

Briefmarken als Gegenstand Aby Warburgs „kulturwissenschaftliche Bildgeschichte“: Antikenmotive - Politik - „Bilderfahrzeuge“

Hiroaki OTAKE

Abstract

Aby Warburg (1866-1929), an art historian from Hamburg, worked with a large variety of objects of reflection. These postage stamps are one of the classes of objects that most exemplify the specificity of the culturally-focused art history that Warburg pioneered. The following article is an analysis of these exemplary postage stamp images, and attempts to uncover the level of special interest Warburg devoted to the study of these postage stamps. The first chapter deals with the motifs visible on the stamps, which themselves tie into Warburg's central topic of focus, the "afterlife of the antiquity". The second chapter devotes itself to examining the political implications of the stamps. Warburg himself was well aware of the political power that modern media images hold; he drafted his own stamp motif "Idea vincit" or the idea conquers, which conveys the humanistic beliefs held during the era of the democratic Weimar Republic and voices his marked disapproval of the fascist Italian postage stamps of the time. The final chapter discusses the "mobility" of the images, which enables them to unfold their political capabilities across multiple countries. Coining the term and concept of "Bilderfahrzeuge" or image vehicles, Warburg was among the first to observe the potential of the fine arts to transcend borders. Using these aspects and more, the article illuminates how closely the medial characteristics of the postage stamps and the methods of Warburg's culturally-focused art history are intertwined with one another.

Einleitung⁽¹⁾

Der Privatgelehrte Aby Warburg (1866-1929) (Abb. 1) beschäftigte sich mit den weitgehenden kunst- sowie kulturgeschichtlichen Themen. Seine Forschungsarbeiten zeichneten sich besonders durch Betrachtungen von Gegenständen, die über die traditionelle Gattung der Kunst hinausgehen, aus. Im Jahre 1920 verfasste Warburg einen Aufsatz⁽²⁾, in dem die politischen Bildprogramme der Reformationszeit behandelt wurden. In diesem Aufsatz betont Warburg die Bedeutung der nicht nur kunsthistorischen, sondern auch religionswissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den umfangreichen Gegenständen wie z.B. der Druckkunst. Warburg bezeichnete die notwendige Methodik für die Untersuchung der europäischen Gesamtkultur als das Laboratorium für die „kulturwissenschaftliche Bildgeschichte“.⁽³⁾

Obwohl Warburgs bedeutendsten Aufsätze meist die Kunst vom Mittelalter sowie der Renaissance behandeln, beschränkte er sein Interesse nicht nur auf die Kunst des vergangenen Jahrhunderts, sondern beschäftigte er sich auch mit den zeitgenössischen Medienbildern.⁽⁴⁾ Warburg beobachtete die Bilder auf Briefmarken auch mit seinem

(1) Der vorliegende Beitrag beruht auf das Seminar: „Bild und Geschichte. Die Positionen von Warburg und Benjamin“, welches im Sommersemester 2017 im Institut für Kunst- und Bildgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin stattfand. Das Seminar wurde von Steffen Haug geleitet. Der Inhalt des Seminars ist unter dem URL abrufbar: <https://agnes.hu-berlin.de/lupo/rds?state=verpublish&status=init&vmfile=no&publishid=127549&moduleCall=webInfo&publishConfFile=webInfo&publishSubDir=veranstaltung> (letzter Zugriff am 31.05.2019). Beim Verfassen des englischen Abstracts des vorliegenden Beitrags hat mich Hannah Solloway großzügig unterstützt.

(2) Warburg 1920.

(3) Ebd. S.535.

(4) In Warburgs letzten Untersuchungs- und Ausstellungsprojekt *Bilderatlas Mnemosyne* findet man auch die zahlreichen Fotografien der Presse sowie Zeitungen. Vgl. Bredekamp / Diers / Warnke 2000.

kulturwissenschaftlichen Interesse. Er hielt deshalb seinen Vortrag im Jahre 1927 unter dem Titel *Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt* vor Hamburger Publikum.⁽⁵⁾ Der vorliegende Beitrag versucht darzulegen, warum Warburg sein besonderes Interesse auf Briefmarken richtete. Die Methodik seiner „kulturwissenschaftliche Bildgeschichte“ ist mit dem Charakter des Mediums Briefmarken eng verkoppelt; dieser Betrachtungsgegenstand fordert nämlich die ikonologische, politische, und kulturgeschichtliche Auseinandersetzung.

Der Hauptteil des vorliegenden Beitrags wird in drei Kapitale gegliedert, welche unterschiedliche Ansatzpunkte behandeln. Im ersten Kapitel werden die antiken Motive in Briefmarkenbildern angesprochen. Die Motive der oft auf Briefmarken abgebildeten antiken Gottheiten entsprachen genau Warburgs Forschungsaufgabe als Kunsthistoriker. Das erste Kapitel versucht, den kunsthistorischen Ansatzpunkt für die Briefmarkenforschung zu finden. Das zweite Kapitel fokussiert sich auf das Thema des Gebrauchs von Briefmarken. Durch ihre massenhafte Verbreitung dienten Briefmarken auch politischen Zwecken. In diesem Kapitel wurden einige Beispiele für die politische Verwendung von Briefmarken genannt. Warburg versuchte sich nicht nur an einer Deutung der Antikensymbole in Briefmarkenbildern, sondern betrachtete er die Briefmarken auch als ein politisches Medium. Als Antwort auf die Verwendung der Briefmarken durch italienischen Faschisten entwarf Warburg selbst ein Briefmarkenbild für die Weimarer Republik. Dieses Briefmarkenbild zeigt Warburgs politischen Standpunkt. Er hoffte, dass diese kleinste Medienbilder als die friedlichen Ideenträger funktionieren würden. Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Charakter des Bildträgers. Das bezeichnende Merkmal der Briefmarke als bildhaftes Objekt äußert sich in ihrer außerordentlich hohen Reichweite, da die auf Brief aufgeklebte Briefmarke an die verschiedensten Orte der Welt transportiert werden. Warburg interessierte sich schon früher für das Thema der Bilderwanderung. Er beschäftigte sich beispielsweise mit dem Kulturaustausch zwischen dem Nord- und Südeuropa im Mittelalter und in der Renaissance. Durch die Beobachtung der Mobilität der Briefmarken wird im letzten Kapitel versucht, die weitere Möglichkeit zur kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den bewegenden bildhaften Artefakten zu zeigen.⁽⁶⁾ Die obengenannten drei Gesichtspunkte kennzeichnen auch die Methodik der hervorragenden Forschungen von Warburg. Diese Spezifik seiner Forschungen kann man mit seiner Idee der „kulturwissenschaftlichen Bildgeschichte“ gleichsetzen. Am Beispiel Warburgs Briefmarkenforschung versucht der vorliegende Beitrag zu zeigen, wie der potenzielle Horizont der „kulturwissenschaftliche Bildgeschichte“ aussehen kann.

Forschungsstand

Die ursprünglich im Jahre 1970 veröffentlichte Gombrichs Monographie⁽⁷⁾ umreißt das gesamte Forschungsleben von Aby Warburg. Die Monographie bietet einen Überblick über die Themen, mit denen sich Warburg beschäftigte. Warburgs Interesse an Briefmarkenbild findet jedoch nur eine kurze Erwähnung als ein Beispiel für seine Symbolforschung.⁽⁸⁾

Obwohl das wissenschaftliche Interesse an Warburgs Schriften seit den 1990er Jahren zunahm, wurde seine Briefmarkenanalyse wenig beachtet.⁽⁹⁾ Erst ab den 2000er Jahren wurden die Beiträge veröffentlicht, welche sich auf Warburgs Tätigkeit mit Briefmarken fokussieren.⁽¹⁰⁾ Fleckner und Woldt übernehmen im Jahr 2012 die Erkenntnisse dieser Aufsätze und versuchten Warburgs Vortrag über Briefmarken und die begleitende Bildprojektion zu

(5) Warburg Institut Archiv III, 99.1.1.1. zit. nach: Fleckner / Woldt 2012, S.155. Der Vortrag wurde auch in mehreren Zeitungen erwähnt. Fleckner und Woldt nannten die folgenden Artikel. Anonym: *Die Briefmarke als Kulturdokument*, in: *Hamburger Nachrichten* 15. Augst 1927, C.H.W.: *Die Briefmarke als Kulturdokument*, in: *Hamburger Nachrichten*, 15. August 1927.

(6) Der im Jahre 2018 veröffentlichte Sammelband von Beyer / Bredekamp et al. zeigt die jüngeren Forschungen zum Thema der „Bildfahrzeuge“. An vielfältigen Beispielen werden hierbei die Bilderwanderung und der begleitende Kulturaustausch behandelt. Der vorliegende Beitrag versucht die Hinsicht dieses Sammelbandes zu übernehmen und „die Bilderwanderung der Briefmarke“ zu untersuchen. Vgl. Beyer / Bredekamp et al 2018.

(7) Gombrich 1992.

(8) Ebd.S.353-354.

(9) Die Ausstellung zur Warburgs Forschungsprojekt *Bilderatlas Mnemosyne* fand beispielsweise schon im Jahr 1994 statt. Vgl. Koos 1994.

