

Faszinationsgeschichte und Pathosformel. Zum Verhältnis von Klaus Heinrich und Aby Warburg

Dolores Zoé Bertschinger

1. Einleitung

Im Oktober 1979 wurde an der Universität Hamburg ein Internationales Symposium anlässlich des 50. Todestags des Kultur- und Bildwissenschaftlers Aby Warburg (1866–1929) durchgeführt. Für den Eröffnungsvortrag am 12. Oktober 1979 wurde der Religionsphilosoph Klaus Heinrich eingeladen. Das Motto der Tagung lieferte ein Warburgzitat: »Karikaturen – »Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens««. Die beiden Organisatoren Klaus Herding und Gunter Otto hatten Heinrich in diesem Zusammenhang gebeten, über eine »»Theorie« des Lachens« zu sprechen.¹ In seinen einleitenden Worten brachte Heinrich seinen Respekt für Warburg zum Ausdruck,

»den ich bewundere, der seine Wissenschaft verändert hat
und der mit dieser Veränderung gewirkt hat weit über seine
Disziplin hinaus – gegen den Funktionalismus in den Wis-
sensschaften, (...) gegen den Anspruch des transzendentalen

1 Klaus Heinrich, Theorie des Lachens. Zu Aby Warburgs 50. Todestag, in: ders., dämonen beschwören – katastrophen auslachen, Basel und Frankfurt a. M. 2013 (Reden und kleine Schriften 3), S. 51–81, hier S. 51f.

Subjekts, das sich über die Interessen der empirischen Subjekte hinwegsetzt.«²

In der publizierten Fassung des Vortrags verstärkte Heinrich diesen Bezug zu Warburg noch, und zwar mittels einer überraschend gedoppelten Dankesgeste: »Der Verfasser, der Aby Warburg viel verdankt, möchte diesen Vortrag als Dank an Warburg und die Warburg-Schule verstanden wissen.«³ Was hat es mit dem Verhältnis von Warburg und Heinrich auf sich? Warum und wofür genau war Heinrich Warburg derart dankbar?

Dieser Frage und den vielfältigen Spuren, die Warburg in Heinrichs Denken hinterlassen hat, gehe ich in diesem Beitrag nach. Fokussiert wird dazu auf den Vortrag »Das Floß der Medusa« aus dem Jahr 1981, dessen Entstehung im Zusammenhang mit dem Warburg-Revival in Deutschland zu verstehen ist. Deshalb wird zunächst der wissenschaftshistorische Kontext des Vortrags umrissen. Im Anschluss zeichne ich die wesentliche Argumentation Heinrichs nach, um dann verschiedene Aspekte seines methodischen Vorgehens zu beleuchten. Heinrichs Bildarbeit beruht – so zeige ich auf – wesentlich auf Warburgs Bild- und Bildwissenschaftsverständnis.

Die Analyse des Medusa-Vortrags gliedert sich in vier Abschnitte: Heinrichs Einstieg mit der Deutung des Géricault-Gemäldes »Floß der Medusa«, seine Aufarbeitung des Perseus-Mythos anhand antiker Medusa-Darstellungen, die Deutungen weiterer Kunstwerke aus der Renaissance und der zeitgenössischen Kunst als Repräsentationen der »Geschlechterspannung« sowie zusammenfassend das »Medusa-Problem«, in dem Heinrich einen wesentlichen Antrieb der gewaltdurchzogenen Menschheitsgeschichte sieht.

In den darauffolgenden Abschnitten erläutere ich Heinrichs Bildarbeit vor dem Hintergrund von Aby Warburgs Werk. Dazu gehört als erstes auf einer theoretischen Ebene die Verschränkung von Religions- und Bildgeschichte. Als zweites beleuchte ich die Methode des Bildvergleichs, die Heinrich von Warburg übernommen hatte. Als

2 Ebd., S. 52.

3 Ebd., S. 73.

drittes geht es um den Fokus auf Ikonographie und Motivgeschichte, die sowohl für Warburg als auch für Heinrich wesentlich war für ihr Verständnis von Überlieferung, Tradition und Innovation von Kultur im Allgemeinen und von Religion im Spezifischen. Ein weiteres gemeinsames Moment ihres Denkens sind Affekte, Psyche und das Unbewusste. Diese Dimensionen arbeite ich aus in den Abschnitten zu den »bewegenden Bildern«, zur politischen Ikonographie sowie zu antiken Frauenfiguren – bei Warburg die Nymphe, bei Heinrich die Medusa. Der Kreis der Darlegung schließt sich mit einem erneuten Rekurs auf Heinrichs Theorem der Geschlechterspannung. Abschließend umreißt ich die Bedeutung der Warburg-Heinrich-Verbindung für die heutige Religionswissenschaft.

2. Das Warburg-Revival

Klaus Heinrichs Dahlemer Vorlesungen zum ästhetischen Subjekt, zu Architektur und Kunstgeschichte ab Ende der 1970er-Jahre verlaufen parallel zur Erneuerung der Kunstgeschichte in der BRD.⁴ Angestoßen wurde diese 1970 durch den Kölner Kunsthistorikerkongress mit der von Martin Warnke organisierten Sektion »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung«.⁵ Diese kritische Kunstgeschichte forderte im Kontext der 68er-Bewegung, dass Kunstwerke im Zusammenhang ihrer Epoche als kulturelle Zeugnisse philosophischer, politischer, sozialer und ökonomischer Verhältnisse gedeutet werden sollten. Die Neuauflage von Walter Benjamins Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 1977 im Frankfurter Suhrkamp Verlag unter dem Titel »Drei

4 Über den Zusammenhang zwischen der französischen Revolutionsarchitektur von Étienne-Louis Boullée und Claude-Nicolas Ledoux und der NS-Architektur hielt Heinrich im Frühjahr 1978 und zu den Vedute di Roma von Giovanni Battista Piranesi im Wintersemester 1978/79 eine Vorlesung; siehe Klaus Heinrich, Karl Friedrich Schinkel, Albert Speer. Eine architektonische Auseinandersetzung mit dem NS, in: Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau, 48. Jg., H. 219, Frühjahr/Sommer 2015, S. 10–219 und ders., Giovanni Battista Piranesi, in: ebd., 56. Jg., H. 254/1, Dezember-Februar 2023/24, S. 12–117.

5 Siehe Martin Warnke, Hg., Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970.

Studien zur Kunstsoziologie« erschienen, befeuerte diesen Diskurs und verankerte sozialwissenschaftliche und medientheoretische Perspektiven ebenso wie die Kritische Theorie in der Kunstgeschichte.

Diese neue Kunstgeschichte ging einher mit der Wiederentdeckung Aby Warburgs, dem Begründer der Kulturwissenschaft im Allgemeinen und der Bildwissenschaft im Besonderen.⁶ 1978 wurde sein Aufsatz »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara«, der als Geburtsstunde der Ikonologie gilt, wiederaufgelegt.⁷ Ein Jahr später, 1979, erschien die erste Auflage von »Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen«, herausgegeben von Dieter Wuttke. Wuttke kommt das Verdienst zu, als erster Warburgs verstreute Aufsätze und Fragmente gesammelt, ediert und einem deutschsprachigen Publikum zugänglich gemacht zu haben. Heinrich arbeitete mit Wuttkes erweiterter Ausgabe der »Ausgewählten Schriften« von 1980.⁸ Parallel zu Warburgs Schriften erschien 1979 der Aufsatz des Warburg-Schülers Erwin Panofsky »Ikonographie und Ikonologie« erstmals in deutscher Übersetzung. Er sollte die deutschsprachige Kunstgeschichte nachhaltig prägen. 1981 kam schließlich die für die Warburg-Rezeption wegweisende Biographie Ernst Gombrichs auf Deutsch heraus: »Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie« (englische Erstauflage 1970). Gombrichs Standard-

6 Als Einführung in Warburgs Kultur- und Bildwissenschaft siehe Kurt W. Forster, *Aby Warburgs Kulturwissenschaft. Ein Blick in die Abgründe der Bilder*, Berlin 2018; Thomas Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphiken*, Berlin 2011; Karen Michels, *Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen*, München 2007; Ulrich Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003; zu Warburg aus religionswissenschaftlicher Perspektive siehe Hartmut Böhme, *Aby M. Warburg (1866–1929)*, in: Axel Michaels, Hg., *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München 2004, S. 133–56.

7 *Aby Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1922)*, in: Adolfo Venturi, Hg., *L'Italia e l'arte straniera. Atti del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte in Roma [16.–22.10.1912]*, Rom 1978, S. 179–93.

8 Klaus Heinrich, *Das Floß der Medusa*, in: ders., *Floß der Medusa. Drei Studien zur Faszinationsgeschichte mit mehreren Beilagen und einem Anhang*, Basel 1995, S. 9–74, hier S. 95, Anm. 26 und S. 133f., Anm. 8.

werk enthält Zitate aus zahlreichen uneditierten Schriften und Notizen Warburgs, von denen auch Heinrich profitierte.⁹

Das besagte Symposium zum 50. Todestag Warburgs in Hamburg markierte einen ersten Höhepunkt seiner Rezeption in der BRD. Heinrich, der eingeladen wurde, das Eröffnungsreferat zu halten, kann als eine bislang unbeachtet gebliebene Schlüsselfigur der Kultur- und Bildwissenschaft Warburgscher Prägung erachtet werden. Sein Hamburger Eröffnungsvortrag, die Vorlesungen an der FU zum ästhetischen Subjekt und der im Folgenden behandelte »Medusa-Vortrag« sind als Beiträge zu und Interventionen in diese Rezeptionsgeschichte zu verstehen.

3. »Das Floß der Medusa«

Am 12. Juni 1981 war Heinrich an die Hochschule der Künste Braunschweig eingeladen worden, um in einer Vortragsreihe zu Problemen der Ästhetik und über »Mythos und Mythenbildung in der Bildenden Kunst« zu sprechen.¹⁰ Mit seinem Vortragstitel »Das Floß der Medusa« nahm er auf eine Installation Bezug, die Student:innen im Foyer der Hochschule aufgebaut hatten, inspiriert von dem gleichnamigen Gemälde Théodore Géricaults. Als Einstieg wählte Heinrich jedoch nicht dieses berühmte Gemälde, sondern den unbekannten Druck »Floß der Medusa« des österreichischen Künstlers Karl Rössing (1897–1987). Diesen Holzschnitt hatte Rössing während des Zweiten Weltkriegs geschaffen, erstmals gezeigt worden war er 1945/46 im Foyer der Berliner Staatsoper, wo ihn Heinrich, der zu dieser Zeit an der Linden-Universität studierte, entdeckte. Das Bild habe bei der Ausstellung damals »ganz großen Eindruck« gemacht, sagte er im Vortrag.¹¹

Rössing vereinte in seinem Holzschnitt zwei Bilder des französischen Malers Théodore Géricault (1791–1824), nämlich den »Reiter« (1812) und »Das Floß der Medusa« (1818–1819).¹² Die Collage dieser beiden Werke macht für Heinrich die Faszination der Adaption Rös-

9 Zu Heinrichs Rezeption der Gombrich-Biographie: ebd.

10 Heinrich, Das Floß der Medusa, S. 11.

11 Ebd., S. 12.

12 Hier werden zum besseren Verständnis die Bezeichnungen Heinrichs wiedergegeben. Die offiziellen Titel der Bilder lauten »Officier de chasseurs à cheval de la

sings aus. Damit habe Rössing den Reiter hoch zu Pferd und das wellenuntoste Floß der Medusa gegeneinandergestellt: Das Ross kann keinen Schritt vom Floß tun, sonst würde es sofort ertrinken, das Floß hingegen kommt gegen die Wogen nicht an und ist vom permanenten Kentern bedroht. Heinrich deutet Rössings Collage als visuelle Aufhebung, die absoluten Stillstand repräsentiert. Dieser Stillstand in einer lebensbedrohlichen Situation wird von ihm als existentialistische Metapher für die Nachkriegssituation in Deutschland gedeutet: Der Rössingsche Druck sei ein »Nachkriegs-Wiedererkennungsbild«, so Heinrich.¹³

Stillstand und Gebanntsein verortet Heinrich nicht nur in der Blockade von Floß und Pferd, sondern auch im Blick des Rössingschen Reiters:

»[W]ohin starrt dieser Mann? *Dieser Mann starrt uns nicht an wie die Medusa, er macht uns nicht erstarren, sondern er kann selbst nicht aufhören zu starren* – weil er in etwas, was für ihn Grauen bedeutet, starrt. Von medusischem Blick kann hier nicht die Rede sein.«¹⁴

Über den Blick also bringt Heinrich die Medusa ins Spiel. Sie war zwar für den Rössingschen Holzschnitt und das Géricaultsche Gemälde namensgebend, ist aber in den Bildern nicht dargestellt. Im weiteren Verlauf des Vortrags umkreist Heinrich in immer neuen Denkrunden anhand vielfältiger Bilder eben dieses Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Begehren und Verdrängung der Medusa.

