Hensel, Thomas: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin: Akademie Verlag 2011

ISBN-13: 978-3-05-004557-3, 299 S., ca. EUR 49.80

Rezensiert von: Thomas Helbig, Berlin

„Wir haben vor Ihnen gleichsam noch feuchte Druckbogen aufgehängt, mit der Bitte um ihre Mitwirkung durch anteilnehmende Kritik.“ [1]

Thomas Hensels im Jahr 2006 an der Universität Hamburg bei Martin Warnke und Hermann Hipp als Dissertation vorgelegte Untersuchung macht es sich zur Aufgabe, anhand der paradigmatisch erscheinenden Methode Aby Warburgs (1866-1929) die historische Entwicklung von der „Kunstgeschichte“ hin zur „Bildwissenschaft“ nachzuzeichnen. Warburgs frühe Skizzierung von 1917 („Bildhistoriker, kein Kunsthistoriker.“ S. 12) und der virulente Gehalt dieser als Bildgeschichte charakterisierten Disziplin wird spätestens seit den 70er Jahren wieder verstärkt aufgegriffen. Hensel widmet sich neben der Einleitung und dem Ausblick in insgesamt fünf Kapiteln („Innervationen“, „Bildtelegraphie“, „Kinematographie“, „Röntgenographie“ und „Autographie“) nun vornehmlich den medialen Spielarten einer so umrissenen bildgeschichtlichen Kulturwissenschaft, die jedwede „grenzpolizeiliche Befangenheit“ zu überwinden versucht. Diese begleiten die wissenschaftliche Arbeit nicht einfach nur passiv, sondern treiben diese als produktive Akteure voran und machen sicht- und denkbar, was sonst verborgen bleiben würde. Zur theoretischen Grundlage gereicht dem Autor die durch Bruno Latour charakterisierte Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) seitens der Wissenschaftstheorie (Kap. II.1, bes. S. 24f.) und die Überlegungen Marshall McLuhans und Friedrich Kittlers im Bereich der Medientheorie (Kap. II.2).

Protokinematographie des Bilderatlas

Der bemerkenswerteste Vorstoß des Buches liegt in der Herausarbeitung von Warburgs bisher weitgehend unterbelichtet gebliebener Wahrnehmung der sich parallel entwickelnden Kinematographie („Eine zauberhafte Mithilfe des Erlebens“ S. 126). Hensel versteht es glänzend, hinter den fotografischen Überlieferungen des Fragment gebliebenen Bilderatlas „Mnemosyne“, in denen die 1933 auf dem Weg in das Londoner Exil verlorengegangenen Atlastafeln dokumentiert sind, den Atlas sowohl in seiner Prozessualität flexibler Bildanordnungen als auch in seiner visuellen Sequentialität zwischen den Bildern darzustellen (S. 131f.). Derart als ‚Film mit anderen Mitteln’ charakterisiert, steht der Mnemosyne-Atlas mit seinen para-kinematographischen Anordnungen des Bildmaterials inmitten der historischen Entwicklung des bewegten Bildes. Bleibt dieser Vergleich nicht ohne die Voraussetzung früherer Untersuchungen, so markiert er dennoch ein bisher eher randständig betrachtetes Feld der Warburgforschung.[2] Trotz der überraschend aussagekräftigen materiellen Anhaltspunkte, die Hensel im Londoner Warburgarchiv anhand von Notizen, Briefen und erhalten gebliebenen Kinoeintrittskarten ausfindig machen konnte, fehlt bisher im Biester-Index, einem der grundlegenden Hilfsmittel zur Recherche von Warburgs Tagebucheinträgen, das Schlagwort „Kino“ gänzlich (S. 103).[3] Auch George Didi-Huberman, so wäre zu ergänzen, hat

sich unlängst noch auf ein fehlendes Interesse Warburgs „für die filmischen Experimente seiner Zeit“ berufen.[4]

