike Wurzeln zurückblicken konnte. Zudem galt der Dreizack auch als Symbol des heiligen Wladimir und damit ein Verweis auf die sakralen Aspekte der ukrainischen Identität.<sup>35</sup>

Wenn Warburg mit seiner Tafel die politische Ikonografie seiner Zeit und deren Komplexität thematisiert, dann scheint er dabei sein Arrangement wie ein ikonologisches Bildprogramm des Renaissancehumanismus aufzubauen, dessen Sinn sich erst nach dem Studium der Quellen erschließt. In diese Richtung weist auch die am linken Rand etwa in der Mitte angeheftete Marke der britischen Besetzung Neusüdwales (New South Wales), auf der die Ankunft von Siedlern auf dem australischen Kontinent vor der Hafenkulisse von Sydney dargestellt ist (Abb. 4). Die 1850 von Robert Clayton in Sydney gestochene Marke war unter dem Namen *Sydney View* bekannt. In der kreisrunden Rahmung des Bildmotivs findet sich eine in serifenloser Kapitalis gesetzte Umschrift (*Sigillum Camb[ri]ae Aust[ri]ae Nov[ae]*), in der die gesamte Darstellung als Siegel von New South Wales (*Nova Cambria*) bezeichnet wird. Untertitelt ist die Darstellung mit dem lateinischen Motto *SIC FORTIS ETRURIA CREVIT* – „So mächtig wuchs Etrurien“. Das auf Vergils *Georgica* (II.530) zurückgehende Motto beschwört also die Kraft und Vorzüge des ruralen Lebens und der ländlichen Produktivität, die sowohl das römische Weltreich zu Größe geführt haben als auch die britische Besetzung am anderen Ende der Welt.

Claytons *Sydney View* steht nicht nur für die politische Ikonografie von Neusüdwales, sondern auch für ein gewisses Maß an politischer Emanzipation der britischen Besetzung vom europäischen Mutterland, denn Neusüdwales hatte sich mit der in Sydney selbst hergestellten Marke schon 1850 und damit recht früh eine anspruchsvolle Markenikonografie gegeben.<sup>36</sup> Auch daher rührt der Ruhm der künstlerisch eher dürftigen Darstellung. Hinzu kommt der gelehrte Bezug auf einen bekannten Text der Antike, den man in einer anfänglich als Strafkolonie angelegten Besetzung des *British Empire* nicht unbedingt erwarten würde. Abgesehen davon thematisiert die Zusammenstellung der Marken insgesamt einschließlich des *Sydney View* die globale Verbreitung antiker Motive und Ideen, und dies ganz unabhängig von den von Warburg normalerweise favorisierten Bildformeln. Claytons *Sydney View* zeigt also erneut, dass Warburg mit seinem Arrangement kein lineares Narrativ über die Wirksamkeit antiker Pathosformeln anstrebte. Als weiteren Beleg dafür mag das Postwertzeichen mit dem Schweizer Nationalhelden Wilhelm Tell dienen, das Warburg mit einer nymphenhaft gestalteten Personifikation der *Helvetia* paart. Ebenso wenig einem linearen Narrativ verpflichtet ist auch die unterhalb der *Helvetia* platzierte Schwarz-Weiß-Fotografie von Claytons *Sydney View*. Dabei handelt es sich um eine ungefähr maßstäbliche Reproduktion der links danebenstehenden Briefmarke. Aller Wahrscheinlichkeit nach thematisiert Warburg hier die Vor- und Nachteile der Fotografie, die er zwar in seinen Vorträgen und Bilderreihen ungewöhnlich intensiv nutzte, die er aber auch sehr kritisch sah. So beklagt er in einer Notiz von 1927 den verfälschenden Charakter des relativ neuen Reproduktionsmediums.<sup>37</sup>



