



## Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

1 | 2008

« Iconic Turn » et réflexion sociétale

---

## Zwischenreich

Mnemosyne oder die subjektlose Expressivität

Philippe-Alain Michaud

Traducteur : Achim Russer

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/373>

DOI : 10.4000/trivium.373

ISSN : 1963-1820

### Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

### Référence électronique

Philippe-Alain Michaud, « Zwischenreich », *Trivium* [Online], 1 | 2008, online erschienen am 10 April 2008, abgerufen am 08 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/373> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.373>

---

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.



Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Zwischenreich

Mnemosyne oder die subjektlose Expressivität

Philippe-Alain Michaud

Traduction : Achim Russer

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

An dieser Stelle sei dem Herausgeber des Originaltextes, den *Cahiers du Musée national d'art moderne*, für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung des Artikels gedankt. Aus urheberrechtlichen Gründen ist es uns leider nicht möglich, alle im Original enthaltenen Abbildungen hier zu reproduzieren. Der interessierte Leser wird gebeten, die [Originalausgabe](#) heranzuziehen.

## NOTE DE L'AUTEUR

Dieser Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der am 8. Januar 1999 an der Pariser École Normale Supérieure im Rahmen des von Giovanni Careri und Carlo Severi veranstalteten Kolloquiums *Aby Warburg et l'anthropologie des images* gehalten wurde.

Nur einige wenige aus der täglichen Arbeit  
aufsteigende Ahnungen über das Zwischenreich  
habe ich zu verzeichnen [...].

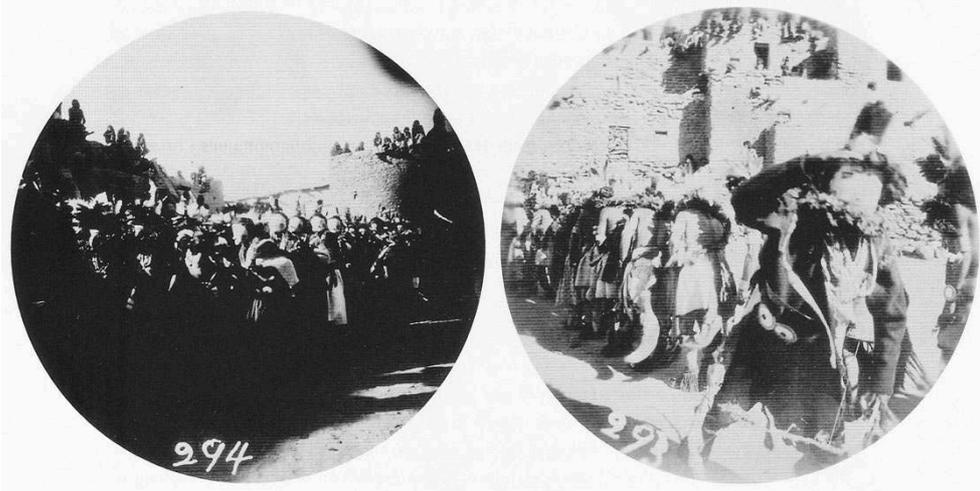
Sigmund Freud, Brief an Fließ, 16. April 1896<sup>1</sup>

- <sup>1</sup> *Mnemosyne*, der »Atlas in Bildern«, an dem Warburg bis zu seinem frühen Tod (1929) arbeitete, ist bis heute einer der faszinierendsten und enigmatischsten Gegenstände der modernen Kunstgeschichte geblieben. Seine 1994 in Wien zum ersten Mal ausgestellte Rekonstruktion wie auch der Begleitkatalog stellen nur eine Arbeitshypothese dar, die weder vollständig ist noch Varianten berücksichtigt<sup>2</sup>; bis zum Erscheinen einer kritischen Ausgabe des Atlas eröffnet dieser Rekonstruktionsversuch indes die Möglichkeit, sich dieser seltsamen Bilderlandschaft Warburgs vorsichtig anzunähern, in der sich ein neuer Stil des Erfassens ästhetischer Phänomene Bahn

bricht – in der Wissen sich in kosmologische Konfiguration transformiert, während die Kluft zwischen der Produktion der Werke und ihrer Interpretation schwindet.

## Mnemosyne, »Ikonologie des Zwischenraumes«

- 2 Die 1929 von Warburg in seinem Tagebuch benutzte rätselhafte Formel »Ikonologie des Zwischenraumes«<sup>3</sup> – eine Ikonologie also, die nicht die Bedeutung der Figuren betrifft (von diesem Verständnis des Begriffs gehen Warburgs Schüler aus, allen voran Panofsky), sondern die vielfältigen Beziehungen, die diese in einem komplexen, autonomen und auf die Ordnung des Diskurses nicht zurückführbaren Dispositiv zueinander aufnehmen –, scheint darauf hinzudeuten, dass er Mnemosyne von vornherein topographisch konzipiert hat, und zwar nicht nur bei der Montage von Karten auf der Tafel A des Atlas.
- 3 Trotz des Anteils, den Ernst Gombrich Fritz Saxl bei der Entstehung des Projekts zugesprochen hat<sup>4</sup>, ist feststellbar, dass *Mnemosyne* in Bildern jene Untersuchungen zum Fortleben der Antike rekapituliert, die Warburg während seines ganzen Forscherlebens durchführte: von der Darstellung der antiken Götter in der Kunst der Renaissance bis zur Darstellung der eilenden Nymphe, von der Geschichte des Himmels und den Entsprechungen zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos bis hin zu höfischen Festen. Seltsamerweise fehlt in diesem Themenkatalog jedoch die Reise, die Warburg im Winter 1895-1896 nach Neumexiko und Arizona unternahm, und dies trotz der umfangreichen Sammlung photographischer Aufnahmen, über die er verfügte und die zum Teil aus erster Hand stammen.<sup>5</sup> Diese Reise bleibt indes ein wahrscheinlicher, obschon versteckter Ausgangspunkt für den Atlas, den Warburg gleich nach seinem Aufenthalt in der Kreuzlinger Klinik in Angriff nahm – und zwar nach dem Vortrag über das Schlangenritual, mit dem er nach langem Schweigen auf die indianische Frage zurückkam, an der er über 25 Jahre hinweg scheinbar alles Interesse verloren hatte.<sup>6</sup>
- 4 1923 vermerkte Warburg am Rand des Entwurfs zu diesem Vortrag: »Freud, *Totem et Tabou*, me manque.«<sup>7</sup> In den ersten Zeilen seines Essays erklärt Freud just, dass er »eine Vergleichung der ›Psychologie der Naturvölker‹, wie die Völkerkunde sie lehrt, mit der Psychologie des Neurotikers, wie sie durch die Psychoanalyse bekannt geworden ist«, anzustellen sucht.<sup>8</sup> Im Licht dieser Ankündigung gewinnt der Kreuzlinger Vortrag einen eindeutig introspektiven Zug.



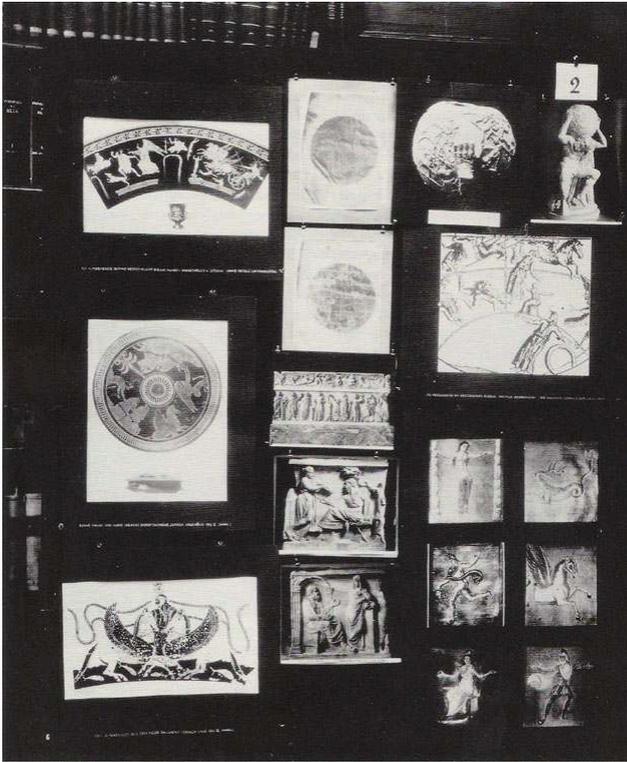
Maskierte Tänzer, Land der Hopi, Neumexiko.