(10) Vgl. Raulff 2002, Michel / Schoell-Glass 2002, McEwan 2005.

rekonstruieren.⁽¹¹⁾ Als die jüngsten Forschungen sind die Beiträge von Schöttker und Zöllner zu nennen.⁽¹²⁾ Hierbei beschränken sich die Autoren ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf Warburg, sondern versuchen sie die Perspektive der kulturwissenschaftlichen Forschung zu Briefmarken zu erweitern, indem sie sich mit den Themen wie Sammel-tätigkeit und Briefmarkenalben auseinandersetzen.

Wenn man versucht, die Briefmarken aus dem Perspektiv der „kulturwissenschaftliche Bildgeschichte“ zu beleuchten, reicht es jedoch nicht aus, nur Warburgs Bemerkungen zu Briefmarken zu vergleichen. Der vorliegende Beitrag bezieht sich deshalb vielmehr auf die obengenannten drei Grundthemen des „Nachlebens der Antike“, der „Politik“ und der „Bilderfahrzeuge“, welche in der Denkweise des Kunsthistorikers Warburg tief verankert sind.

I. Nachleben der Antike im Briefmarkenbild

I. 1. Säerin auf den französischen Briefmarken

Die Disziplin der Kunstgeschichte hat sich über längere Zeit mit den Werken wie den Malereien, den Skulpturen und den Architekturen beschäftigt. Die Analyse der dargestellten Themen ist die dadurch entwickelte Methodik, die den Wissenschaftscharakter der Kunstgeschichte prägt.⁽¹³⁾ Dieses Kapitel erfasst sich mit den dargestellten Themen in den Briefmarkenbildern, um den kunsthistorischen Ansatzpunkt für die Briefmarkenforschung zu finden.

Das Beispiel von Frankreich um 1900 (Abb. 2) bietet einen Ausgangspunkt für die Auseinandersetzung mit den Motiven in den Briefmarkenbildern. Diese Briefmarken zeigen unter der Beschriftung des Ländernamens eine Frauengestalt. Sie schreitet von rechts nach links in dem lockeren Gewand. Mit der linken Hand hält sie einen Beutel und mit der rechten Hand hält sie vermutlich Saatgut zum Auswerfen. Ihre Haare und Gewand wehen im Wind. Sie lässt sich mit dem antiken Gewand und den Attributen, die an den Getreideanbau erinnern, als „Ceres“, die altitalische Göttin des Ackerbaus⁽¹⁴⁾ identifizieren.

Die antiken Gottheiten findet man nicht nur auf den französischen Briefmarken, sondern kann man sie auch auf den anderen Briefmarken von verschiedenen Ländern finden. Merkur, der römische Gott des Handels und Gewebes,⁽¹⁵⁾ wurde beispielsweise in den Briefmarken von Griechenland (Abb. 3) und Österreich (Abb. 4) verwendet. Die antiken Gottheiten sind von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an, d.h. von Beginn der modernen Briefmarken an, neben den „Hoheitszeichen, Städte- und Landeswappen, heraldischen Zeichen (Adler, Löwe, Greif), Herrscherporträt sowie Symbolen und Personifikationen des Postverkehrs (Pferd, Posthorn)“⁽¹⁶⁾ die beliebten Motive für das Briefmarkenbild.⁽¹⁷⁾

(11) Fleckner / Woldt 2012.

(12) Schöttler 2016, Zöllner 2016.

(13) Im hermeneutischen Problemfeld nährt sich diese Methodik die Ikonographie an. Das Interpretationsmodell von Erwin Panofsky, das er erstmalig in seinem Vortrag im Jahre 1931 formuliert hat, prägt die Definition der Ikonographie wesentlich. Thomas Noll fasst den Panofskys dreistufiges Interpretationsmodell zusammen: „Panofsky unterscheidet hier (1) eine »vor-ikonographische Beschreibung« des Kunstwerks, die sich auf dessen »primäres oder natürliches Sujet« bezieht, auf die Identifizierung formaler Gegebenheiten als Wiedergabe von Personen, Gegenständen usw. in ihrer »tatsachenhaften« und »ausdruckshaften« Qualität; (2) eine »ikonographische Analyse«, die das »sekundäre oder konventionale Sujet« betrifft und die etwa eine männliche Gestalt mit Messer als den Hl. Bartholomäus zu bestimmen vermag sowie allgemein durch das Studium von (vornehmlich, aber nicht nur literarischen) Quellen den Darstellungsinhalt zu erschließen sucht; (3) die »ikonologische Interpretation«, die nach der »eigentlichen Bedeutung« oder dem »Gehalt« fragt und die erfasst wird, »indem man jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk.«“: Noll 2011. Vgl. Panofsky 1975.

(14) „Sie läßt das Lebendige aus ihrem Schoße hervorgehen, um es nach dem Tode wieder in sich aufzunehmen. Wie die griechische Demeter war sie auch eine Gottheit der Fruchtbarkeit und der Ehe.“: Lurker 1989, S.88. Vgl. Aghion / Barbillion / Lissarrague 2000, S.101: „In Rom ist die Ceresfigur ein Bildtypus auf Münzen. Sie zeigt das Wohlergehen des römischen Staates und die gute Versorgung der Hauptstadt an.“ Vgl. auch Tripp 2012 (1974), S. 148-152.

(15) Lurker 1989, S.268. Vgl. Aghion / Barbillion / Lissarrague 2000, S.153-154, Tripp 2012 (1974), S. 344.

(16) Zöllner 2016, S.17.

(17) Zu den antiken Gottheiten fügt Zöllner „die Personifikationen“ der Länder und „die Allegorien“ als die üblichen Motive in der Frühzeit der Briefmarke hinzu. „Helvetia“ (Abb. 5) und „Hispania“ (Abb. 6) sind beispielsweise die Personifikation der Länder. In den französischen Briefmarken (Abb.7) findet man die Allegorie von „Frieden und Handel“, die aus einer Kombination von Ceres und Merkur besteht. Vgl. Zöllner 2016, S.18. Zum Begriff der „Allegorie“ und der „Personifikation“, vgl. Logemann 2011.

Briefmarken bildeten also ein Bildmedium, in dem die zahlreichen Beispiele der gegenwärtigen Verwendung von der antiken Symbolik erscheinen. In diesem Punkt ergibt sich eine Verknüpfung mit Aby Warburgs kunst- und kulturhistorischem Interesse. Warburgs wissenschaftliche Aufgabe ist nicht anders als die heutige Verwendung der antiken Motive, nämlich „das Schicksal der antiken Symbolik“ und „das Nachleben klassischer Prägungen“⁽¹⁸⁾ zu untersuchen.

Am 14. April 1928 hielt Warburg in seiner „Kulturwissenschaftlichen Bibliothek“⁽¹⁹⁾ (Abb. 8) einen Vortrag vor der Hamburger Handelskammer; hierbei erwähnt er die Figur der Säerin auf den französischen Briefmarken wie folgend:

„Der innere Sinn und das eigentliche Wesen der Ceres der Antike ist von dem Franzosen Barre, der die Wechselstempelmarke schuf, durchaus gefühlt. Sie tritt als verehrungswürdiges Symbol der Fruchtbarkeit Frankreichs vor die Augen des Publikums. Freilich, praktisch genommen, ist sie eine servierende Göttin; wenn sie auch nicht Geflügelgelatine bringt, so muss sie doch im Dienste des fliegenden Wortes den Gedanken dorthin tragen, wohin die Post d.h. das nur dem Staat tributpflichtige Volk es will.“⁽²⁰⁾

Warburg erkannte in der Gestalt der Säerin die antike Göttin Ceres und bestätigte, dass dieses antike Symbol der Fruchtbarkeit auch zur Verehrung für die Französische Republik dient.⁽²¹⁾

In diesem Vortrag erwähnt Warburg nur die von der Antike geprägte Symbolik der Fruchtbarkeitgöttin. Das Motiv der schreitenden jungen Dienerin geht jedoch weit über das Thema zum Briefmarkenbild hinaus. Die Gestalt der „Nympha“⁽²²⁾ beeinflusste nämlich die ganzen Forschungsarbeiten vom Kunsthistoriker Warburg.⁽²³⁾

I. 2. Kunsthistoriker Aby Warburg

Wie die Dissertation⁽²⁴⁾ von Warburg über Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling* zeigt, legte er von Anfang an seinen Schwerpunkt auf die Renaissancekunst. Warburg beschäftigte sich hierbei besonders mit der Interpretation der antiken Kunst.⁽²⁵⁾ In seiner Dissertation stellte er fest, dass die „bewegten Beiwerks“ die Essenz der Renaissancekunst ausmacht. Zu diesen „bewegten Beiwerks“ gehören beispielsweise die im Wind wehenden Haare oder Kleidung. Diese kleinen Details waren für Warburg nicht anders als diejenige, die Kunst der Quattrocento entscheidend von dem vergangenen Mittelalter unterscheidet.⁽²⁶⁾ Diese von Warburg erwähnte Bewegung der Haare und

(18) Gombrich 1992, S.353.