Mediengeschichte der Kunstwissenschaft

Dem epistemologischen Überschuss der Arbeitstechniken des Hamburger Kunsthistorikers stellt Hensel eine umfangreiche Medienhistoriographie beiseite. Beginnend bei Ernst Kapps „Grundlinien einer Philosophie der Technik“ (1877) (S. 61) zeichnet er eine Entwicklung nach, die von der schnell vorangeschrittenen Akzeptanz der Fotografie innerhalb des kunsthistorischen Arbeitsprozesses (Herman Grimm 1892/93 u.a.; S. 37 u. 143f.) über die durch Heinrich Hertz in den 1880er Jahren vorangetriebene Telegraphie (S. 95) sowie die Röntgentechnik 1896 (S. 155) bis zum Fernseher 1929 (S. 218f.) reicht. Die Betrachtungen medientechnischer Entwicklungen werden mit geistesgeschichtlichen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen überkreuzt. Anhand seines weitreichenden Quellenstudiums gelingt es Hensel, Warburgs Affinitäten für die technologischen Neuerungen seiner Zeit herauszuarbeiten. Hier sticht besonders die Schilderung des Besuchs der Internationalen Elektro-Technischen Ausstellung 1891 (S. 56ff.) in Frankfurt am Main hervor. Hensel erweist sich in seiner Vorgehensweise selbst als Bildhistoriker, wenn er seine Herleitungen und Deutungen stets an dem ausgezeichnet zusammengetragenen Bildmaterial vom Plakat (Werbekarton) über die Karikatur bis hin zu Lichtdrucken oder schematischen Darstellungen rückkoppelt. Trotz ihrer unerhörten Dichte an Bild- und Quellmaterialien sowie deren Historisierung vermag die Argumentation jedoch nicht immer zu überzeugen. Wenn Warburgs „Bilddenken“ und die lichttechnische Einrichtung des Lesesaals der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg in der Elektro-Technischen Ausstellung als „präfiguriert“ (S. 66f.) nahegelegt werden, dann bleibt hier, und gelegentlich an anderer Stelle, die argumentative Ausführung, innerhalb eines vergleichsweise kurzen Textabschnittes, eher mechanisch konstruiert. Zwar liefert die zweckgebundene Bilderhängung der Ausstellung ein aufschlussreiches Indiz für Warburgs Interesse an außermusealen Präsentationsformen, jedoch bedürfte es einer umfangreicheren Deutung dessen, was Warburgs „Bilddenken“ (S. 67) tatsächlich ausmachte. Die Atlastafeln korrespondieren stark mit den Displays der frühen Fotografie- und Messeausstellungen. Der beliebigen Quantität der Bilder setzten die Tafeln die diskursive Qualität des Bildtableaus entgegen. Wie Anke te Heesen treffend herausstellte, spielte die hybride Form der Stellwand, angesiedelt zwischen der schwerfälligen Galeriewand und der handhabbaren Montagefläche mobiler Bildertafeln, eine maßgebliche Rolle für den Möglichkeitsraum des Warburgschen Bilderdenkens.[5]

Warburgs Graphien

Hensels Arbeit, die einem Panorama gleich die inzwischen kaum mehr überschaubare Literatur zu Warburg umklammert und in einem außerordentlich umfangreichen Anmerkungsapparat auswertet, gelingt es, zahlreiche Aufzeichnungstechniken aufzuspüren, mit denen der Bildhistoriker mit der Außenwelt „Contact zu bekommen“ (S. 168) suchte. Neben den zwischen Schriftbildlichkeit und Bildschriftlichkeit pendelnden Einträgen im Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, den weiter hinzugezogenen Zettelnotizen und dem Bilderatlas (Kap. IV.3. u. V.1-3), geraten auch Zeitungsausschnitte, Zettelkästen und selbst das bloße Schreibzeug mit in den Blick (Kap. VI.1). Wie wichtig das (Be- und) Verharren in diesen flexibel bleibenden Stadien der wissenschaftlichen Arbeit für Warburg immer blieben, zeigt das ungewöhnliche Verhältnis zwischen einer überbordenden Anzahl von Manuskripten und Notizen (etwa 100 Manuskriptseiten und 200 Zettel pro

