

Barbara Picht: ABY WARBURG, DIE REPRODUKTION UND DAS ORIGINAL

zflprojekte.de/zfl-blog/2020/12/07/barbara-picht-aby-warburg-die-reproduktion-und-das-original

ZfL

07/12/2020

Bis Ende Oktober 2020 waren in Berlin zwei bemerkenswerte, aufeinander bezogene Ausstellungen zu sehen.[1] Unter dem Titel »Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne. Das Original« zeigte das Haus der Kulturen der Welt Warburgs Bilderatlas, wie ihn die Kuratoren Roberto Ohrt und Axel Heil anhand der letzten dokumentierten Version vom Herbst 1929 unter Nutzung von Warburgs originalem Bildmaterial wieder hergestellt haben. Eindrucksvoll wurden die 63 großen Tafeln mit insgesamt 971 Abbildungen in dem abgedunkelten Ausstellungsraum präsentiert, in der Aufstellung an die charakteristische Ellipsenform des Lesesaals der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) erinnernd (Abb. 1). Wer sich nach dem Besuch dieser Ausstellung auf einen spätsommerlichen Gang durch den Tiergarten machte, konnte anschließend in der Gemäldegalerie 50 der insgesamt etwa 80 Werke, die Warburg in den Bilderatlas aufgenommen hatte und die sich im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin befinden, im Original sehen. Darunter neben Gemälden auch Skulpturen, Münzen, Briefmarken und ein Reklameplakat.



Abb. 1: Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – Das Original, 04.09.–30.11.2020, Ausstellungsansicht, © Silke Briel / HKW

Der kurze Gang durch den Park war also zugleich einer von den Reproduktionen zu den Originalen. Und damit mitten hinein in eine Diskussion, die sich schon an der KBW entsponnen hatte und die, wie das Presse-Echo auf die beiden Ausstellungen zeigt, noch immer zu führen ist. Andreas Kilb rügte in seiner FAZ-Besprechung vom 17. August 2020 die Kuratoren der Gemäldegalerie-Ausstellung »Zwischen Kosmos und Pathos. Berliner Werke aus Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne« für ihre Entscheidung, die gezeigten Werke analog zu den Bildtafeln gruppiert zu haben. Kilb zufolge wäre eine Neuordnung angemessener gewesen, die anhand der 50 Ausstellungsstücke Warburgs These von der Renaissance als einem geschichtlichen Transformator, der bildliche Vorstellungen der griechisch-römischen Antike in die Neuzeit übertrug, nachvollzogen hätte. Statt sich bei der Aufstellung und Hängung an den Bildtafeln zu orientieren, die aus den Berliner Beständen allein ja gar nicht vollständig wiedergegeben werden können, hätte es der Idee des Atlas weit mehr entsprochen, sich anhand der Originale an einer oder mehreren »eigenen« Bildtafeln mit der Renaissance als perspektivischem Mittelpunkt zu versuchen. Hinzu käme ein Umstand, für den die Kuratoren nichts könnten:

»Die Gemälde von Carpaccio und Ghirlandaio beherrschen mit ihren Großformaten den Ausstellungssaal. Bei Warburg dagegen waren die Bildgrößen durch die Reproduktion aneinander angeglichen. Die allermeisten seiner Mnemosyne-Illustrationen waren schwarzweiß, Farben interessierten ihn nicht. Ihm ging es um das, was Milan Kundera die Unsterblichkeit der Gesten genannt hat: das Fortleben ästhetischen Ausdrucks seit dem Beginn menschlicher Zivilisation. Die Ausstellungsmacher konnten die Sogkraft der Großformate nicht aufheben, aber sie hätten sie abmildern können, wenn sie die Malereien gegen die übliche Praxis an den Rand und die Stiche und Münzen in die Mitte der Wände gehängt hätten. Das ist hier nicht passiert.«

