

Dorothee Gelhard

Aby Warburgs Kulturwissenschaftliche Bibliothek

Forschung jenseits der Wissenschaft des Judentums

Abstract: The *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Warburg Library of Cultural Science) was arranged in a way supposed to convey to the user a distinct impression of the idea of the *new* cultural science investigating the interweaving between antiquity and modernity, between Europe and the Orient, between *mythos* and *logos*. It is characteristic of Warburg's approach that, within art history, he proceeds to cultural studies. Warburg combines Friedrich Theodor Vischer's theory of the symbol with a theory of action, drawing on Thomas Carlyle's novel *Sartor Resartus*.

Als Aby Warburg 1924 aus dem Sanatorium Bellevue in Kreuzlingen nach Hamburg zurückkehrte, hatte Fritz Saxl die Kulturwissenschaftliche Bibliothek weitergeführt und begonnen, aus ihr eine für einen größeren Kreis zugängliche Institution zu machen. Der Bau eines neuen Gebäudes wurde nun in Angriff genommen und 1926 fertiggestellt. Die Bibliothek, d. h. die Aufstellung der Bücher selbst – nach dem Prinzip der *guten Nachbarschaft* –, sollte für jeden Besucher sofort Warburgs Konzept der *neuen* Kulturwissenschaft verdeutlichen, über die Edgar Wind 1934 gesagt hatte:

Die Entwicklung und die Schicksale des Humanismus werden zwar einen Teil unseres Untersuchungsobjekts bilden, nicht aber unser eigenes Bekenntnis restlos bestimmen. Ebenso ist auch der Begriff der „Kulturwissenschaft“, dem wir uns verschreiben, – im Gegensatz zu Rickerts gleichnamiger Prägung – kein abstraktes wissenschaftliches Postulat und ganz gewiss keine rein philosophische Erfindung. Er bezeichnet eine Forschungsweise, die geschichtlich geworden und gewachsen ist.¹

Warburg wollte ganz bewusst keine Institution zur Erforschung des Judentums aufbauen, und er hat auch zeitlebens alle Anfragen seitens der Jüdischen Gemeinde oder jüdischer Organisationen abgelehnt, die in seinem Vortragssaal ta-

¹ Edgar Wind: „Einleitung“ in: Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike. In: Ders.: Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien. Hrsg. von Bernhard Buschendorf. Frankfurt am Main 2001. S. 235–253, hier S. 237.

gen wollten.² Es ging ihm – in Zeiten eines wachsenden Antisemitismus, den er sehr genau dokumentiert und den er in seinen Arbeiten reflektiert hat – vielmehr um das Erforschen der Verflechtungen zwischen den Künsten und Wissenschaften, zwischen Antike und Moderne, zwischen Europa und Orient, zwischen Mythos und Logos. Es ist gewiss kein Zufall, dass er in Zeiten, in denen viel über Transkulturalität, Globalgeschichte und Weltliteratur diskutiert wird, eine Renaissance erlebt. Warburg wollte jedoch nicht von den Dingen und schon gar nicht von der Kunst ergriffen werden, sondern rang – durchaus im wörtlichen Sinne – um eine Distanz. Sein Streben war, diesen Denkraum³ möglichst weit und offen zu halten.

Im ersten Teil der folgenden Darstellung werde ich daher zunächst genauer auf Warburgs kulturwissenschaftliche Methode eingehen und versuchen herauszuarbeiten, inwiefern er mit den Methoden seiner Zeitgenossen gebrochen hat. In einem zweiten Teil werde ich schließlich anhand der konkreten Lektüre einer Bildtafel aus dem *Mnemosyne-Atlas* zeigen, warum genau ihm dieser Denkraum der Distanz so wichtig war.

Die kulturwissenschaftliche Methode Warburgs

Der Einfluss Friedrich Theodor Vischers

Die Besonderheit der Warburg'schen Methode liegt darin, dass er innerhalb der Kunstgeschichte den Schritt zur Kulturwissenschaft vollzogen hat. Anders als seine Zeitgenossen Heinrich Wölfflin und Alois Riegl, die mit der Denktradition Jacob Burckhardts bewusst gebrochen hatten und damit die bereits bei ihm thematisierte Verbindung zwischen Kunst und Kultur wieder getrennt hatten, knüpft Warburg an Wölfflins Vorgänger an. Den Grundgedanken, den Burckhardt in *Die Cultur der Renaissance in Italien*⁴ verfolgt hat, greift er wieder auf: dass der Anteil des Individuums am historischen Prozess zu bestimmen sei. „Der einzelne Mensch, der Bürger als Privatmann, ist es, von dem alle Einflüsse ausgehen und

² „Herr Dr. Wittenberg wünscht im großen Saale der K.B.W. die Gründungssitzung (oder eine andere) der Akademie für die Wissenschaft vom Judentum abzuhalten; lehne das ab, weil mein Lokal nur für hamburgische und wissenschaftliche Zwecke offen sei und ich Dissident.“ Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Hrsg. von Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass. Berlin 2001. S. 184.

³ Sieh dazu: Aby Warburg: *Mnemosyne* Einleitung. In: Ders.: Werke in einem Band. Hrsg. von Martin Tremml [u. a.], Berlin 2010. S. 629–639, hier S. 629.

⁴ Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien*. Basel 1860.

den man in den Mittelpunkt der Untersuchungen stellen soll, gerade in seiner Unabhängigkeit und Privatheit.⁵ Das hatte Burckhardt mit der Untersuchung über die italienische Kunst in der Renaissance auf verschiedenen Ebenen vorgeführt.