publizierter Seite) gegenüber einem vergleichsweise geringen Publikationsumfang (etwa 600 Seiten), wie es im Zuge der Editionsarbeit von Charlotte Schoell-Glass unmissverständlich herausgestellt werden konnte.[6] Der hohe Wirkungsgrad des Bilderatlas „Mnemosyne“, der Bibliothek und selbst der Manuskripte und Zettelkästen unterstreicht überdeutlich, dass dieser bedächtig vorwärtstastende Versuch Warburgs, analog zu seiner anthropologisch umrissenen Formel „vom Greiftier zum Begriffsmenschen“[7], weit produktiver war, als es das publizierte Werk, allein für sich genommen, anzuzeigen imstande wäre. Darauf reagiert der Autor durchgängig mit einer unbestechlichen Aufmerksamkeit, die Warburgs gegenüber Statusfragen unvoreingenommenen Forschungen zu zeitgenössischen wie historischen Bilderaufkommen von der Toilettenbanderole (S. 13) über den Staatsakt (S. 126) bis zur sogenannten ‚hohen Kunst’ verfolgt.

Psychohistorische Metaphernbildungen

Die Schriften Warburgs sind ein beredtes Beispiel dafür, wie sich der Bildhistoriker seinen Quellen näherte. Nicht nur spiegeln sich die Spuren antik-heidnischer Denk- oder Bildmotive in den Kunstwerken der Renaissance wider, wie Warburg nicht müde wurde zu betonen, nein, in den Details seiner bildanalytischen ‚De-Montagen’, so hat es den Anschein, werden die Bilder mit ihrer zeitgebundenen Tendenz zur Inversion sowohl auf ihre eigene Gegenwart als auch auf diejenige der Betrachtung selbst zurückgeworfen. Auf den Zusammenhang der politischen Brisanz der Bildniskunst („Schlagbilder“) im Zuge der Reformation und deren Rückprojektion auf die Erfahrungen des Ersten Weltkrieges in Warburgs Luthertext (‚Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten,’1917/1920) wurde in der Literatur bereits häufiger hingewiesen.[7] Sein Interesse für die Überwindung räumlicher Distanzen mittels Telegraphie und Luftfahrt (vom Luftschiff bis zum eigens in Auftrag gegebenen Briefmarkenentwurf reichend: ‚Idea vincit’,„Das Flugzeug steigt wirklich sieghaft auf.“)[8] wie es Hensel nicht nur am Beispiel technologischer Entwicklungen in den Übertragungstechniken, sondern auch in der Rezeption des frühen Science-Fiction Filmes „Das Himmelsschiff“ (1918) von Holger Madsen nachweist (Kap. IV.1), hat paradigmatischen Charakter. So stehen den im Bilderatlas verwendeten Fotografien moderner Luftschiffe etwa ein früherer Text Warburgs von 1913 entgegen, in dem er einen flandrischen Teppich des 15. Jahrhunderts aus der Villa Doria Pamphili in Rom beschreibt, auf dem Alexander der Große mit Luftschiff und Tauchboot dargestellt ist („automobile Bilderfahrzeuge“ im Sinne der Mediengeschichte S. 47). Dass diese Betrachtung nicht nur die Geistesgeschichte des 15., sondern auch diejenige des 20. Jahrhunderts berührt, zeigt sich darin, dass selbst noch den „modernen Aviatiker,“ Warburg zufolge ein „geistiger Stammbaum“ mit dem selbstbewusst in den Himmel fahrenden, jedoch von Gottvater mit „abwehrende[r] Geste“ bedachten Alexander verbindet.[9] Hier liegt ein einschlägiges Exempel Warburgscher Metaphernbildung vor, das gleichermaßen von einem kunsthistorischen wie von einem ambivalent zeitkritischen Interesse für die technischen Fortschritte getragen wurde. Pointiert verweist Hensel auf diesen besonders anschaulichen „Brückenschlag“ im Lichte einer Kunst und Technik zusammenbringenden Begriffsbildung. Dieser Hinweis überzeugt derart, dass er über die knappe Schilderung hinweg (S. 63, 109 u. 131) dazu herausfordert, jenem Ideengeschichtlichem Narrativ auf die Spur zu kommen, dem Warburg als Regisseur nicht nur der Einzeltafeln, sondern auch denen des gesamten „Dramen Cyclus“ (S. 105) verpflichtet war. Eine engere ikonographische Rückbindung an die Gegenstände des kunsthistorischen Interesses Warburgs, hinter der Medialität seines bildhistorischen Laboratoriums, hätte diesen Impuls auch im Hinblick einer erneuten Betrachtung des publizierten Werkes weiter verstärken können.