Ganz anderer Meinung war da der Kunsthistoriker Andreas Beyer. Es sei

»den Kuratoren dieser angenehm überschaubaren, exquisiten Ausstellung nicht hoch genug anzurechnen, dass sie der Versuchung widerstanden haben, ihre Hängung an einer wie auch immer anwendbaren Warburg'schen Logik auszurichten. Dadurch, dass sie auf dem Eigenrecht der Formate und Gattungen, auch auf dem ästhetischen Eigensinn der Werke bestehen, machen sie überhaupt erst nachvollziehbar, welchen Übersetzungs- beziehungsweise Transformationsprozess diese durchliefen, als Warburg sie, unbekümmert um Maß oder Farbigkeit, für seinen Bilderfluss abzweigete.«

Die so unterschiedlich ausfallenden Urteile spiegeln eine Spannung wider, mit der sich die Kunstgeschichte als akademische Disziplin von ihren Anfängen an auseinanderzusetzen hatte und die für Warburg, als es ihm um eine kulturwissenschaftliche Erweiterung des Fachs ging, erneut methodische Brisanz gewann. Es geht um die Spannung zwischen Original und Reproduktion und damit zugleich um den Schritt vom Originalformat zur Verkleinerung bzw. Vergrößerung und den Unterschied zwischen den Farben der Kunst und einer Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß.[2]

Denn schwarz-weiß war die Kunstgeschichte bis ins 20. Jahrhunderts hinein weitestgehend. Farbige Reproduktionen galten als unwissenschaftlich, da eine unverfälschte Wiedergabe der Originalfarben unmöglich sei. Als sich renommierte Kunstverlage wie Piper, Bruckmann oder Seemann um entscheidende Verbesserungen der farbigen Reproduktionen zu kümmern begannen, holten sie sich Kunsthistoriker wie Julius Meier-Graefe oder Erwin Panofsky an die Seite. Die Möglichkeit wiederum, in Hörsälen und Seminaren in großem Umfang mit Reproduktionen zu arbeiten, hat die Kunstgeschichte als universitäre Disziplin geprägt. Vor allem die Fotografie lieferte ihr eine Materialgrundlage, die mit älteren Reproduktionstechniken nicht zu erreichen gewesen wäre. Anders als die oft weit verstreut aufbewahrten Kupferstiche ermöglichten Fotos zudem vollständigere Bildreihungen, die es erlaubten, eine große Zahl von Abbildungen nebeneinanderzulegen und miteinander zu vergleichen.[3] Auch in Bilderatlanten, die es als Gattung schon seit dem 19. Jahrhundert gab, wurde zunächst weitestgehend mit Stichen gearbeitet. Die Fotografie erweiterte auch hier die Möglichkeiten. Warburg nutzte grafische Illustrationen aber weiterhin, da sie die Konturen von Plastiken und hier besonders der Reliefs deutlicher hervortreten ließen.[4]

Die alte Skepsis der kunsthistorischen Zunft gegenüber Farbabbildungen gewann für die Arbeit an der KBW eine neue und etwas anders gelagerte Bedeutung, als es um die Entwicklung der Ikonologie als Methode und um die Konzeption des Bilderatlas *Mnemosyne* ging. Die Grundlagentexte zur Ikonologie, die eine umfassende kulturwissenschaftliche Interpretation von Kunstwerken zum Ziel hat, verfasste bekanntlich nicht Warburg, sondern der seit 1920 mit der KBW eng zusammenarbeitende Erwin Panofsky. Panofsky wählt in seinem Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst* als Beispiel für sein dreistufiges Modell ausgerechnet den *Isenheimer Altar* von Matthias Grünewald und damit, so die Kunsthistorikerin Monika Wagner, eine Farbsensation. Der Bruckmann-Verlag widmete nicht zufällig eben diesem Werk schon 1906 einen großen Bildband in Farbe. Doch von der Farbgebung Grünewalds ist nicht die Rede in Panofskys programmatischem Aufsatz. Denn ihm geht es gerade um den Unterschied zwischen der Beschreibung der Farben, die noch keine Bedeutungszuweisung enthalten muss, und dem Erkennen des inhaltlich Dargestellten. Solange sich letzteres auf die Zuschreibung ›schwebender Mensch mit durchlöchernten Händen und Füßen‹ beschränke, sei es noch auf der Basis von unmittelbarer Daseinserfahrung möglich. Um in diesem Menschen aber den auferstehenden Christus erkennen zu können, bedürfe es des Rückgriffs auf literarisch übermitteltes Wissen. Anders gewendet: Um dafür zu werben, dass sich die vornehmlich auf Form- und Stilanalyse konzentrierte Kunstgeschichte einer kulturwissenschaftlichen Erweiterung ihres Fachs öffnete, brauchte Panofsky gerade die Farbe nicht als Argument.

