

## Beweglichkeit und Abstand bei Aby M. Warburg und ein kleines Zwischenspiel zusammen mit Walter Benjamin

ANABELA MENDES  
Universidade de Lisboa  
[anmendes@netcabo.pt](mailto:anmendes@netcabo.pt)

“Nie verhinderte das Chaos etwas, war immer trunken machende Nahrung.  
Der Mensch steht als Kreatur nicht zwischen Schlecht und Gut:  
Man sprach mit Gott  
Weil Gott Macht, weil Gott rhythmische Einheit war.  
Die Hand auf den Dingen mit Eigenleben und mit jener Hand die Dinge vereinen,  
Die Dinge neu ordnen – jedes Ding hat seine Aura, jedes Tier hat seine Aura - so wie man Auren hütet!  
In Trance: Ich bin das Ding. Und Schluss.”  
Herberto Helder, *Os Selos*<sup>1</sup>

### 1. Verhaltenes Wohlgefallen



Abb. 1 Aby M. Warburg in Florenz, ca. 1900

Wenn wir dieses Bild des Kunstgeschichtlers Aby Warburg (1866-1929) in seinem Arbeitszimmer in Florenz betrachten, müssen wir hinnehmen, dass wir den Blickwinkel eines Fotografen übernehmen, dessen Namen wir nicht kennen, mit dem wir aber eine komplizenhafte, glänzende Beziehung eingehen. Die Ruhe der Fotografie, die von der Konzentration beim Lesen, eventuell einer Zeitungsseite, ausgeht, oder vielleicht vom

---

<sup>1</sup> Herberto Helder, *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1990, S. 549.

Glück der ekstatischen reflexiven Andacht dessen, der durch Ansammeln und genauen Abgleich Routen entwirft, setzt sich für uns in eine Vielzahl von Effekten um. Erzielt wurden diese über die Art und Weise, wie der Augenblick dieses Ortes festgehalten wurde, an dem einige der Objekte, die den Lesenden umgeben, in eine Interaktion mit diesem eintreten und mit ihm zusammen die Körperlichkeit des Bildes ausmachen.

Sichtbar gemacht ist Warburgs Affinität zur Malerei (in Form eines Porträts) und zur Fotografie, auch wenn diese uns lediglich durch zwei Bilderrahmen angedeutet wird, die mit dem Rücken zum Betrachter stehen. Wir sind der Ansicht, dass der am linken Bildrand zu sehende Gemäldeausschnitt in dem Porträt einer Frauengestalt in elegante Weise den apollinisch-dionysischen Kontrast festhält, den die bildende Kunst der Renaissance dem Kunsthistoriker so teuer gemacht hatte. Durch das Fehlen der Farbe wird es für uns allerdings schwerer zu erkennen, welche Art von Porträt dort auf der hinteren Wand über Warburg wachte. Wahrnehmbar ist der Kontrast zwischen der Makellosigkeit des fragmentarischen Frauenantlitzes und der Negritude des weiblichen Wesens, die anscheinend ein Buch in Händen hält.

Anhand dieser Merkmale können wir jetzt vielleicht einige Verbindungen zwischen dem Festhalten einer Momentaufnahme, Kennzeichen fotografischer Technik, und der kreativen Produktivität herstellen, denn ein intimes Szenario hinter verschlossener Tür fordert uns auf Fragen zu stellen. Als gelebter und für den Dargestellten unwiederholbarer Augenblick, dem sich auch der Fotograf anschließt, indem er ein Gleichgewicht zwischen Licht und Schatten entstehen lässt, lädt uns die Darstellung auf dem Foto dazu ein, uns nicht dessen zu entledigen, was auch uns gehört und jenen Augenblick nicht in einem einzigen Blick einzuschließen. Nur dann kann er als Ergebnis von Erinnerung und Transivität erneut entstehen.



Abb. 2 Mädchen des Hopi-Volkes in traditioneller Kleidung und Haartracht  
In Keams' Canyon in Arizona, April 1896  
Fotografie Aby M. Warburg

Auf der Fotografie Warburgs in Florenz wird uns ein Eindruck des Wissenschaftlers in dem affektiven Arbeitsbereich vermittelt, der ihn das Thema für seine Botticelli<sup>2</sup> gewidmete Dissertation finden ließ und auch das glückliche Zusammentreffen mit der Malerin Mary Herz, seiner späteren Frau, ermöglichte. Bei dem Abgebildeten ist keinerlei Anzeichen einer für die Nachwelt eingenommenen Pose zu entdecken und auch in dem gemalten Porträt findet sich keine nüchterne und formale Spur zu entdecken; letzteres unterhält jedoch eine rätselhafte Beziehung zu dem einzigen Lebewesen, dessen Leben angehalten wurde, damit wir es weiterhin betrachten können. Zwischen dem Ort, dem lesenden Wesen und den Gegenständen, die schon an sich erinnerungstiftend sind, steht das Motiv der Erkenntnis – im Falle Warburgs die Erkenntnis der Bilder und ihrer Themen, die er auf der Suche nach den Geschichten, die die Renaissancekünstler des 15. Jahrhunderts in ihren Gemälden erzählten und die der Vorstellungswelt der klassischen Antike entstammten, auf drängende Weise befragt.