(19) Zur Geschichte Warburgs „Kulturwissenschaftlichen Bibliothek“, vgl. Rösch 2010, S. 108-110.

(20) Warburg Institut Archiv 98.3.1. zit. nach: Raulff 2002, S.129, Anm. 8.

(21) Warburg erwähnt hiermit auch die politische Bedeutung des Briefmarkenbilds in den modernen Staaten. Das Thema zur Politik wird im nächsten Kapitel behandelt.

(22) „Nun engte er den Gegenstand seiner Betrachtung noch mehr ein und konzentrierte sich auf ein einzelnes Motiv: die eilende junge Frau in flatterndem Gewand, der seine Aufmerksamkeit schon bei seiner ganzen vorausgegangenen Forschungsarbeit gegolten hatte. Dieses Motiv nannte Warburg die »Nympha«.“ Gombrich 1992, S142.

(23) „Die *Ninfa* wurde schließlich zu einer »Hauptleidenschaft« des Begründers unserer modernen Kunstgeschichte.“ Didi-Huberman 2006, S.12.

(24) Warburg 1893.

(25) „In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch gemacht, zum Vergleiche mit den bekannten mythologischen Bildern des Sandro Botticelli, der „Geburt der Venus“ und dem „Frühling“ die entsprechenden Vorstellungen der gleichzeitigen kunsttheoretischen und poetischen Literatur heranzuziehen, um auf diese Weise das, was die Künstler des Quattrocento an der Antike „interessierte“, klarzulegen.“ Warburg 1893, S.5.

(26) „Es läßt sich nämlich hierbei Schritt für Schritt verfolgen, wie die Künstler und deren Berater in „der Antike“ eine gesteigerte äußere Bewegung verlangendes Vorbild sahen und sich an antike Vorbilder anlehnten, wenn es sich um Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare – handelte.“ Ebd.; Hinsichtlich dieser auf die Details fokussierten Analyse durch Warburg bezeichnet Rösch Warburgs Forschungscharakter wie folgend: „[Bei Warburgs Forschung] geraten sie [Bilder] jedoch nicht zu bloßen Mitteln zum Zweck, sondern, wie Warburgs detaillierte Untersuchungen zeigen, lassen sich *nur* durch die konkrete Arbeit an Bildern, durch die genaue Interpretation, durch Bildvergleiche, durch ikonologische Analysen kulturgeschichtlich relevante Ergebnisse erzielen. Der vielzitierte Warburgs-Ausspruch, der liebe Gott stecke im Detail, zeigt genau hier seine Wirksamkeit: die großen Zusammenhänge erschließen sich anhand der Arbeit im Kleinen.“ Rösch 2010, S. 54-55.

Kleidungen ist beispielsweise in den Grazien von Botticellis *Frühling* deutlich zu erkennen (Abb. 9).

Das Motiv der schreitenden Frau mit bewegten Haaren und antiken Kleidungen tauchten im Jahr 1900 wieder in Warburgs Arbeit auf.⁽²⁷⁾ Die Gestalt der „Ninfa fiorentina“⁽²⁸⁾ findet er diesmal in Domenico Ghirlandaios *Geburt Johannes des Täufers* in Santa Maria Novella (Abb. 10) in Florenz. Der Auftraggeber für diese Freskomalerei war Giovanni Torbuoini, der als Onkel Lorenzo de' Medicis und Direktor der römischen Medici-Bankfiliale einflussreich war.⁽²⁹⁾ Die zeitgenössischen Persönlichkeiten und Lebensstil der florentinische Oberschicht wurden daher durch Ghirlandaio in der christlichen Szene⁽³⁰⁾ auch eingeführt. Warburg richtete in dieser Darstellung einer jungen Dienerin seine besondere Aufmerksamkeit (Abb. 11). Die Dienerin, die auf ihrem Kopf die Früchte trägt und sie der Mutter bringt, erscheint unter den religiös bekleideten Frauen in der stabilen Pose fremd: sie schreitet ins Zimmer mit ihren wehenden Haaren und Schleier, also mit dem »bewegten Beiwerk«. Wie Warburg in Botticellis Werken festgestellt hat, spielt hierbei auch eine antike Frauengestalt mit ihren flatternden Haaren und Kleidung eine Rolle, dem Kunstwerk Lebendigkeit zu verleihen.

Man kann diese Frauengestalt annähern zum Beispiel durch die Klärung ihres Ursprungs. Didi-Huberman und Diers weisen einerseits auf die römische Sieggöttin Victoria, aber andererseits auf die Mänade, die rasende Begleiterin des Weingottes Dionysos in der griechischen Mythologie (Abb.12), hin.⁽³¹⁾ Aber nicht nur die antiken Gottheiten werden von der Nymphe abgeleitet, sondern erkennt Warburg auch in dieser jungen Dienerin die Erscheinung von den zwei anderen Figuren: nämlich Salome, die in der Bibel schließlich Johannes Haupt abschlagen und es anstatt Früchte tragen wird,⁽³²⁾ und Judith, eine andere mythische Figur, die mit dem Motiv der Enthauptung assoziiert wird.⁽³³⁾ Die Nymphe zeigt hiermit deutlich ihre Ambivalenz zwischen dem Geburten und dem Tod. Der Anachronismus der Nymphe geht aber bei Warburg weit über die logische Folgerung hinaus.⁽³⁴⁾ Didi-Huberman beschrieb seine Leidenschaft für die Nymphe wie folgend: „Er sah sie allüberall wieder auftauchen und vorbeikommen, hier und dort, faszinierend wie die Erinnerung, wie der Wunsch und die Zeit selbst.“⁽³⁵⁾ „Erinnerung, Wunsch, Zeit“, so schrieb Didi-Huberman anschließend zusammenfassend, „Die *Ninfa* durchquert die Gegenstände der Warburgschen Kunstgeschichte wie ein wahrhaft »rätselhafter Organismus«.“⁽³⁶⁾

Wenn man diesen beträchtlichen Einfluss der Nymphe auf Warburgs kunstgeschichtliche Forschung berücksichtigt,⁽³⁷⁾ kann man verstehen, warum Warburg in seiner Rede über die schreitende Säerin auf den französischen Briefmarken eine besondere Anmerkung gemacht hat. Die Nymphe mit ihren flatternden Haaren und Schleier, die ihr Ursprung in der Antike hat, taucht neben der Renaissancekunst auch Warburgs zeitgenössischen Medienbilder auf. Die Briefmarkenbilder, ein großer Aufbewahrungsraum für die antike Symbolik, können somit als die Gegenstände Warburgs »kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte« betrachtet werden.

(27) Warburg 1900.

(28) „Und so entdeckte ich denn, in vielem was ich in der Kunst geliebt hatte, etwas von meiner jetzigen Nymphe. [...] Aber diesmal erschien immer nur das laufende Dienstmädchen mit ihrem Schleier.“ Ebd., S.201.

(29) Quermann 1998, S.67.

(30) Der heilige Johannes der Täufer ist auch Patron der Stadt Florenz. Vgl. Duchet-Suchaux / Pastoureau 2005, S.171-172.

(31) „Durch sie [Ninfa Fiorentina] kehrt, in mitten einer christlichen Geschichte und einer bürgerlichen Szene, die antike Energie der griechisch-römischen Victoria bzw. Mänade zurück.“ Didi-Huberman 2005, S.353. Vgl. auch: Diers 2001, S.55. Diers untersucht diese Gestalt der Ninfa im Zusammenhang mit den anderen Renaissancekünstlern präziser und beschäftigt sich mit ihrer Rezeption bei Warburg sowie dem niederländischen Kunsthistoriker André Jolles, der mit Warburg befreundet war, siehe Diers 2015.

(32) Duchet-Suchaux und Pastoureau 2005, S.282.

(33) „Bald war es Salome, [...] bald war es Judith“ Warburg 1900, S. 202.

(34) „Manchmal sah ich sie in einem Seraphin, der in Anbetung zu Gott flogen kommt, und dann wieder in Gabriel wie er die frohe Botschaft verkündet. Ich sah sie als Brautjungfer bei dem Sposalizio in unschuldiger Freude, ich fand sie als fliehende Mutter bei dem Kindermord mit Todesschrecken im Gesicht. Ich versuchte sie wieder zu sehen, wie ich sie das erste Mal getroffen hatte im Chor der Dominicanerkirche [Santa Maria Novella], aber sie hatte sich verzehnfacht. ---Ich verlor meinen Verstand“ Ebd.

(35) Didi-Huberman 2006, S.12.

(36) Ebd., S.13. Rösch bezeichnet die Nymphe im anderen Wort: „Die Ninfa fiorentina als Reflexionsfigur der zentralen Anliegen Warburgs“ Rösch 2010, S.118.

(37) Die Gestalt der Nymphe ist auch in Warburgs letzten Untersuchungsprojekt *Bilderatlas Mnemosyne* zu sehen (Abb. 13, 14).