Während es im Fall des Bedeutungssinns um den Bild-Text-Bezug geht, lebt der *Mnemosyne*-Atlas in der uns überlieferten Form vom Bild-Bild-Vergleich. Den geplanten Text- und Kommentarband, der die »philosophische und bildgeschichtliche Betrachtungsweise«^[5] erst verbunden hätte, konnte Warburg nicht mehr verfassen. Dass Roberto Ohrt und Axel Heil in Ergänzung zum fulminanten Ausstellungskatalog im Folioformat, der bei Hatje Cantz erschienen ist, im Frühjahr 2021 einen Textband mit ausführlichen Kommentaren zu veröffentlichen planen, geht über die Rekonstruktion des Originalatlas hinaus, folgt aber prinzipiell ebenfalls seiner ursprünglichen Konzeption. In der überlieferten Form demonstriert der *Mnemosyne*-Atlas seine These allein ad oculos, wie Fritz Saxl es einmal formulierte.^[6] So eindrucksvoll die Bildtafeln in der jetzt rekonstruierten Form sind, so deutlich wird bei ihrer Betrachtung auch, was alles *nicht* zu sehen ist, da es über die überlieferte Einleitung zum Atlas hinaus des erläuternden Textes bedarf, um Warburgs Fragestellungen und Thesen wirklich nachvollziehen zu können.

Geht man anhand der rekonstruierten Bildtafeln Warburgs Suche nach den von ihm so bezeichneten Pathosformeln und ihrer Tradierung nach, kann man tatsächlich den Eindruck gewinnen, Warburg habe sich für Farben nicht interessiert, wie Kilb schreibt. Doch das stimmt nicht generell. In einem Vortrag über *Dürer und die italienische Antike* beispielsweise, gehalten 1905, beklagte Warburg ausdrücklich, dass Fotografie die Originale verfälsche. Sie nehme den Werken ihre Farben. Und sie verzerre das Empfinden für Größenverhältnisse.^[7] Beides, muss man sagen, tut Warburg im Bilderatlas selbst. Hier aber ist das Absehen von Farbe und Originalgröße Programm. Monika Wagners kleines Experiment, bei dem sie der Atlastafel Nr. 47, die der Ninfa gewidmet ist (Abb. 2), eine nachkolorierte Version derselben Tafel gegenüberstellt, macht

anschaulich, wie sehr die Vergleichbarkeit der Werke gemindert wird, wenn einige von ihnen farbig, andere schwarz-weiß abgebildet sind.[8]

Der Weg der Pathosformeln auf den Wanderstraßen der Kultur, den Warburg nachzuzeichnen suchte, war leichter aufzuspüren unter Absehung von Farb- und Stilmerkmalen sowie Größenverhältnissen. Dass sich die auf einer Münze Kaiser Hadrians dargestellte Fortuna als »Auseinandersetzungssymbol des sich befreienden Menschen« auch auf einem florentinischen Kupferstich von 1466 findet, sieht man besser, wenn das Münzmotiv vergrößert abgebildet wird.[9] Erwin Panofsky vermutete im amerikanischen Exil sogar, die Ikonologie habe in den USA nicht zuletzt deshalb so viel Anklang gefunden, weil sie trotz des amerikanischen Defizits an Originalen anhand von Reproduktionen auf wissenschaftlich tragfähiger Grundlage möglich sei.[10] Er selbst weigerte sich im Übrigen zeitlebens, über Bilder und Plastiken zu publizieren, die er nicht im Original gesehen hatte.[11]