Nach dem Einstieg über Rössings »Nachkriegs-Wiedererkennungsbild« wechselt Heinrich zu dem berühmten Gemälde Géricaults. Zunächst geht er auf den historischen Hintergrund des Schiffsunglücks

garde impériale chargeant« oder »Chasseur de la garde« (Ansicht: tinyurl.com/43cadjha) sowie »Le Radeau de la Méduse« (Ansicht: tinyurl.com/3j2bb8mp).

13 Heinrich, Das Floß der Medusa, S. 12f.

14 Ebd., S. 13, Kursivierung im Original. Demgegenüber hält Heinrich Géricaults »Reiter« weniger für ein Genrebild als für eine »wiedererzählbare Anekdote«, denn der Reiter starrt zwar nach hinten, er ist aber nicht durch seinen Blick gebannt. Er könnte mit seinem Pferd jederzeit davonpreschen und die Situation zu seinen Gunsten wenden.

der Fregatte namens »Medusa« und den Entstehungskontext des Bildes ein. Dann konzentriert er sich auf den Bildaufbau und erkennt auch hier einen Stillstand, geschaffen durch zwei sich überkreuzende diagonale Achsen, die das Floß in der Schwebelage halten.¹⁵ Sie halten laut Heinrich Géricaults Darstellung zusammen und verhindern, dass es in einzelne, inhaltlich nicht miteinander verbundene Szenen zerfällt. Denn das Bild wird, so Heinrich, richtiggehend auseinandergezogen: Die eine Gruppe fährt auf den Horizont am Bildhintergrund zu und die andere Gruppe sackt zum Wasser hin ab, wobei sie von querliegenden Balken eingekeilt und aufgehalten wird. Allerdings fährt das Floß in Richtung sich auftürmender Wellen, es gibt also kein Fortkommen aus der Todesszene. Die absinkenden Leichen wiederum werden durch Balken eingekeilt und aufgehalten – auch für sie gibt es kein Entrinnen. Verstärkt wird dieser Eindruck des Stillstands durch ein nach links aufgeblähtes Segel und ein zweites, das nach rechts geweht wird. Folglich deutet Heinrich das »Floß der Medusa« – ähnlich wie Rössings Holzschnitt – als »eine ganze Reihe von Teilungen und *Bannmomenten*«.¹⁶

Durch die Verzahnung des Bildes bei gleichzeitiger Spannkraft der Motive eröffnet sich für Heinrich eine geschlechtertheoretische Dimension. Für ihn steht auf der einen Seite ein »*Hoffnungs-Turm*« von »Jünglings- und Männerleibern« und auf der anderen Seite eine »*Verzweiflungsgruppe*«, »die in dieses Floß eine *Geschlechterspannung* hineinträgt, nämlich: eine *weibliche* Welt.«¹⁷ Diese weibliche Welt belegt Heinrich ikonographisch: Das geblähte Segel bringt er mit der Fortuna in Verbindung; den aufgestützten Kopf eines verzweiferten Matrosen mit der Melancholia aus den Bildern Albrecht Dürers; die Gestik, mit der ein Toter gehalten wird, mit dem Motiv der Pietà; und das »wilde Haargekräusel«¹⁸ einer Figur mit der Medusa. Aufgrund der

15 Die eine Achse entspannt sich zwischen der hilfeschuchenden Menschengruppe auf der hinteren Floßhälfte und den verzweifenden, sterbenden und toten Besatzungsmitgliedern im Bildvordergrund. Die andere Diagonale zieht sich von einem aufgeblähten Segel in der linken Bildhälfte zu einem in ein weißes Laken gehüllten Leichnam, der ins Wasser abzusinken droht.

16 Heinrich, Das Floß der Medusa, S. 17, Kursivierung im Original.

17 Ebd., S. 15f., Hervorhebungen im Original.

18 Ebd., S. 16.

verschiedenen Teilungs- und Spannungsmomente – Hoffnung und Verzweiflung, Aufsteigen und Absacken, Leben und Sterben, Dahintreiben und Stillstehen, männlich und weiblich – erachtet Heinrich Géricaults Gemälde insgesamt als »mythologisches Bild«.¹⁹

Mythen sind für ihn Geschichten, die das Verhalten der an ihnen Beteiligten – und auch das Verhalten aller Nachfahren – wie ein Muster festlegen, in das Generationen »immer wieder hineinspringen«.²⁰ Deshalb haben Mythen für Heinrich Zwangscharakter. Zugleich deutet er sie auch als »Befreiungsunternehmungen«, denn durch die Variation der Mythen werde versucht, sich von solchen Verhaltensmustern freizumachen. Dies allerdings seien »stockende und scheiternde« Unternehmungen, denn bei allen Variationen würden in Mythen doch die prägenden »Verdrängungsprozesse« der Menschheit vorgeführt.²¹ Sich (religionswissenschaftlich) mit Mythen in Schrift und Bild zu beschäftigen, bedeutet für Heinrich deshalb, aus ihnen zu lernen, »die Geschichte der Gattung Mensch besser zu verstehen« und vielleicht sogar »sie besser fortzusetzen als die an ihr scheiternden Heroen und Heroinnen«.²²

Mythen haben für die Menschheit den Charakter eines »Selbstverständigungsunternehmens«, betont Heinrich in dem Vortrag weiter.²³ Mit ihnen klärten sich die Menschen in einem kollektiven psychoanalytischen Prozess über ihre eigene Triebgeschichte auf. Die Verzahnung von Real- und Triebgeschichte im Mythos nennt Heinrich »Faszinationsgeschichte«: Faszination deshalb, weil unerledigte Konflikte, verdrängte Spannungen und ungelöste Probleme durch die reale Geschichte hindurch in die Gegenwart hinein faszinieren.²⁴ Als

19 Ebd., S. 17.

20 Ebd., S. 12.

21 Ebd. An einer anderen Stelle im Vortrag (ebd., S. 26) verwendet er dafür das Bild des Netzes: »Ich müßte nun eigentlich mehreres dazu sagen, mache es aber so schematisch wie alles bis jetzt; ich muss mich dafür entschuldigen; ich müßte Ihnen vielmehr erzählen, weil diese Stoffe ein Netz sind, in dem man sich verstricken kann – die festhaltende Funktion des Mythos –, aber auch ein Netz sind, mit dem man sich wehren kann: mit all ihren Variationen gegen das starre Nachleben der Kulte.«

22 Ebd., S. 16.

23 Ebd., S. 41, Anm. 8.

24 Ebd. und S. 14f.

Symptom für eine solche Faszinationsgeschichte deutet Heinrich die Medusa: »Wenn jemand sagt ›Floß der Medusa‹ und dabei an jene Medusa denkt, dann kann er auf dieses Bild [von Géricault, Anm. d.A.] nicht sehen, ohne eine Beziehung herzustellen.«²⁵ Die Faszination ist hier eng verbunden mit dem Zwangscharakter des Mythos.

Mittels der Faszinationsgeschichte erfasst Heinrich nicht nur den Zwangscharakter der Mythen in der Gegenwart, sondern auch ihre eminent visuelle Dimension, die ihr Nachleben in der Gegenwart sichert. Im oben angeführten Zitat macht er die reziproken Beziehungen von sprachlichen und visuellen, von äusseren und inneren Bildern deutlich, die die Faszinationsgeschichte kennzeichnen. Die Künste im Allgemeinen und Bilder im Speziellen thematisieren die vielfachen Verwandlungen des Mythos und treiben sein Nachleben zugleich voran.²⁶

4. Der Perseus-Mythos

Dreh- und Angelpunkt von Heinrichs weiteren Bildanalysen ist der Perseus-Stoff, demzufolge es dem Zeus-Sohn mit der Hilfe von Hermes und Athene gelang, der Gorgone Medusa den Kopf abzuschlagen.²⁷ Allerdings war Medusa nicht immer eine Gorgone gewesen, sondern gemäß Ovids *Metamorphosen* einmal das »reizvollste und beneidetste unter allen Wesen«.²⁸ Vom Gott Poseidon wurde sie in einem Tempel der Athene geschändet. Athene empfand das als Verstoß gegen die Integrität ihres Heiligtums und bestrafte Medusa, indem sie ihre Haare in Schlangen und ihren Blick in einen Bann verwandelte, der jeden, der sie direkt ansah, zu Stein erstarren ließ. Perseus wiederum

25 Ebd., S. 15.

26 Siehe Manfred Bauschulte, *Über das Ende der neolithischen Revolution. Gespräche und Versuche mit Klaus Heinrich*, Wien 2012, S. 20.

27 Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 20f. Heinrich rekapituliert den Stoff unter Angabe der einschlägigen Quellen Hesiods, Ovids und Lukians. Siehe zum Perseus-Mythos Kelly Macquire, *Medusa*, 2.6.2024: www.worldhistory.org/trans/de/1-11854/medusa/ [05.05.2026], zu seiner Verarbeitung in den darstellenden Künsten Giulia Grossi, *Medusa. Eine popkulturelle Ikone*, 20.6.2024: <https://vilganz.hypothesen.org/5999> [05.5.2026] und die umfassende Studie von Jan Bažant, *Myth of Perseus and Images. From the Beginning to Today*, Heidelberg 2023.

28 Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 20.

hatte von König Polydektes, der Perseus Mutter Danae heiraten wollte, den Auftrag erhalten, ihm das Haupt der Medusa zu bringen. Dank einem spiegelnden Schild der Athene trat Perseus nicht in Medusas Blickfeld und konnte ihr trotzdem den Kopf abschlagen. Aus dem Hals der Medusa traten daraufhin der Riese Chrysaor und das geflügelte Pferd Pegasus heraus.²⁹ Perseus konnte, ausgestattet mit den Stiefeln des Hermes und einer Tarnkappe der Athene, den beiden Schwestern der Medusa, den Gorgonen Stheno und Euryale, entfliehen. Später machte Perseus vom Kopf der Medusa Gebrauch, um den Ehemann Andromedas zu versteinern und sie zu heiraten.