„Mitwirkung durch anteilnehmende Kritik.“ Relevanz und Rezeption Warburgs

Im Gegensatz zu dem heute mehr und mehr unscharf markierten Begriff der „Bildwissenschaft“ ging es Warburg um die Geschichte der Bilder („Bildhistoriker“) inmitten einer weit zu umfassenden „Kulturwissenschaft“. In diesem Sinne gelten Bilder nicht nur als affirmative Oberflächen, an denen Geschichte ablesbar wird, sondern als visuelle Diskurse, die selbst „stilbildend“ Geschichte zu stiften vermögen. Diese bleiben aber soweit in der Historie verankert, dass es eines detektivischen, röntgenologisch bis in die Tiefenschichten reichenden Blickes bedarf, um die unter den Bildoberflächen verborgenen Prägungen („Engramme“ und „Pathosformeln“, wie es Warburg nennt) aufzudecken. Dieser Speichervorrat eines kollektiven Bildgedächtnisses verpflichtet jedoch in dem gleichen Maße, wie er Perspektiven eröffnet. „‚Eilig Reisende’ im Gebiete der Bildvergleichung“ [10] sind es demnach nicht, denen sich Warburg verpflichtet fühlte.
Am kontroversesten hat vermutlich Carlo Ginzburg mit seinem wichtigen Aufsatz zur Warburg-Tradition eine methodenkritische Untersuchung zur Anschlussfähigkeit Warburgs eingefordert.[12] Eben dieser Titel fehlt in der sonst bestechend weitreichenden Literaturliste Hensels. So bleibt mit Ginzburg danach zu fragen, ob Bilder als Quellen historischer Kontexte taugen und wenn ja, welcher Methoden es zu ihrer Entschlüsselung bedarf. Warburg sowie zahlreiche weitere Wissenschaftler neben und nach ihm haben diese Frage bejaht. Im Lichte des inzwischen mehrfach potenzierten Aufkommens bildorientierter Informationsvermittlungen und ihrer massenmedialen Verbreitung gewinnt der Vorstoß Warburgs erneut an Virulenz, die damals und heute noch mehr, der „Mitwirkung durch anteilnehmende Kritik“ bedarf.

Dies auszudifferenzieren wird die Aufgabe nachfolgender Betrachtungen sein, die nun, dank der vorzüglichen Quellenarbeit Thomas Hensels, einen umso größeren Einblick in die bislang großenteils noch ungehobenen Schätze des Londoner Warburg Instituts gewinnen können. Nach Tilmann von Stockhausen und dessen ausgezeichneter Untersuchung zur inneren und äußeren Architektur der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg gelingt es Hensel einen weiteren Meilenstein innerhalb des neu aufgeschlagenen Kapitels einer Mediengeschichte der Kunstwissenschaft anhand des engeren und weiteren Umkreises von Aby Warburg zu setzen.
Anmerkungen

[1] Mit diesen Worten wandte sich A. Warburg während seines Vortrages in der Bibliotheca Hertziana in Rom (19. Januar 1929) an das Publikum. Zitiert nach: Wuttke, Dieter: Chronik der Beziehungen zwischen A.M. Warburg und E.R. Curtius von November 1928 bis Oktober 1929 und der Nachwirkungen des Rom-Erlebnisses beider im Zeugnis anderer zwischen 1939 und 1974. [Beilage I]. In: Kosmopolis der Wissenschaft. E.R. Curtius und das Warburg Institute: Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente. Hrsg. von Dieter Wuttke u. Ernst Robert Curtius. Baden-Baden 1989, S. 223–255, S. 231.