Warburg interessiert sich für den individuellen Anteil am historischen Prozess der Kunst und stützt sich bei seiner Konzeption des Bildes vor allem auf Friedrich Theodor Vischers Symboltheorie.⁶ Warburg hatte Vischer, der ein Freund Jacob Burckhardts war, schon in seiner Studienzeit gelesen. Bei ihm fand er die gesuchte Verbindung zwischen Psychologie und Kultur. Denn Vischer definierte in Hegel'scher Tradition⁷ das Symbol als Verbindung von Bild und Bedeutung und unterschied drei Stufen, die sich am klarsten anhand der Abendmahlslehre zeigen lassen: Auf der ersten Stufe, der dunkel-verwechselnden, die dem religiösen Bewusstsein angehört,⁸ wird das Bild mit der Bedeutung identifiziert. Das Symbol des Brotes *ist* der Leib Christi. Warburg wird diese Stufe später die *magisch-verknüpfende* nennen.⁹

Ursprünglich lag nur vor: Brechen und Ausgießen des Brots und Weins das Bild, Märtyrertod am Kreuze der Sinn, an den man denken soll; jetzt handelt es sich um *Aneignung* der Wirkung des Opfertodes, der Sündenvergebung, und hiemit fällt der Akzent auf Essen und Trinken. [...] An sich zwar hat dieses körperliche Aneignen mit dem geistigen Aneignen einer unendlichen geistigen Wohltat schlechthin nichts zu tun, das Band zwischen diesem und jenem ist einzig der Vergleichspunkt. Aber das Vergleichen wird Verwechslung.¹⁰

Der Moment der Verwandlung oder der Transsubstantiation, den Vischer betont, beschäftigt Warburg zunächst in seiner Bild-, später auch in seiner Kulturtheorie. Bis in die Tage seines Kreuzlingen-Aufenthalts wird es ihn nicht loslassen, wenn er schließlich über das Schlangenritual bei den Hopi-Indianern sprechen wird; und die letzte Tafel des *Mnemosyne-Atlas*, Nr. 79, behandelt noch dieses Thema. Sie ist überschrieben: *Verzehren des Gottes, Heidentum in der Kirche, Bluthosti-*

5 Bernd Villhauer: Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont. Berlin 2002. S. 32.

6 Vischers Unterscheidung der verschiedenen Symbolstufen ist auch wichtig, um Warburgs Ängste zu verstehen. Das Sammeln der verschiedenen Ausdrucksformen des Antisemitismus ist nicht nur ein intellektuell abstraktes Katalogisieren, sondern Warburg ist von Vischers Grundstufe des Symbols, das Ausdruck einer „Aneignung“ ist, zutiefst überzeugt. Deshalb fällt es ihm immer wieder so schwer, von dieser Stufe auch selbst sich zu distanzieren.

7 Friedrich Theodor Vischer: Das Symbol. In: Ders.: Kritische Gänge. Bd. 4. München 1922. S. 420–456, hier S. 422 f., 435–437.

8 Vischer, Symbol (wie Anm. 7), S. 424.

9 Aby Warburg: Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Gertrud Bing. Leipzig u. Berlin 1932. S. 487–558, hier S. 491.

10 Vischer, Symbol (wie Anm. 7), S. 425.

*enwunder, Transsubstantiation. Italienischer Verbrecher vor der letzten Ölung.*¹¹ In einem autobiografischen Dokument, das er im Sanatorium Binswangers verfasst, heißt es:

In dieser Zeit der Fieberphantasie hatte ich auch gespenstische Visionen von einem kleinen Wagen mit Pferden,¹² der auf einer Fensterbank fuhr, ein Erinnerungsbild, wie ich später herausbekam, in einer Illustration eines Werkes von Balzac, das ich als ganz kleiner Junge immer wieder zu erhaschen suchte, ohne den Text zu verstehen. Aus diesen Zeiten stammt die Furcht, die durch unproportioniert zusammenhanglose Bilderinnerungen oder Sinnesreize der Geruchs- oder Gehörorgane hervorgerufen wurde, die Angst, die das Chaos hervorruft, der Versuch, intellektuell Ordnung in dieses Chaos zu bringen – ein Versuch, der ja als der tragische Kindheitsversuch des denkenden Menschen überhaupt bezeichnet werden kann – begangen also sehr früh und viel zu früh für meine nervöse Konstitution.¹³

Der Bändigung des Chaos, dem dicht unter der Oberfläche sitzenden Irrationalen, das in Religion und Kunst verbreitet ist, gilt Warburgs Forschungsinteresse.

Vischers Bemerkung, „Wohl nie wird sich das religiös gebundene Bewußtsein diese Verwechslung des Symbols mit der Sache nehmen lassen“,¹⁴ findet sich daher auch im Aufbau des *Mnemosyne-Atlas* wieder. Keineswegs ist es Warburg um eine allgemeine Diskursgeschichte der menschlichen Fantasie gegangen, sondern von jeher war sein Blick auf die Gefährdungen, denen das rationale Bewusstsein ausgesetzt ist, gerichtet. „Die Vorstellung vom Zivilisatorischen als einer dünnen Schicht, die nur den Blick verstellt auf das darunter verborgene Wilde, Animalische, den ‚dunklen Kontinent‘, immer präsent, immer auf dem Sprung: Diese Phantasie von der Bestie im ‚modernen Menschen‘“¹⁵ brachte ihn dazu, Zettelkästen über den Antisemitismus anzulegen.

Die dritte Stufe nennt Vischer die „logisch-absondernde“, die in die Symboltheorie den Vergleich einführt.¹⁶ Das Brot Christi ist nur ein Zeichen. Das religiöse Erlebnis ist nicht durch den Kult gebunden, das Zeichen ist intellektuell und trägt keine Kräfte in sich, die geheimnisvoll wirken. Aus der kultischen Macht des Bildes ist das Zeichen eines theologischen Begriffs geworden.

11 Aby Warburg: *Mnemosyne-Atlas*. Hrsg. von Martin Warnke. Berlin 2003. S. 132.

12 Warburg berichtet hier über eine schwere Typhuserkrankung, die er als Kind erlitten hatte. Siehe: Aby Warburg: *Erstes autobiographisches Fragment*. In: Ludwig Binswanger – Aby Warburg. *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*. Hrsg. von Chantal Marazia u. Davide Stimilli. Zürich u. Berlin 2007. S. 101–103. Der Text stammt vom 5. Oktober 1922.

13 Warburg, *Fragment* (wie Anm. 12), S. 101.

14 Vischer, *Symbol* (wie Anm. 7), S. 425.

15 Charlotte Schoell-Glass: *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geisteswissenschaft*. Frankfurt am Main 1998. S. 91 f.