Im Zusammenhang mit verschiedenen antiken Repräsentationen der Medusa hebt Heinrich als erstes deren apotropäische Funktion an Tempeleingängen hervor.³⁰ Für Heinrichs weitere Interpretation wird dann der Maskencharakter der Medusa-Darstellungen wichtig: In der Gestaltung des Medusa-Kopfes in antiken Reliefs erkennt er eine »Kultmaske, die man aufsetzen und abnehmen kann.«³¹ Folglich wäre es für Perseus ein leichtes gewesen, so Heinrich, seinem Auftraggeber den »Kopf« der Medusa zu bringen, ohne sie zu ermorden. Stattdessen habe er »*auf jeden Fall das Falsche*« getan und ihr den Kopf abgeschlagen.³² Es ist dies in Heinrichs Augen eine Zwangshandlung die von der »Schubkraft der Mythen« – genauer: von der Geschlechterspannung und ihrer vermeintlichen Lösung lebt.³³

29 Pegasus springt aus dem Hals der Medusa hinauf in den Götterhimmel zu Zeus, dem er Blitz und Donner bringt. Heinrich interpretiert das folgendermaßen: »Wir dürfen dem entnehmen, daß Zeus Blitz und Donner vorher nicht besessen hat; wir dürfen dem entnehmen, daß sie offenbar in der Herrschaft, im Besitz der Medusa waren. Ihr Name, wie gesagt, ist ein schönes Wort: Médusa, das kann ›die Herrscherin‹ heißen, ganz direkt; aber es ist zunächst einmal die, die denkt, die Geist hat, die ›Sinnende‹. Es ist also diejenige, die qua Geist herrscht und nicht durch Gewalt – wahrlich kein unbedeutendes Wort in der griechischen Sprache.« Ebd., S. 21.

30 Ebd., S. 18f.

31 Ebd., S. 21. Die von Heinrich besprochenen Bilder sind eine geflügelte Gorgoneion, eine »Gorgo-Medusa« mit Pegasus (Terrakottaplakette, 7. Jh. v.u.Z., Syrakus, Ansicht: tinyurl.com/4xyh6ym8) und eine Enthauptungsdarstellung im Tempel C in Selinunt, Syrakus (6. Jh. v.u.Z., Ansicht: tinyurl.com/3xs2z6b5).

32 Ebd., S. 23, Kursivierung im Original.

33 Ebd., S. 30.

Diese Zwangshandlung liegt in der Verarbeitung und gleichzeitigen Iteration der Geschlechterspannung begründet. Es handelt sich um einen Akt völlig unnötiger und illegitimer Gewalt gegen eine Frau, der in der Folgezeit zur »eigentlichen Herausforderung« wird.³⁴ Heinrich entdeckte Bilder aus dem 6. Jahrhundert v. u. Z., auf denen Perseus den Kopf der Medusa bereits nicht mehr bei sich trägt: Der vor den Gorgonenschwestern fliehende Perseus hat nichts weiter in der Hand als sein Schwert.³⁵ Er habe in seinem Unterfangen also gar nichts gewonnen und sei, quasi trophäenlos, nur noch auf der Flucht.³⁶ Ohne das Haupt der Medusa wird die Perseus-Darstellung für Heinrich zu einer »Existenzmetapher« – »und zwar einer der Sinnlosigkeit«.³⁷ Die Sinnlosigkeit der Enthauptung der Medusa ist für Heinrich das spezifische Merkmal des Perseus-Stoffes, den er insgesamt als Umgang mit der Geschlechterspannung deutet. Alle weiteren Verarbeitungen dieses Stoffes in Sprache und Bild sind für ihn Aktualisierung dieser Spannung und ihrer (bisherigen) Unlösbarkeit.

5. Variationen der Geschlechterspannung

Heinrichs Verständnis der Geschlechterspannung war an Freud orientiert, wie zur selben Zeit dasjenige der Philosophin und Psychoanalytikerin Luce Irigaray (*1930) in Frankreich. Sie entwarf ein an Freud und Lacan geschultes Denken der sexuellen Differenz, das auch bei Heinrich anklingt. Die Texte Jacques Lacans (1901–1981) erschienen ab 1966 erstmals in deutscher Übersetzung, diejenigen Irigarays ab 1976. Was Heinrich mit Geschlechterspannung meinte, erläuterte er bereits 1962, rund 19 Jahre vor seinem Medusa-Vortrag, in seiner Antwort auf eine Umfrage der Zeitschrift »Das Argument« zur »Emanzipation der Frau«. In den Ausführungen von 1962 konnten diese Impulse noch nicht wirken; dass Heinrich sie bei der Aus-

34 Ebd., S. 23.

35 Eine Ansicht des von Heinrich hierzu besprochenen Mischgefäßes: tinyurl.com/y7z9aaua.

36 Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 24.

37 Ebd., S. 25.

arbeitung der Geschlechterspannung im Medusa-Vortrag 1981 aufgegriffen hat, ist dagegen wahrscheinlich.

»Das Problem der Geschlechterspannung ist der Theologie und Philosophie heute weitgehend entfallen. Und doch ist, wie die Lektüre der Genesis oder der Schriften Sigm. Freuds erkennen lehrt, sie durchaus nicht Spezialität einer erotischen oder sexuellen Sphäre. Sie ist die Spannung des zweigeschlechtlichen Lebens unserer Gesellschaft von der sexuellen Sphäre bis in die intellektuelle Sphäre, vom leiblichen bis zum wortsprachlichen Erkennen.«³⁸

Als erste Verarbeitung der Geschlechterspannung im Perseus-Stoff diskutiert Heinrich in seinem Vortrag das Verhältnis von Medusa und Athene. Der Legende nach soll Athene vom Aufbrausen der Gorgonenschwestern derart inspiriert gewesen sein, dass sie einen Flötengesang erfand. Athene war also nicht einfach die Helferin des Perseus, sondern griff in das Geschehen ein und war auch mit den Gorgonenschwestern verbunden. Für diese besondere Verbindung von Athene und Medusa spricht laut Heinrich, dass das Antlitz der Medusa auf Athenes Brustschild wanderte und so fester Bestandteil ihrer ikonographischen Darstellung wurde. Als Schildemblem erinnert die Medusa daran, dass Athena nicht immer nur die »angepaßte spätere olympische Göttin« war, sondern einst auch die »wahre Medusa«.

Als zweiten Umgang mit der Geschlechterspannung deutet Heinrich die Melancholisierung der Medusa zu einer dionysischen Mänade in der sogenannten Medusa Rondanini.³⁹ In dieser Repräsentation werden aus der wilden Schlangenmähne angeschmiegte Locken, die Reißzähne sind nicht mehr sichtbar und der Blick ist leer, nicht mehr bannend. So sei die Medusa gezähmt und annehmbar gemacht worden. Doch selbst als melancholische geht von ihr noch eine Gefahr

38 Klaus Heinrich, Geschlechterspannung und Emanzipation, in: ders., *Das Floß der Medusa*, S. 206; die beiden Zitate im folgenden Absatz: ebd., S. 22. Heinrich geht auf die Athene als »Doppelfigur« auch in den Piranesi-Vorlesungen ein. Siehe dazu Heinrich, Giovanni Battista Piranesi (wie FN 4), S. 45f. und S. 53f.

39 Heinrich, *Das Floß der Medusa*, S. 25f. (Ansicht: tinyurl.com/2evypwnr).

aus: Die Melancholie habe sich, so Heinrichs Beobachtung, auch auf die Perseus-Darstellungen übertragen. Anhand einer Bronze des florentinischen Künstlers Benvenuto Cellini aus dem 16. Jahrhundert diskutiert er, wie Perseus sich mit der Enthauptung die Medusa anverwandelte und denselben melancholischen Gesichtsausdruck annahm.⁴⁰ Perseus und Medusa seien bei Cellini zu einem melancholischen Ganzen geworden, was Heinrich als »artistische Lösung« der Geschlechterspannung deutet. Dies sei kein Triumph mehr, sondern eine private Lösung, die deshalb das Grauen auch nicht aus der Welt schaffen kann, das Medusa angetan wurde und das seither die Geschlechterspannung kennzeichnet.⁴¹

Im Sockel der Perseus-Bronze Cellinis entdeckte Heinrich eine dritte Bearbeitung des Medusa-Problems. Dort wurde ein Relief platziert, in dem zu sehen ist, wie Perseus den Drachen besiegt und Andromeda befreit.⁴² Dieses Andromeda-Narrativ interpretiert Heinrich als »zivilisierte Verarbeitung der Geschlechterspannung«: Nicht die unbändige Frau muss getötet werden, sondern der Drache – die Drachin⁴³ –, sodass die Frau daraufhin als gezähmte Gattin in die Familie aufgenommen werden kann. Diese Lösung des Problems sei viel eleganter als die bisherigen, denn die Medusa werde nicht mehr enthauptet, sondern in zwei Teile zerlegt: »in die Jungfrau, die zum Ehefrau, zur Gattin bestimmt ist (...), und in den wilden Anteil, der als Drache verteufelt und erlegt werden muß«.⁴⁴ Diese »elegante, kultivierende Teilung«⁴⁵ deutet Heinrich als ein grundlegendes kulturelles Motiv, als einen historischen Archetypus der patriarchalen Gattungsgeschichte.⁴⁶

Auseinanderdividierte Frauen, melancholisierte Frauen, in der Ehe gebändigte Frauen – vor dem Hintergrund dieser verschiede-

40 Ebd., S. 28; zum Cellini-Komplex: S. 26–32 (Ansicht: tinyurl.com/4yc58ppy).

41 Ebd., S. 38.

42 Ebd., S. 32–34 (Ansicht: tinyurl.com/3u726mrw).

43 »[D]er Drache als die Drachin – es sind ja alles weibliche drakones, ›Schlangen‹, die in dieser Weise erlegt werden müssen – sagt noch in unserer Umgangssprache alles.« Ebd., S. 33.

44 Ebd.

45 Ebd.

46 Heinrich, Floß der Medusa (wie FN 8), S. 157.

nen gewaltförmigen Lösungsversuche der Geschlechterspannung fragt sich Heinrich, ob es auch eine andere Bildtradition gäbe, eine, »die Perseus zur Rede stellt, oder besser noch: *abrechnet* mit Perseus?«⁴⁷ Eine solche Abrechnung, und damit ein vierter Umgang mit der Geschlechterspannung, findet Heinrich in der Gegenwartskunst bei Max Beckmann. 1940/41 malte Beckmann im Amsterdamer Exil das Triptychon »Perseus«. ⁴⁸ In ihm entdeckt Heinrich, dass die eroberte Andromeda und die erschlagene Drachenmedusa keine zwei getrennte Frauenfiguren sind, sondern »als gleichermaßen Geschundene« zusammengehören: Perseus hat sie beide wie »*ein* Gelichter« über seine Schulter geworfen, als habe er sie *beide* erledigt, nicht nur den Drachen. Diese Geste verleitet Heinrich dazu, das Bild auf den Kopf zu stellen. In dieser verkehrten Ansicht wird für ihn deutlich, dass die Andromeda die Drachenmedusa im Arm hält und diese zu ihr aufblickt, als suche sie Heil in ihr. Andromeda gerate bei Beckmann so zu jener Figur, an die sich noch Hoffnung knüpfen lässt. Sie sei eine Art Madonnenfigur, die Schlange in der einen Hand und die andere zur Segensgeste erhoben. Die Umkehrung des Bildes deutet Heinrich als Aufforderung Beckmanns, die Verhältnisse im Perseus-Mythos grundsätzlich umzukehren: Der Drache, den es zu erledigen gälte, sei nicht Medusa, sondern Perseus selbst, den Beckmann mit einem geschuppten Einteiler – eben als Drachen – malte. Und dies geschehe in der »Entheroisierung des Perseus«, das heisst in einer Geste der eigenen Schuldbekennung und der Schuldentladung der Medusa.⁴⁹ Und das bedeutet im Sinne von Heinrichs Umdrehung des Beckmann-Triptychons, die Frauenbilder generell auf den Kopf zu stellen und sie als zusammengehörige (nicht auseinanderdividierte), als mächtige (nicht melancholische) und als freie (nicht ehelich gezähmte) zu betrachten.