II. Briefmarken als politisches Medium

II. 1. Der britische König auf den Barbadosbriefmarken

Im vorangegangenen Kapitel habe ich versucht, das Themenfeld der Briefmarkenmotive zu eröffnen. Es wurde dabei festgestellt, dass die antiken Motive der Briefmarkenbilder Warburgs wissenschaftlicher Interesse genau entsprachen. Als nächstes behandelt dieses Kapitel den Charakter der Briefmarken als ein modernes Massenmedium.

Durch ihre massenhafte Verbreitung kann man die Briefmarken neben den Münzen als ein symbolhaftes Objekt betrachten, das den Alltag der Bürgerschaft gestaltet.⁽³⁸⁾ Da die Auftraggeber dieser bildhaften Objekte nicht anders als die Staatsmachten sind, trägt dieses Medium natürlicherweise einen politischen Charakter.⁽³⁹⁾ Gabriel zieht beispielsweise Bezug auf die Briefmarke der DDR aus dem Jahre 1971 (Abb. 15). In diesem Bild wies Gabriel auf die Abwesenheit der Berliner Mauer hin, die eigentlich hinter dem Brandenburger Tor zu sehen sein sollte.⁽⁴⁰⁾ Außerdem nimmt dieses Briefmarkenbild eine Perspektive auf, in der die symbolischen Architekturen in Berlin wie der Fernsehturm und das Rathaus hinter dem Tor stehen. Diese Perspektive entspricht jedoch nicht dem realen Stadtplan. Gabriel deutet in dieser Darstellung eine politische Äußerung, dass Brandenburger Tor nicht die Grenze, sondern ein Teil der Hauptstadt der DDR sei.⁽⁴¹⁾

Das andere Beispiel der Nutzung von Briefmarken für politischen Zweck wurde in Zöllners Aufsatz genannt.⁽⁴²⁾ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts verschärfte sich die Konfrontation zwischen Nicaragua und Kolumbien; beide Ländern konkurrierten um die Route für den zukünftigen Wasserweg zwischen Atlantik und Pazifik. Ein Lobbyist für Kolumbien kaufte alle erhältlichen Briefmarken von Nicaragua, auf den der Vulkan Momotombo gezeichnet wird (Abb. 16), und schickte sie jedem Senator und jedem Kongressabgeordneten der USA, um die Unsicherheit der Nicaragua-Route zu betonen und den Nicaragua-Plan zu verhindern.⁽⁴³⁾

Im vorangegangenen Kapitel habe ich Warburgs Vortrag behandelt, in dem er die Säerin auf den französischen Briefmarken als das „Symbol der Furchtbarkeit Frankreichs“⁽⁴⁴⁾ bezeichnet hat: Er war der politischen Bedeutung der Briefmarke bewusst. In Bezug auf Warburgs Interesse für das „Nachleben der Antike“ bietet die Briefmarken der britischen Kolonie Barbados (Abb. 17) ein besonders anschauliches Beispiel. Die Darstellung der Macht des realen Herrschers und der Macht der antiken Gottheit werden im Bild zusammengefügt. Warburg erkennt in der Gestalt des Königs, der auf dem von den zwei Seeungeheuern gezogenen Triumphwagen sitzt, den antiken Wassergott Neptun.⁽⁴⁵⁾ Warburg beschäftigte sich mit den Teppichen in der Galeria der Uffizi (Abb. 18), die die mediceischen Festlichkeiten am Hof der Valois zeigen. In seinem Vortrag im Jahre 1927 erwähnt er den auf einem Teppich dargestellten Neptun.⁽⁴⁶⁾ Warburg bestätigt also mehrmals, dass das Machtsymbol, das seinen Ursprung eigentlich in der Antike hat, auch in der Gegenwart für die Darstellung der politischen Macht verwendet wird.

Gombrich bemerkt jedoch, dass Warburg die antike Symbolkraft der Barbadosbriefmarken nur als Verwendung einer Metapher betrachtete.⁽⁴⁷⁾ Diese „wahren Gesetze der Symbolik“,⁽⁴⁸⁾ nämlich die Wahrung der „Distanz der Metapher“,⁽⁴⁹⁾ hatte für Warburg eine besondere Bedeutung. Warburg richtete seine Aufmerksamkeit auch auf die politische Symbolik des italienischen Faschismus.⁽⁵⁰⁾ Die Darstellung der „fasci“ durch die Faschisten, die ursprünglich aus der Symbolik der römischen Liktorenbündel stammt, findet man beispielsweise auf den italienischen Briefmarken (Abb. 20). Nach Warburgs Auffassung verbindet dieses symbolische Beil in diesem Fall gleich direkt mit dem realen Machtanspruch und der Bedrohung von den Faschisten.⁽⁵¹⁾ Konfrontiert mit der Verwendung der Briefmarken durch die Faschisten, fand Warburg auch eine Möglichkeit, seine eigene politische Überzeugung zu

(38) Gabriel vergleicht den Charakter der Briefmarken mit dem von Münzen. Gabriel 2009, S.183.

(39) „Die politische Ikonographie ist angesprochen, insofern Münzen und Briefmarken von Staaten ausgegeben werden, so daß ihre Gestaltung als intendierter oder symptomatischer Ausdruck des Selbstverständnisses dieser Staaten verstanden werden kann.“ ebd.

(40) Ebd. S.199.

(41) Ebd.

(42) Zöllner 2016, S.16.

(43) Am Ende wurde die Kolumbien-Route (der heutige Panamakanal) durch die Abgeordneten aufgenommen, vgl. ebd.

(44) Vgl. Anm.6.

(45) „Warburg stellte mit Freude fest, daß ein Herrscher der Gegenwart sich noch immer der diesem antiken Symbol innewohnenden Kraft bediente – auf einer Briefmarke!“ Gombrich 1992, S.353. Zum altitalischen Gott Neptun: Lurker, 1989 S.292.

veröffentlichen.⁽⁵²⁾

II. 2. Warburgs politischer Standpunkt

Mitte der zwanziger Jahre war für Warburg auch der geeignete Zeitpunkt, eine neue Briefmarke für die Weimarer Republik zu konzipieren. Nach ihrer Gründung⁽⁵³⁾ hatte die Weimarer Republik zum ersten Mal die politisch und ökonomisch stabilisierte Zeit.⁽⁵⁴⁾ Warburg sollte auch hierin den reifen Zeitpunkt für die Veröffentlichung eigener Briefmarke für die Weimarer Republik gefunden haben.⁽⁵⁵⁾ Warburg gab im Jahre 1926 dem in Hamburg tätigen Graphiker Otto Heinrich Strohmeyer einen Auftrag zur Verwirklichung seines Konzepts (Abb. 21). In diesem Entwurf für die *Idea vincit* wird Warburgs politische Haltung deutlich dargelegt.

Auf der Briefmarke wird ein aus einem Hangar aufsteigender Flugzeug dargestellt. Da das Flugzeug in der modernen, so etwa futuristischen, neusachlichen oder expressionistischen Weise, gezeichnet ist, wird die hohe Geschwindigkeit des Flugzeuges hervorhebt. Die gekrümmte „Nase“ des Flugzeuges erinnert an die Gestalt eines Adlers, der zu der heraldischen Symbolik gehört.⁽⁵⁶⁾ Auf der Unterseite der Tragflächen des Flugzeuges findet man die Inschrift *Idea vincit*, die auf Latein „die siegende Idee“ oder „die Idee siegt“ bedeutet. In der unteren Schriftleiste sind die drei Namen der europäischen Politiker genannt: Briand aus Frankreich, Chamberlain aus England und Stresemann aus Deutschland. Diese drei Politiker waren die Hauptbeteiligten von Locarno Vertrag, der für eine Zeitlang Europa Frieden gebracht hat. Alle drei Politiker erhielten angesichts des Locarno Vertrags den Nobelpreis. Warburg selbst bezeichnet das dargestellte Flugzeug wie folgend: „Eigendynamik der europaischen Seele, die trotz allem befreit auffliegt. – Br., Ch., Stresemann.“⁽⁵⁷⁾ Das Motto von der „siegenden Idee“ und die Namen von Politiker, die nicht mit Hilfe der militärischen Kraft, sondern durch das diplomatische Anstreben eine Friedenslage ermöglicht haben, verdeutlichen Warburgs humanistische und proeuropäische Haltung. Wie ernsthaft Warburg den Plan für

(46) Der Vortrag wurde durch einen Zeitgenossen unter dem Titel „Medicäische Feste am Hofe der Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi“ berichtet wie folgend: „Selbst der Herr der Seedämonen, Neptun, kommt auf einem mit Seerosen bespannten Triumphwagen herangefahren. Diese Darstellung benutzte der Vortragende [Warburg] (neben gleichartigen Motiven auf den anderen Teppichen, deren Herkunft und Gestaltung ikonologisch verfolgt wurden), um an ihrer ganz überraschenden Lebenskraft, wie sie sich durch die Jahrhunderte hindurch in freier und angewandter Kunst nachweisen läßt, zu zeigen, welche Bedeutung die sinnfällige Gestaltung der Antike im höfischen Festwesen für die ‚soziale Mneme‘ hat, soweit deren Funktion in der Einverseelung der paganen Formenwelt in die europäische Ausdruckskultur besteht. Ein überraschend einleuchtendes Beispiel für die aktuelle Lebenskraft eines solchen nachlebenden heidnischen Natursymbols gibt der englische König in seinem von Seepferden gezogenen Triumphwagen auf den heutigen Briefmarken von Barbados [Abb. 17]; das Vorbild dieses Neptun-Weltbeherrschers ist bei seinem Urahn Karl II. zu suchen, dem das gleichzeitige Festwesen ebenso wie die virgillianischen Kenntnisse seiner Hofantiquare zu dieser eindrucksvollen machtpolitischen Metapher verhalfen [Abb. 19].“ Bredekamp / Diers et al. 1998, S.255-258, hier zit. aus: S. 258. Woldt versucht den Vortrag und die begleitende Bildausstellung zu rekonstruieren. Woldt 2012.