Abb. 4 Sydney View, 1850. Briefmarke, New South Wales

In der hier analysierten Tafel 4 folgt Warburg einem komparatistischen Montageprinzip, das sich auch in anderen Vortragstafeln aus jener Zeit findet.<sup>38</sup> Dabei konfrontiert er ein „Hauptbild“ (in diesem Fall den antiken Grabaltar) mit etlichen „Nebenbildern“ (den Briefmarken). Allerdings geben die Briefmarken der letzten Reihe Rätsel auf. Die erneut und hier nun unten ganz rechts platzierte *Semeuse* mag man noch als Schlusspunkt der Bildregie begreifen, mit dem Warburg gedanklich zum Beginn seiner Überlegungen über die Mänaden auf dem antiken Grabaltar zurückkehrt. In denselben Sinnzusammenhang gehört die nymphenartige Siegesgöttin auf der unmittelbar daneben erkennbaren Barbadosmarke. Auch das links daneben stehende Postwertzeichen mit dem englischen König George V. als Neptun mag man assoziativ noch als Zeichen allgemeiner Antikenrezeption verstehen. Doch mutet es endgültig merkwürdig an, dass diesem Reigen figürlicher Motive aus der Antike eine Briefmarke voransteht, die anlässlich des Marsches der italienischen Faschisten auf Rom emittiert wurde und gleich dreimal das Liktorenbündel (*fascies*) als deren namensgebendes Symbol zeigt. Zwar sind auch die Liktorenbündel dieser Briefmarke antiken Ursprungs, aber der Kontrast zur nymphenartigen Leichtfüßigkeit der französischen *Semeuse*, zur schwebenden *Victoria* aus Barbados und zu der etwas kindisch-naiv anmutenden Darstellung des englischen Königs als Lenker eines fragilen „Seepferd-muschelwagens“<sup>39</sup> könnte größer kaum sein. Tatsächlich ging es Warburg hier offenbar um eine anti-thetische Gegenüberstellung. So versteht er die „Faschistenmarke“ einerseits und die Marke aus Barbados andererseits als „zwei antikisierende Symbole politischer Macht im Spiegel der Briefmarke“ und als zwei unterschiedliche „Typen der Wiedergeburt der Antike“. Dabei deutet er die politische Ikonografie des Faschismus als „heroisch, historisch, römisch, topisch“ und die Briefmarke aus Barbados als „mythisch, griechisch, metaphorisch“.<sup>40</sup> Mit dem von Ruten umschlossenen Beil („das Beil der Faschisten“) sei eine direkte, wörtlich zu nehmende Gewaltsymbolik gemeint, während die Barbadosmarke

durch ihre metaphorische Einkleidung eine gewisse Mittelbarkeit erzeugt. Denn deren Bildformel schaffe als „energet[isches] Symbol“ durch „die archeologisierende mnemische Katharsis“ eine metaphorische Distanz: „Der Seepferdmuschelwagen ist doch ein dynamisch geformtes Hoheitszeichen, dessen Realismus durch antikische Sordine verklärt wird [...]“.<sup>41</sup> Die metaphorische Qualität der antiken Bildformel wirkt also als *Sordine*, d. h. sie dämpft die Unmittelbarkeit des bildhaften Ausdrucks und damit auch der psychischen Energien.

In einem Fall ging es also um die furchteinflößende Symbolik einer gefährlichen Gewalt, die ganz distanzlos als direkte Bedrohung zu verstehen ist, und im anderen Fall um den Gebrauch einer Pathosformel, die eine metaphorische Distanz herstellt. Dieses Herstellen von Distanz ist eines der Kernanliegen von Warburgs Kultur- und Bildtheorie.<sup>42</sup> Am deutlichsten erläutert Warburg die Distanzfunktion in seinem Aufsatz über *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*<sup>43</sup> sowie in dem eingangs genannten „Indianervortrag“<sup>44</sup> und schließlich in der Einleitung zu seinem Bilderatlas *Mnemosyne* von 1929. Hier sieht er „bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt“ sogar als einen „Grundakt menschlicher Zivilisation“ an.<sup>45</sup>

Zwar sind nicht alle hier analysierten Bildvergleiche Warburgs wirklich überzeugend. Bei einigen Beispielen hat man vielmehr den Eindruck, dass Warburg eher als intuitiv agierender Künstler vorging und nicht als rational argumentierender Wissenschaftler. Das gilt etwa für die sehr bemüht wirkenden formalen Bezüge zwischen der Nymphe und der jungen Frau auf der HAPAG-Werbung. Aber in der Summe lässt sich doch konstatieren, dass Warburgs Gedankengänge in vielen Fällen nachvollziehbar sind, wenn man das ihnen zugrunde liegende Quellematerial aufspürt und konsequent nutzt. Dazu gehören das *Tagebuch der K.B.W.*, Warburgs umfangreiche Korrespondenz, die Tages- und Wochenzeitungen jener Zeit sowie die entsprechende Fachliteratur, hier insbesondere das philatelistische Schrifttum. Hinzu kommen natürlich Warburgs eigene Publikationen, zu deren Themen und Gegenständen er im Bilderatlas immer wieder zurückkehrt. Und schließlich ist auf den zeitgenössischen Kontext hinzuweisen, der beispielsweise für das Verständnis des Helgoländer Hindenburgdenkmals oder für die Tafeln 78 und 79 des Atlas von Belang ist.<sup>46</sup> Warburgs Bilderatlas und seine Bilderreihen mögen auf den ersten Blick zwar wie ein ikonologisches Bilderrätsel anmuten,<sup>47</sup> aber eigentlich sind sie Herausforderungen für eine zutiefst rationale und in historisch-kritischer Methodik verankerte Wissenschaft. Das entspricht im Übrigen auch dem wissenschaftlichen Ethos und Selbstverständnis Warburgs, der sich ausgesprochenermaßen den Idealen der Aufklärung verpflichtet fühlte.<sup>48</sup>