47 Ebd., S. 34.

48 Max Beckmann, Perseus, 1941, Öl auf Leinwand, 151 × 222,5 cm, Museum Folkwang, Inv.-Nr. G261, Essen; Ansicht: [max-beckmann.org/gemaelde/570-perseus](https://www.inilbra.com/de/page/agh-max-beckmann.org/gemaelde/570-perseus).

49 Heinrich, Das Floß der Medusa, S. 35–39.

6. Das Medusa-Problem

Zuletzt entdeckt Heinrich in Beckmanns Triptychon noch ein besonderes Detail: In der rechten unteren Ecke des Bildes hatte sich der Maler selbst porträtiert, die Hände vor den Mund geschlagen, wie um einen Schrei zu ersticken. Oberhalb der Hand treten die Augen besonders hervor:

»Sie sehen aber die Augen, und die Augen starren. Die Augen starren nicht medusisch, sondern die Augen starren in den Schrecken, und dieser Schrecken ist nicht irgendwo, sondern der ist *in denjenigen, die das Bild betrachten*. Beckmann als Zeuge, der in den Schrecken starrt – und zu dem gehören die Bildbetrachter mit dazu (...).«⁵⁰

Beckmann im Bild starrt also die Betrachter:innen an und erstickt seinen Schrei des Entsetzens mit beiden Händen. Diese Blickbeziehung aus dem Perseus-Bild heraus verknüpft Heinrich mit einer Figur in einem Wandbild Michelangelos. In dessen Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Sixtinischen Kapelle findet er eine ebensolche Figur, die die Hand vors Gesicht geschlagen hat und mit dem rechten Auge aus dem Bild zu den Betrachter:innen hinausstarrt, wie um zu sagen:

»Das Entsetzen Erregende ist das, was vor mir passiert und nicht das, was *hinter* mir passiert, vor der Kulisse des Weltgerichts; es ist der *Zeuge*, der auf diejenigen starrt, die dort in der Kapelle sitzen oder stehen: also nicht erst im jüngsten Gericht die Katastrophe, sondern die reale Katastrophe schon hier vor Augen.«⁵¹

Diesen Blick aus dem Bild heraus verknüpft Heinrich in einem weiten argumentativen Bogen mit dem Rössingschen Reiter: »Auch dieser blickt ja nach vorn, auf *uns*.«⁵²

⁵⁰ Ebd., S. 36f.

⁵¹ Ebd., S. 38, Kursivierung im Original (Bildansicht: tinyurl.com/2s4z69x3; Detailansicht: tinyurl.com/4m34xprp).

⁵² Ebd., S. 39.

Mit dieser Fokussierung auf den Blick aus dem Bild heraus schließt Heinrich den argumentativen Kreis zum Perseus-Stoff und der Medusa. Das Grauerregende des Mythos sei nicht die in den Bildern zu sehende Medusa. Was erstarren mache, sei vielmehr das Grauen des Perseus – also des Betrachters – vor seiner eigenen Tat, das in einer projektiven Umkehrung der Medusa angelastet werde.⁵³

Dementsprechend könne es nicht darum gehen, das Grauen der Medusa zu depotenzieren, um sie einmal mehr zu köpfen und zu zähmen. Vielmehr müsse die Erstarrung, die die Betrachter:innen der Medusa auferlegten, in Bewegung versetzt werden: »Ihr die Maske abnehmen hieße: die Geschlechterspannung wieder traktierbar machen und damit vielleicht auch das, dem sie als Schubkraft dient, neu balancierbar.«⁵⁴ In analoger Weise müsse die Spiegelung der Medusa im Perseus-Stoff, »so wenig mystifizierend wie möglich« analysiert werden, um sich von diesem Mythos wenigstens ein Stück zu befreien und weiterzukommen in der Bearbeitung der Faszinationsgeschichte.⁵⁵ Das heißt: Enttheroisierung des Perseus und »Ernst machen damit« respektive »beitragen dazu, daß dieses Grauen nicht der Medusa aufgebürdet wird, zu deren Ehrenrettung ich Ihnen diese Geschichten erzählt habe.«⁵⁶

Die Geschlechterspannung wieder traktierbar machen, würde für Heinrich ein Dreifaches bedeuten: sich aus der Erstarrung durch die selbst verursachten Vergangenheitsschrecken lösen, die linke, medusische, weibliche Floß-Seite nicht abdrängen, und individuelle Subjektivierungsprozesse als von der Geschlechterspannung geprägte zu verstehen. Genau das leistet Géricaults »Floß der Medusa« für ihn jedoch nicht. Hier gebe es keine Entscheidung, keine Lösung des Problems, sondern nur die Unvereinbarkeit der männlichen und weiblichen Dimensionen beiderseitig der Diagonalen, die in den Wogen gebannt

53 »Indem wir das Erschrecken der Nicht-Domestizierungswilligen als den Schrecken derer ausgeben, die uns erstarren macht, und der Vorgang der Erstarrung zuletzt das Erstarren jener ›Wildheit‹ bedeutet, führen wir Medusa sozusagen gegen sich selbst ins Feld.« Ebd., S. 40.

54 Ebd.

55 Ebd., S. 39.

56 Ebd.

sind. »Das heißt: eigentlich ist – und das ist das Betroffen-Machende an diesem Bild – die medusische Situation in ihm verwandelt in eine *Stillstandsmetapher*.«⁵⁷ Das »Floß der Medusa« ist für Heinrich deshalb schlicht ein »anderer Name für das von Katastrophen bedrohte Vehikel der Zivilisation, das die Geschlechterspannung, dank der wir leben, im Zustand der Erstarrung transportiert«. ⁵⁸

7. Bild- und Religionswissenschaft

Was für ein Zugang zu Bild und Religion wird in Heinrichs Vortrag »Floß der Medusa« greifbar? Woher rührt sein Augenmerk für den Aufbau, die Motive und die Aussagekraft der Bilder? Wie geht er methodisch vor? Und warum beharrt er so sehr auf der Bedeutung des Blickes, sei es in den Bildern selbst, oder aus den Bildern heraus?

Zunächst gilt es auf einer theoretischen Ebene festzuhalten, dass Heinrich mit seinem Augenmerk für Bilder als Quellen der Religionsgeschichte maßgeblich an Warburgs Vorarbeit anschloss. Neben Warburg gab es in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wenig andere, von denen die Bedeutung visueller und materieller Quellen für die Religionswissenschaft erkannt wurde. Hierzu gehört die Altertumsforscherin Jane Ellen Harrison (1850–1928), auf die sich auch Heinrich bezog.⁵⁹ Allerdings kommt Warburg das Verdienst zu, die Verbindung von Bild- und Religionswissenschaft als Grundlage einer allgemeinen Kulturwissenschaft explizit eingefordert zu haben.

Warburg hatte 1886 an der Universität Bonn Kunstwissenschaft und Archäologie zu studieren begonnen und dort auch die Mythologie-Vorlesungen Hermann Useners (1834–1905) belegt. Der für die Fachentwicklung der Religionswissenschaft wichtige Usener wurde mit seinem Opus magnum »Götternamen« (1896) bekannt. Warburg blieb

57 Ebd., S. 39, Kursivierung im Original.

58 Ebd., S. 7.

59 Klaus Heinrich, gesellschaftlich vermitteltes naturverhältnis. Begriff der Aufklärung in den Religionen und der Religionswissenschaft, Frankfurt am Main 2007 (Dahlemer Vorlesungen, Bd. 8), S. 198f. Zu Harrisons Leben und Werk siehe Ulrike Brunotte, Jane Ellen Harrison (1850–1928). Gewendeter Kolonialdiskurs, Material Religion, Ritual und Suffrage, in: Anna-Katharina Höpflinger u. a., Hg., Handbuch Gender und Religion, Stuttgart 2021, S. 219–31.

ihm zeitlebens verbunden.⁶⁰ Von Usener lernte Warburg, philologische Forschung mit psychologischen, anthropologischen und religionswissenschaftlichen Fragestellungen zu verknüpfen. Vor allem übernahm er von ihm die Methode, sich über die Analyse von Einzelfällen ein Netzwerk kultureller und sozialer Beziehungen zu erschließen. Usener sagte über sein eigenes methodisches Verfahren, dass man im kleinsten Punkt die höchste Kraft finden müsse.⁶¹ Warburg machte daraus sein berühmt gewordenes Motto »Der liebe Gott steckt im Detail.«, das die methodische Grundlage für seine Kulturwissenschaft bildet.⁶²

Bild- und Religionswissenschaft waren für Warburg eng verstrickt. »Aus dem Kuriosum den geistesgeschichtlichen Erkenntniswert herauszuholen«, habe der Religionswissenschaft seit jeher nähergelegen als der Kunstgeschichte.⁶³ Deshalb erhoffte er sich von der Zusammenarbeit von Bild- und Religionswissenschaft eine Verbesserung der »kulturwissenschaftlichen Methode«:

»Mögen sich Kunstgeschichte und Religionswissenschaft, zwischen denen noch phraseologisch überwuchertes Ödland liegt, (...) im Laboratorium *kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte* an einem gemeinsamen Arbeitstisch zusammenfinden.«⁶⁴

60 Zu Warburg als Usener-Schüler, siehe Antje Wessels, *Ursprungszauber. Zur Rezeption von Hermann Useners Lehre von der religiösen Begriffsbildung*, Berlin 2003.

61 Ebd., S. 13.

62 Georges Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin 2019, S. 52f. Warburg sei es mit diesem Motto nicht darum gegangen, ein Indizienverfahren zu begründen. Die Details eines Bildes und insbesondere seine Figuren zu identifizieren, stehe vielmehr am Anfang und nicht am Ende der ikonologischen Arbeit Warburgs (ebd., S. 538).

63 Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* [1920], in: Aby Warburg. *Werke in einem Band*, hg. und kommentiert von Martin Tremml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin 2010, S. 424–91, hier S. 426.

64 Ebd., S. 485, Kursivierung im Original. Bereits Usener hatte auf die Bedeutung der religionswissenschaftlichen Forschung für die Sprach- und Geschichtswissenschaft hingewiesen und für eine Entgrenzung der Einzelwissenschaften plädiert; siehe Wessels, *Ursprungszauber* (wie FN 60), S. 162.

An diesem kulturwissenschaftlichen Arbeitstisch saß viele Jahre später auch Klaus Heinrich.

8. Ikonologie und Bild-Komparatistik

Heinrichs doppelter Dank an Warburg und die Warburg-Schule ist auf der methodischen Ebene am besten nachvollziehbar. Die Bildanalysen in den Piranesi-Vorlesungen und im Medusa-Vortrag basieren maßgeblich auf dem Vorgehen der klassischen Bildinterpretation, die der Warburg-Schüler Erwin Panofsky (1892–1968) in »Ikonographie und Ikonologie« (1979) entworfen hatte und die noch heute in der Kunstgeschichte Gültigkeit hat.⁶⁵ Deutlich wird diese Anlehnung in Heinrichs Medusa-Vortrag bei seiner Behandlung der einzelnen Bilder, etwa wenn er den Aufbau des Géricault-Gemäldes und seine einzelnen Bildelemente erfasst, um von dieser vorikonographischen Beschreibung ausgehend mögliche Bedeutungsdimensionen zu eruieren. In entsprechender Weise verfährt er mit fast allen Bildern in seinem Vortrag. Sie sind für ihn keine reinen Illustrationen einer ideengeschichtlichen Argumentation, sondern in ihrer Beschreibung selbst entfalten sich für ihn ihre kulturellen Bedeutungsdimensionen, die Heinrich danach weiterverfolgen und miteinander in Beziehung setzen kann.