(47) „Der König gibt keineswegs vor, Neptun zu sein. Er vergleicht lediglich seine Macht mit der Macht des antiken Gottes.“ Gombrich 1992, S.354.

(48) Ebd.

(49) Ebd.

(50) Raulff 2002, S.129. Zu den italienischen Briefmarken der Fascisten und ihrem Zusammenhang mit Warburg vgl. Esposito 2017.

(51) „Der Weg vom antiken Likatorenbündel zu den *fasci* des modernen Italiens brachte mit der Brutalisierung eines alten Symbols nur eine „vermessene Symbolik“ zustande.“ Raulff 2002, S.145. Der Ausdruck „vermessene Symbolik“ wurde hier von Warburgs Notizbuch Warburg Institut Archiv III, 96.3, S.27 zitiert.

(52) „Die Antike als Marke (fascies) führt in Italien zur Offenbarung des schizophoren Machtfinells: dagegen die IDEA VINCIT Strohmeyers ein Protest der ›unpraktischen‹ Ideen“ Warburg Institut Archiv III.15.1.1. Bibliothekstagebuch, Band I, S.96, 31. Dezember 1926. zit. nach: McEwan 2005, S.122. Warburgs eigener Entwurf für Briefmarke „IDEA VINCIT“ wird im folgenden Unterkapitel behandelt.

(53) „Zwar hatte die Republik nach dem Untergang des inszenierungsfreudigen, zitatenseligen Kaiserreichs eine kühle, neusachliche Linie in der Staatssymbolik eingeschlagen. Orden und Ehrenzeichen waren nicht vorgesehen.“ Raulff 2002, S.136.

(54) Ebd. S.137.

(55) „Aus sich heraus müsse die Republik neue Symbole schaffen, welche den Deutschen zu einem neuen, der Demokratie gemäßen Lebensgefühl verhelfen sollten.“ ebd. S.136

(56) Ebd. S.147.

(57) Warburg Institut Archiv III, 96.4, S.119. zit. nach: Raulff 2002 S.144.

diese neue Briefmarke der Weimarer Republik nahm, vermittelt die Tatsache, dass die 46 Exemplare ausgedruckt und an Stresemann, Briand und Chamberlain geschickt wurden.⁽⁵⁸⁾

Diese demokratische Botschaft der Briefmarken kann aber zuerst dank der Beweglichkeit der Bildträger übermittelt werden: Aufgeklebt auf den Brief, können die Bilder auf Briefmarken in alle Richtungen der Welt geliefert werden. Das letzte Kapitel befasst sich mit dieser Beweglichkeit der Bilder, nämlich die Briefmarken als die „Bilderfahrzeuge“.

III. Briefmarken als »Bilderfahrzeuge« – Idea vincit

Warburg hat die Briefmarke als sein politisches Mittel ausgewählt, vermutlich weil er ihrer weltweiten Verbreitung und länderüberschreitenden Mobilität bewusst war. Diese Mobilität der Bilder bzw. die Bilderwanderung waren neben der Renaissance- und Antikenforschung für Warburg auch ein wichtiges Anliegen von seinen kunstgeschichtlichen Werken.⁽⁵⁹⁾ In diesem letzten Kapitel wird eine weitere Möglichkeit für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Briefmarken angesprochen: nämlich die Briefmarken als „die bewegenden Bilder“.

Im Jahre 1908 beschäftigte sich Warburg mit einem Bildteppich aus dem 15. Jahrhunderts,⁽⁶⁰⁾ auf dem die arbeitenden Holzbauer dargestellt sind (Abb. 22). Diese Holzbauer zeigen den „ungewöhnlichen Realismus des Ausdrucks und der Bewegung“, der die italienischen Darstellungsweise „all’antica“ nicht entspricht, sondern von Flandern und Frankreich zuerst als „alla francese“ nach Italien mitgebracht wurde.⁽⁶¹⁾ In Bezug auf die Beweglichkeit der Bildträger betrachtete Warburg den Teppich als „Bildervehikel“:

„Indessen besaß der gewebte Teppich, den man heute nur noch als aristokratisches Fossil in Schausammlungen bewundert, seinem ursprünglichen Charakter nach demokratischere Züge; denn das Wesen des gewebten Teppichs, des Arazzos, beruht nicht auf einmaliger origineller Schöpfung, da der Weber als anonymes Bildvermittler denselben Gegenstand technisch so oft wiederholen konnte, wie der Besteller es verlangte; ferner war der Teppich nicht wie das Fresko dauernd an die Wand gefesselt, sondern ein bewegliches Bildervehikel.“⁽⁶²⁾ Anschließend fasst Warburg die Folge dieser Bilderwanderung zusammen wie folgend:

„In diesen beweglichen, wenn auch noch recht kostbaren, textilen Fahrzeugen überschritten lebensgroße nordische Figuren die Grenzen Frankreichs und Flanderns, um die Märchen antiker oder ritterlicher Vergangenheit im Gewande der neuesten Mode „alla francese“ prunkvoll zu verbreiten.“⁽⁶³⁾

⁽⁵⁸⁾ Michels / Schoell-Glass 2002, S.89.

⁽⁵⁹⁾ Martin Warnke beschreibt Warburgs Interesse an der Bilderwanderung und dem begleitenden Kulturaustausch wie folgend: „Die Mobilität von Bildern, der Austausch bildlicher Erfahrungen und Informationen über die Zeiten und Räume hinweg bildete ein Grundmotiv Warburgscher Forschungen. [...] im Italien des Quattrocento die antiken Impulse sich kreuzen und auseinandersetzen sehen mit dem anderen Weltbild, das die flandrischen Importe, die Gemälde und jene »textile Fahrzeuge«, die Teppiche, transportieren. Wie nordische Schwänke nach Warburg »in den demokratischeren und freieren Kreislauf des frühen italienischen Bilddruckes« einmündeten, so konnten nach seinen Feststellungen Planetensymbole von Padua aus »auf ihrem Wanderzuge in deutschen Nachbildungen« an Häuserfassaden in Augsburg, Nürnberg oder Göttingen, aber auch in plattdeutschen Kalendern Station machen. In einem Spielzeugladen in Norwegen fand er [Warburg] den ikonographischen Schlüssel für italienische Stiche des »Hosenkampfes« [Abb. 23, 24]. Warburg hat die abenteuerliche Geschichte von Memlings Gerichtstriptychon aufgeklärt, das von dem italienischen Handelsvertreter Angelo Tani in Brügge bestellt, auf dem Seewege nach Italien dann von dem hanseatischen Kapitän Paul Benecke erbeutet und als »Kleinod des Seeräubers« nach Danzig gebracht wurde. [...] Auch wissenschaftspolitisch hat Warburg diese Weltläufigkeit gepflegt, sich um die Organisation Internationaler Kunsthistorikerkongresse bemüht, [...]“ Hofmann / Syamken / Warnke 1980, S. 75-77; Warburgs Aussatz zu dem norwegischen Spielzeug und der italienischen Stiche „Hosenkampf“, Warburg 1905; Diers überprüft diesen Aufsatz von Warburg mit den Beispielsobjekten: Diers 2001, S. 40-44.

⁽⁶⁰⁾ Warburg 1907; Diers überprüft Warburgs Auseinandersetzung mit diesem Teppich präzise. Im Zusammenhang mit der Protestbewegung der Hamburger Bürgerschaft gegen die Wahlrechtsreform im Jahre 1906 analysiert Diers die symbolische Bedeutung der dargestellten „Arbeiter“ auf dem Teppich in Warburgs Aufsatz. Diers 1991.

⁽⁶¹⁾ Rösch 2010, S.61.

⁽⁶²⁾ Warburg 1907, S.223.

⁽⁶³⁾ Ebd.