© Photos H. R. Voth, Sammlung Aby Warburg

- 5 Aber die Reise in dem amerikanischen Westen hat auch einen heuristischen Stellenwert. Fritz Saxl vermerkt 1930, dass Warburg in Neumexiko den Ansatzpunkt für eine Erneuerung seiner Deutung der florentinischen Renaissance gefunden habe.<sup>9</sup> Tatsächlich ist anhand der Fotos von Ritualen, die der Kunsthistoriker selbst aufgenommen oder nachträglich zusammengetragen hat, festzustellen, dass er das Vergangene im Licht des Fernen zu deuten sucht, indem er zwei einander wildfremde Realitätsschichten aufeinander prallen lässt: das (teilweise akkulturierte) indianische Amerika auf der einen Seite, die florentinische Renaissance auf der anderen. Diese Konfrontationen, die im Lauf der Zeit ihren intuitiven Charakter verlieren und systematisch werden, haben nichts mit einem schlichten Vergleich zu tun – sie reißen eine Kluft auf, werden explosiv, sprengen in die Luft: sie zielen nicht darauf ab, Invarianten innerhalb heterogener Realitätsordnungen offen zu legen, sondern in das mit sich Identische selbst Differenzen zu treiben. Entsprechend dem von Warburg im Verlauf seiner Reise erarbeiteten Modell erzeugt der Abstand zwischen den Abbildungen in *Mnemosyne* kraft der Vertauschung der Parameter Raum und Zeit Spannungen zwischen den dargestellten Gegenständen und folglich zwischen den Wirklichkeitsebenen, denen diese Gegenstände angehören.
- 6 Um zu erfassen, was Warburg mit »Ikonologie des Zwischenraumes« meinte, gilt es, das, was auf jenen unregelmäßigen schwarzen Feldern, die die Bilder auf den Tafeln vereinzeln und eine rätselhafte, prädiskursive Funktion erfüllen, die Motive einander annähert oder voneinander trennt, als Introspektion und zugleich als Montage zu begreifen: in *Mnemosyne* stellt jede Tafel die kartographische Aufnahme einer Region der Kunstgeschichte dar, aufgefasst als objektive Sequenz und zugleich als Gedankenkette, in die das Netz der Zwischenräume die Bruchlinien einzeichnet, die die Abbildungen in Archipele oder auch, wie Werner Hofmann es nennt, in »Konstellationen« aufteilen oder gliedern.<sup>10</sup>
- 7 Mit der Anordnung der Abbildungen auf der schwarzen Leinwand der Tafeln seines Atlas beabsichtigt Warburg, dynamische Eigenschaften zu aktivieren, die eine isolierte Betrachtung latent belassen hätte. Bei dieser Technik zur Aktivierung visueller Daten greift er auf ein 1904 von dem deutschen Psychologen Richard Semon, einem Schüler Ewald Herings, formuliertes Konzept zurück. In seinem Werk *Das Mneme als erhaltendes*

*Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* definierte Semon das Gedächtnis als zur Erhaltung und Übertragung von Energie dienende Funktion, die uns ermöglicht, aus dem zeitlichen Abstand heraus auf ein Ereignis der Vergangenheit zu reagieren: jedes Ereignis, das ein Lebewesen affiziert, hinterlässt eine Spur im Gedächtnis, die Semon *Engramm* nennt und als Reproduktion eines Originals beschreibt.<sup>11</sup>

- 8 Warburgs Atlas projiziert das bei Semon auf die Psyche beschränkte Phänomen auf die Ebene der Kultur und entfaltet es hier neu. Die Bilder in *Mnemosyne* sind »Engramme«, die eine Erfahrung der Vergangenheit in einer bestimmten räumlichen Konstellation zu neuem Leben zu erwecken vermögen. Von seiner Konzeption her ist Warburgs Bilderalbum der Ort, an dem die in der modernen Kultur sedimentierten archaischen Gebilde ihre ursprüngliche expressive Energie zurückgewinnen können und ihre Wiederkehr Form annehmen kann. Ganz wie Semons Engramme sind auch die überlieferten Bilder »Reproduktionen«, aber photographischer Natur, wörtlich genommen: Photogramme.<sup>12</sup>
- 9 So finden sich auf der Tafel 2 des Atlas rechts oben schleifenförmig angeordnet:
- – zwei Darstellungen der ptolemäischen Himmelskugel aus einem Manuskript des 9. Jahrhunderts;
  - die von dem Herkules Farnese aus dem Museo Nazionale in Neapel gehaltene Weltkugel in Großaufnahme<sup>13</sup>;
  - eine Gesamtansicht des Herkules;
  - die Zeichnung eines Details der von Herkules gestemmt Weltkugel, einer Episode aus dem Perseusmythos, stark vergrößert;
  - darunter Vignetten aus dem *Aratus*, einem in Leyden aufbewahrten lateinischen Manuskript des 9. Jahrhunderts, mit den symmetrisch angeordneten Akteuren der Erzählung: Andromeda, der Drache Ketos, Perseus, Pegasos, Kassiopeia ...



Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Tafel 2: »Griech. Vorstellungen vom Kosmos. Mythologische Gestalten am Himmel. Apollo. Musen als Begleiterinnen des Apollo« (S. 16).

© Aby Warburg Institute

- 10 Durch die bloße Aneinanderreihung von Bildern unterschiedlicher Provenienz setzt Warburg einen Prozess in Gang, der sich der isolierten Betrachtung jedes einzelnen von ihnen entziehen würde. Fasst man sie simultan ins Auge, zeigen die beiden Zeichnungen der Himmelskugel den gesamten Himmel. Die rechts daran anschließende Nahaufnahme der Himmelskugel erscheint als Materialisierung dieser planimetrischen Doppeldarstellung. Der Blick wandert dabei unmerklich von einem gezeichneten Himmel zu dessen dreidimensionaler Projektion, von einer Federzeichnung zu einer Photographie, und anschließend in genuin kinematographisch inspirierter Syntax von der Nahaufnahme zur Totale und von ihr aus zur Großaufnahme, die eine Episode aus den Abenteuern des Perseus aus ihrem Kontext herauslöst und wiederum in Kreisbewegung zur Gesamtdarstellung des Himmels zurückführt – ein Weg, der in seiner Form der dargestellten Sphäre derart nahekommt, dass die von Warburg organisierte Bildersequenz das Register bloßer Darstellung hinter sich lässt und in die mimetische Reproduktion der sich bewegenden Himmelskugel übergeht.
- 11 Die Tafel 43 betrifft den von Sassetti bei Ghirlandaio in Auftrag gegebenen Freskenzyklus in der Kapelle Santa Trinità, dem Warburg 1902 eine entscheidende Untersuchung widmete.<sup>14</sup> Wie auf Tafel 2 ist hier ein Nebeneinander von Federzeichnungen (oben rechts: die drei Wände der Kapelle) und photographischen Abbildungen zu beobachten, ein Hinweis auf den grundsätzlich konstruktiven Charakter der Darstellungen. Immer wieder benutzte Warburg schematische Darstellungen von Kunstwerken, die er auf Blättern wie auf Storyboards zusammenstellte und zwischen denen er mit farbigen Linien Beziehungen herstellte.<sup>15</sup>



Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Tafel 43: »Sassetti – Ghirlandaio als Exponent der bürgerl. Kultur. Eindringen des Porträts – Selbstgefühl. Andacht pseudo-nordisch« (S. 78).