Für den Kunsthistoriker und Kulturgelehrten, der anhand der vierhundert gemalten Szenen aus Homers *Ilias* und *Odyssee* das Betrachten gelernt hatte und mit Horaz den

---

<sup>2</sup> Siehe hierzu die Dissertation von Aby M. Warburg mit dem Titel *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling" – Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, in: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der heidnischen Antike Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Horst Bredekamp und Michael Diers (Hrsg.), Band I.1, Berlin, Akademie Verlag, 1998, S. 1-57.

Abgleich des Originals mit den italienischen Übersetzungen von Gelehrten aus der Zeit von Lorenzo de Medici, einem der engagiertesten Mäzene der Florentinischen Kunst der Renaissance, schien Florenz mit seinen Museen, Kirchen und Archiven im Jahr 1900 keine Geheimnisse mehr zu haben. (Michels, 2007: 37)

Wir könnten uns nun fragen, welche Absicht sich dahinter verbirgt, die Malerei über das gewissenhafte Verfolgen literarischer Pfade zu studieren. Bei Warburg spiegelte diese Option das Bedürfnis wieder, dem Verständnis der Urtexte wieder zukommen zu lassen, was jene eigentlich in sich trugen: Authentizität, Natürlichkeit und Gewissenhaftigkeit in der Darstellung des Lebens präklassischer und klassischer Völker. Begünstigt wurden diese Eigenschaften noch durch den intimen Ausdruck der Auswirkung einer guten oder vielleicht weniger guten Nachbarschaft von Göttern und Menschen. Und es wird gerade jenes in fieberhafte Unruhe umgewandelte Bewusstsein gewesen sein, das Warburg begreifen ließ, dass das intensive Studium der bildenden Künste, der Literatur oder der theatralischen Darstellung notwendigerweise zu einer Betrachtung der Kultur als dialektischem Phänomen führen musste.

Die Fähigkeit des Lernens anhand der kleinen Details eines Gegenstands, der Bewegung der Körper in ritualisierten Tänzen, der im Gemälde gestalteten Mutationen der menschlichen Evolution, des moosbewachsenen Rests eines Torsos oder der Kinderzeichnung einer Regen bringenden Schlange, war für den Kunsthistoriker Warburg gleichzeitig Strategie und Methodologie. Mit diesen Begriffswerkzeugen setzte Warburg den seinem Charakter schon immer eigenen Widerstand gegen den Schematismus um, der unser Denken formt. In seiner Sichtweise verdiente jeder Gegenstand, jedes Wesen alle nur mögliche Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die durch Lektüre bzw. Beobachtung zu einem gegebenen Augenblick wachgerufen werden konnte und worin ein besonderer symbolischer Wert erkannt und geltend gemacht werden sollte. Diese individualisierende Eigenschaft sollte, wenn sie einmal gekennzeichnet wäre, über die Zeiten hin immer als Identitätsmarke erkennbar sein können und keine Sinnentleerung erfahren.

## **2. Üppigkeit und Ekstase entdeckend**

Gestützt auf die These, dass in jedem Detail die Essenz der Kunst lebt und überdauert, die von der menschlichen Eigenart hergestellt wird (im Sinn des griechischen

Wortes *mechané*), also auf der findiger Suche nach einem Grundstoff, der immer in den Traditionsformen eines Volkes existiert, sagt Warburg: “[...] im kultivierten Menschen wiederholen sich ontogenetisch die Conflictive primitiver Zeit.”<sup>3</sup> Kann es sein, dass dieser einfache Satz, wenn man ihn aus seinem Zusammenhang reißt, uns zu verstehen gibt, was darin vielleicht noch verborgen liegt? Und wirklich erheben sich aus dem für uns nicht Sichtbaren dieses Satzes in einem germinalen Schleier und zur gleichen Zeit die von Warburg geprägten Begriffe *Nachleben*, *Pathosformel* und *Denkraum*. Dieser Satz birgt eine bemerkenswerte Überzeugung, die auf einem Akt der Neuaneignung und Rückverwandlung nicht nur von Formen, sondern auch Urmodellen der Zivilisation, Kultur und Biologie basiert. Daher lässt er auf ganz natürliche Weise das historische und soziologische Bewusstsein davon entstehen, dass Situationen des Konflikts oder der Interessenspolarisierung zwischen den Völkern sowie die Momente, in denen solche Leidenschaften glücklicherweise im Zaum gehalten werden können, immer wieder als ritualisierte Feier aufleben können, die von der Kunst, allen Formen der Kunst und zu allen Zeiten, unermüdlich in Darstellung umgesetzt werden. Auf diese Weise wird es möglich, dass wir ein unverwechselbares *Kontinuum* zwischen den Kulturen wahrnehmen, das jederzeit bereit ist sich über Passagen, Brücken und Bögen auf den Weg zu machen und einmal im Überfluss als lebendiges und zeitloses oder zumindest so erwünschtes Gut erscheint und zu anderen Zeiten vorzieht sich zurückzuziehen und abzuwarten, bis die Außenwelt nicht mehr saturiert ist, um dann wieder neu in Erscheinung zu treten.