16 Vischer, *Symbol* (wie Anm. 7), S. 427.

Die Wirkung von Vischers Denken auf Warburg wird sowohl bei Edgar Wind und Ernst Gombrich als auch bei Charlotte Schoell-Glass vor allem in den beiden Symbolstufen, also der ersten und der dritten gesehen, die natürlich eine Rolle für Warburgs spannungsgeladenes Denken zwischen den Polen Mythos und Logos spielen. Doch behauptete ich dagegen, dass die von Vischer dazwischengeschobene zweite und mittlere Stufe für Warburgs Methodologie viel entscheidender gewesen ist. Vischer nennt diese Stufe „poetische[r] Glaube“ oder auch „Phantasie“.¹⁷ Hier werde bei der Symbolbildung der Mythos zwar als Fantasiewerk durchschaut, doch man glaube zugleich noch an seinen inneren wahren Kern. Ihr Ausdruck sei das Kunstwerk: „Einst geglaubtes Mythisches, ohne sächlichen Glauben, doch mit lebendiger Rückversetzung in diesen Glauben an- und aufgenommen als freies ästhetisches, doch nicht leeres, sondern sinnvolles Scheinbild ist symbolisch zu nennen.“¹⁸

Die Pendelbewegung zwischen Mythos und Logos, die für Warburgs Kulturverständnis eine so große Bedeutung hatte, dass er sie in die Architektur seiner Bibliothek einfließen ließ, indem er den Lesesaal in Form einer Ellipse bauen ließ, findet sich im Ansatz also auch schon bei Vischer. Am 27. Juli 1924 schrieb Warburg an seinen Bruder Paul:

Wir haben in der Bibliothek Warburg eine Station zur Beobachtung der Werte seelischer menschlicher Schwingungen (deren Polarität ich eben in den Bildern und Handlungen entdeckt und abgesteckt habe) zwischen, sagen wir, Virtus und Contemplatio (blutigem Handeln und reiner Schau) errichtet. [...] Von der brutalsten Grifflichkeit führt der Weg zur sublimsten Ergriffenheit, *ein* Weg hinauf und wieder hinunter: die Phasen dazwischen sind die Leidensstationen der Menschen: der ewige Jude weiß das am besten.¹⁹

Warburgs Ziel war, diese menschlichen Zwischenstationen herauszuschälen, um von hier aus Aussagen über den Kunstcharakter einer Epoche treffen zu können.

Während Vischer – anders als Warburg – keine spannungsgeladene Wechselbeziehung zwischen den zwei äußeren Stufen der Symbolbildung betonte, sondern sie eher als eine lineare Abfolge verstand – auf die dunkle und unfreie folgt die helle und freie Bewusstseinsstufe –, nimmt dennoch auch bei ihm den Großteil der Abhandlung die Beschreibung der Übergangsphase ein. Die Entstehung der Bilder erklärt Vischer mit Hilfe der damals viel diskutierten Theorie der Einfühlung.²⁰

¹⁷ Vischer, *Symbol* (wie Anm. 7), S. 427.

¹⁸ Vischer, *Symbol* (wie Anm. 7), S. 431.

¹⁹ Marazia u. Stimilli, *Warburgs Krankengeschichte* (wie Anm. 12), S. 116 f.

²⁰ Friedrich Theodor Vischer und sein Sohn Robert Vischer führten diesen Begriff in die ästhetische Diskussion ein. Sie gingen davon aus, dass in einem psychischen Akt äußerliche

Gombrich hat in seiner *intellektuellen Biographie* über Warburg gerade diesen Abschnitt in Vischers Symbolabhandlung übersprungen und für irrelevant erklärt.²¹ Ich hingegen sehe in Vischers Bemerkungen über die Einfühlung vielmehr einen entscheidenden Impuls für Warburgs Methode. Vischer stellt nämlich eine innere Beziehung von Sehen und Tasten her und unterscheidet dabei zwei Formen des Sehens, die für Warburg grundlegend werden: das Sehen, bei dem das Auge den linearen Umrissen der Formen folgt, und das Sehen, bei dem die Muskeln des Auges die volle Form, die Schwellungen und Vertiefungen plastisch nachmodellieren.²² Vischer war wichtig, dass es beim Sehen um eine *Empfindung* bzw. um ein *Mitempfinden* des *ganzen Körpers* geht. Das in der mittleren Symbolstufe entstehende Bild wird so geschaffen, dass es dem *Reiz*, der die frühere Empfindung im Körper ausgelöst hat, ähnlich ist. Der äußere Impuls geht ins Innere. Um sein inneres Gefühl nun wieder nach außen hin auszudrücken, bewirkt, so Vischer, das Vorstellungsbild eine mimische Muskelbewegung, eine Gebärde. Die beiden Bewegungen – ein körperlicher Reiz bewirkt ein Bild, und dieses Vorstellungsbild bewirkt die Mimik oder Geste – werden durch die Sinneseindrücke verbunden. Über die Einfühlung, das heißt über das Nachfühlen der Bewegung und des seelischen Nachempfindens, ist eine Rekonstruktion der Vorstellungsbilder möglich. Vischer hatte diesen Vorgang zunächst mit der Entstehung von Traum-bildern erklärt. Warburg aber übersetzt diesen Prozess sogleich in die Kunst. Das Bild, das aufgrund des körperlichen Reizes entsteht, wenn es in der Mimik oder Geste nach außen projiziert wird, ist ein Erinnerungsbild, das in der Geste ma-

sinnliche Erscheinungen mit seelischem Gehalt erfüllt wurden. Das eigene Erleben des Wahrnehmenden wird, in die Gegenstände projiziert, als ihr Leben erfahren bzw. in die fremden Körper hineingefühlt. Dieser Akt der Beseelung galt Friedrich Theodor Vischer als Grundlage des ästhetischen Genusses. Dabei wurde der Begriff von Vischer – der dem Pantheismus anhing – sowohl auf tote Gegenstände als auch auf lebende Personen und literarische Figuren angewendet, so dass ganz unterschiedliche Inhalte damit verbunden wurden. Ob die Beseelung der Natur und die Beseelung der menschlichen Körper überhaupt auf die gleiche Stufe gestellt werden könne, thematisierte er nicht. Theodor Lipps hat Vischers Überlegungen seiner Theorie der Einfühlung zugrunde gelegt, worüber Edith Stein schließlich bei Edmund Husserl promoviert werden wird. Vgl. Edith Stein: *Zum Problem der Einfühlung*. Halle (Saale) 1917 (ND München 1980). In diesen Zusammenhang gehört auch der Hinweis, dass Ludwig Binswanger, der sich sehr für Phänomenologie interessierte und in dessen Sanatorium sich Warburg schließlich aufhalten wird, ebenfalls über Lipps Einfühlungstheorie gearbeitet hat. Warburg und Binswanger haben auch nach Warburgs Genesung weiter miteinander korrespondiert. Binswanger nahm großen Anteil an Warburgs Arbeit und hat ihn offensichtlich mehrfach danach in Hamburg besucht. Genaueres dazu siehe bei Marazia u. Stimilli, Warburgs Krankengeschichte (wie Anm. 12).