© Aby Warburg Institute

- 12 Das visuelle Dispositiv der Kapelle wird dekonstruiert, bevor es analytisch rekonstruiert wird: Unterhalb der einmal von Giotto (links), einmal von Ghirlandaio (rechts) dargestellten Bestätigung der Ordensregel des Heiligen Franziskus nimmt Warburg in Großaufnahme die im Vordergrund des Ghirlandaio-Freskos situierte Figurensequenz auf, in der eine Reihe von Gestalten über eine Treppe von unten in den Raum der Darstellung emporsteigt. Dieser Ausschnitt akzentuiert das Phänomen des Auftritts der Gestalten, das, was Ghirlandaios Werk von dem Giottos unterscheidet, nicht das, was beiden gemeinsam ist. Anders gesagt, Warburg benutzt eine ikonographische Invariante (die Bestätigung der Ordensregel), um zu zeigen, dass die Voraussetzungen der Darstellung sich zwischenzeitlich geändert haben. Für Ghirlandaio handelt es sich nicht mehr um die Darstellung einer Episode aus der Franziskuslegende, sondern darum, durch sie das Phänomen des Auftretens von Gestalten in bildlichen Darstellungen in Szene zu setzen. Warburg begnügt sich nicht damit, die beiden Fresken zu reproduzieren und nebeneinander zu stellen: ausgehend von einer Reihe artifiziiell voneinander getrennter bildnerischer Elemente rekonstruiert er einen Aspekt aus Ghirlandaios Werk.
- 13 Ein letztes Beispiel: die Tafel 25, die den Reliefs Agostino de Duccios im Tempio Malatestiano in Rimini gewidmet ist. Der obere Teil dieser Tafel, auf der die Bilder relativ regelmäßig angeordnet sind, zeigt Gesamtansichten des Tempio und situiert das Agostinosche Werk – Warburg hielt ihn zusammen mit Alberti (dem Architekten des Tempio) für einen der großen Anreger der Darstellung sich bewegender Gestalten. Die Tafel 25 geht jedoch über das Register einer schlichten Ortsbestimmung hinaus. Sie muss als komplexe Konstruktion angesehen werden, die die Gegebenheiten einer physischen Erfahrung des Raums mit bestimmten mentalen Operationen

(Assoziationen, Erinnerungen, Wiederholungen, Fokalisierungen ...) verbindet. Dafür sprechen schon die ruckartigen Rhythmen der Komposition, das unregelmäßige Format der Abbildungen und die in Großaufnahme wiederkehrenden Einzelheiten von Gestalten, die andernorts auf derselben Tafel in Gesamtaufnahme zu sehen sind (die Musen des Tempio und auch das Relief des Castello Sforzesco im Zentrum und unten rechts). Spontan stellt sich der Eindruck ein, die Tafel sei in Wirklichkeit die Inszenierung eines Besuchs im Tempio: die wie ein innerer Monolog ablaufende Chronik von Gedanken und Assoziationen, die den Geist des Historikers bei der Arbeit durchziehen.



Aby Warburg, *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Tafel 25: »Rimini: pneumatische Sphärenvorstellung im Gegensatz zur fetischistischen. Antikische Form« (S. 42).

© Aby Warburg Institute

- 14 Die von Warburg derart angeordneten Bilder funktionieren wie diskontinuierliche Sequenzen, die ihre expressive Bedeutung erst innerhalb eines Dispositivs finden, das sie auf komplexe Weise miteinander verkettet. Die *Mnemosyne*-Tafeln funktionieren wie eine Leinwand, auf der Phänomene simultan in Erscheinung treten, die im Film sukzessive erzeugt werden.
- 15 Im Verlauf eines Seminars, das Warburg 1927 in seiner Hamburger Bibliothek abhielt, äußerte er über Burckhardt und Nietzsche (die Pole des Apollinischen und des Dionysischen, die er als die seines eigenen Denkens empfand), sie seien nichts als »Seismographen«. <sup>16</sup> Das Modell des Seismographen erinnert an die vorkinematographischen Dispositive Etienne-Jules Mareys aus den letzten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. <sup>17</sup> Wahrscheinlich importierte Warburg dieses Bild jedoch aus dem Bereich der Literaturkritik. In dem Vortrag *Der Dichter und diese Zeit*, den Hofmannsthal den Beziehungen zwischen Dichtung und Zeitgenossenschaft widmete und 1907 in der *Neuen Rundschau* veröffentlichte, heißt es:

»[Der Dichter] gleicht dem Seismographen, den jedes Beben, und wäre es auf Tausende von Meilen, in Vibrationen versetzt. Es ist nicht, daß er unaufhörlich an alle Dinge der Welt dächte. Aber sie denken an ihn. Sie sind in ihm, so beherrschen sie ihn. Seine dumpfen Stunden selbst, seine Depressionen, seine Verworrenheiten sind unpersönliche Zustände, sie gleichen den Zuckungen des Seismographen, und ein Blick, der tief genug wäre, könnte in ihnen Geheimnisvolleres lesen als in seinen Gedichten.«<sup>18</sup>

16 Aus diesem Hofmannsthalschen Vortrag scheint die Warburgsche Kunstgeschichte zweierlei aufgegriffen zu haben: die »Entspezifizierung« der Diskurse (»[...] die haarscharfe Absonderung des Dichters vom Nichtdichter scheint mir gar nicht möglich«<sup>19</sup>, schreibt Hofmannsthal), die es erlaubt, den Meta-Diskurs des Historikers oder des Philosophen als authentisch dichterische Ausdrucksweise zu werten; und eine implizite Kritik der Subjektphilosophie: der Autor ist nicht so sehr Herr seiner Äußerungen als vielmehr Projektionsfläche für Eindrücke, eine lichtempfindliche Platte, auf der sich aus der Vergangenheit aufgestiegene Texte oder Bilder fixieren.

17 Warburg nannte *Mnemosyne* »eine Gespenstergeschichte für ganz Erwachsene«, und wenn er seine Rückkehr aus Kreuzlingen erwähnte, sprach er von einer Art Rückkehr aus dem Totenreich. In seiner Bibliothek hauste er wie Hofmannsthal Dichter »unter der Stiege der Zeit«:

»Seltsam wohnt er im Haus der Zeit, unter der Stiege, wo alle an ihm vorüber müssen und keiner ihn achtet. [...] Dort haust er und hört und sieht seine Frau und seine Brüder und seine Kinder, wie sie die Treppe auf und nieder steigen, wie sie von ihm als einem Verschwundenen, wohl gar einem Toten sprechen und um ihn trauern. Aber ihm ist auferlegt, sich nicht zu erkennen zu geben, und so wohnt er unerkannt unter der Stiege seines eigenen Hauses.«<sup>20</sup>

18 Die disparaten Gegenstände, deren Abbildungen Warburg auf den Tafeln seines Atlas zu sammeln unternahm, gleichen dem Material, aus dem Hofmannsthal zufolge Dichtung besteht. Es sind Dinge aus unterschiedlichen Vergangenheitsschichten, losgelöst von ihrer Funktion, einem seltsamen figuralen Schweben überlassen:

»[Der Dichter] kann ja an keinem noch so unscheinbaren Ding vorüber: daß es etwas in der Welt gibt wie das Morphinum, und daß es je etwas gegeben hat wie Athen und Rom und Karthago, daß es Märkte von Menschen gibt, das Dasein Asiens und das Dasein von Tahiti, die Existenz der ultravioletten Strahlen und die Skelette der vorweltlichen Tiere, diese Handvoll Tatsachen aus allen Ordnungen der Dinge sind für ihn immer irgendwie da, stehen irgendwo im Dunkel und warten auf ihn und er muß mit ihnen rechnen.«<sup>21</sup>



»Tafel 77 aus der sogenannten 'vorletzten' Fassung des Bilderatlas« (S. XVI).