Zu solchen „bewegliche Bildträger“ gehören in Warburgs Arbeiten beispielsweise auch die Handwerke wie Altäre (Triptychen) (Abb. 25)⁽⁶⁴⁾ und die verzierten Trinkbecher (Abb. 26).⁽⁶⁵⁾

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, also die Zeit, in der Warburg als Kunsthistoriker tätig war, war auch ein Zeitalter, in dem die Mobilität der Dinge wegen der Erfindung des Flugzeugs maßgeblich erhöht wurde.⁽⁶⁶⁾ Im Jahre 1913 hat sich Warburg bereits mit der Darstellung der Luftfahrt im Mittelalter beschäftigt.⁽⁶⁷⁾ Warburg beschrieb sein Verhältnis zu der entwickelten Aviatik, die den schon im Mittelalter erschienenen menschlichen Traum endlich verwirklicht hat, deutlich ambivalent. In seinem Vortrag im Jahre 1924 bezeichnet er das Motorflugzeug als den „Zerstörer der Distanz, des Denkraums und somit der Vernunft.“⁽⁶⁸⁾ Die brutalen Konsequenzen des Ersten Weltkriegs könnten diese kritische Haltung zu der modernen Technik von Warburg begründen. Gleichzeitig aber ist auch seine Faszination auf die Luftfahrt auch klar erkennbar. Warburg betrachtete einerseits diese technische Entwicklung als ein Kennzeichen des menschlichen geistigen Fortschritts.⁽⁶⁹⁾ Er hoffte andererseits auch, dass die politischen Konflikte durch die Entwicklung der Luftfahrt gelöst werden. Warburg schrieb in einem Brief wie folgend: „Die wirtschaftliche Schlagbaumpolitik“ habe mit der Luftfahrt ihr Ende gefunden, denn „die vereinigten Staaten von Europa liegen in der Luft.“⁽⁷⁰⁾

In diesen Zusammenhängen kann man erst verstehen, warum Warburg überhaupt das Flugzeug als das Motiv für seine eigene Briefmarke gewählt hat. Das Flugzeug sollte für Warburg als ein menschlicher Ideenträger fliegen und geographische Grenzen überschreiten. Diese Auffassung von Warburg, das moderne Flugzeug als ein Ideenträger zu betrachten, erklärt umgekehrt auch die Bedeutung der mittelalterlichen „Bilderfahrzeuge“: Warburg erkannte in den Bildteppichen die „demokratischen Züge“⁽⁷¹⁾. Die Verbreitung der Briefmarken schließt sich hiermit mit den Themen des Kulturaustausches, der die geographischen und kulturellen Grenzen der Erde überschreitet. Die Frage nach der Wirkung der Zirkulation dieser kleinsten Symbolbilder auf die menschliche Bildgeschichte deutet somit eine weitere Möglichkeit für die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Briefmarken hin.⁽⁷²⁾

Fazit

Der vorliegende Beitrag behandelte drei verschiedenen Aspekte von Briefmarkenbildern, nämlich die in den Bildern aufbewahrte antike Symbolik, die politische Einflusskraft der Briefmarkenbilder sowie deren dynamisch bewegenden Charakter. Diese unterschiedlichen Ansatzpunkte zeigen zunächst die Komplexität der Briefmarken als Forschungsobjekt. Die Briefmarken sind bildhafte Objekte, die sich ikonografisch interpretieren lassen. Gleichzeitig aber funktioniert dieses Medium praktisch als zur Erhebung von Postgebühren. Diese gesetzliche Gültigkeit der Briefmarke schließt sich mit der politischen Bildmacht der Briefmarken an. Schlussendlich bewegen sich diese Bilder selbst in der Welt. Dieses dynamische Bewegen von diesen Bildträger ermöglicht, dass die Bilder die politische Wirkung länderüberschreitend auszuüben. Es könnte an diesem komplizierten und transdisziplinären Charakter liegen, dass die Briefmarken keinen Status als kunsthistorische Gegenstände erhalten.⁽⁷³⁾

(64) Warburg 1901.

(65) Warburg 1905.

(66) Im Jahre 1926 begann der Bau des ersten Flughafens in Hamburg und errang die Deutsche Lufthansa den ersten Platz im internationalen Flugverkehr. Im folgenden Jahr gelang Lindberg die Atlantiküberquerung, vgl. Raulff 2002, S.147.

(67) Warburg beschäftigt sich mit den Darstellungen der Himmelfahrt Alexanders des Großen auf burgundischen Bildteppichen des 15. Jahrhunderts, vgl. Warburg 1913.

(68) Raulff 2002, S.141. Zitat aus Warburgs Vortrag: „Der moderne Prometheus und der moderne Ikarus, Franklin und die Gebrüder Wright die das lenkbare Luftschiff erfunden haben, sind eben jene verhängnisvollen Ferngefühl-Zerstörer, die den Erdball wieder ins Chaos zurückzuführen drohen“ Aby Warburg: Schlangenritual. Ein Reisebericht („Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika“), Berlin 1988, S.59. zit. nach: Raulff 2002, S.141.

(69) „Die technische Beherrschung des Luftraumes sei ein Abkömmling jenes uralten Versuches, sich mit magischen Mitteln im Welt-raum zu orientieren und gehöre daher auch zum Bemühen der Menschheit um eine Orientierung im geistigen Raum“ C.G. Heise: Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg, New York 1947, S.18. zit. nach: Raulff 2002, S.143.

(70) General Correspondence of Warburg Institute, A. Warburg an F. von Eckhardt, 10. September 1925. zit. nach: McEwan 2005, S.127.

(71) Warburg 1907, S.223. vgl. Anm.47

(72) Der Kulturanthropologe Bruno Latour beschäftigt sich mit der Zirkulation der symbolhaften Objekte. Latour 2006.

Die Schwierigkeit der Auseinandersetzung mit den zirkulierenden Bildern besteht darin, dass kein einheitlicher fachgebundener Standpunkt diese Thematik behandeln kann. Man findet jedoch in Warburgs Notizen eine Sichtweise, welche die Auseinandersetzung mit den obengenannten drei verschiedenen Charakteristiken der Briefmarken ermöglichen könnte. Warburg schrieb wie folgend: „Bildhaftes Symbol setzt sich sofort in Bewegungsenergie magisch um. Das Bild als Transformator des menschlichen Lautes in zielgerichtete Bewegungsenergie“⁽⁷⁴⁾. Wenn man die von Warburg erwähnten „Energie der bildhaften Symbolik“ ernst berücksichtigt, lässt es sich so erklären, dass die in den Briefmarkenbildern aufbewahrte Energie der (antiken) Symbolik die politische Einflusskraft von Briefmarken und ihre weltweite Beweglichkeit ermöglicht. Die Forschung der Briefmarkenbilder dreht sich somit um die Kernfrage der kulturwissenschaftlichen Bildgeschichte,⁽⁷⁵⁾ also um die Wirkung der Bilder auf die menschliche Gesellschaft. Um diese Energie der Symbolik zu untersuchen, dient die Briefmarke als ein anschaulicher Beispielsgegenstand in der modernen Medienwelt: hierin wird es bestätigt, dass sich der Charakter der Briefmarken mit Warburgs Methode der „kulturwissenschaftlichen Bildgeschichte“ eng verkoppelt ist. Um die weitere Perspektive für die Forschung der bewegenden symbolhaften Artefakte zu eröffnen, würde aber auch die Forschung der Bilder auf den Münzen als Vergleichshorizont benötigt, da die Münzen seit tausenden von Jahren als bildhaftes Symbol zum Gebrauch die menschliche Kultur stark geprägt haben. Mit dieser weiteren Perspektive möchte ich den vorliegenden Beitrag abschließen.

Abbildungen



Abb. 1: Portrait von Aby Warburg (1912)

⁽⁷³⁾ Schöttker wies die Mangel der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Briefmarken wie folgend hin: „Warum aber musste die Philatelie, die sich seit über 100 Jahren mit der Dokumentation, der Geschichte und den Darstellungsformen von Postwertzeichen beschäftigt, vor den Toren der Universität bleiben? Darin unterscheidet sie sich von der Numismatik, der Heraldik, der Papyrologie und anderen gegenstandsbezogenen Disziplinen, die den Rang historischer Hilfswissenschaften erhoben wurden und an Universitäten gelehrt werden.“ Schöttker 2016, S.7.

⁽⁷⁴⁾ Warburg Institut Archiv, 99.1.1.2, fol. 57 Notiz vom 11. Dezember 1926. zit. nach: Fleckner / Woldt 2012, S.151.

⁽⁷⁵⁾ Im Jahre 2019 wurde an der Humboldt-Universität zu Berlin eine neuer „Cluster of Excellence: Matters of Activity“ ergründet, der die „eigene innere Bewegung“ der Materie erforschen wird: „The Cluster of Excellence will explore materials' own inner activity [...] This project [of Symbolic Material] will analyze the shift from passive to analog-coded matter that represents and performs the symbolic dimension embodied within the material spatial dimension

s. Symbols are intrinsically linked to both their own indexical material activity and to their relationship to other material objects and actions. Our analysis of the symbolic dimension of materials will focus on the following question: What conditions are necessary for the emergence of symbolic processes in matter as an additional degree of freedom? This linking of symbolic operations and material processes will be explored from practice-based theoretical and experimental perspective.“ zit. aus der offiziellen Webseite: <https://www.matters-of-activity.hu-berlin.de/en> (letzter Zugriff am 31.05.2019). Das Ergebnis dieser Forschungsinitiative wird auch die kunst- und bildhistorischen Untersuchungen der bewegenden Artefakte unterstützen.