Heinrich übernahm von Warburg also das Bewusstsein für die Bedeutung von Bildern für die Geistes- und Kulturgeschichte im Allgemeinen und die Religionsgeschichte im Besonderen. »Das Floß der Medusa« kann deshalb als ein Lehrstück auf dem Gebiet der Ikonologie verstanden werden. Obwohl Warburg als Begründer der Ikonologie gilt, also der umfassenden Bilddeutung im Kontext seiner Produktions-, Rezeptions- und Motivgeschichte, hat er selbst keine kohärente

65 Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: Ekkehard Kaemmerling, Hg., *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln 1979, S. 207–25; siehe zur klassischen Bildanalyse auch Sabine Poeschel, *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2005, S. 13–32 und für eine kritische Diskussion von Panofskys Adaption der Warburgschen Ikonologie Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder* (wie FN 62), S. 108–15 und S. 544f.

Methodik hinterlassen.⁶⁶ Erst Jahrzehnte nach seinem Ableben wurde sie von seinem Schüler Panofsky zu *der* kunsthistorischen Methode der Bildanalyse gemacht. Auch wenn Heinrich durchaus von Panofsky methodischem Vorgehen gewusst und profitiert haben dürfte – er wird von ihm nie direkt zitiert –, schloss er mit seiner freudianisch gewendeten Faszinationsgeschichte doch eher an Warburg an. Des- sen Ikonologie sei unsystematisch gewesen, »idiosynkratisch mit sei- ner Vita, seinem Schicksal und seinem Temperament verwachsen.«⁶⁷ Die Verschränkung von Leben und Werk war für Warburg charakte- ristisch. Er glich seine theoretischen Erkenntnisse immer wieder mit seinen Lebenserfahrungen ab. Umgekehrt suchte er in der Geschich- te nach Schlüsseln, um sich sein eigenes Weltbild und das der ande- ren zu erklären.⁶⁸ Es ist dieser Aufklärungsgestus der Ikonologie, der Warburg für Heinrich zum religions- und bildwissenschaftlichen Komplizen werden ließ.

Im Medusa-Vortrag spannte Heinrich einen weiten Bogen vom Perseus-Mythos und den griechisch-antiken Darstellungen der Gorgo- Medusa im 5. Jahrhundert v.u.Z., über ihre Melancholisierung als Medusa Rondanini in der römischen Antike, zu späteren Adaptio- nen bei Benvenuto Cellini im 16. Jahrhundert in Florenz bis hin zum Zusammenfallen von Medusa und Andromeda im 20. Jahrhundert in einem Triptychon Max Beckmanns. Der komparatistische Blick auf diese unterschiedlichen Bilder ist ebenfalls Warburg geschuldet.

1924, nach einem Aufenthalt im Kreuzlinger Sanatorium Belle- vue bei Ludwig Binswanger, einem Kollegen Sigmund Freuds, hat- te Warburg auf Anregung seines Assistenten Fritz Saxl (1890–1948) begonnen, systematisch mit sogenannten Bildtafeln zu arbeiten. Auf 1,5 × 2 Meter großen, mit schwarzen Stoff bespannten Tafeln brachte das Warburg-Team über 2000 Abbildungen an – Fotos, Kopien, Zei-

66 Erstmals findet sich der Begriff Ikonologie bei Aby Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja* [1912/22], in: ders., *Werke* in einem Band (wie FN 63), S. 373–400, hier S. 381.

67 Raulff, *Wilde Energien* (wie FN 6), S. 14.

68 »Es ist gerade dieses hochgradig seiner selbstbewusste und sich selbst reflektie- rende Tun, was Warburg noch heute so aktuell erscheinen lässt.« Michels, *Aby Warburg* (wie FN 6), S. 32.

tungsausschnitte und sogar die Verpackung von Toilettenpapier.⁶⁹ Diese Bildarrangements wurden dem Prinzip der guten Nachbarschaft unterworfen und je nach Argument und Fragestellung neu angeordnet.⁷⁰ Sie bildeten das Rückgrat des »Bilderatlas Mnemosyne«, einem offenen und potentiell unabschließbaren *work in progress* mit wiederkehrenden visuellen Themen und Mustern von der Antike über die Renaissance bis zur Gegenwartskultur, die auf die Schaffung eines europäischen Bildgedächtnisses abzielten.⁷¹

Die Bildtafeln fungierten für Warburg als Spielbretter der Montage, Kombination und Rekonfiguration von Bildern.⁷² Diese unendliche Kombinatorik hatte den Effekt von Bildstreuung, Verschiebung und Unterscheidung: Mit jedem Zusammenbringen zweier Bilder wurden diese von anderen Bildern entfernt. Zugleich verschmolzen auch die neu arrangierten Bilder nicht miteinander, sondern behielten einen Abstand, einen schwarzen Rand. Warburg bezeichnete die Methode seiner Bildtafeln als »Ikonologie des Zwischenraums«.⁷³ Die Arbeit am Zwischenraum erforderte eine Betrachtung in Bewegung, einen flexiblen, springenden Blick über die schwarzen Ränder hinweg und zwischen den Bildern hin und her, immer auf der Suche nach Verbin-

69 Siehe zu den Bildtafeln die »Vorbemerkung der Herausgeber«, in: Aby Warburg, Werke in einem Band (wie FN 63), S. 603–14, hier S. 613f. sowie Michels, Aby Warburg (wie FN 6), S. 115.

70 Warburg und seine Mitarbeiter:innen ordneten die Bilder nicht nur nebeneinander an, sondern überlagerten sie auch und verbanden sie mit Schnüren. Sogar Holzleisten wurden montiert, um Objekte, Bücher und Klemmhefte anzubringen. Durch diese Schichtungen ließ sich eine besondere Tiefendimension erreichen. Zugleich traten die Bilder wortwörtlich aus den Tafeln heraus, denn Warburg pflegte während seiner Vorträge Handzettel, Bilder oder Bildbände zur Anschauung herumzureichen. Auf diese Weise verlängerte er die Bildtafeln in den Raum hinein. Siehe Hensel, Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde (wie FN 6), S. 160.

71 Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne. The Original, Berlin 2020.

72 Siehe zu Montage und Spiel bei Warburg, Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder (wie FN 62), S. 498f.

73 Aby Warburg, Mnemosyne I. Aufzeichnungen [1927–1929], in: ders., Werke in einem Band (wie FN 63), S. 640–46, hier S. 643. Für Didi-Huberman ist die Arbeit mit und an den Zwischenräumen die ikonologische Methode schlechthin. Entsprechend deutet er Warburgs berühmtes Motto »Der liebe Gott steckt im Detail« in »Der liebe Gott steckt im Zwischenraum« um (ebd., S. 550).

dungen und Kontinuitäten. Diese Paradoxie der Unterscheidung und gleichzeitigen Vermittlung von Bildern erfasste Warburg mit der Skizze einer Pendelschwingung, die er als »verschmelzende Vergleichsform« beschrieb.⁷⁴ In einer unablässigen hermeneutischen Schwingung werden in der vergleichenden Bildbetrachtung zwei oder mehr Bilder erfasst, differenziert, wieder zusammengeführt und so weiter »mit Grazie ad infinitum«.⁷⁵

Der Zwischenraum der Bilder auf den Bildtafeln erzeugt also eine spannungsgeladene Distanz, dank der die bewegten Blicke der Betrachter:innen Funken neuer Einsichten schlagen können.⁷⁶ Heinrichs Medusa-Vortrag kann als eine solche Bildtafel verstanden werden, auf der er unterschiedlichste Bilder zum Perseus-Mythos nach dem Prinzip der guten Nachbarschaft montierte. Ziel dieses Arrangements war nicht, eine rationale Erklärung für den Medusa-Mythos zu finden. Vielmehr sollte die Spannung zwischen den Bildern herausgearbeitet und ihre Analyse zur Selbstaufklärung der Gattung insbesondere im Hinblick auf die Geschlechterspannung und die mit ihr verbundene Gewalt genutzt werden. Mittels seiner komparatistischen, springenden, umdrehenden Blicke setzte Heinrich mit, zwischen und anhand von Bildern performativ um, was er zum Ende des Vortrags für die »Entschuldung« der Medusa forderte: Geschlechterspannung in Bewegung versetzen und traktierbar machen.

74 Aby Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hg. von Ulrich Pfisterer und Hans Christian Hönes, Berlin 2015 (Aby Warburg, *Gesammelte Schriften*. Studienausgabe, Bd. IV), S. 205f. (Eintrag vom 13.4.1900); zu der Pendelskizze und ihrer Deutung siehe Hensel, *Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde* (wie FN 6), S. 146 und S. 161.

75 Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, S. 56f. (Eintrag vom 23.11.1890).

76 Uwe Fleckner, *Ohne Worte*. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment, in: ders. und Isabella Woldt, Hg., *Bilderreihen und Ausstellungen*, Berlin 2012, S. 1–18, hier S. 14. Die Gestaltung der Bildtafeln hatte also epistemische und ästhetische Funktionen – »ihr Layout zielt auf intellektuelle und sinnliche Erkenntnisse« ab – analog zum Lesen zwischen den Zeilen (S. 9 und S. 14).

9. Bewegte und bewegliche Bilder

Klaus Heinrich verstand Bilder nicht als Verkörperung übergeordneter Ideale, als Illustration der Geistesgeschichte, sondern als kulturell wirk-same Phänomene: Die bildende Kunst sei nicht nur das Medium, in dem sich Mythos und Mythenbildung spiegeln, sondern sie sei selbst »Mythen-Bildung, ganz handfest«, sagte er zu Beginn des Medusa-Vortrags.⁷⁷ Diese Mythenbildung in und durch Bilder erfolgt, so ließe sich Heinrich mit Warburg zusammenführen, auf der äußerlich-medialen Eben der Bildbewegung ebenso wie auf der innerlich-affektiven Ebene der bewegenden Bilder.

Warburg war auf die Bewegung der Bilder über die Kulturgeschich-te und durch seinen genauen Blick auf die verschiedenen Bildmedien aufmerksam geworden.⁷⁸ So erfasste er, dass Motive über Bildme-dien hinweg wandern und medial immer neu adaptiert werden und dadurch Kultur überliefern. Für diese Räume und Zeiten verbindende Aktivität von Bildern gebrauchte Warburg den Ausdruck »Bilder-fahrzeug«. In dem Aufsatz »Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen« konstatierte er 1907, dass für den regen Kulturaustausch zwischen Nord- und Südeuropa selbst so große Formate wie Teppiche »ein bewegliches Bildervehikel« gewesen seien.⁷⁹ Mit diesen »beweg-lichen, wenn auch noch recht kostbaren, textilen Fahrzeugen« über-schritten »lebensgroße nordische Figuren« die Grenzen Frankreichs und Flanderns, um ihre Kultur und Ideenwelt in Italien »im Gewande der neusten Mode ›alla franzese‹ prunkvoll zu verbreiten«. ⁸⁰ Umge-kehrt zeigte er 1912 in einem späteren Vortrag über die »Italienische

77 Heinrich, Das Floß der Medusa (wie FN 8), S. 11.

78 Zu Warburgs differenziertem Medienverständnis, siehe Hensel, Wie aus der Kunst-geschichte eine Bildwissenschaft wurde (wie FN 6), S. 48f.