© Aby Warburg Institute

- 19 Kurt Forster hat darauf aufmerksam gemacht, dass die auf den *Mnemosyne*-Tafeln wahrnehmbare Dislozierung der Ebenen in den Fotomontagen der europäischen Avantgarden der zehner und zwanziger Jahre eine Parallele findet.<sup>22</sup> Diese Parallelisierung hat das Verdienst, Warburg aus dem Kontext der Humanwissenschaften des späten 19. Jahrhunderts herauszulösen, auf den Gombrich ihn noch zu beschränken suchte.<sup>23</sup> Vielleicht ist der ursprüngliche Anstoß dazu jedoch in den illustrierten Werken zur Ethnographie der Indianer aufzusuchen, die Warburg nach seiner Rückkehr aus Amerika zu sammeln begann. Die relevanteste Analogie zum Warburgschen Unternehmen lässt sich aber, radikaler noch, außerhalb des Felds der Humanwissenschaften finden, im Film nämlich. Etwa siebenzig Jahre später sucht Jean-Luc Godard in seinen *Histoire(s) du cinéma* »Dinge einander anzunähern, die nicht dazu geschaffen sind«<sup>24</sup>: er bearbeitet das Filmmaterial wie Warburg das der Kunstgeschichte, mischt persönliche und kollektive Erinnerung, überschreitet die Grenzen zwischen der Produktion der Werke und ihrer Interpretation, zwischen Sprache und Metasprache, und lässt den Sinn aus einer Aktualisierung der Bilder, aus einer reziproken Enthüllung hervorbrechen, wie einzig die Montagetechniken sie ermöglichen.<sup>25</sup>
- 20 Der bei Warburg skizzierten Nähe zwischen Judith mit dem Haupt des Holophernes und der Golfspielerin, die ihren Schläger schwingt, könnte bei Godard jene Einstellung entsprechen, in der der Umriss der ohnmächtig im Schnee ausgestreckten Lilian Gish (aus *Orphan of the Storm*) den einer von Charcot behandelten Hysterikerin flimmernd übereinanderlagert.<sup>26</sup> In seinen *Histoire(s)* beschreibt Godard die Geschichte des Films als »Saturierung mit großartigen Zeichen, die im Licht der Abwesenheit ihrer

Erklärung schwimmen.«<sup>27</sup> Diese schöne, an Mallarmé erinnernde Formel könnte auch für *Mnemosyne* gelten.



Jean Martin Charcot, aus »Iconographie Photographique de la Salpêtrière«.  
© Photothèque de l'Assistance Publique, Paris

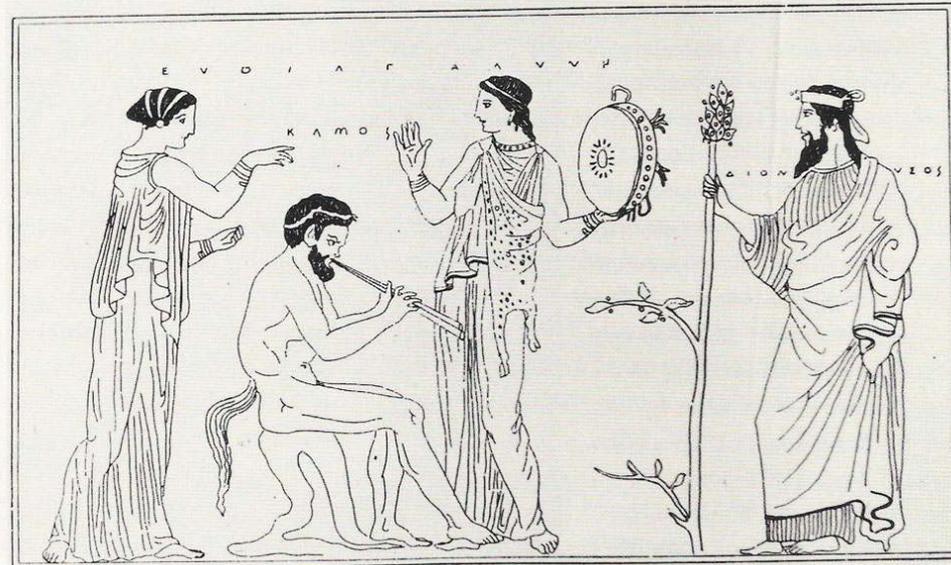
## Mnemosyne, »Kunstgeschichte ohne Text«

- 21 Einige Monate vor seiner Reise ins Land der Hopi (1895) veröffentlichte Warburg in italienischer Sprache eine Untersuchung der *Intermezzi*, die anlässlich der Heirat von Ferdinando de Medici mit Christine de Lorraine in Florenz aufgeführt worden waren.<sup>28</sup> Warburg zufolge stellen die *Intermezzi* den Typus von Aufführungen dar, die nicht eigentlich ins Register der dramatischen Kunst gehören, deren Ausdrucksmittel ja das Wort darstellt, »ma sibbene all'arte de corteggio mitologico, e che questo, di sua natura per lo più muto, richiedeva, come è facile a spiegarsi, l'aiuto dei cenni, degli accessori e degli ornamenti«.<sup>29</sup> Die Gebärdensprache stellt daher eine Art Konvergenzpunkt dar, an dem Indianerrituale und »pantomima mitologica«<sup>30</sup> einander begegnen.
- 22 Die Rolle, die Hermann Usener bei Warburgs Entschluss zu einer Reise nach dem amerikanischen Westen spielte, ist bereits hervorgehoben worden.<sup>31</sup> In seinem Artikel *Heilige Handlung* zog der deutsche Philologe, bei dem Warburg in Bonn studiert hatte, zwischen den Hopis und Völkern der Antike eine Parallele, von der Warburg sich bei seinem Studium der italienischen Renaissance inspirieren ließ. Darüber hinaus, und das ist weniger bekannt, ließ Warburg sich von dem amerikanischen Ethnologen Garrick Mallery beeinflussen, dem Verfasser einer in den Berichten des Smithsonian Institute 1880 veröffentlichten umfangreichen Untersuchung mit dem Titel *Sign Language among North American Indians Compared with That among Other Peoples and Deaf-Mute*; im Entwurf zu seinem Vortrag über die Schlange (1923) spielt Warburg darauf an.<sup>32</sup>

- 23 Mallerys Untersuchung gehört zu einer ausgedehnten Reihe von Forschungsbeiträgen zur Gebärdensprache bei den Indianern Nordamerikas – von dem Inauguralbeitrag Stephen H. Longs aus dem Jahr 1823<sup>33</sup> bis hin zu dem großen, 1918 von Ernest Thompson Seton veröffentlichten Wörterbuch *Sign Talk*, das 17000 Gebärden auflistet.<sup>34</sup> Originell an Mallerys Forschungen ist die komparatistische Perspektive, die von der Gebärdensprache als fundamentalem Ausdrucksmodus der Menschheit ausgeht, der von transzendentalen Prägungen der Person herrührt. Spuren davon finden sich in der neapolitanischen Volkskultur ebenso wie in den Indianergemeinden Nordamerikas, bei den Taubstummen wie bei Marginalisierten der modernen Gesellschaft (in der Sprache der Unterwelt und der Geheimgesellschaften). So ähnelt die in Leonardos *Letztem Abendmahl* von Judas angedeutete Gebärde Mallery zufolge dem in Neapel und bei bestimmten indianischen Gemeinden gebräuchlichen Zeichen für den Dieb. Über die Gebärdensprache macht der »Zivilisierte« die Erfahrung einer infradiskursiven Kommunikation, die ihm schlagartig Alterität bewusst macht.
- 24 Mallery erzählt eine Geschichte, die das Eindringen der Pantomime in die Kunstgeschichte auf amüsante Weise illustriert: Der in einer Taubstummenschule unterrichtende T. H. Gallaudet empfängt während eines Kurses den Historienmaler John Trumbull, der Gallaudets mimische Ausdrucksfähigkeit testen will. Dieser fordert ihn auf, irgendein Ereignis aus der Geschichte Griechenlands, Roms, Englands oder Amerikas zu wählen, dessen »szenischer Charakter auf einer Leinwand frappieren« würde. Trumbull stellt Gallaudet vor die schwierige Aufgabe zu zeigen, wie Brutus seine beiden Söhne, die seiner Autorität getrotzt und seine Befehle missachtet haben, zum Tode verurteilt: kurz, er verlangt von ihm, ein Davidsches Gemälde mimisch darzustellen. Um seinen Schülern allein durch seine Mimik das von dem Maler angeregte Bild mitzuteilen, schlägt Gallaudet einen paradoxen Weg ein:
- »Ich kreuzte meine Arme vor der Brust und verharrte in dieser Haltung, um mich daran zu hindern, die geringste Geste oder das geringste Zeichen zu vollführen oder gar ein Wort mit meinen Fingern zu buchstabieren, und ich nutzte so gut wie möglich den Gesichtsausdruck ebenso wie einige Kopfbewegungen und Körperhaltungen, um das Bild, das sich in meinem Denken befand, in das Denken meiner Schüler zu übertragen.«<sup>35</sup>
- 25 Die Hauptlinien der Gallaudetschen Darbietung, bei der die Glieder wie durch unsichtbare Bande gelähmt bleiben, sind folgende: einer bei Taubstummen geläufigen Konvention entsprechend drückt er die Äquivalenz Römer/Adlernase dadurch aus, dass er seine Gesichtsmuskeln spannt. Sein Blick richtet sich nach Osten, eine wellenförmige Bewegung mit dem Kopf deutet die Überquerung des Atlantik an und gibt damit zu verstehen, dass das Ereignis sich nicht in Amerika, sondern auf dem Alten Kontinent abspielt (Gallaudet mimt die Ferne); er rollt die Augen von oben nach unten und wirft den Kopf mehrmals nach hinten, als wollte er in die Vergangenheit schauen (Gallaudet mimt die Vergangenheit). Im zweiten Teil der Darbietung greift er auf ein konventionelleres mimisches Register zurück: Er zeigt Autorität, bestraft, verurteilt zum Tode (?); er drückt aus, wie die Zeit vergeht, indem er mehrmals einschläft und aufwacht; er stellt die Beleidigung dar, indem er zwei im Raum entfernte Punkte fixiert, um die Existenz der beiden Beleidiger zu bezeichnen; er zeigt die Überlegung, das mit widersprüchlichen Gefühlen einhergehende Zögern, er betrachtet die beiden jungen Menschen (zwei willkürlich im Raum gewählte Punkte) erst abwechselnd, dann gleichzeitig, »wie ein Vater es tun könnte«.<sup>36</sup> Dann mimt er erneut mehrmals den Konflikt der Gefühle, um ihnen »graphischen« Nachdruck zu verleihen. Schließlich zeigt er,