Abb. 2: Briefmarken der Französischen Republik mit der säenden Marianne, Entwurf von Louis Oscar Roty, Anfang 20. Jh., London, Warburg Institut Archiv



links: Abb. 3: Merkur auf griechischer Briefmarke (1861)



rechts: Abb. 4: Merkur auf österreichischer Briefmarke (1856)



links: Abb. 5: „Helvetia“ auf schweizerischer Briefmarke (1862)



rechts: Abb. 6: „Hispania“ auf spanischer Briefmarke (1873)



Abb. 7: Ceres und Merkur, die Allegorie von Frieden und Handel auf Französischer Briefmarke (1876)



Abb. 8: Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (1926)



Abb. 9: Abschnitt von Sandro Botticellis *Frühling*, drei Grazien, um 1482, Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 10: Domenico Ghirlandaio, *Geburt Johannes des Täufers*, Florenz, Santa Maria Novella, 1485-1490



Abb. 11: Abschnitt von Ghirlandaio's *Geburt Johannes des Täufers*



Abb. 12: *Tanzende Mänade*, Relief, Rom, Kapitolinische Museen, Konversatorenpalast, Ende 2. Jh. v. Chr., Kopie nach Kallimachos 406/405 v. Chr.



links: Abb. 13: Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Tafel-46, 1928-1929, Warburg Institut
rechts: Abb.14: Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Tafel-47, bis 1929 Warburg Institut



links: Abb. 15: Brandenburger Tor auf Briefmarken von der DDR,
»10 Jahre antifaschistischer Schutzwall«, 1971
rechts: Abb. 16: Der Vulkan Momotombo auf Briefmarken von Nicaragua, 1900



Abb. 17: Der britische König auf Briefmarken von Barbados, 1892

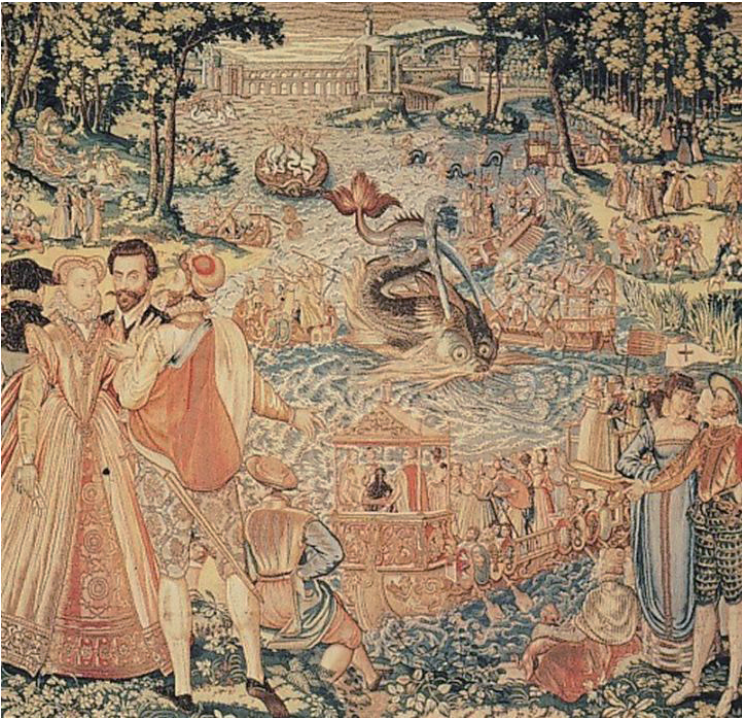


Abb. 18: Abschnitt von *Wasserfest* von Valois-Teppichen, 1582-1585, Florenz, Galleria degli Uffizi



Abb. 19: Siegel Karl II. von England



Abb. 20: Liktorenbündel auf den italienischen Briefmarken (Das Jahr nicht genannt)

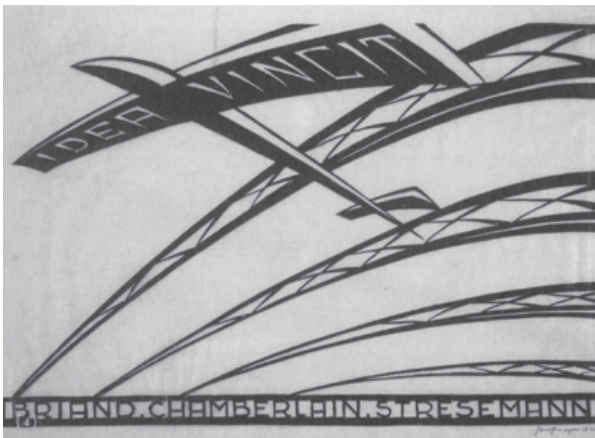


Abb. 21: Heinrich Strohmeyer und Aby Warburg, *Idea vincit*, 1926, Harvard University

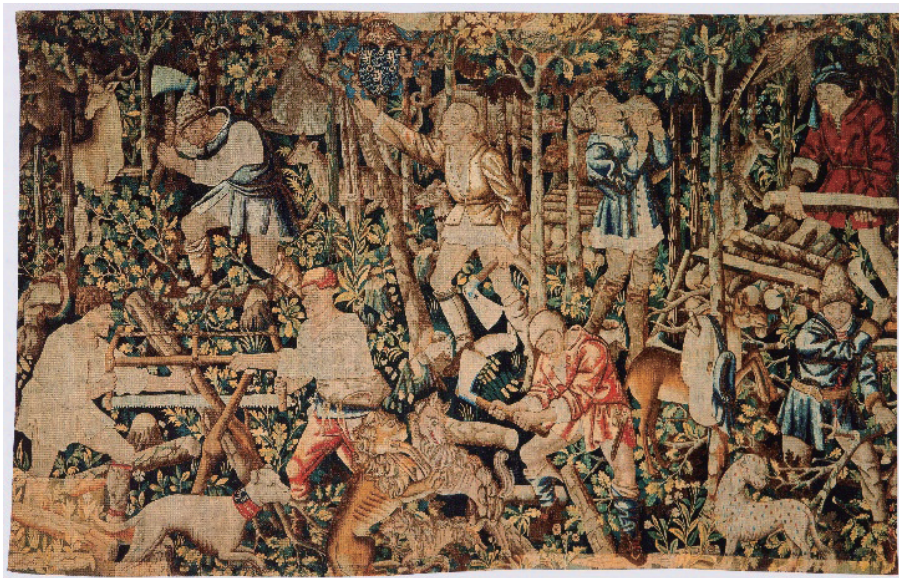


Abb. 22: Das von Warburg erwähnten Teppich *Arbeitende Bauern*, vor 1462, Paris, Musée des Arts Décoratifs



Stiftung Preussischer Kulturbesitz. Efter Spaadom skal syv Quinder trealte om en mans bure. Ident. Nr.: I (7 E) 47/1957
© Foto: Museum Europäischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin

Abb. 23: Spanschachtel / Brautschachtel, aus Dalen, Norwegen, Tanne (Holzspan), bemalt, Berlin, Museum Europäischer Kulturen, Ident.Nr. I (7E) 47/1957



Abb. 24: Meister mit den Bandrollen, *Hosenkampf*, Kupferstich, Datum unbenannt, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 25: Hans Memling, *Das Jüngste Gericht*, 1467-1473, Danzig, Museum Narodowe.



Abb. 26: Der durch Warburg behandelte Emailbecher, ehem. Sammlung Morgan.