Abb. 2: Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne, Sep 4 – Nov 30, 2020; Bilderatlas Mnemosyne, panel 47 (recovered), Foto: Wootton / fluid; Courtesy The Warburg Institute, London

Warburgs Bilderatlas ist methodisch zudem nicht von der Schwarz-Weiß-Fotografie allein inspiriert. Detailliert hat der Kunsthistoriker Thomas Hensel gezeigt,

»dass Warburgs Konzept- und Begriffsbildung, sein Geschichtsbild und sein ›Denken in Bildern‹ in ihrer Struktur unter anderem durch die technischen Bildgebungs- und -übertragungsverfahren Bildtelegraphie, Kinematographie und Röntgenographie modelliert wurden und die Materialität dieser unterschiedlichen Aufzeichnungsmedien oder ›Graphien‹ tief in seine historiographischen und epistemologischen Entwürfe hineinreicht.«[12]

Was bedeutet das für den Tiergarten-Gang von der Reproduktion zum Original? Die Parallelität der beiden Ausstellungen ändert nichts an dem unversöhnlichen Unterschied ihrer Gegenstände. Trägt die Bilderatlas-Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt den Untertitel »Das Original«, so ist damit ein Original zweiter Ordnung gemeint. Dass die Kuratoren 80 Prozent der von Warburg verwendeten Reproduktionen in den Archivbeständen des Londoner Warburg Institute aufgefunden haben und für die Ausstellung nutzen konnten, macht den Gewinn gegenüber früheren Ausstellungen aus, die nur Fotos der Tafeln, also Reproduktionen des aus Reproduktionen zusammengestellten Atlas, zeigten. Dass es dem Bilderatlas nicht um möglichst originalgetreue Abbildungen der zitierten Werke geht, schmälert Warburgs Sinn für die Originale nicht.

Nachvollziehbar wird durch den eklatanten Unterschied zwischen den beiden Ausstellungen der Schritt vom Kunstwerk hin zu dem darauf gerichteten wissenschaftlichen Blick, der angleicht, um vergleichen zu können, der ordnet, gruppiert und abstrahiert. Diesen Unterschied hätte keine der möglichen Hängungen ausgleichen können. Die schwarz-weiße, Formate aneinander anpassende Ästhetik des *Mnemosyne*-Atlas steht für die begriffsbildende Distanzerzeugung, die Warburg der Wissenschaft zuschreibt. Sie vollzieht sich anders als das Distanzschaffen mit den Mitteln künstlerischer Gestaltung, das in der Gemäldegalerie zu sehen war. Dieses bewegt sich Warburg zufolge zwischen den beiden Polen des imaginären Zugreifens einerseits und der begrifflichen Schau andererseits, auch bezeichnet als einschwingende Phantasie und ausschwingende Vernunft oder als volle Wucht der leidenschaftlich-phobischen Erschütterung auf der einen und einer aufzeichnenden Wissenschaft auf der anderen Seite. Diese Mittelstellung von Kunst zwischen den verkürzt als Mythos und Logos bezeichnbaren Polen erfüllt nach Warburg »die Vorbedingungen [...], daß dieses Distanzbewußtsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann.«^[13] Für diese Dauerfunktion spielt das kollektive und individuelle Gedächtnis – Mnemosyne – eine entscheidende Rolle. Der Bilderatlas sollte ein Inventar »der antikisierenden Vorprägungen [sein], die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirkten.« Dies aber nicht um des Inventarisierens willen. Warburg wollte »durch eine tiefer eindringende sozialpsychologische Untersuchung den Sinn dieser gedächtnismäßig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistestechnische Funktion« begreifen.^[14] Dafür bedurfte es des Vergleichs über die Zeiten, aber auch über das Eigenrecht und den ästhetischen Eigensinn der Originale hinweg, wie Andreas Beyer es nannte. Es bedurfte der spezifisch wissenschaftlichen Form der Distanzschaffung.