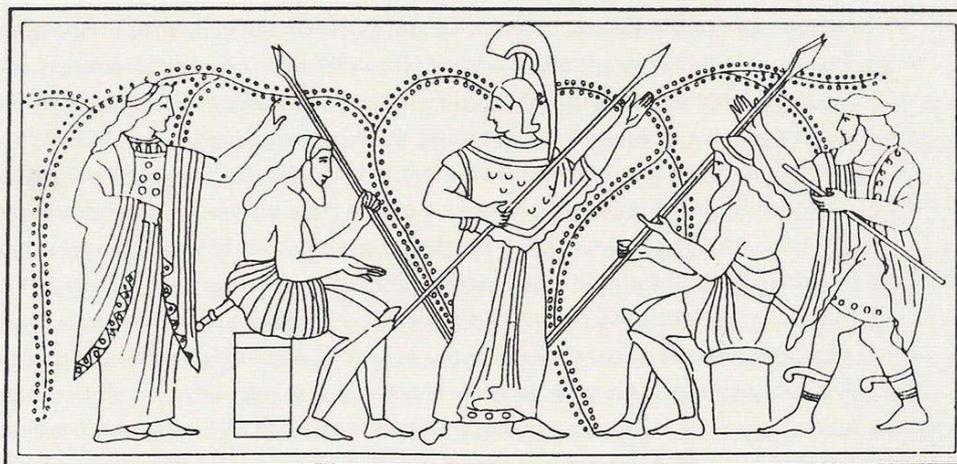
dass das Todesurteil den Sieg davonträgt. Der Wechsel im Ausdruck ist laut Mallery am schwierigsten zu beschreiben, aber auch am faszinierendsten, weil er dem »Skelett des Zeichens« Leben einhaucht. Warburg benutzt eine ähnlich klingende Wendung, wenn er in seinem Vortrag von 1923 in bezug auf den Stil einer Zeichnung – ein Vogel auf dem Tongefäß, das ein Hopimädchen in der Art einer griechischen Amphorenträgerin auf dem Kopf trägt – von »heraldisch skelettiert« spricht.<sup>37</sup> Am Ende seiner Darbietung sind Gallaudets taubstumme Schüler natürlich fähig, die Geschichte von Brutus und seinen Söhnen exakt zu transkribieren.

- 26 Wahrscheinlich erinnert Warburg sich des didaktisch-schamanischen Berichts von Mallery, wenn er bei seiner Reise ins Land der Hopi in Umkehrung der Gallaudetschen Darbietung die Schüler einer Indianerschule auffordert, die Reimerzählung vom Hans-Guck-in-die-Luft zu visualisieren, d.h. einen ihnen zuvor unbekanntem Text in vertraute Figuren zu übersetzen.<sup>38</sup>
- 27 Die Gebärdensprache, die es erlaubt, die *istoria* der Malerei unabhängig vom Wort zu übermitteln, eröffnet dem modernen Betrachter einen neuen Zugang zur Vergangenheit. Über Mallerys Text greift Warburg eigentlich auf Andrea de Jorio zurück, dessen Intuition er die lexikale Struktur von *Mnemosyne* entlehnt. Jorio hatte in seinem 1832 in Neapel erschienenen Werk *La mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano* versucht, die Gebärdensprache antiker Gestalten, wie sie in Kunstwerken, auf Gefäßen und Reliefs zu finden ist, ausgehend von der Gestik zeitgenössischer Neapolitaner zu deuten. Unter ethnographischem Blickwinkel Jorios Hypothesen aufgreifend, kommentiert Mallery die Kopie eines antiken Vasenbildes, das Dionysos (rechts) und einen Satyr zeigt, der von den Nymphen Galene (»Ruhe«) und Eudia (»Heiterkeit«) umgeben ist, im Licht der indianischen Gebärdensprache.<sup>39</sup> Die mit einem Tierfell bekleidete Galene schlägt ein Tamburin, während Eudia mit den Fingern schnalzt – eine Geste, wie man sie (laut Mallery) bei der Tarantella, einem im modernen Italien praktizierten, ekstatischen Tanz vollführt. Unter dem Aspekt der Gebärdensprache gewinnt die Gestik der Nymphen jedoch eine genauere Bedeutung: jetzt scheint es, als sei zwischen beiden Frauen ein Streit im Gang. Die linke weist mit ihrem Zeigefinger vorwurfsvoll auf die Gefährtin, die als Zeichen der Überraschung oder des Leugnens die Arme hebt, während ihr Oberkörper sich abwendet. Mallery zufolge findet sich diese aufsteigende Bewegung der Hand zur Schulter, bei der die Handfläche sich zum Gesprächspartner öffnet, auch bei den Dakota-Indianern. Im übrigen streckt Eudia ihre linke Hand der Rivalin entgegen, wobei die Kuppe des Zeigefingers den Daumen berührt, eine Geste, die bei den Neapolitanern Liebe bezeichnet.



Komos und Dionysos zwischen zwei Nymphen, nach Andrea Jorio, *La Mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*, Neapel, 1832.

- 28 Eine andere Abbildung<sup>40</sup> zeigt Athena stehend inmitten eines Kriegsrats. Heftig wendet sie den Blick nach rechts und streckt zugleich den linken Arm nach links aus; ihre rechte Hand schwingt einen Speer in dieselbe Richtung, während die Position ihrer Füße zeigt, dass sie losstürzen will. Den Gestalten rechts von ihr gebietet sie, ihr zu folgen. Der sitzende Krieger lässt seine rechte Hand flach über seinem Knie schweben. In der modernen neapolitanischen Gestik drückt dies ein Zögern aus, die Aufforderung, vor einer gewagten Handlung nachzudenken; für Indianer hat diese Geste, bei der allerdings die Hand leicht erhoben ist, dieselbe Bedeutung. Der Krieger rechts im Bild hat seine linke Hand geöffnet, die Innenfläche nach oben gekehrt und deutlich angehoben. Auch für diese Geste finden sich Äquivalente in der modernen neapolitanischen Kultur und in der indianischen Gebärdensprache, in der die ausgestreckte, mit der Innenfläche nach oben gekehrte Hand Zweifel ausdrückt und eine aufsteigende Bewegung der offenen Hand die Quantität.



Athena im Kriegsrat, nach Andrea Jorio, *La Mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*, Neapel, 1832.