79 Aby Warburg, Arbeitende Bauern aufburgundischen Teppichen [1907], in: ders., Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Berlin 1998, S. 221–30, hier S. 223. Der Aufsatz ist eine komplexe Verschränkung funktionsanalytischer, soziologischer und medienarchäologischer Argumente; siehe dazu auch Hensel, Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde, S. 46.

80 Warburg, Arbeitende Bauern, S. 223; siehe auch Aby Warburg, Mnemosyne Ein-leitung [1929], in: ders., Werke in einem Band (wie FN 63), S. 629–39, hier S. 636f.

Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara«, dass die astrologischen Figuren der Dekane über Buchillustrationen und Wandbilder aus dem indischen über den arabischen bis in den europäischen Kulturraum des 15. Jahrhunderts wanderten. Danach wurden diese Figuren in Europa als Kalendermotive populär, weil ihnen dort aufgrund der Druckkunst die »neuen beweglichen Bilderfahrzeuge« zur Verfügung standen.⁸¹

In beiden Studien führte Warburg die Beweglichkeit der Bilder vor Augen. Später benutzte er neben der Motorisierung Begriffe aus der Luftfahrt, um solche Mobilisierungsprozesse zu charakterisieren.⁸² So schrieb er in dem Aufsatz »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten« (1920), dass durch den Druck mit beweglichen Lettern der »gelehrte Gedanke aviatisch geworden« sei.⁸³ Den Bildern wären dadurch Schwingen erwachsen, die sie zwischen Norden und Süden wie aufregende und ominöse »Sturmögel« daherjagen ließen.⁸⁴ Und in seiner Analyse von Briefmarken als Embleme der Macht beschrieb er, wie diese kleinen Bildchen politische Botschaften massenwirksam verbreiteten und »magisch beflügelten«.⁸⁵

Mit der Beweglichkeit von Bildern konnte Warburg aufzeigen, dass die Formen der europäischen Kunst ein synkretistisches Resultat internationaler Vernetzungen waren und nicht aus nationaler Abgrenzung hervorgingen.⁸⁶ Um seine These zu verdeutlichen, zeichnete er die einzelnen »Stationen jener Etappenstraße« der Bilderwanderungen

81 Warburg, *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja* (wie FN 66), S. 376. Bereits die allerersten europäischen Druckerzeugnisse, die sogenannten Blockbücher, zeigen die sieben Planeten und ihre Kinder in Wort und Bild.

82 Siehe zur Motorisierung Raulff, *Wilde Energien* (wie FN 6), S. 107–9.

83 Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (wie FN 63), S. 456; zu Warburgs aviatischen Anleihen: ders., *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt* [1913] (wie FN 63), S. 415–23.

84 Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (wie FN 63), S. 456.

85 Zettelkasten Nr. 3, Notiz vom 28.11.1926 zum Briefmarkenvortrag vom August 1927, zitiert nach Raulff, *Wilde Energien*, S. 76–78, Anm. 14; zu Warburg und den Briefmarkenbildern: ebd., S. 72–116.

86 Claudia Wedepohl, *Ideengeographie. Ein Versuch zu Aby Warburgs »Wanderstraßen der Kultur«*, in: Helga Mitterbauer und Katharina Scherke, Hg., *Ent-*

auch als Karten auf.⁸⁷ Noch im Bilderatlas Mnemosyne, den Warburg einmal provisorisch als »bildungsgeschichtlichen Weltatlas« betitelte, spielten diese Wanderkarten eine zentrale Rolle.⁸⁸ Er erfasste damit die Bewegungen der Bilder durch Räume und Zeiten und damit die Kontinuität bei gleichzeitiger Umwandlung antiker Bildmotive in der europäischen Kulturgeschichte.

Vor diesem Hintergrund kann Heinrichs Medusa-Vortrag in besser Warburgianischer Tradition als Studie zur Bewegung der Bilder von Süd- nach Nordeuropa gelesen werden. Er zeigt nämlich auf, wie das Motiv der Medusa aus der antiken griechischen Kunst über die italienische Renaissance bis in den nordeuropäischen Expressionismus wanderte, und zwar über so unterschiedliche Bildmedien wie Steinreliefs, Bronzefiguren und Gemälde. Und wie Warburg verstand Heinrich diese Adaptionen als Iterationen bei gleichzeitiger Verschiebung, als Symptome von kulturellem Wiederholungszwang und Freiheitsdrang.

10. Bewegende Bilder

In der »Faszinationsgeschichte« wird Heinrichs Verständnis für die affektive Dimension visueller Kultur deutlich: Bilder lösen etwas aus, sie setzen Erinnerungen und Assoziationen in Gang und führen zu vielfältigen innerlich-emotionalen wie äußerlich-physischen Reaktionen. So betonte er wiederholt, wie furchteinflößend die Medusa-Darstellungen wirkten. Umgekehrt deutete er die Medusa Rondanini anhand ihrer Frisur und Mimik als gezähmte Figur, schloss also von äußerlichen, ikonographischen Formen und Bewegungen auf die emotionale Verfasstheit der repräsentierten Figur. Beide Aspekte

Grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart, Wien 2005, S. 227–54, hier S. 229.

87 Aby Warburg, Dürer und die italienische Antike [1905], in: ders., Werke in einem Band (wie FN 63), S. 176–83, hier S. 181.

88 Zitiert nach Wedepoh, Ideengeographie (wie FN 86), S. 232; zu Warburgs Karten: S. 227–32.

der bewegenden Bilder gehen auf Aby Warburg zurück. Er gilt als Vor-
denker der affektiven, religiösen und politischen Macht von Bildern.⁸⁹

Auf einer subjektkonstitutiven Ebene verstand Warburg Bilder als
machtvolle, ja gefährliche Phänomene, die es durch den Blick und
die Betrachtung zu bannen galt. Maßgeblich für dieses Bildverständ-
nis war das zu seiner Zeit populäre ästhetische Theorem der Einfüh-
lung, wonach in der Wahrnehmung ästhetischer Objekte affektive
Reaktionen und emotionale Zustände veräußert, abstrahiert und auf
die Gegenstände übertragen werden.⁹⁰ In Anlehnung an Usener ver-
stand Warburg diese Einfühlung nicht nur als einfühlsames Sichan-
vertrauen, sondern auch als gefährlichen Ich-Verlust. Insbesonde-
re Useners Verständnis von Furcht als ein »Mangel an Dazwischen«
hallte bei Warburg nach.⁹¹

Auf seiner USA-Reise hatte Warburg 1895/96 die Maskentänze
der Pueblo beobachtet und bei ihnen die »Verleibung eines sinnli-
chen Eindrucks« und das Sehen als körperlichen Nachvollzug ent-
deckt.⁹² Der Einfühlungsprozess geriet ihm in diesem Zusammenhang
zu einem gefährlichen Vorgang: Wie die Schlangen im Maskenritual

89 Uwe Fleckner u. a., Hg., Politische Ikonographie. Ein Handbuch, 2 Bde., Mün-
chen 2014 und David Freedberg, The Power of Images. Studies in the History and
Theory of Response, Chicago 1989.

90 Warburg bezog sich hier insbesondere auf den Kunsthistoriker Robert Vischer
(1847–1933). Seines Erachtens können sogar abstrakte ornamentale oder geome-
trische Formen an menschliche Bewegungen erinnern und entsprechend als be-
drohlich, friedlich, stolz etc. charakterisiert werden. Im Unterschied zu Vischer,
der unter der Einfühlung ein vertrauensvolles Sichanschmiegen an den Gegen-
stand verstand, waren Bilder für Warburg jedoch äußerst ambivalente und un-
berechenbare Phänomene. Siehe Thomas Petraschka, Einfühlung. Theorie und
Kulturgeschichte einer ästhetischen Denkfigur 1770–1930, Leiden 2023, S. 19–
21 und Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder (wie FN 62), S. 452–60.

91 Usener ging davon aus, dass Göttliches unmittelbar erlebt wird und die Menschen
sich ihm nur entziehen können, wenn sie das furchteinflößend Unfassbare in
Sprache bannen und dadurch unschädlich machen. Diesen Ansatz übernahm
Warburg in seine Überlegungen zur Distanzierung und zum Denkraum. Zur Rol-
le der Furcht für die Religionsentstehung bei Usener siehe Wessels, Ursprungs-
zauber (wie FN 60), S. 54–57.

92 Zitiert nach Cornelia Zumbusch, Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialekti-
sches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-
Werk, Berlin 2004, S. 219.

können Bilder jederzeit umschlagen und angreifen.⁹³ Warburgs ganzes Bilderdenken war folglich durchzogen von der Warnung vor der »ontologischen Entsicherheit« des Menschen, die ihn nach Bildern als Erklärung und Absicherung greifen lässt, durch die ihnen jedoch nur eine »neuerliche Entsicherheit« drohe.⁹⁴

Das Theorem der Einfühlung erweiterte Warburg auf der Ebene der Ikonographie um eine dezidiert psychologische Dimension. Dabei entwickelte er ein innovatives begriffliches Arsenal zur Beschreibung der Bewegungen, Dynamiken und Affekte in den Bildern. Von der künstlerischen Gestaltung von Frisuren, Gewandung und Attributen schloss er auf die Affekte der dargestellten Figuren, auf deren innere Erregung und Ergriffenheit.⁹⁵ Für diese ikonographischen Elemente wählte Warburg die Bezeichnung »bewegtes Beiwerk«, das er als erster in die Kunstbetrachtung einführte.⁹⁶ Diese Dimension seines Bildverständnisses findet sich in Heinrichs Annahme wieder, dass sich die Zähmung der Medusa Rondanini an ihrer veränderten Frisur und Mimik ablesen lasse. Auch in seiner Analyse des Perseus von Cellini und seiner Anverwandlung der melancholischen Medusa zeigt sich, dass Heinrich ein spezifisches Augenmerk für Gestik, Mimik und bewegtes Beiwerk entwickelte.

Mit der »Pathosformel« – einem ebenfalls von ihm erfundenen Begriff – fasste Warburg seine Beobachtung, dass in der Renaissancekunst immer dann auf antike Vorlagen zurückgegriffen wurde, wenn

93 Warburg selbst schrieb: »Annahme des Kunstwerkes als etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich bewegten [sic!].«, in: ders., *Fragmente zur Ausdruckskunde* (wie FN 74), S. 1–227: »Grundlegende Bruchstücke (1888/1897–1905/1912)«, hier der Eintrag vom 27.08.1890 (S. 40); siehe dazu auch Raulff, *Wilde Energien* (wie FN 6), S. 43.

94 Raulff, *Wilde Energien*, S. 10f.

95 Einen wesentlichen Impuls dazu gab Warburg die Lektüre von Charles Darwins »The Expression of Emotion in Animal and Men« (1872), die seinen Blick auf die Darstellung körperlicher Gebärden und ihren Zusammenhang mit den Affekten lenkte. Siehe dazu Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder* (wie FN 6), S. 451–55 und Sigrid Weigel, »Von Darwin über Filippino zu Botticelli ... und ... wieder zur Nymphe«. Zum Vorhaben einer energetischen Symboltheorie und zur Spur der Darwin-Lektüre in Warburgs Kulturwissenschaft, in: Martin Treml u. a., Hg., *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialie*, München 2014, S. 143–80.