21 Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main 1981. S. 101.

22 Vischer, *Symbol* (wie Anm. 76), S. 435.

nifest wird. Im zweiten Schritt lassen sich die einzelnen Erinnerungsbilder oder Gesten innerhalb der Kunst z. B. der Renaissance verfolgen und ihre Umformungen oder Brüche mit der Antike bis in die Moderne analysieren. Warburg hat diesen Vorgang mit dem Begriff der „Pathosformel“ bezeichnet und meint damit die „überlebende Kraft antikisierender Vorprägung im gebärdensprachlichen Ausdruck“.²³ Obwohl er hauptsächlich zur Renaissance gearbeitet hat, ist es gleichwohl zu kurz gedacht, ihn nur als einen Renaissance-Forscher zu verstehen. Vielmehr zeigen sowohl seine Zettelkästen als auch der *Mnemosyne-Atlas*, dass es ihm immer zugleich um die Moderne ging. Das seinerzeit – in der Weimarer Republik – wieder einbrechende Chaos und Irrationale, das ihn zutiefst beunruhigte, wollte er verstehen, indem er einzelne Phänomene, Gesten, Gebärden und Bilder zurückverfolgte.

Gebärde und bildende Kunst sind Strategien geworden, die Wirklichkeit zu beherrschen.²⁴ Doch Warburgs Streben gilt – genau wie bei Vischer – der Überführung des reflexhaften symbolischen Zustands in den Bereich des Begriffs, weil nur dort das Durcheinander furchterregender Eindrücke in Ordnung und Besonnenheit hergestellt ist.

Der Mensch ist umgeben von Chaos, von Angst, und die durch künstlerisches Schaffen erstrebte Beruhigung ist nicht weniger labil als die durch kausale Erklärungen der Wissenschaft herbeigeführte Vernunft. Die Leistung des Künstlers, der ein Abbild der Wirklichkeit festhält und klärt, setzt eine Besonnenheit voraus, die so selten ist wie die emotionsfreie Analyse des Wissenschaftlers. [...] Es ist das Gedächtnis des Betrachters, es sind die in seinem Geist gespeicherten Assoziationen, die diesen Akt rationaler Rekonstruktion erlauben.²⁵

Warburg wusste – früher als sein Freund Cassirer – um die Zerbrechlichkeit der Aufklärung.

Sowohl in Vischers zweiter Symbolstufe als auch in Warburgs Pathosformel ist das Motiv der unmittelbaren Aneignung, der *Einverleibung* noch präsent. Von daher leitet sich ihr bedrohliches Moment ab, das Warburg nach dem Ersten Weltkrieg so aus dem Gleichgewicht brachte, dass er lange Jahre brauchte, um zur Mittelbarkeit der Begriffe, die diesen Reflex der Ergriffenheit zu unterbrechen vermögen, zurückkehren konnte. Nicht zufällig behandelt der Kreuzlinger Vortrag über das Schlangenritual der Hopi-Indianer, mit dem er sich selbst und auch Ludwig Binswanger die erfolgreiche Genesung beweisen wollte, dieses Thema: Warburg überträgt seine eigene Erfahrung mit der Symbolwelt jetzt jedoch auf

²³ Aby Warburg: Manet's Déjeuner sur l'herbe. In: Ders.: Werke in einem Band. Hrsg. von Martin Treml [u. a.]. Berlin 2010. S. 647–659, hier S. 655.

²⁴ Gombrich, Aby Warburg (wie Anm. 21), S. 106.

²⁵ Gombrich, Aby Warburg (wie Anm. 21), S. 107.

eine kulturwissenschaftliche Ebene und formuliert die „kulturrevolutionistische[] These, dass die Vorstellungswelt der Pueblo-Indianer eine Mittelstellung zwischen den Extremen Magie und Logik einnimmt, ihre Kultur eben genau jenen ‚eigentümlichen Misch- und Übergangszustand‘ zwischen Pragmatismus (Nahrungsbeschaffung) und symbolischer Interpretation von Naturphänomenen (Blitz) repräsentiert, an dem sich die Symbolbildung beobachten lasse“. Von dieser These allerdings „heben sich vor allem die Überlegungen zur Abkehr vom blutigen Opfer (Tötung und Einverleibung) oder dessen körperlicher Nachahmung (Einfühlung) ab. [...] Nur so können sie das Erklärungsmodell für einen fortgeschritteneren Zustand liefern, der auch in der europäischen Schlangensymbolik seinen Niederschlag gefunden haben soll.“²⁶

Der Einfluss Thomas Carlyles

Neben Vischers Symbolbegriff ist die zweite wichtige Quelle für Warburgs kulturwissenschaftliche Methode Thomas Carlyles 1833–1834 in Fortsetzungen in *Fraser's Magazine* erschienener Roman *Sartor Resartus*.²⁷ Er gehörte zu Warburgs Lieblingsbüchern und wird auch in seinen Tagebüchern und Kalendarien mehrfach erwähnt. Er schickte es nach seiner Genesung sogar Ludwig Binswanger zur Lektüre.²⁸ Carlyles Roman avancierte in dem Kreis um Paul Gauguin und Vincent van Gogh zum Kultbuch,²⁹ was u. a. das 1889 entstandene Bildnis von Jacob Meyer de Haan belegt. Gauguin fügte dem Porträtierten noch zwei Bücher hinzu, deren Titel deutlich lesbar sind: *Sartor Resartus* und Miltons *Paradise Lost*. Mit Carlyle erweitert Warburg Vischers Symbolbegriff um eine Handlungstheorie. Carlyle hatte nämlich das Wesen des Symbols auf die *Gesamtheit der geistigen Handlungen* des Menschen bezogen. *Sartor Resartus* stellt die Kleiderphilosophie des deutschen Philosophen Diogenes Teufelsdröckh für den englischen Herausgeber dar. Auf der einen Seite steht der Philosoph als Vertreter der idealistischen Vernunft der deutschen Literatur und auf der anderen der Herausgeber, der die

26 Claudia Wedepohl: Nachwort zur Neuausgabe. In: Aby Warburg: Schlangenritual. Ein Reisebericht. Berlin 2011. S. 134.

27 In Buchform erschien der Roman erst 1840 in England. Er wurde zu einem Bestseller im 19. Jahrhundert. Von der Ausgabe 1882 wurden 70.000 Exemplare verkauft. Siehe dazu: Manfred Matheis: Signaturen des Verschwindens. Das Bild des Philosophen in Literatur und Philosophie um 1800. Würzburg 1997. S. 55.