- 29 Der ikonographischen Untersuchung antiker Vasenbilder und Reliefs liefert die moderne Anthropologie mithin operationelle Instrumente. Umgekehrt lässt die von Mallery skizzierte Gebärdenanalyse an modernen Bilddarstellungen latente archaische Züge hervortreten. So greift ein von Jorio veröffentlichter und von Mallery reproduzierter neapolitanischer Stich aus dem 19. Jahrhundert, der einen Streit zwischen zwei Frauen darstellt, auf die Ikonographie der Mänaden aus dem Gefolge des Dionysos zurück. Bestürzt vom Anblick einer ehemaligen Freundin, die, reich geworden, am Arm ihres Verlobten einherstolzisiert, hebt die linke Frau in der Art hochgestellter Damen den Saum ihres Rockes an, um jene lächerlich zu machen; die Beleidigte wiederum streckt ihr drohend und verwünschend die Zeigefinger und kleinen Finger beider Hände entgegen – eine Geste, die den bösen Blick, die *iettatura*, bannen soll und auf das Opfer von Horntieren anspielt. Der abseits gehaltene Verlobte beißt sich in den Finger: ein Zeichen der Leidenschaft wie das Zähneknirschen und das Sich-auf-die-Lippe-Beißen.



Streit zwischen Neapolitanerinnen nach Andrea Jorio, *La Mimica degli Antichi investigata nel gestire napoletano*, Neapel, 1832.

- 30 Unter dem Aspekt nicht seiner Anordnung, sondern der abgebildeten Gestalten stellt der Atlas eine Ansammlung von Pathosformeln dar, die sich in der Kunst entfalten, als eine stumme, von den Zwängen der Diskursivität befreite Sprache. Die Untersuchung expressiver Gebärden eröffnet einen einzigartigen, intuitiven Zugang zu Figuren der Vergangenheit und erlaubt zugleich, sie auch in zeitgenössischen Darstellungen ausfindig zu machen. Die Reise ins Land der Hopi, auf der Warburg die Spuren der florentinischen Renaissance im indianischen Kulturkreis aufzufinden unternahm, erscheint damit in einem neuen Licht: als Verifizierung von Jorios Darstellung unter dem Gesichtspunkt der anthropologischen Analysen Mallerys.

## Die Mië

- 31 Während seines Aufenthalts in San Francisco hegte Warburg die Absicht, sich nach Japan zu begeben. Wir dürfen annehmen, dass er dort Kabuki-Aufführungen sehen wollte.

»Früher, als das Kabuki wie im übrigen auch die abendländische Bühne nur mit Kerzen und Öllampen beleuchtet war, spielten die Schauspieler fast im Dunkel, während der Saal nahezu normal erhellt war. [...] Es kam vor, dass ein Bühnenassistent dem Protagonisten mit einem langen Stab folgte, an dessen Ende in einem Schälchen eine Kerze steckte. Auf diese Weise blieben das Gesicht des Schauspielers und sein Umkreis (Rumpf, Arme) ständig erhellt, ohne dass der Assistent in das Gesichtsfeld der Zuschauer geriet. Trotz dieses Tricks musste dem Publikum Zeit gelassen werden, wenn es den Ausdruck des Schauspielers, sei es auch nur an den entscheidenden Stellen der Aufführung, erfassen sollte: eine im Halbdunkel schwierige Aufgabe für ein Publikum, das zudem oft genug durch andere Tätigkeiten – Essen, Tee-Trinken, Gespräche – abgelenkt war. Es scheint, dass die Kabuki-Schauspieler daraus die Gewohnheit entwickelten, innezuhalten und in einer bestimmten Positur zu erstarren – *eine Mië zu schneiden*, wie es in ihrem Jargon heißt. Warum zu *schneiden*? Die Pose eines Mië-Darstellers hält gewissermaßen den Film an, das Bild bleibt in einem Moment stehen, in dem der Schauspieler sich in einem Zustand besonders intensiver Spannung befindet: daher der Sinn des ›Schnitts‹ innerhalb der Handlung und des ›Blockierens‹ durch Erstarrung.«<sup>41</sup>

- 32 Der Schauspieler des Kabuki-Theaters springt von einer Mië zur anderen über, von einem Gipfel der Spannung zum nächsten; er erstarrt in der äußersten Intensität seiner Geste wie Laokoon, dessen Bewegung Goethe mit einem fixierten Blitz und einer versteinerten Welle verglich.<sup>42</sup> In *Mnemosyne* unternimmt Warburg es, Gestalten auf dem Höhepunkt ihrer Ausdruckskraft nebeneinander zu stellen, wobei er die schwarzen Zwischenräume als visuelle Bruchstellen einsetzt, als Disjunktionen, die eine Verminderung oder ein Nachlassen der Energie verhindern. Wer das Wort »Pathosformel« ins Japanische übersetzen wollte, sollte dafür vielleicht »Mië« wählen, die Bezeichnung für eine im Augenblick ihrer äußersten Intensität erstarrte Bewegung.



Toshusai Sharaku, Der Schauspieler Otano Ojiji als Edobei (1794), Paris, Musée des Arts asiatiques Guimet

© Photo: Réunion des Musées Nationaux, Paris.

- 33 Dem Projekt einer Kunstgeschichte ohne Text entspricht eine Kritik des Vorrangs der Sprache bei der Entstehung der Bedeutungen, das heißt eine Kritik der aristokratischen, tragischen Theaterformen, die auf der Privilegierung des Textes beruhen. Wenn die Vermutung sich bestätigt, dass das *Mnemosyne*-Projekt dank der Gebärdensprache und ausgehend von der primären Erfahrung der indianischen Rituale und der italienischen Komödie Gestalt gewann, dann ist sein Ursprung nicht bei der Tragödie und sprachlich strukturierten aristokratischen Theaterformen zu suchen, sondern bei der Pantomime und dem satyrischen Drama, an dem Punkt, wo die *Commedia dell'Arte* mit indianischen Ritualen konvergiert.



Tristano Martinelli in der Rolle des Arlecchino (aus: *Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin*, Lyon 1601).

- 34 In seinem Vortrag von 1923 erzählt Warburg, in Oraibi habe ihn bei den Katchina-Tänzen das Auftauchen tanzender Clowns frappiert, und er stellt es dem der Satyrn im tragischen Chor an die Seite. Der Clown Koyemsi ist ein Verwandter Arlecchinos, dessen *Lazzo*-Manieren er teilt: die Obszönität (die Pritsche ist ursprünglich ein sexuelles Attribut, das von den antiken Phallosprozessionen herrührt), die Unersättlichkeit und vor allem die schwarze Maske, deren Einsatz in der italienischen Komödie wie in den indianischen Ritualen die Entwicklung plastischer Eloquenz des Körpers und eines expressiven Repertoires ohne Psychologie ermöglicht. Die Maske bewahrt die Besonderheit ihres Trägers und entzieht ihn durch das Verhüllen seines Gesichts zugleich der Menschengemeinschaft, um ihn in einen Geist zu verwandeln. Die Pantomime zeigt eine Entfaltung subjektloser Affekte und rückt damit die Darbietung des Schauspielers unter die Auspizien von Halluzination und Angst – dies ist jedenfalls der Schluss, zu dem Artaud 1931 gelangt, als er ausgehend vom balinesischen Theater die Doktrin eines reinen, auf der Geste und der Verweigerung psychologischen Dramatisierens beruhenden Theaters ausarbeitet:

»[...] die Hieratik der Kostüme verleiht jedem Schauspieler gleichsam einen doppelten Körper, doppelte Glieder –; und in seinem hochgeschlossenen Kostüm, das den Hals zu kurz erscheinen läßt, wirkt der Künstler wie sein eigenes Bildnis.«<sup>43</sup>

- 35 Diese Dissoziierung, die Artaud auf der Bühne des balinesischen Theaters am Werk sah, beobachtete Warburg in den indianischen Ritualen, bevor er ihr einen Ansatz zur Analyse der Gestaltbarkeit in der Malerei abgewann. In *Mnemosyne* sollte sie ihn dahin führen, die Kunstgeschichte ausgehend von jenem »geheimen psychischen Antrieb« aus zu konzipieren, »der vor den Wörtern Wort ist« und in dem Artaud den Keim des Theaterschaffens erblickte.<sup>44</sup>



Aby Warburg, MNEMOSYNE, Arbeitstafel.