## Anmerkungen

- 1 Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. v. Martin Warnke, 4. Aufl. Berlin 2012; *Aby Warburg. Bilderatlas MNEMOSYNE – The Original*, hrsg. v. Roberto Ohrt, Axel Heil in Zusammenarbeit mit Haus der Kulturen der Welt Berlin, The Warburg Institute London, Berlin 2020.
- 2 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, London 1970, S. 283–306; Warburg 2012 (wie Anm. 1), S. XVIII–XX.
- 3 Uwe Fleckner, Isabella Woldt (Hrsg.), *Aby Warburg. Bilderreihen und Ausstellungen*, Berlin 2012.

- 4 Aby Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl*, hrsg. v. Karen Michels, Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001, S. 434, 543; Peter van Huisstede, *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*, in: Robert Galitz, Brita Reimers (Hrsg.), *Aby M. Warburg, „Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott“. Porträt eines Gelehrten*, Hamburg 1995, S. 130–170; Warburg 2012 (wie Anm. 1), S. VII, XIX.
- 5 *Ibid.*, S. 6.

- 6 Ibid., Tafel 45–48, 50–51.
- 7 Frank Zöllner: „Eilig Reisende‘ im Gebiete der Bildverglei-  
chung“. Aby Warburgs Bilderatlas ‚Mnemosyne‘ und die Tradi-  
tion der Atlanten, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*  
37 (2010), S. 279–304.
- 8 Uwe Fleckner, Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik  
zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem  
Experiment, in: Fleckner, Woldt 2012 (wie Anm. 3), S. 1–18,  
S. 12–13.
- 9 Ibid., S. 81.
- 10 Ibid., S. 339.
- 11 Warburg 2012 (wie Anm. 1), Tafel 7.
- 12 Fleckner, Woldt 2012 (wie Anm. 3), S. 315.
- 13 Warburg 2012 (wie Anm. 1), Tafel B, C.
- 14 Fleckner, Woldt 2012 (wie Anm. 3), S. 191–233.
- 15 Warburg 2001 (wie Anm. 4), S. 34. – Vgl. zu dieser Tafel auch  
*Mnemosyne – Der Bilderatlas von Aby Warburg Teil 13, Tafel 73,  
74, 75, 76*, Hamburg 2016.
- 16 Fleckner, Woldt 2012 (wie Anm. 3), S. 303–365, S. 308 (hier der  
Kommentar von Uwe Fleckner, der Warburg Institute Archive,  
London, The Warburg Institute, III.3.3., fol. 1f, zitiert).
- 17 Warburg Institute Archive, London, The Warburg Institute, Aby  
Warburg an Emil Bieber 15.8.1928 (im Folgenden zitiert als  
WIA).
- 18 Warburg 2001 (wie Anm. 4), S. 481, 502; vgl. hierzu auch Tafel  
47 im Bilderatlas.
- 19 Warburg 2012 (wie Anm. 1), Tafel 47.
- 20 Warburg 2001 (wie Anm. 4), S. 551.
- 21 Jan Rüger, *Helgoland. Deutschland, England und ein Felsen in  
der Nordsee*, Berlin 2017, S. 275; WIA GC, Gertrud Bing an Aby  
Warburg 21.9.1929.
- 22 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 10.9.1929, Abendausgabe; War-  
burg 2001 (wie Anm. 4), S. 537.
- 23 *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 10.9.1929, Abendausgabe.
- 24 Fleckner, Woldt 2012 (wie Anm. 3), S. 151–189.
- 25 WIA III, 99.1.1.1 und WIA III, 99.1.2.1 (Warburgs Notizen); WIA  
III, 99.1.1.2, Bl. 1–6 und 41–67, und WIA III, 99.1.2.2 (Transkrip-  
tion).
- 26 Alexander Bungerz, *Großes Lexikon der Philatelie*, München  
1923; Alexander Berezowski, *Handbuch der Luftpostkunde. Ka-  
talog sämtlicher Marken und Abstempelungen der Luftposten*,  
Neustadt/Orla 1925; *Gebrüder Senfs Illustrierter Briefmarken-  
katalog und Gebrüder Senfs illustrierter Postwertzeichenkatalog*,  
Warburg Institute Library, alle unter der Signatur NOP S25.  
Warburg ließ die Ausgaben dieses Standardwerks von 1907  