28 In einem Brief vom 24. November 1924 bedankt sich Binswanger bei Warburg für die Zusage des Buches. Vgl.: Marazia u. Stimilli, Warburgs Krankengeschichte (wie Anm. 12), S. 132.

29 Carlyle selbst hat u. a. Goethe, mit dem er auch korrespondierte, ins Englische übersetzt.

pragmatische Vernunft des Frühkapitalismus in England vertritt. Carlyle beschreibt die wechselseitigen „Beziehungen von Selbst- und Weltdeutung in Symbolsystemen.“³⁰ Der Roman *Sartor Resartus* stellt vor dem Hintergrund der philosophischen Probleme dar,

dass er im weitesten Sinne auf den Ebenen der Individualgeschichte und der Weltgeschichte den Weg vom Naturmenschen, der in sich geborgen und in der Welt zuhause ist, zum Kulturmenschen nachzeichnet, der als Karikatur seines Ursprungs in einer deformierten Welt unterwegs ist. Dieser Gang der Geschichte – vom Helden zum Biedermann, vom edlen Wilden zum eleganten Dandy, vom sprechenden Propheten zum schreibenden Gelehrten – wird am Motiv der Kleider nachgezeichnet, einer Metapher, die von jeher zur Darstellung von Schein und Sein, Wahrheit und Fiktion diente.³¹

Carlyle führt vor, wie die Vergangenheit der Kleider zu deuten ist und wie der fiktive Philosoph zu seinem Werk getrieben wurde. Teufelsdröckhs Philosophie wendet sich dabei immer wieder gegen die Verwissenschaftlichung des Denkens, die meint, ohne die Sinne auskommen zu können.³² Auch seine Arbeitsweise hat durchaus gewisse Parallelen zu Warburg: Der Kleiderphilosoph hat eine bunte Sammlung angefangener Projekte und verschiedener Notizen und Aufzeichnungen, die natürlich an Warburgs Zettelkästen erinnern.

Die Methode unseres Professors ist nirgendwo eine der gewöhnlichen Schullogik, wo die Wahrheiten durchweg in Reih und Glied stehen und eine jede sich am Rockzipfel der anderen festhält, sondern fällt allenfalls in den Bereich der praktischen Vernunft, die mit beträchtlicher Intuition über ganze Systemgruppen und Königreiche hinwegschreitet, weshalb, wie wir sagten könnten, [...] ein geistiges Gemälde der Natur in seiner Philosophie regiert: ein gewaltiger Irrgarten.³³

30 Villhauer, Warburgs Theorie (wie Anm. 5), S. 40.

31 Siehe dazu ausführlich: Matheis, Signaturen (wie Anm. 27), S. 56.

32 „Soll denn eure Wissenschaft“, ruft er aus, „in der kleinen, durch Ritzen oder gar von Öl erhellten unterirdischen Werkstatt der Logik allein fortschreiten und der menschliche Geist eine Rechenmühle werden, deren Trichter das Gedächtnis ist und lauter Sinus- und Tangententabellen, Statistiken und Abhandlungen über das, was ihr Nationalökonomie heißt, ihr Mehl? Und das wäre eine Wissenschaft, die der wissenschaftliche Kopf allein, würde er abgeschraubt [...] und zur Aufrechterhaltung seines Lebens in ein Becken gesetzt, ohne einen einzigen Tropfen Herzblut ausüben könnte – außer abermals eines jener mechanischen und knechtischen Handwerke, für welche der wissenschaftliche (mit einer Seele begabte) Kopf ein viel zu edles Organ ist? Ich behaupte, dass Denken ohne Staunen unfruchtbar, womöglich gar giftig ist.“ Thomas Carlyle: *Sartor Resartus*. Leben und Meinungen des Herrn Teufelsdröckh. Hrsg. u. übersetzt von Peter Staengle. Zürich 1991. S. 94.

33 Carlyle, *Sartor Resartus* (wie Anm. 32), S. 73.

Die Ineinssetzung von Leben und Werk – auch das trifft auf Warburg zu – hat für Carlyle jedoch noch eine tiefere Bedeutung, worüber Ernst Cassirer in seinem letzten Werk *Mythus des Staates* 1945 sehr kritisch urteilen wird. Theorie und Person bilden für Carlyle zusammen die „Macht der Persönlichkeit“. Es sind diese „Helden“, die den Lauf der Geschichte – und das heißt hier vor allem der Ideengeschichte – prägen.

Diese theoretischen Persönlichkeiten, die Helden der Wissenschaft, tragen dabei Abstraktionen zusammen, die irgendwann zum Teil eines allgemeinen Wissensschatzes werden. Es ist aber so, dass diese Abstraktionen über die Persönlichkeiten begriffen werden müssen, nicht umgekehrt. Es ist das Heldische, das sich in den Formen der Literatur, Politik oder Philosophie äußert, nicht die Literatur, Politik oder Philosophie, die sich in großen Menschen verkörpert. So muss jede Abstraktion, jede Theorie rückgebunden werden an die geistige Physiognomie, aus de[r] sie entstanden ist.³⁴

Das Konzept der kulturgestaltenden Helden übernimmt Warburg nicht. Was ihn dagegen interessiert, ist die Betonung des Menschen als ein bewusst tätiges, Werkzeug gebrauchendes Wesen, das sich einen Denkraum der Distanz zu den Symbolen statt ihrer Einverleibung schaffen kann und muss. Im Roman heißt es:

[...] denn erst hier beginnt recht eigentlich die höhere und neue Kleiderphilosophie: ein bisher nicht in Angriff genommenes, schier unfaßbares Gebiet, um nicht zu sagen: ein Chaos; wagt man sich hinein, wie schwierig, doch auch wie unsagbar wichtig ist es da zu wissen, welcher Weg der Erforschung und Eroberung der richtige ist, zu wissen, wo das Geläuf aus einer festen Substanz besteht und uns trägt, wo es hohl ist oder nur nebulös und uns verschlingt!³⁵

Dass auch diese Methode einen erheblichen biografischen Aspekt hat, wissen wir aus Warburgs Krankengeschichte in Kreuzlingen. Es war eben genau dieser Denkraum, den er sich u. a. mit der Unterstützung Ernst Cassirers wieder zurückerobert hat, um nach seiner Genesung den Bau der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek in Angriff zu nehmen.