96 Siehe Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern* (wie FN 92), S. 221f.

emotionaler Bewegtheit und Erregung ästhetischen Ausdruck verliehen werden sollte.⁹⁷ Pathosformeln waren für Warburg deshalb »Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins«, die als »Engramme leidenschaftlicher Erfahrung« in der Kultur überdauerten.⁹⁸ Mit ihnen erfasste er die Überlieferung griechischer Bildmotive in der italienischen Kunst und dann später bis in die zeitgenössische Kunst und Alltagskultur hinein.

Warburg beschrieb das *Nachleben* von Bildern, d. h. ihr Weiter- und Überleben via Mimesis, Wiederholung, Verwandlung und Innovation.⁹⁹ Seine Pathosformel stellt – wie der Mythos bei Heinrich – eine Verbindung zwischen Vergangenheit und Zukunft her. Pathosformeln sind »energetische« Aktionsschemata, die »ein großes Spektrum ikonischer Varianten und semantischer Potenzen« bereithalten.¹⁰⁰ Sie lassen sich als Kippfiguren verstehen, die Vergangenheit und Zukunft in sich tragen. Diese vielfältigen Aspekte des bewegenden Bildes, die Warburg herausgearbeitet hatte, wirken bei Heinrich nach, etwa wenn er im Vortrag mit der Faszinationsgeschichte die eminent visuelle Dimension des Mythos betonte. Mit der Faszinationsgeschichte

97 Die Pathosformel ist in Warburgs Schriften ein zentrales jedoch nicht einheitliches Konzept. Siehe dazu Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder* (wie FN 62), S. 212–24, Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern* (wie FN 92), S. 72 und die »Vorbemerkung der Herausgeber«, in: Aby Warburg, *Werke in einem Band* (wie FN 63), S. 35f.

98 Warburg, *Mnemosyne* Einleitung (wie FN 80), S. 631. Aus der Biologie, genauer aus Richard Semons »Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens« (1904) entnahm Warburg den Begriff des Engramms, um die kulturelle Energiespeicherung und -übertragung zu fassen; siehe Raulff, *Wilde Energien* (wie FN 6), S. 131–33.

99 Martin Tremml und Daniel Weidner, *Zur Aktualität der Religion. Einleitung*, in: dies., Hg., *Nachleben der Religionen. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen zur Dialektik der Säkularisierung*, München 2007, S. 7–22, hier S. 12; zum Nachleben bei Warburg allgemein: Martin Tremml, *Warburgs Nachleben. Ein Gelehrter und (s)eine Denkfigur* (ebd., S. 25–40).

100 Böhme, *Aby Warburg* (wie FN 6), S. 138. Pathosformeln haben also keine festgelegte, für immer gültige Bedeutung, sondern treiben diese Bedeutungsgenerierung als bewegte Bilder ständig voran. Siehe Kerstin Schankweiler und Philipp Wüschner, *Images That Move. Analyzing Affect with Aby Warburg*, in: Antje Kahl, Hg., *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*, Abingdon 2019, S. 101–19, hier S. 112.

trug Heinrich dem Konnex von Bilderfurcht und Bildbegehren Rechnung und gab ihm eine dezidiert psychoanalytische Wendung. Durch den ganzen Vortrag hindurch wird bei ihm die Medusa als Pathosformel greifbar, die als »Engramm leidenschaftlicher Erfahrung« die Geschlechterspannung und die damit einhergehende Gewalt von der Antike in die Gegenwart trägt.

Warburg nannte sich selbst einen »Psychohistoriker« des Abendlandes.¹⁰¹ Diese Bezeichnung trifft auch auf Heinrich zu. Beide bezogen die Psyche in ihr Denken mit ein und bearbeiteten auf je eigene Weise – der eine vor, der andere nach Freud – Affekte, Triebe, Furcht und Begehren in der europäischen visuellen Kultur.

11. Politische Ikonographie

Die Gefährdung der Menschen durch Bilder dachte sich Warburg nicht nur auf der individuellen, sondern auch auf der kollektiven Ebene. Im Laufe seiner langen Beschäftigung mit der Macht der Bilder entwickelte er deshalb ein Augenmerk für die politische Ikonographie.¹⁰² In zahlreichen Briefen und Notizen beschäftigte er sich mit dem Aufstieg Mussolinis, den er als Demagogen bezeichnete.¹⁰³

101 Warburg, *Mnemosyne I* (wie FN 73), S. 645.

102 Fragen rund um Macht und politische Gewalt finden sich bereits in Warburgs früheren Studien. In »Dürer und die italienische Antike« (1905, FN 87) thematisiert er die Darstellung von Orpheus' Tod als dionysischen Gewaltakt, im Aufsatz »Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt« (1913, FN 83) die militärische Durchschlagskraft eines Herrschers, und in der Luther-Studie »Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild in Luthers Zeiten« (1920, FN 63) die Eindrücke der Kriegshetze des Ersten Weltkrieges. Siehe Matthew Rampley, Aby Warburg. Kulturwissenschaft, Judaism and the Politics of Identity, in: *Oxford Art Journal* Jg. 33, H. 3, 2010, S. 319–35, hier S. 320–23. Darüber hinaus zeigen auch Warburgs Tagebucheinträge einen an der Politik interessierten Bildwissenschaftler. Zentraler Fokus wurde die politische Ikonographie bei ihm jedoch erst im Spätwerk.

103 Warburg in einem Brief an Edwin Redslob am 24.4.1927, zit. nach Raulff, *Wilde Energien* (wie FN 6), S. 93, Anm. 38. Aus seiner persönlichen Abneigung gegen Mussolini machte Warburg auch sonst keinen Hehl. Anfang 1926 wetterte er: »Solange dieser zaristisch-reformatorische Koloß auf blutigen Füßen noch das Idol dieses Landes ist, sieht mich Italien nicht wieder.« Warburg an Eugen Keller-Huguenin am 22.1.1926, zitiert nach Jost Philipp Klenner, *Der Duce ist*

Warburgs Studien über die Aneignung antiker Symbole im italienischen Faschismus nahmen erstmals 1924 konkrete Konturen an, als er in einer Zeitung ein Foto von Mussolini entdeckte, das den Duce in einem Auto mit einer Löwin im Arm zeigte. Diese Herrscherinszenierung interpretierte er als Nachleben der antiken Herrschaftsformel des unbesiegtten Sonnengottes (*sol invictus*), der mit seinem Pferdegespann über den Himmel zieht, und dem astrologisch der Löwe zugeordnet wird. Für Mussolini ging es hier, so war Warburg überzeugt, nicht darum, sich mit traditionellen Insignien der Macht zu inszenieren und *wie* der Sonnengott wahrgenommen zu werden. Vielmehr habe sich der Duce selbst für einen unbesiegbaren Sonnengott gehalten.¹⁰⁴

Beobachtungen wie diese trugen zu einer Politisierung von Warburgs Symboltheorie bei und schärften sein Medienverständnis, das sich seit Mitte der 1920er Jahre vermehrt auf Zeitungsphotographien, Werbebroschüren, Briefmarken oder Kinofilme konzentrierte.¹⁰⁵ Er erkannte, dass den Bildern in faschistischen Inszenierungen *praktische* Bedeutung zukam, dass sie in einer Cheirokratie, einer »Herrschaft der Hand«, d. h. einer mit harter Hand oder mit Hilfe des Faustrechts regierenden Macht, zu eigentlichen *Regierungsinstrumenten* werden.¹⁰⁶

Das Warburgsche Augenmerk für die Politik des Visuellen und die visuelle Inszenierung von Politik, Macht und Herrschaft findet sich auch in Heinrichs Medusa-Vortrag an verschiedenen Stellen. So interpretierte er den Perseus von Cellini im Zusammenhang seiner Platzierung in der Loggia dei Lanzi und der Dominanz der Medici in

nicht aus Email. Aby Warburg, politisch?, in: Wolfgang Hardtwig, Hg., *Ordnungen in der Krise*, Oldenburg 2014, S. 449–80. Hier S. 468–76.

104 Diese Überlegungen hielt Warburg in einem Brief an Mary Warburg vom 13.2.1924 fest. Klenner wertet diesen Brief als »Gründungsdokument der kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Betrachtung der politischen Herrschaftsikonographie« Ebd., S. 458f.

105 Siehe zu dieser parallelen Entwicklung Raulff, *Wilde Energien*, S. 101.

106 Warburgs Forschung drang zu jener Zeit sogar bis zu Mussolini durch, der sich anscheinend gewünscht hatte, während eines Hamburg-Besuchs einem Vortrag Warburgs beizuwohnen. Ein geplantes Treffen musste jedoch kurzfristig abgesagt werden, was Warburg keineswegs bedauerte. Dass sich Mussolini für ihn interessierte, war für ihn ein Zeichen für die politische Wirkung seiner Symbolarbeit. Siehe dazu Klenner, *Der Duce ist nicht aus Email* (wie FN 103), S. 469f.

Florenz. Die Loggia dei Lanzi sei eine »Stätte des Bürgerstolzes« gewesen, aber mit dem Machtwechsel zu einer Demonstration der Vorherrschaft der Medici geworden.¹⁰⁷ Diese hatten ein neues Statuenprogramm in Auftrag gegeben, zu dem auch der Cellini-Perseus gehörte. Cellini hätte die Auftragsarbeit der Medici zwar angenommen, sich jedoch mit seiner Ausführung gegen ihre Intention gesperrt, so Heinrich: Cellini habe keinen brutalen Helden gestalten wollen, sondern einen melancholischen Zweifler.¹⁰⁸

Auch in Heinrichs Analyse des Beckmannschen Triptychons finden sich politisch-ikonographische Aspekte, etwa in seiner Deutung des Bildhintergrundes. Zwar malte Beckmann im Bildvordergrund ein Boot mit Mast und Segel, doch Wasser sei im Bild nicht zu finden. Vielmehr deute der Hintergrund ein »gelbes Wüstenmeer« an. Diese »Existenzmetapher« müsse »auch politisch und nicht nur anthropologisch interpretiert werden«, so Heinrich.¹⁰⁹ Die Wüste erinnert ihn an das Schlachtfeld von Géricaults Gardejäger-Offizier, ein Schlachtfeld, das Wüste war, »wohlgemerkt die Wüste *in uns*«. ¹¹⁰ Es ist das ausgetrocknete Meer des geschuppten Perseus-Drachens, das wüste Feld der patriarchal gewendeten Geschlechterspannung.

Eine weitere politische Interpretation findet sich in Heinrichs Interpretation des Jüngsten Gerichts von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle. Heinrich deutete es als Antwort auf den *Sacco di Roma*, die Plünderung und damit das Ende des Renaissance-Roms im Jahr 1527. Michelangelo hatte das Gemälde nicht an der Eingangswand der Kapelle platziert, wo es beim Hinaustreten als *memento* zu sehen gewesen wäre, sondern es an jener Stelle, wo traditionellerweise eine Repräsentation der Transsubstantiation zu sehen ist. Heinrich sah darin einen »in Protest verwandelter Schock«. Eine apokalyptische Szene anstelle der heilsspendenden Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi – »Ohne den Sacco könnte man es sich so arrangiert überhaupt nicht vorstellen«, bringt Heinrich die politische

107 Heinrich, Das Floß der Medusa (wie FN 8), S. 26.

108 Ebd., S. 30f.

109 Ebd., S. 35.

110 Ebd., Hervorhebung im Original.

Dimension dieses Gemäldes auf den Punkt.¹¹¹ Mit diesem Augenmerk für die politische Dimension der Bilder, ihrer räumlichen Inszenierung ebenso wie ihrer spezifischen Ikonographie, steht Heinrich also ebenfalls in Warburgs Tradition.