© Aby Warburg Institute

- 36 Der um 200 n. Chr. lebende Sophist Athenaios berichtet von einem berühmten Schauspieler seiner Zeit, der »der tanzende Philosoph« genannt wurde, weil er die Philosophie des Pythagoras allein durch Gebärden vermittelte. Eine frühe, am 29. September 1890 festgehaltene Notiz der Warburgschen *Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckslehre* hält möglicherweise den Ursprung seiner Suche nach reinen Verkettungen von Bildern fest, die an die Stelle des Diskurses treten und den Kunsthistoriker seinerseits in einen tanzenden Philosophen verwandeln würde: »Verleihung der Bwg. Um einer sich nicht bew. Fig. Bwg. zu verleihen, ist es nötig, selbst eine aufeinander folgende Reihe v. erlebten Bildern wieder zu erwecken – kein einzelnes Bild: Verlust der ruhigen Betrachtung.«<sup>45</sup> »Eine aufeinander folgende Reihe von Bildern«: ein Filmstreifen, eine Schlange.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin, »Über das balinesische Theater«, in: ders., *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henninger, ergänzt und mit einem Nachwort versehen von Bernd Mattheus, München, Matthes & Seitz Verlag, 1996.
- Aumont, Jacques, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999.
- Bauerle, Dorothee, *Gespensergeschichten für ganz Erwachsene: Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster, Lit, 1988.
- Binswanger, Ludwig / Warburg, Aby, *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, hrsg. von Chantal Marazia und Davide Stimille, Zürich /Berlin, diaphanes, 2007.
- Castelli-Guidi, Benedetta / Mann, Nicholas (Hg.), *Photographs at the Frontier – Aby Warburg in America 1895-1896*, London, Merrell Holberton, 1998.
- Didi-Hubermann, Georges, »Sismographes du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche«, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 88, 1999, S. 4-20.
- Fleckner, Uwe et al. (Hg.), *Aby M. Warburg, Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, Hamburg, Dölling und Galitz, 1993.
- Freud, Sigmund, »Totem und Tabu«, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. IX, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag, 1974.
- Freud, Sigmund, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag, 1986.
- Galitz, Robert / Reimers, Britta (Hg.), *Aby M. Warburg. »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling und Galitz, 1995.
- Godard, Jean-Luc, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard / Gaumont, 1999.
- Goethe, Johann Wolfgang v., »Über Laokoon«, in: ders., *Goethes Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. XII, München, C. H. Beck, 1994.
- Gombrich, Ernst H., *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, übers. v. Matthias Fienbork, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1984.
- Hofmann, Werner et al., *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt/M., Europäische Verlagsanstalt, 1980.
- Hofmannsthal, Hugo von, »Der Dichter und die Zeit«, in: ders., *Gesammelte Werke, Prosa II*, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag, 1951.
- Kany, Roland, *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, Niemeyer, 1987.
- Koos, Marianne et al. (Hg.), *Begleitmaterial zur Ausstellung »Aby M. Warburg, Mnemosyne«*, Hamburg, Dölling und Galitz, 1994.
- Mallery, G., *Sign Language among North American Indians Compared with That among Other Peoples and Deaf-Mute*, Washington, Smithsonian Institute, 1880.
- Michaud, Philippe-Alain, »Etienne-Jules Marey et la question des mobiles«, in: *Cinémathèque*, Nr. 10, 1996, S. 104-116.
- Michaud, Philippe-Alain, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.

Savarese, Nicola, »Le théâtre dans la chambre claire«, in: Barba, Eugenio / Savarese, Nicola, *L'Énergie qui danse. L'art secret de l'acteur* [1990], Holstebro, International School of Theatre Anthropology, 1995.

Saxl, Fritz, »Warburg's Visit to New-Mexico« (1929-1930), in: ders., *Lectures*, London, The Warburg Institute, 1957.

Warburg, Aby, *Schlangenritual – ein Reisebericht*, hrsg. v. Ulrich Raulff, Berlin, Wagenbach, 1988.

Warburg, Aby, »Bildniskunst und florentinisches Bürgertum«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Erste Abteilung, Bd. I,1, Berlin, Akademie Verlag, 1998, S. 89-126.

Warburg, Aby, »I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Emilio de' Cavalieri«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Erste Abteilung, Bd. I,1, Berlin, Akademie Verlag, 1998, S. 259-300.

Warburg, Aby, *Gesammelten Schriften*, Zweite Abteilung, Bd. II,1: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

## NOTES

1. Sigmund Freud, *Briefe an Wilhelm Fließ 1887-1904*, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag, 1986, S. 191.
2. Marianne Koos et al. (Hg.), *Begleitmaterial zur Ausstellung »Aby M. Warburg, Mnemosyne«*, Hamburg, Dölling und Galitz, 1994. [Inzwischen erschien im Rahmen der *Gesammelten Schriften*, Zweite Abteilung, Bd. II,1, Berlin, Akademie Verlag, 2000 eine von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink überarbeitete Fassung mit dem Titel *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert. Die Beschriftung der hier abgebildeten MNEMOSYNE –Tafeln folgt ebenfalls dem Wortlaut der *Gesammelten Schriften*. A.d.Ü.] Das Warburg Institute bewahrt drei unterschiedliche Fassungen des Atlas sowie Notizen Warburgs zu seinem Vorhaben auf; vgl. Peter van Huisstede, »Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte«, in: Galitz, Robert / Reimers, Britta (Hg.), *Aby M. Warburg. »Ekstatische Nympe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling und Galitz, 1995, S. 130-171, und Claudia Naber, »Heuernte bei Gewitter: Aby Warburg 1924-1929«, in: Galitz / Reimers (1995), S. 104-129. Vgl. auch Roland Kany, *Mnemosyne als Programm: Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin*, Tübingen, Niemeyer, 1987; Dorothee Bauerle, *Gespensergeschichten für ganz Erwachsene: Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster, Lit, 1988.
3. Zitiert nach Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, übers. v. Matthias Fienbork, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1984, S. 343.
4. Gombrich (1984), S. 376. Huisstede (in: Galitz / Reimers [1995], S. 168, Anm. 1) vermerkt, dass er in den Warburg-Archiven keinen Hinweis auf eine Beteiligung Saxls am *Mnemosyne*-Projekt gefunden habe.
5. Vgl. das von Benedetta Castelli-Guidi und Nicholas Mann herausgegebene Album der Fotografien, die Warburg im amerikanischen Westen aufnahm: *Photographs at the Frontier – Aby Warburg in America 1895-1896*, London, Merrell Holberton, 1998.
6. Vgl. Aby Warburg, *Schlangenritual – ein Reisebericht*, hrsg. v. Ulrich Raulff, Berlin, Wagenbach, 1988. Zu Warburgs Aufenthalt in der von Ludwig Binswanger geleiteten Klinik vgl. Karl Königseder, »Aby Warburg im »Bellevue«, in: Galitz / Reimers (1995), S. 74-98. Kurt Forster skizziert sogar eine Parallele zwischen der Struktur der Hopi-Altäre und den Bildtafeln in *Mnemosyne*: »Der Atlas war gewissermaßen ein anschauliches Beschwörungsinstrument, und als solches teilen seine Tafeln mit ihren achtsam ausgelegten Objekten Züge der zeremoniellen Altaraufbauten der Hopi Indianer. Auch wenn Welten sie trennen, stellen beide, Altar und Atlas,