Die Kleiderphilosophie Teufelsdröckhs zeigt in der Untersuchung des moralischen, politischen und religiösen Wirkens der Kleider, wie sich der Mensch über verschiedene Stufen der Selbstdarstellung intellektuell entwickelt. „In den Kleidern als äußerlichen Formen drücken sich die Formen der Innerlichkeit, des Inneren, auch des erkennenden Inneren aus. Wir gewinnen durch die Kleidung ein

34 Villhauer, Warburgs Theorie (wie Anm. 5), S. 42.

35 Carlyle, Sartor Resartus (wie Anm. 32), S. 72.

Bild unserer Möglichkeiten zu sein, zu handeln und zu denken.“³⁶ Es ist jedoch nicht nur die anthropologische Entwicklung, die Warburg aufgreift, sondern weit mehr fasziniert ihn, wie im Roman die göttliche Transzendenz in den Dingen der Welt aufbewahrt wird. Die Idee des Umschlagens, also der Bedeutungen, wie er sie bei Carlyle vorfindet, bildet eine wesentliche Grundlage für sein Denken. Allerdings kann er – anders als Vischer und Carlyle – keine kontinuierlich aufsteigende Linie der Kulturentwicklung entdecken, sondern nimmt vielmehr eine Pendelbewegung zwischen der Gewinnung einer metaphorischen Distanz und ihrem Rückfall ins Mythische an.

Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek

Der Mnemosyne-Atlas

In zwanzigjähriger Tätigkeit hat Warburg seine *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* in Hamburg geschaffen, die sich dem Fortwirken der Antike für das Verständnis der Moderne schwerpunktmäßig widmete. Mit der Gründung der Universität Hamburg 1919 wurde diese Bibliothek in ein öffentliches Institut überführt und zog Wissenschaftler aus der ganzen Welt an, die zugleich in dem berühmten elliptischen Lesesaal arbeiten konnten. Der Neubau der Bibliothek, heute als *Warburg-Haus* bezeichnet, wurde 1926 direkt neben Warburgs Wohnhaus fertiggestellt. Bis dahin war die Bibliothek im Wohnhaus untergebracht. Warburg selbst hat also nur noch drei Jahre in diesen neuen Räumlichkeiten arbeiten können. „Die K.B.W. funktioniert in diesen Jahren als wahre Fördermaschine, deren Wirken nicht zuletzt darauf abzielte, Methoden und Fragen der Kulturwissenschaft zu verankern und zu verbreiten.“³⁷

Vier Jahre nach Warburgs Tod fand das alles 1933 ein jähes Ende. Die seit 150 Jahren in Hamburg ansässigen Warburgs – das Bankhaus Warburg gibt es übrigens noch heute in Hamburg, wird erstmalig jedoch nicht mehr von einem Warburg geführt – waren den Nazis selbstredend ein Dorn im Auge. Warburgs engsten Mitarbeitern Gertrud Bing und Fritz Saxl gelang es, die gesamte, inzwischen auf 60.000 Bände angewachsene Bibliothek, als große Fernleihe getarnt, per Schiff nach London zu verfrachten. Das Telegramm, mit dem Saxl die Ankunft des Frachters *Hermina* ankündigte, hängt heute im Flur des zur Londoner Universität

³⁶ Villhauer, Aby Warburgs Theorie (wie Anm. 5), S. 43.

³⁷ Charlotte Schoell-Glass u. Karen Michels: Einführung. In: Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Berlin 2001. S. XVII.

gehörenden *Warburg Institute*, wo die gerettete Bibliothek heute untergebracht ist. Was aus diesem Institut werden wird, ist leider unklar. Dennoch kann man sagen: Die Bibliothek lebt (noch), doch was ist mit Warburgs Methode selbst? Was wurde und wird z. B. aus dem von ihm begonnenen *Mnemosyne-Atlas*?

Vermutlich ging die Idee des *Atlas* auf Saxl zurück, der Warburg in Kreuzlingen mehrfach besucht und mit ihm gearbeitet hat. Der leider unvollendet gebliebene *Atlas* gilt heute als Warburgs Lebenswerk, als Synthese seiner vorangegangenen konkreten Einzelanalysen und theoretischen Überlegungen.

Geplant war ursprünglich ein Bildband sowie zwei begleitende Textbände, der eine mit „Tafelerklärungen und Dokumenten“, der andere mit „Darstellung“ vermutlich der thematisch/theoretischen Darlegung der Inhalte. [...] Was wir an Material zum *Atlas* tatsächlich vorliegen haben, sind drei Serien mit Photographien, die verschiedene Versionen der *Atlas*-Tafeln zeigen [...], sowie einige Texte, die in den Umkreis des Projekts gehören. [...] Die eigentliche Arbeit am *Atlas* [...] bestand in der Zusammenstellung und Montage von Photographien von Werken der Hoch- wie der Gebrauchskunst, aber auch von Münzen, Briefmarken, Zeitungsausschnitten auf mit großem schwarzen Tuch bespannten Tafeln. Die Photographien wurden nur lose befestigt, so daß ihre Anordnung leicht wieder geändert werden konnte. [...] Die Idee des *Atlas* war, durch die Zusammenstellung der Bilder und die Reihung der Tafeln das zentrale Thema der Forschungen Warburgs: Das Nachleben der Antike visuell nachvollziehbar zu machen. [...] Gleichzeitig sollte durch die Zusammenstellung aber auch die zugrunde liegende Idee einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft, wie Warburg sie verstand, deutlich werden, sowie die Theorie eines sozialen Gedächtnisses, auf der diese beruhte.³⁸