12. Frauenfiguren

Ein letztes wichtiges gemeinsames Moment in Heinrichs und Warburgs Bilderdenken sind die Frauenfiguren. Heinrich beschäftigte sich neben der Medusa mit zahlreichen mythologischen Frauenfiguren der griechischen Antike. Und auch in Warburgs Bildanalysen haben sie eine zentrale Stellung, allerdings fehlt bei ihm die psychoanalytische Lesart der Geschlechterspannung, die Heinrichs Perspektive auszeichnet.

Für Warburgs Entdeckung der Pathosformel war die Begegnung mit einem konkreten Frauenbild entscheidend, nämlich einer Dienerin im Wandgemälde »Die Geburt des Heiligen Johannes des Täuflers« von Domenico Ghirlandajo in der Kapelle Santa Maria Novella in Florenz.¹¹² Das Wandbild zeigt Elisabeth, die Mutter des Johannes als Wöchnerin im Bett liegend und von drei Edeldamen »etwas oberflächlicher Stattlichkeit« Besuch erhaltend.¹¹³ Hinter diesen drei Besucherinnen

»läuft, nein fliegt, nein schwebt der Gegenstand meiner Träume (...). Eine fantastische Figur, nein, ein Dienstmädchen, nein eine klassische Nymphe kommt, auf ihrem Kopfe eine Schüssel mit herrlichen Südfrüchten tragen[d], mit weit wehendem Schleier ins Zimmer hinein.«¹¹⁴

Als Warburg 1900 erstmals vor diesem Bild stand, versetzte ihn diese *ninfa fiorentina* in eine starke Unruhe, sie verdrehte ihm regelrecht den Kopf: »Immer war sie es, die Leben und Bewegung brachte in sonst ruhige Vorstellungen. Ja, sie schien die verkörperte Bewegung (...)

111 Ebd., S. 37, Hervorhebung im Original.

112 Domenico Ghirlandaio, Die Geburt des Heiligen Johannes des Täuflers, Santa Maria della Novella, Florenz, 1484–1490 (Ansicht: tinyurl.com/4huajsn4).

113 Aby Warburg, *Ninfa Fiorentina* [1900], (wie FN 63), S. 200.

114 Ebd.

aber es ist sehr unangenehm sie zur Geliebten zu haben.«¹¹⁵ Seinen (fiktiven) Briefpartner bat er inständig darum, »den Geist aus ihm zu bannen, der ihm keine Ruhe lässt und ihn wie von Furien gepeitscht, durch eine Unterwelt von wilden Fantasien jagt.«¹¹⁶

In der Erscheinung dieser Dienerin, ihren tänzelnden Schritten, ihren erhobenen Armen und ihrem flatternden Gewand, erkannte Warburg eine Pathosformel. Die darin visuell verkapselte emotionale Erregung übertrug sich – dem Brief nach zu urteilen – direkt auf ihn, wobei hier die für Warburg zentrale Ambivalenz des Bildes deutlich wird: Die Beweglichkeit und Dynamik der Dienerin manifestierte sich als Besessenheit und Verfolgung.

Mit Heinrichs freudianischer Perspektive kann Warburgs Ergriffenheit ob der tänzelnden Nympe als Symptom der Geschlechterspannung gedeutet werden. Was Heinrich unter Geschlechterspannung verstand – wie oben bereits ausgeführt wurde (S. 220) – ist schließlich die Spannung »des zweigeschlechtlichen Lebens unserer Gesellschaft«, »die von der sexuellen Sphäre bis in die intellektuelle Sphäre, vom leiblichen bis zum wortsprachlichen Erkennen« reiche.¹¹⁷

Mit Bezug auf die Subjektkonstituierung vertrat Heinrich außerdem die Meinung, dass die Geschlechterspannung nicht nur zwischen den Geschlechtern bestehe, »sondern auch im einzelnen Individuum«, ja, dass dieses geradezu dadurch definiert sei, »als mit sich identisch erst in einer diese Spannung lösenden Balance«.¹¹⁸

In diesem Zusammenhang kann das Wandgemälde Ghirlandajos als eine Verhandlung der Geschlechterspannung interpretiert werden – allerdings nicht, wie das »Floß der Medusa«, unter lebens-

115 Ebd., S. 202.

116 Ebd., S. 199. Die Nympe spielte bereits in Warburgs Dissertation eine prominente Rolle. Zur lebenslangen Beschäftigung Warburgs mit der Nympe siehe Raulff, *Wilde Energien* (wie FN 6), S. 29f. und Barbara Baert, *Nymph. The Reproduction of a Phantom. A Contribution to the Study of Aby Warburg* (1866–1929), in: Shigetoshi Osano, Hg., *Between East and West. Reproductions in Art. Proceedings of the 2013 CIHA Colloquium in Naruto, Japan, January 15–18, Krakau 2014*, S. 167–90.

117 Klaus Heinrich, *Geschlechterspannung und Emanzipation*, in: ders., *Das Floß der Medusa*, S. 206 (wie FN 38).

118 Ebd., S. 206f.

bedrohten Männern, sondern unter lebensspendenden Frauen. So wie Heinrich Athena und Medusa respektive Andromeda und Medusa letztlich als *eine* Frau versteht, sind auch die Mutter und die Dienerin im Wandbild *eine* lebensspendende Kraft: die eine gezähmt im Wochenbett, die andere unbändig durch die Tür tänzelnd. Obwohl das Bild »Die Geburt des Heiligen Johannes des Täufers« heißt, ist hier nicht das Kind das eigentliche Ereignis – und auch nicht die Nymphe selbst, wie Warburg meint – sondern die Begegnung dieser beiden Frauen, die einander im Bild direkt in die Augen schauen. Die Nymphe ist die medusische Seite dieser jungen Mutter, die durch Schwangerschaft und Geburt gebändigt im Bett liegt. Für die Einheit dieser beiden Frauenfiguren spricht neben ihrer Blickbeziehung auch ihre Gewandung, denn sie tragen beide weiße, ins Bläuliche gewendete Kleidung. Mit Heinrich betrachtet findet in diesem Bild eine Zusammenführung der Athene und der Medusa statt, die die Subjektwerdung dieser jungen Mutter anzeigt.

13. Die Warburg-Heinrich-Linie

Warburg entstammte einer wohlhabenden jüdischen Bankiersfamilie in Hamburg, erlebte den Antisemitismus im Kaiserreich und die Erschütterungen des Ersten Weltkriegs, die ihn in eine schwere psychische Krise stürzten. Seine Krankheit und der darauffolgende Aufenthalt in der Klinik Kreuzlingen wurden zu einer entscheidenden Zäsur in seinem Denken und Arbeiten. Klaus Heinrich hingegen erlebte den Zweiten Weltkrieg und die Judenverfolgung als prägende biographische Einschnitte. Während Warburg noch versuchte, mit dem »Nachleben der Antike« die kulturellen Überlieferungsprozesse Europas zu verstehen, suchte Heinrich nach der Erfahrung des Nationalsozialismus, die mythischen und irrationalen Strukturen zu analysieren, die zum industriellen Völkermord und zum Zusammenbruch der europäischen Kultur im 20. Jahrhundert geführt hatten. Trotz dieser zeitlichen Verschiebung hatte Heinrich in Warburg einen Vorgänger und Bundesgenossen für sein Projekt des ästhetischen Subjekts gefunden,

das er als »Einspruchsinstanz« gegen die »Selbstzerstörungsprozesse der Gattung« verstand.¹¹⁹

Eine auffällige Gemeinsamkeit ist die Faszination Warburgs und Heinrichs für die Stadt Rom. Immer wieder reiste Warburg nach Rom, um dort die Pathosformeln in der Renaissance zu studieren. Damit bewegte er sich intellektuell an der sichtbaren Oberfläche der Stadt, wohingegen Heinrich mit Piranesi's *Vedute di Roma* die Untiefen – und damit das Unbewusste – dieser Zivilisation ausleuchtete. Um Warburg etablierte sich ein Kreis an praktisch helfenden und intellektuellen »Spar-
ringpartner:innen«, weshalb sich sein Denken wesentlich als vermittelndes, als Teamwork auszeichnet. Heinrich dagegen erscheint eher als Schreibtischgelehrter, der sich dank seiner universitären Anbindung im steten Austausch mit seinen Kolleg:innen und Student:innen befand. Weder Heinrich noch Warburg bevorzugten die abgeschlossene Form des schriftlichen Ausdrucks. Beide waren profilierte und rhetorisch versierte Redner, deren Denken sich im Sprechen entfaltete. Mit dem »Bilderatlas Mnemosyne« stellte Warburg seinen komparatistischen Blick unter Beweis. Ähnlich können auch Heinrichs Vorlesungen als Montagen verstanden werden, in denen er philologische Details, religionsgeschichtliche Stoffe und die Analyse des Zeitgeists verdichtete.

Warburg zeigte ein vergleichsweise frühes Interesse an Affekten und psychischen Vorgängen, doch die Integration der Psychoanalyse in die Bild- und Religionswissenschaft brachte erst Heinrich zur Blüte. Die Psychoanalyse war für ihn ein unverzichtbares Werkzeug zur Selbstaufklärung der Menschheit, ein Zug, der sich bei Warburg so nicht findet. Umgekehrt ist Warburgs Bildwissenschaft von einem ethnologischen und transkulturellen Interesse geprägt, das Heinrich gänzlich unbekannt zu sein schien. Sein Schwerpunkt lag auf dem Klassische Altertum und der abendländischen Philosophie. Schließlich unterscheidet die beiden auch ihre akademische Stellung. Warburg war zeitlebens Privatgelehrter, fernab herkömmlicher Universitätsstrukturen. Heinrich dagegen gehörte zu den Mitbegründern der

119 Heinrich, *Theorie des Lachens* (wie FN 1), S. 70; zum ästhetischen Subjekt als Einspruchsinstanz, siehe die zweite Vorlesung Heinrichs im Wintersemester 1978/79 (6.11.1978), in: Heinrich, Giovanni Battista Piranesi (wie FN 4), S. 23–28.

Freien Universität Berlin. Er war zwar einer ihrer hochschulpolitischen Kritiker, doch zugleich verbeamteter Professor. Ungeachtet aller Unterschiede arbeiteten beide transdisziplinär und verflochten die Fragestellungen der Religionswissenschaft mit denen aus anderen Fachgebieten.

Heinrich wurde in seinen religions- und bildwissenschaftlichen Arbeiten maßgeblich von Aby Warburg beeinflusst. Wie Warburg nahm er Bilder, Objekte, Medien und Räume als Quellen der Religionsforschung ernst. Und er teilte seinen Fokus auf die vielfachen Bewegungen der Bilder mit ihren affektiven psychologischen Anteilen. Heinrich stand mitten im Warburg-Revival und war damit auch ein wesentlicher – und bis heute unterschätzte – Wegbereiter der deutschsprachigen Bildwissenschaft, die in den 1980er-Jahren in der BRD Fahrt aufnahm. Mit der Geschlechterspannung machte Heinrich zudem eine wesentliche soziale und psychologische Dimension stark, lange vor dem *gender turn* in der Religionswissenschaft.

Der französische Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman beschrieb Aby Warburg einmal als Phantom, als Gespenst der Kunstgeschichte:

»Das ist etwas oder jemand, die ständig wiederkehren, die alles und alle überleben, die an den unterschiedlichsten Orten auftauchen, die eine Wahrheit bezüglich des Ursprungs verkünden. Es ist etwas oder jemand, die man nicht vergessen kann und dennoch unmöglich klar zu erkennen vermag.«¹²⁰

Ein solches Phantom, ein Dibbuk und Unruhegeist, ist Heinrich für die Religionswissenschaft.

120 Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder (wie FN 62), S. 33.