Literaturverzeichnis

- Aghion, Irène / Barbillon, Claire / Lissarrague, François: *Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst*, Stuttgart 2000 (Erstveröffentlichung unter dem franz. Titel *Héros et dieux de l'antiquité. Guide iconographique* 1994).
- Beyer, Andreas / Bredekamp, Horst / Fleckner, Uwe / Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018.
- Bredekamp, Horst / Diers, Michael / Forster, Kult W. / Mann, Nicholas / Settis, Salvatore / Warnke, Martin (Hrsg.), *Gesammelte Schriften. I. Abt., Bd. I. 1*, De Gruyter 1998.
- Bredekamp, Horst / Fleckner, Uwe / Diers, Michael (Hrsg.): *Gesammelte Schriften. Abt. 2, Bd. 1 Der Bilderatlas Mnemosyne*, De Gruyter 2000.
- Bredekamp, Horst / Fleckner, Uwe / Diers, Michael (Hrsg.): *Gesammelte Schriften. 2. Abt., Bd. 2 Bilderreihen und Ausstellungen*, De Gruyter 2012.
- Didi-Huberman, Georges: «Bewegende Bewegungen», in: Endres, Johannes / Wittmann, Barbara / Wolf, Gerhard (Hrsg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher*, München 2005, S. 331-360.
- Didi-Huberman, Georges: *Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich 2006 (Erstveröffentlichung unter dem franz. Titel *Ninfa moderna: Essai sur le drapé tombé*, 2002).
- Diers, Michael: «Warburg-Lektüre. „Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen“ oder Kunst im Kanzleramt», in: ders. / Bredekamp, Horst / Schoell-Glas, Charlotte (Hrsg.): *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim 1991, S. 179-198.
- Diers, Michael: «Die Erinnerung der Antike bei Aby Warburg oder Die Gegenwart der Bilder», in: Seidensticker, Bernd / Vöhler, Martin (Hrsg.): *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart / Weimar 2001, S.40-65.
- Diers, Michael: «Ninfa Salome. Eine ikonographische Randbemerkung zu Ghirlandaio's „Geburt des Johannes“», in: Maren, Heun / Stephan, Rößler / Rux, Benjamin (Hrsg.): *Kosmos Antike. Zur Rezeption und Transformation antiker Ideen in der Kunst*, Weimar 2015, S. 33-39.
- Duchet-Suchaux, Gaston: *Lexikon der Bibel und der Heiligen*, Paris 2005.
- Espostio, Fernando: ««Veicoli iconici». Il motivo dell' aviazione nel 'francobollo di Warburg' e nel fascismo», in: *Visual History*, 3, 2017, S. 99-120.
- Fleckner, Uwe / Woldt, Isabella: «Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt», in: Bredekamp / Diers et al. 2012, S. 151-157.
- Gabriel, Gottfried: «Ästhetik und politische Ikonographie der Briefmarke», in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 54/2, 2009, S.183-201.
- Gombrich, Ernst H.: *Aby Warburg: eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1992 (Erstveröffentlichung unter dem engl. Titel *Aby Warburg: an intellectual Biography*, 1970).
- Hofmann, Werner / Syamken, Georg / Warnke, Martin: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt am Main 1980.
- Koos, Marianne (Hrsg.): *Begleitmaterial zur Ausstellung „Aby M. Warburg, Mnemosyne“*, Auss.-Kat, Hamburg, Kunsthau Hamburg, 2. Juni – 17. Juli 1994, Hamburg 1994.
- Latour, Bruno: «Drawing Things Together: Die Macht der unveränderlich mobilen Elemente», in: Belliger, Andréa (Hrsg.): *ANThology*.

- Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie, Bielefeld 2006, S.259-308 (Erstveröffentlichung unter dem engl. Titel: Visualisation and Cognition: Drawing Things Together, 1990).
- Logemann, Cornelia: s.v. «Allegorie und Personifikation», in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, S. 14-19.
- Lurker, Manfred: *Lexikon der Götter und Dämonen. Namen, Funktionen, Symbole / Attribute / Manfred Lurker*, Stuttgart 1989.
- McEwan, Dorothea; «IDEA VINCIT – Die siegende, fliegende »Idea«, in: Flach, Sabine / Münz-Koenen, Ingeborg / Streisand, Marianne (Hrsg.), *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München 2005, S.121-151.
- Noll, Thomas: s.v. «Ikonographie / Ikonologie», in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, S. 194-198.
- Panofsky, Erwin: «Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance», in: ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975, S. 36-67 (Erstveröffentlichung unter dem engl. Titel: *Meaning in the visual arts*, 1955).
- Quermann, Andreas: *Domenico di Tommaso di Currado Bigordi Ghirlandaio*, Köln 1998
- Raulff, Ulrich: «Der aufhaltsame Aufstieg einer Idee "Idea vincit": Warburg, Stresemann und die Briefmarke», in: Kemp, Wolfgang / Mattenklott, Gert / Wagner, Monika / Warnke, Martin (Hrsg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus. Band 6*, Berlin 2002.
- Rösch, Perdita: *Aby Warburg*, Paderborn 2010.
- Schoell-Glass, Cärlotte / Michels, Karen: «Aby Warburg et les timbres en tant que document culturel », in: *Protée. Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques*, 30, 2002, S.85–92.
- Schöttker, Detlev: «Philatelie als Kulturwissenschaft? Zur Geschichte eines unvollendeten Projekts», in: *Das Archiv: Magazin für Kommunikationsgeschichte*, 3, 2016, S.6-13.
- Treml, Martin / Weigel, Sigrid / Ladwig, Perdita / Hetzer, Susanne (Hrsg.): *Aby Warburg: Werke in einem Band*, Berlin 2010.
- Tripp, Edward: *Reclams Lexikon der antiken Mythologie*, Stuttgart 2012, 8. Auflage, (1. Auflage, 1974. Erstveröffentlichung unter dem engl. Titel *Crowell's Handbook of Classical Mythology*, 1970)
- Warburg, Aby: «Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling"(1893)», in: Bredekamp / Diers et al. 1998, S.1–60.
- Warburg, Aby: «»Ninfa Fiorentina« (1900)», in: Treml / Weigel / Ladwig / Hetzer 2010, S. 198–210.
- Warburg, Aby: «Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480 (1901)» in: Bredekamp / Diers et al. 1998, S.207-212.
- Warburg, Aby: «Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert (1905)» in: Bredekamp / Diers et al. 1998, S.177-185.
- Warburg, Aby: «Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen (1907)», in: Bredekamp / Diers et al. 1998, S. 221–231.
- Warburg, Aby: «Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt (1913)» in: Bredekamp / Diers et al. 1998, S. 241–250.
- Warburg, Aby: «Heidnische-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1920)» in: Bredekamp / Diers et al. 1998, S.487–S.588.
- Woldt, Isabella: «Medicaeische Festlichkeiten am Hof der Valois auf Brüsseler Teppichen in der Galleria der Uffizi» in: Bredekamp / Fleckner et al. 2012, S. 235–274
- Zöllner, Frank: «Im Geistesverkehr der Welt. Aby Warburg und die Philatelie», in: *Das Archiv: Magazin für Kommunikationsgeschichte*, 3, 2016, S.14–21.

Abbildungsnachweise

[Alle URLs: letzter Zugriff am 30.05.2019]

- Abb. 1: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/saarbruecken_ifk-87d538ef1c1db71603e60f278446c86470162380
- Abb. 2: <https://prometheus.uni-koeln.de/en/image/imago-f8d4fe8c25036199a11d641219f8686984eaba2a>
- Abb. 3: [https://en.wikipedia.org/wiki/Hermes_\(Greek_stamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermes_(Greek_stamp))
- Abb. 4: [https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Mercury_\(newspaper_stamp\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Red_Mercury_(newspaper_stamp))
- Abb. 5: http://www.poppe-stamps.com/?t=6&stamp_no=2283262&grp=3b316d81a539f92cbc4cc915017d47d7&qry=aa3ec28063004874506829d096d43816
- Abb. 6: <https://assets.catawiki.nl/assets/2016/11/19/5/8/585026e8-ae48-11e6-87bb-313a1b3938dd.jpg>
- Abb. 7: <https://assets.catawiki.nl/assets/2015/10/26/c/a/1/ca14aa9e-7c01-11e5-9c2e-2f40200d982e.jpg>
- Abb. 8: https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/bochum_kgi-ec4e823350706c890481c03ca616e657ec402dc8
- Abb. 9: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/large/heidicon_kg-ec221020d575f63f4752a736b91e06ab88943f12
- Abb. 10: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-20d6a6f067e2cd41dc5db5d70319ff3487ad2549>
- Abb. 11: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/dresden-5065bfe76ac8621b68502ecf3ee26c41752cc0cc>
- Abb. 12: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/archgiessen-456556a9dc1a0b924aef54b62032c4e90ef5498e>
- Abb. 13: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/heidicon_kg-87155826008cf933d59c8fd9e3b251a190faaf1c
- Abb. 14: http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/halle_kg-5b5400e928589bcf9d2858569901ebc4cef72371
- Abb. 15: http://www.poppe-stamps.com/?t=6&stamp_no=2641184&grp=da916c561b7ece4e31c3b986091294c8&qry=dcbc64f7201a10e2c4abff773d0ab9e7
- Abb.16: <https://www.linns.com/news/us-stamps-postal-history/2014/july/stamps-that-may-or-may-not-have-led-to-the-panama-.html>

- Abb. 17: http://www.poppe-stamps.com/?t=6&stamp_no=1440982&grp=4555febd455c606723d369da00e5d809&qry=72def27df1c5e3b4ce8e45496021f852
- Abb. 18: https://en.wikipedia.org/wiki/Valois_Tapestries#/media/File:Valois_tapestry,_Water_Festival_at_Bayonne.jpg
- Abb. 19: Bredekamp / Diers et al. 1998, Tafel XLIV, Abb. 74.
- Abb. 20: <http://www.philateliedatabase.com/stamp-designers/stamps-of-italy-the-first-fascist-issues-1923/>
- Abb. 21: <http://prometheus.uni-koeln.de/pandora/image/show/imago-54f9c853cfc620f67f932fee6203c6489d84314f>
- Abb. 22: <https://iconology.hypotheses.org/1684>
Das Bild auf der Webseite wird von See Thomas P. Campbell: *Henry VIII and the Art of Majesty. Tapestry at the Tudor Court*, New Haven, London 2007, S.46 abgeleitet.
- Abb. 23: <http://smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=501082&viewType=detailView>
- Abb. 24: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/bpk-6725d4d9e3274b57582c7fde9af9a5e357adf046>
- Abb. 25: <https://prometheus.uni-koeln.de/de/image/dresden-2b5563a283264ec709f81b51beace8f5b5edf03f>
- Abb. 26: Warburg 1905, Tafel XXXVII, Abb. 49a