- Versuchsanordnungen dar, mit Hilfe spezifischer Einzelobjekte die größten »energetischen« Verbindungen unter den Kräften darzustellen, die die Welt beherrschen« (»Warburgs Versunkenheit«, in: Galitz / Reimers (1995), S. 200). [Zu Warburgs Krankengeschichte siehe jetzt auch: Ludwig Binswanger / Aby Warburg, *Die unendliche Heilung. Aby Warburgs Krankengeschichte*, hrsg. von Chantal Marazia und Davide Stimille, Zürich / Berlin, diaphanes, 2007, A.d.Ü.]
7. Zitiert nach Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, S. 266 (»Freud, Totem und Tabu, fehlt mir«).
  8. Sigmund Freud, »Totem und Tabu«, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. IX, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag, 1974, S. 295.
  9. Fritz Saxl, »Warburg's Visit to New-Mexico« (1929-1930), in: ders., *Lectures*, London, The Warburg Institute, 1957, Bd. 1, S. 327.
  10. Werner Hofmann, »Der Mnemosyne-Atlas. Zu Warburgs Konstellationen«, in: Galitz / Reimers (1995), S. 172-183.
  11. Martin Warnke bestreitet die von Gombrich vorgebrachte Idee, der zufolge Warburg mit dem Rückgriff auf Semon seiner Gedächtnistheorie eine biologische Grundlage zu verschaffen suchte (vgl. Martin Warnke, »Vier Stichworte: Ikonologie, Pathosformel, Polarität und Ausgleich. Schlagbilder und Bilderfahrzeuge«, in: Hofmann, Werner et al., *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, Frankfurt/M., Europäische Verlagsanstalt, 1980, S. 33-83).
  12. Der magische Charakter des Motivs der Wiederkehr wird durch die implizite Kritik am Fetischismus des Originals kompensiert, den der Einsatz photographischer Reproduktionen darstellt (vgl. Hofmann [1995], S. 172 f.).
  13. Das Motiv des Herkules Farnese taucht auch in dem von Warburg skizzierten Projekt einer Ausstellung zur Geschichte des Himmels auf, die 1930 posthum eröffnet wurde und das Tafeldispositiv aus *Mnemosyne* aufgreift. (Uwe Fleckner et al. [Hg.], *Aby M. Warburg, Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde im Hamburger Planetarium*, Hamburg, Dölling und Galitz, 1993, S. 224-227.)
  14. Aby Warburg, »Bildniskunst und florentinisches Bürgertum«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Erste Abteilung, Bd. I,1, Berlin, Akademie Verlag, 1998, S. 89-126; Michaud (1998), S. 97-119.
  15. Huisstede in: Galitz / Reimers (1995), S. 130.
  16. A. Warburg, *Burckhardt-Übungen* (Notizbuch, 1927), zitiert nach Gombrich (1984), S. 344.
  17. Zum »Dynamographen« Mareys vgl. Philippe-Alain Michaud, »Etienne-Jules Marey et la question des mobiles«, in: *Cinéma-thèque*, Nr. 10, 1996, S. 104-116, und Michaud (1998), S. 83-88, sowie Georges Didi-Hubermann, »Sismographes du temps. Warburg, Burckhardt, Nietzsche«, in: *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Nr. 88, 1999, S. 4-20.
  18. Hugo von Hofmannsthal, »Der Dichter und die Zeit«, in: ders., *Gesammelte Werke, Prosa II*, Frankfurt/M., S. Fischer Verlag, 1951, S. 286 f. Dieser Text wurde 1906 in München, Frankfurt/M., Göttingen, Berlin und Wien vorgetragen.
  19. Hofmannsthal (1951), S. 266.
  20. Hofmannsthal (1951), S. 280.
  21. Hofmannsthal (1951), S. 286.
  22. Forster in: Galitz / Reimers (1995), S. 190. Dieses Phänomen lässt sich zum selben Zeitpunkt im Universum der Comics beobachten: man denke an Winsor McCays *Little Nemo* oder George Herrimans *Krazy Kat*.
  23. Vgl. Ernst H. Gombrich, »Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts«, in: Galitz / Reimers (1995), S. 52-73, und seine immer noch grundlegende Warburg-Biographie (1984).
  24. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, Paris, Gallimard / Gaumont, 1999. Dieser Text stellt die »Papierfassung« der gleichnamigen Videoserie dar. Diese Formel taucht in der letzten Fassung der *Histoire(s)* nicht mehr auf.

25. In der gelungenen Formulierung von Jacques Aumont »Montieren heißt Bilder zusammenstellen [...] derart, dass das in ihnen enthaltene Virtuelle aufblitzt« (*Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, P.O.L., 1999, S. 183).
26. Godard (1999), Bd. I, S. 241-243.
27. Godard (1999), Bd. IV, S. 225.
28. Aby Warburg, »I Costumi Teatrali per gli Intermezzi del 1589. I disegni di Emilio de' Cavalieri«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Erste Abteilung, Bd. I,1, Berlin, Akademie Verlag, 1998 (= Reprint des 1932 erschienenen Werks *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*), S. 259-300. Zur Annäherung der indianischen Rituale an die florentinischen Feste vgl. Michaud (1998), S. 141-167; und ders., »Florence in New Mexico – the Intermezzi of 1589 in the light of Indian rituals«, in: Castelli-Guidi / Mann (1998), S. 53-63.
29. Warburg (1998), S. 281 (»[...] sondern vielmehr zur Kunst des mythologischen Festzugs, der, von Natur aus meist stumm, verständlicher Weise nach dem Einsatz von Gebärden, Requisiten und dekorativen Elementen verlangt«).
30. Warburg (1998), S. 283 (»mythologische Pantomime«).
31. Vgl. insbesondere Peter Burke, »History and Anthropology in 1900«, in: Castelli-Guidi / Mann (1998), S. 26.
32. Vgl. Michaud (1998), S. 257. Mallery verfasste auch den 1891 im *Popular Science Monthly* erschienenen Artikel »Israelites and Indians«, der Steinbergs Hypothese über die Warburgsche Identifizierung der jüdischen Gemeinde von Hamburg mit den Hopi-Indianern belegt, von dem amerikanischen Herausgeber des Vortrags über die Schlange seltsamerweise jedoch nicht zitiert wird. Mallery ist auch der Autor einer umfangreichen Untersuchung über indianische Petroglyphen.
33. *Narrative of an Expedition to the Sources of St Peter River, Lake Winnipeck, Lake of the Woods, etc.: performed in the year 1823, by order of the hon. J. C. DieCalhoun, Secretary of War U.S.T.E., compiled from the Notes of Major Long, Messrs. Say, Keating, and Calhoun by William H. Keating.*
34. Bis 1880, vgl. G. Mallerys Bibliographie in ders., *Sign Language among North American Indians Compared with That among Other Peoples and Deaf-Mute*, Washington, Smithsonian Institute, 1880, S. 401 f.
35. Mallery (1880), S. 271. Vom Verf. hervorgehoben.
36. Vom Verf. hervorgehoben.
37. Warburg (1998), S. 15. Vgl. Michaud (1998), S. 236.
38. Michaud (1998), S. 236.
39. Mallery (1880), S. 289 f.
40. Mallery (1880), S. 290 f.
41. Nicola Savarese, »Le théâtre dans la chambre claire«, in: Barba, Eugenio / Savarese, Nicola, *L'Énergie qui danse. L'art secret de l'acteur* [1990], Holstebro, International School of Theatre Anthropology, 1995, S. 246-248.
42. Johann Wolfgang v. Goethe, »Über Laokoon«, in: ders., *Goethes Werke*, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. XII, München, C. H. Beck, 1994, S. 60. [»Ich möchte sagen, wie sie [i.e. die Laokoongruppe] jetzt dasteht, ist sie ein fixierter Blitz, eine Welle, versteinert im Augenblicke, da sie gegen das Ufer anströmt«, A.d.Ü.].
43. Antonin Artaud, »Über das balinesische Theater«, in: ders., *Das Theater und sein Double*, aus dem Französischen übersetzt von Gerd Henninger, ergänzt und mit einem Nachwort versehen von Bernd Mattheus, München, Matthes & Seitz Verlag, 1996, S. 62 f.
44. Artaud (1996), S. 64.
45. Aby Warburg, »Grundlegende Bruchstücke zu einer pragmatischen Ausdruckskunde«, 29. September 1890 (unveröffentlicht), zit. nach Michaud (1998), S. 81, Anm. 1.

## INDEX

**Mots-clés** : atlas en images, ethnographie, film, langage des gestes, mémoire, Renaissance, théâtre kabuki, Warburg

**Schlüsselwörter** : Bilderatlas, Ethnographie, Film, Gebärdensprache, Gedächtnis, Kabuki, Renaissance, Warburg

## AUTEURS

### PHILIPPE-ALAIN MICHAUD

Kunsthistoriker und -theoretiker, Konservator der Filmsammlungen am Musée national d'art moderne – Centre Georges-Pompidou, Paris