Das eigentlich Innovative aber war, dass das zu Vermittelnde *zeigt* und nicht ausgesagt wird, womit Warburg an die assoziative Mitarbeit des Betrachters appelliert. „Dadurch ist es Warburg möglich, zwar einerseits seine Anliegen aus sich heraus zu stellen, auszustellen [...], ohne sie jedoch in eine einmalig fixierte Form zu bringen, welche seinem offenen, beweglichen Denken widersprochen hätte. [...] Das eigentlich Ausgestellte blieb ‚imaginär‘, ist nur im nachvollziehenden Schauen und Denken enthalten.“³⁹ Gertrud Bing hat in ihrem letzten Manuskript, das ein Teil ihrer Biografie über Warburg werden sollte, darauf hingewiesen, dass Warburg die Denk- und Schreibweise, eine Vielzahl von Einzelheiten „aus einer Vielheit von Quellen, von denen keine als zu abwegig oder zufällig angesehen werden durfte“, von Burckhardt übernommen hatte.⁴⁰

³⁸ Perdita Rösch: *Aby Warburg*. Paderborn 2010. S. 97 f.

³⁹ Rösch, *Aby Warburg* (wie Anm. 38), S. 99.

⁴⁰ Gertrud Bing: „Letztes Manuskript“. In: Dies.: *Fragments sur Aby Warburg*. Hrsg. von Philippe Despoix u. Martin Trembl. Paris 2019. S. 183–235, hier S. 224.

Wie das genau funktioniert, soll zum Abschluss anhand einer Bildtafel genauer gezeigt werden: Die Tafel Nr. 47 ist überschrieben mit *Ninfa als Schutzengel und als Kopffägerin. Herbeitragen des Kopfes. ‚Heimkehr vom Tempel‘ als Schutz des Kindes in der Fremde*. Die Bildtafel arbeitet auf mehreren Sinnebenen. Auf der ersten wird die Wandlung vom Moment der *Erleuchtung* durch die Schrift oder durch das Wort mit den Bildern zu Christus im Tempel über den in seinen Urteilen *erleuchteten* weisen Salomon sowie Tobias mit dem Engel gezeigt.⁴¹ Mit *Salome tanzt vor Herodes* wird die Umkehrung des Motivs der Erleuchtung eingeleitet. Die Bilderreihe endet schließlich mit *Samson am Philisterbrunnen*, womit Warburg auf das Motiv der Blendung hindeutet. Die Polarität von Sehen der göttlichen Weisheit und grausam herbeigeführter Blendung wird auf der zweiten Sinnebene (im Sinne Vischers) mit dem Symbol des von Gott geforderten Menschenopfers (Christus) gestützt, dessen Gegenbild das brutale Abschlachten seitens der Kopffägerinnen Salome und Judith ist. Bis schließlich zu den Soldaten, die triumphierend die abgeschlagenen Köpfe der Gegner in die Höhe strecken, im Bild Samsons verdichtet. Die Bildertafel führt ein häufig von Warburg behandeltes Thema vor. Das Umkippen des Symbols – er nennt das: „denkenergetische Inversion“⁴²– des Menschenopfers zu den Kopffägerinnen wird hier mit Hilfe religiöser Bilder gezeigt: Es ist die Wandlung vom „sacrificium“ (Christus) zur „victima“ (Johannes des Täufers), d. h. die Metamorphose vom „aktiven Opfer“ zum „passiven“, weshalb die Bildtafel drittens auf die Ambivalenz von Erlösung und Opfer, verkörpert in Christus, sowie ihre chiastische Vertauschung Opfer – Erlösung durch Samson hinweist.

Die Bildtafel ist mit *Ninfa als Schutzengel und als Kopffägerin* überschrieben. Warburg fügt der Formel der mädadischen Kopffägerinnen, deren Verwandlung in christlichen Kontexten als eilende Frau er schon verschiedentlich gedeutet hat, in Gestalt der Fortuna, die man bei ihrem Haar packen muss, hier mit der Vorausdeutung Samsons, dem Dalila die Kraft raubt, indem sie sein Haar abschneiden und damit den Feinden ausliefern wird, eine neue Variante hinzu.

Auffallend ist an der Bildtafel 47 nun, dass hier der Umschlagsmoment des Symbols in der Ausdrucksgeste des Tanzes gezeigt wird. Warburg wählte für Sa-

⁴¹ In Tob 6,1 wird die Geschichte von Tobias und dem Engel erzählt. Der Engel Raphael rät Tobias, einen Fisch zu fangen und dessen Galle als Arznei für die erblindeten Augen seines Vaters zu benutzen. In Kapitel 11 heilt Tobias dessen Blindheit: „Da nahm Tobias von der Galle des Fisches und salbte dem Vater seine Augen. Und er litt das fast eine halbe Stunde. Und der Star ging ihm von den Augen wie ein Häutlein von einem Ei. Und Tobias nahm es und zog es von seinen Augen, und alsbald ward er wieder sehend.“ Tob 11,13–15.

⁴² Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek. Hrsg. von Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass. Berlin 2010. S. 488.