[2] Die umfangreichste Studie legte bislang Philippe-Alain Michaud vor: Aby Warburg et l’image en mouvement. Paris 1998. Neben Karl Sierek (Foto, Kino, und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker. Hamburg 2007) hat auch Thomas Hensel zahlreiche Artikel zum Thema vorgelegt. Eine umfassende Bibliographie findet sich in dem hier besprochenen Buch, S. 103, Anm. 1.

[3] Biester, Björn, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, 1926-1929. Annotiertes Sach-, Begriffs- und Ortsregister, Erlangen 2005.

[4] Dagegen wird die formale Affinität des Atlas im Verhältnis zum Kino stark gemacht: Didi-Huberman,

Georges: Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg. Berlin 2010, S. 530.

[5] Heesen, Anke te: Exposition Imaginaire. Über die Stellwand bei Aby Warburg, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, 2009, Heft 112, S. 55-64.

[6] Schoell-Glass, Charlotte: „Contakt bekommen“: Warburg schreibt. In: Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag. Hrsg. von Caro Bender, Thomas Hensel u. Erhard Schüttpelz, Berlin 2007, S. 283–296, hier S. 283, Anm. 2.

[7] Vgl. dazu insbesondere: Diers, Michael: Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart. Frankfurt am Main 1997 sowie Warnke, Martin: Vier Stichworte. In: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg. Hrsg. von Werner Hofmann, Georg Syamken u. a., Frankfurt am Main 1980, S. S. 53-83, S. 80.

[8] A. Warburg zitiert nach: Dorothea McEwan: "Wanderstrassen der Kultur". Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929. München 2004. S. 62.
Schon William S. Heckscher stellte in seinem frühen Aufsatz Warburgs Untersuchung in den Zeitkontext der 1911 publizierten Studien Otto Lilienthals und dem Untergang der Titanic (1912): Die Genesis der Ikonologie (1967). In: Ikonographie und Ikonologie: Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1. Hrsg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979, S. 112–164, S. 124f. Vgl. auch Warnke, Martin (wie Anm. 8), S. 77.

[9] Warburg, Aby: Luftschiff und Tauchboot in der Mittelalterlichen Vorstellungswelt (1913), in: Ders.: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Bd. I.1 („Die Erneuerung der heidnischen Antike“), Reprint der zweibändigen Ausgabe Leipzig/Berlin 1932, neu hg. und eingeleitet von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998, S. 241-249 und 386-388.

[10] A. Warburg zit. nach: Zöllner, Frank: „‚Eilig Reisende‘ im Gebiete der Bildvergleichung“. Aby Warburgs Bilderatlas ‚Mnemosyne‘ und die Tradition der Atlanten. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 37 (2010). S. 279–304, S. 297.

[11] Ginzburg, Carlo: Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition [erstmals ital. 1966]. In: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Hrsg. von Carlo Ginzburg 2002. Berlin. S. 83–173. Auch Klaus Herding untersucht die Rezeption Warburgs: Warburgs »Revenants« - psycho-ikonografisch gezähmt. In: kritische Berichte 18 (1990) H. 3. S. 27–37.

Empfohlene Zitation:
Thomas Helbig: [Rezension zu:] Hensel, Thomas: *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*, Berlin 2011. In: ArtHist.net, 16.07.2012. Letzter Zugriff 17.12.2025. <https://arthist.net/reviews/3417>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.