bis 1928 anschaffen.
- 27 WIA III, 98.3.1.; Ulrich Raulff, Der aufhaltsame Aufstieg einer  
Idee. „Idea vincit“. Warburg, Stresemann und die Briefmarke,  
in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 6 (2002), S. 125–162, S. 129.
- 28 Das ist in einem Briefwechsel dokumentiert; siehe WIA GC,  
Warburg an [Georg?] Daub 6.6.1928.
- 29 Mark Jones, *The Art of the Medal*, London 1979, S. 120–129.
- 30 Bungerz 1923 (wie Anm. 26), S. 344, 759; *Senfs illustrierter  
Briefmarkenkatalog. Europa 1927*, Leipzig 1927, S. 347.
- 31 Ibid., S. 349; Fleckner, Woldt 2012 (wie Anm. 3), S. 164–165.
- 32 *Senfs illustrierter Briefmarkenkatalog. Europa 1927* (wie Anm.  
26), S. 719; Bungerz 1923 (wie Anm. 26), S. 731.
- 33 *Senfs illustrierter Briefmarkenkatalog. Europa 1927* (wie Anm.  
26), S. 797.
- 34 Fleckner, Woldt 2012 (wie Anm. 3), S. 154–155.
- 35 *Senfs illustrierter Briefmarkenkatalog. Europa 1927* (wie Anm.  
26), S. 805; Bungerz 1923 (wie Anm. 26), S. 737.
- 36 *Senfs illustrierter Briefmarkenkatalog. Übersee 1927*, Leipzig  
1927, S. 711; Bungerz 1923 (wie Anm. 26), S. 501–502.
- 37 WIA III.60.1., fol. 1, zit. n. Claudia Wedepohl, The Making of  
Warburg's Bilderatlas Mnemosyne, in: Ohrt, Heil 2020 (wie  
Anm. 1), S. 14–18, S. 14.
- 38 Fleckner 2012 (wie Anm. 8), S. 12–13.
- 39 WIA III, 99.1.1.2, Bl. 70f, 78 und 100.
- 40 WIA GC, Aby Warburg an Fritz Saxl 16.5.1927; WIA III.99.1.1.2,  
Bl. 70–71; WIA III.99.1.2.2, Bl. 1; Gombrich 1970 (wie Anm. 2),  
S. 265; Jost P. Klenner, Mussolini und der Löwe. Aby Warburg  
und die Anfänge der politischen Ikonographie, in: *Zeitschrift  
für Ideengeschichte* 1 (2007), 1, S. 83–98, S. 11–15.
- 41 WIA III, 99.1.1.2, Bl. 71; WIA III, 99.1.2.2, Bl. 13 und 66.
- 42 Sven Lütticken, „Keep your Distance“. Aby Warburg on Myth  
and Modern Art, in: *Oxford Art Journal* 28 (2005), S. 45–59; Su-  
sanne Müller, Giovanna Targia, Die „Bruchstücke“ Aby War-  
burgs und die Frage des Stils, in: Sabine Frommel, Antonio  
Brucculeri (Hrsg.), *L'idée du style dans l'historiographie artisti-  
que. Variantes nationales et transmissions*, Rom 2012, S. 199–  
213; Claudia Wedepohl, Pathos – Polarität – Distanz – Denk-  
raum. Eine archivarische Spurensuche, in: Martin Trembl,  
Sabine Flach, Pablo Schneider (Hrsg.), *Warburgs Denkraum.  
Formen, Motive, Materialien*, München 2014, S. 17–49.
- 43 Aby Warburg, Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild  
zu Luthers Zeiten, in: Idem, *Ausgewählte Schriften und Würdi-  
gungen*, hrsg. v. Dieter Wuttke, 2. Aufl. Baden-Baden 1980,  
S. 199–304, S. 202–203, 267–268.
- 44 Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, hrsg. v. Ulrich  
Raulff, 5. Aufl. Berlin, 2011, S. 73.
- 45 Warburg 2012 (wie Anm. 1), S. 3; Gombrich 1970 (wie Anm. 2),  
S. 288–302.
- 46 Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus.  
Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt/M. 1998, S. 217–  
243.
- 47 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstge-  
schichte und Phantomzeit bei Aby Warburg*, Berlin 2010, S. 546.
- 48 WIA III. 133.3.4 (autobiografische Notiz Warburgs); Warburg  
1980 (wie Anm. 43), S. 307; Ernst H. Gombrich, Aby Warburg:  
His Aims and Methods. An Anniversary Lecture, in: *Journal of  
the Warburg and Courtauld Institutes* 62 (1999), S. 268–282.