lomes Schleiertanz vor Herodes Donatellos um 1435 entstandenes Marmorrelief aus Lille und Filippo Lippis Fresco von 1464 aus dem Dom im Prato. Damit erhalten die Abstracta *Erleuchtung* und *Blindheit* durch die Dynamik der Emotion, die der Tanz ausdrückt, eine weitere Bedeutung. Der Wechsel von Vergeistigung zum Triebhaften lässt sich – so ist Warburg zu deuten – eben nicht in *einem* fixierten Bild oder Text sagen, sondern bedarf des *sich bewegenden Zeigens*. Im Schleiertanz der Frau vor dem Herrscher schlägt das religiöse Symbol des von Gott gewollten und gutgeheißenen Motivs des Menschenopfers in den ekstatischen Tanz der Frau um, die die Männer buchstäblich um den Verstand bringt. Die Tempelszene des zwölfjährigen gelehrten Christus wandelt sich damit in eine Szenerie, in der die Frau als Mänade den Mann verrät und den Tod bringt. Den Einbruch des Orgiastischen in den Bereich des Göttlichen – die Frau, die den Mann brutal zerreißt und tötet – hat Warburg im mythischen Kontext in dem Vortrag *Tod des Orpheus* ausgearbeitet.⁴³ Doch die Inversion von Vergeistigung in Triebhaftigkeit hatte er bisher vor allem anhand der mythischen Bilder dargestellt. Wenn er hier auf die Parallelität in den religiösen Bildern hinweist, so ist das durchaus als Zweifel am behaupteten Fortschritt der Religion gegenüber dem Mythos zu lesen. Vielmehr sieht er dieselben triebhaften Reflexe wirken, und er macht deutlich, dass die Gesten sich gleichen: Die fruchtekorbtragende Nymphe auf der Tafel 46 hat den Arm auf dieselbe Art gehoben wie Donatellos Judith oder Samson, der den Philister erschlägt. Es sind in Warburgs kulturwissenschaftlichem Verständnis nämlich die Gesten, die scheinbar einen Augenblick fixieren, die jedoch tatsächlich zeitlich zu lesen sind: Nämlich sowohl erinnernd als auch vorausdeutend. Warburg hatte verstanden, dass die Zeit im Bild in Gesten ausgedrückt wird. Lange vor allen Intertextualitätstheorien hat Warburg darauf hingewiesen, dass nicht nur ein Text, sondern auch ein Bild in der Fixierung zugleich dynamisch zu lesen ist.

Die Ausdrucksgeste des Tanzes

Fritz Saxl hat in *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst* auf die Bedeutung der Gebärde für die Deutung des Bildes in Warburgs Arbeit hingewiesen:⁴⁴ „Von vornherein muss man sich aber klar sein, dass jede bildliche Darstellung einer

⁴³ Den Vortrag hat Warburg 1905 auf der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg gehalten. Er wurde publiziert unter dem ursprünglich angekündigten Titel: Dürer und die italienische Antike. In: Warburg, *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 9), S. 443–449.

⁴⁴ Fritz Saxl: *Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst*. In: *Gebärde, Form, Ausdruck*. Fritz Saxl. Zwei Untersuchungen. Hrsg. von Pablo Schneider. Zürich 2012. S. 95–107.

Handlung von sich aus dahin tendiert, diese Handlung als Gebärde aufzufassen, weil nämlich die bildliche Darstellung aus dem Verlauf der Handlung nur einen Moment zu erfassen im Stande ist.“⁴⁵ Die Gebärde, die Donatello mit dem Schleiertanz Salomes verwendet, sind die erhobenen Arme und das wehende Kleid. Die Tanzende wird links von einer Gruppe halbbliegender Männer beobachtet. Es ist die Darstellung des Ausdrucks der Verführung der Frau. Warburg hat mit dem *Mnemosyne-Atlas* die These aufgestellt, dass es Urworte der Gebärdensprache⁴⁶ in der europäischen Kultur gebe, die Auskunft geben über die gestaltgewordenen Formulierungen des Seelischen. Saxl ergänzt:

Eine Psychologie, wie sie unsere Kunst- und Kulturwissenschaft benötigt, kann also nicht einfach eine Psychologie des Ausdrucks sein, die Ausdruck und Bild als fixierte, gestaltgewordene Formulierungen des Seelischen interpretiert, sondern nur eine Psychologie des Ausdrucks, die den Ausdruck selbst zum Problem macht; eine Psychologie also, die die Prägung und das Fortleben der sozial-gedächtnismäßig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle, quasi geistestechnische Funktion versteht und die das Symbol nicht als *Endprodukt* der seelischen Energie wertet, sondern es *innerhalb* des psychophysischen Prozesses sieht und die Bedeutung auch gerade der *Rückwirkung* des Symbols auf das psychische Leben klarstellt.⁴⁷

In der Ambivalenz der Geste liegt auch noch eine andere Deutung: Die Profanierung des Begriffs *Urteil*. Warburg zeigt mit der Bildtafel 47, dass der Begriff zwischen der Bedeutung des Gottesurteils und dem menschlichen *Verurteilen* anzusiedeln ist. Die Bilder als visueller Kommentar zum abstrakten Begriff vermitteln das Pendeln vom Gottesurteil über das *weise* menschliche Urteil Salomons zum brutalen Racheurteil Salomes, Judiths und schließlich Dalilas.

Der Schleiertanz Salomes ist aber auch mit der vorhergehenden Tafel 46 verbunden, die ausschließlich dem Motiv der Nymphe gewidmet ist als gestikulierender Frauengestalt mit wehendem Schleier. „Sie sieht wie die antike Mänade aus, ist aber Salome, eine der Hebammen, die die jungfräuliche Geburt bezweifeln und deswegen, nach der Legende, mit der Lähmung der Hand bestraft wurden.“⁴⁸

Die für Warburgs kulturwissenschaftliche Methode grundlegende Bedeutung der Polarität der Symbole lässt sich – so ist der *Atlas* zu deuten – weder nur im Begriff und Text noch nur im Bild allein ausdrücken. Um die Bedeutung des Nachwirkens der Antike in der europäischen Kultur zu verstehen, bedarf es der beweglichen Bilder und Textbausteine, in denen die Möglichkeit der Zirkulation

45 Saxl, Ausdrucksgebärden (wie Anm. 44), S. 99 f.

46 Warburg, *Mnemosyne* Einleitung (wie Anm. 3), S. 633.

47 Saxl, Ausdrucksgebärden (wie Anm. 44), S. 107.

48 Gombrich, Aby Warburg (wie Anm. 21), S. 394.

zwischen Mythos und Ratio nachvollziehbar gezeigt werden kann. Das ist für Warburg der grundlegende Pendelschlag der europäischen Kultur, den er auf keinen Fall auf einen einzigen religiösen Kontext begrenzen wollte und dessen Potential für das Verstehen der Moderne noch lange nicht ausgeschöpft ist.⁴⁹

⁴⁹ Vor allem Ernst Cassirer wird diesen Gedanken in *Zur Logik der Kulturwissenschaften* (1942) aufnehmen. Siehe auch: Carlo Ginzburg: Da A. Warburg a E. H. Gombrich. Note su un problema di metodo. In: Ders.: *Miti, emblemi, spie*. Torino 1986. S. 29–106; Claudia Cieri Via u. Micol Forti (Hrsg.): *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*. Roma 2009.