Wie kaum ein anderer vermochte Warburg diesen Distanzierungsvorgang, in seinem Fall kulturwissenschaftliche Fragekonstellationen und die ihnen zugeordneten methodischen Vorgehensweisen, in Räume zu übersetzen. Ein Beispiel ist das Warburg-Haus in Hamburg selbst: Vom ursprünglich dunklen, grabähnlichen Vorraum hin zum lichtdurchfluteten, als Ellipse mit ihren beiden Polen gestalteten Lesesaal ist es als ein solcher »Verwissenschaftlichungs-Raum« gebaut, der durchschritten werden soll. Auch die Bücheranordnung in den einzelnen Stockwerken, die vom Themenfeld »Handeln« im ersten Stock über das »Wort« und die »Orientierung« im zweiten und dritten Geschoss bis hin zum »Bild« als oberster Stufe aufstieg, auf der das symbolische Handeln erreicht sei, stellt eine solche Verräumlichung einer kulturwissenschaftlichen These dar.^[15] Darum hätte es Warburg vermutlich auch gefallen, dass im Berliner Spätsommer von den Originalkunstwerken in der Gemäldegalerie ein Weg durch den Park zurückzulegen war, um zum rekonstruierten Bilderatlas *Mnemosyne* zu gelangen.

Die Historikerin Barbara Picht arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin im ZfL-Schwerpunktprojekt »Das 20. Jahrhundert in Grundbegriffen. Lexikon zur politisch-sozialen und kulturellen Semantik in Deutschland«.

[1] Digital kann man sich auch auf der Seite vom Haus der Kulturen der Welt weiterhin ein Bild der beiden Ausstellungen machen.

[2] So der Titel eines Aufsatzes von Monika Wagner, auf den ich mich im Folgenden beziehe und dessen Kenntnis ich einem Hinweis meines Kollegen Falko Schmieder verdanke: Monika Wagner: »Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß. Visuelle Argumente bei Panofsky und Warburg«, in: dies./Helmut Lethen (Hg.): *Schwarz-Weiß als Evidenz. ›With black and white you can keep more of a distance‹*, Frankfurt a. M. 2015, S. 126–144.

[3] Vgl. hierzu Angela Matyssek: »»Entdecker« und »Finder«. Über die fotografische Wissensproduktion der Kunstgeschichte und die Probleme der Reproduktion von Kunstwerken«, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 28 (2005), S. 227–235.

[4] Vgl. Claudia Wedepohl: »The Making of Warburg's Bilderatlas Mnemosyne«, in: Robert Ohrt/Axel Heil in cooperation with The Warburg Institute and Haus der Kulturen der Welt: *Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, Berlin 2020, S. 14–19, hier S. 14.

[5] Brief Fritz Saxls an den Verlag B. G. Teubner, Leipzig (um 1930), zit. nach Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink (Hg.): *Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE (= Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Zweite Abteilung, Bd. II.1)*, Berlin ²2003, S. XVIII–XX, hier S. XVIII.

[6] Ebd.

[7] Vgl. Wedepohl (Anm. 4), S. 15.

[8] Vgl. Wagner (Anm. 2), S. 140 f.

[9] Vgl. *Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE* (Anm. 5), S. 88 f.

[10] Vgl. Karen Michels: *Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999, S. 149.

[11] Vgl. Gerda Panofsky an Dr. Jan Lauts vom 12. Juli 1972 aus Princeton; Archives of American Art, Smithsonian Institution Archives, Panofsky Papers, Roll No. 2116, Frame No. 1494.

[12] Thomas Hensel: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011, S. 17.

[13] Vgl. Aby Warburg: »Mnemosyne. Einleitung«, in: *Aby Warburg. Der Bilderatlas MNEMOSYNE* (Anm. 5), S. 3.

[14] Ebd.

[15] Vgl. Karen Michels: *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, München 2007, S. 95–103.

VORGESCHLAGENE ZITIERWEISE: Barbara Picht: Aby Warburg, die Reproduktion und das Original, in: ZfL BLOG, 7.12.2020, [<https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2020/12/07/barbara-picht-aby-warburg-die-reproduktion-und-das-original/>].
DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20201207-01>