Die von Warburg dem kultivierten Menschen übereignete Verantwortung besteht nur, weil der von ihm gewählte Blickwinkel das wissenschaftlich belegte Wissen darüber hinter sich weiß, dass das in der Formulierung des Anthropologen *bewegte Leben*, das der Menschheitserinnerung eine Intensivierung und Ausdruckskraft an Bedeutung zuerkennt, als Zeugnis eines Dialogs entsteht, der zur Ägide der Kunst und des Lebens gehört und nur von diesen beiden umgesetzt werden kann.

Jegliches Hinterfragen der Wiederholungsmöglichkeiten einer ursprünglichen Energie oder der am besten zu einer Epoche oder einem Kontext passenden Muster stellt sich als

---

<sup>3</sup> Aby Warburg, *Das Festwesen als vermittelnder Ausbildner der gesteigerten Form*, Warburg Archive, Nummer 63.4, S. 80, *apud* Mathew Rampley, *The Remembrance of Things Past – On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2000, S. 23-24.

paradoxe Dynamik der eigenen Forschung dar, ohne absehbares Ende und in dem Begnügen mit Fortschritten und Rückschlägen, fern aller Dogmatismen, bis dann das menschliche Geschlecht ganz zugrunde geht. Dem Begriff der kulturellen Globalisierung, der heute jeden unserer Herzschläge zu beherrschen scheint, könnte Warburg seinen Lieblingsspruch entgegen halten: “Der liebe Gott steckt im Detail.”

Die Infragestellung der Vorstellung eines *Nachlebens* in der Kunst, vor allem aus dem Blickwinkel der Kunstgeschichte, der Anthropologie und der Ikonographie, ist einer der Aspekte, die Warburg am meisten interessieren, insbesondere hinsichtlich der Hypothesen über die Vergleichbarkeit und Wiederkehr bestimmter Dynamiken der Körpersprache oder ihrer bildnerischen Darstellung im menschlichen Leben.

Im Verhältnis zur langen Wegstrecke an menschlicher Entwicklung in den verschiedenen Gegenden des Globus, und unter der Ägide der Gleichzeitigkeit des Handelns oder der Abwesenheit davon, muss es möglich sein, identische Augenblicke an Intensivierung und ästhetischer Wiederholung auszumachen, deren gemeinsame oder teilweise sich annähernde symbolische Bedeutung sich spezifischen Perspektiven der Geschichtsinterpretation öffnet. Dies gilt nicht so sehr für die direkte chronologische Evolution, sondern findet über Formen punktueller Einbrüche statt, deren Ursprung in Vorgängen zu finden ist, die die Menschen zutiefst betreffen.

In den Studien Warburgs zu Skizzen von Figurinen und Bühnenbildern für die *Intermezzi* der florentinischen Künstler Buontalenti e Agostino Carracci<sup>4</sup> können wir den ersten Teil einer Reise erkennen, die auf unerwartete Weise<sup>5</sup> mit der Beobachtung und direkten Begleitung der Stämme der Hopi, Zuñi e Navajo in den Dörfern Walpi und

---

<sup>4</sup> Hierzu wird auf den Essay *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589* verwiesen, 1895 geschrieben und herausgegeben und heute veröffentlicht in: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften – Die Erneuerung der heidnischen Antike – Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Horst Bredekamp und Michael Diers (Hrsg.), , Band I,1, Berlin, Akademie Verlag, 1998, S. 259 -300, insbesondere S. 285-296.

<sup>5</sup> Die Reise Warburgs nach Neumexiko erfolgt nach einem Besuch der USA im November 1895 zur Hochzeit in New York von seinem Bruder Paul mit Nina Loeb, einer reichen Erbin aus einer New Yorker Bankiersfamilie.

In den Vorbemerkungen zur Niederschrift des Essays von Kreuzlinger erklärt Warburg die Gründe, die ihn New York verlassen und in den amerikanischen Südwesten aufbrechen ließen: “Äußerlich im Vordergrund meines Bewußtseins würde ich als Ursache angeben, daß mich die Leere der Zivilization im östlichen Amerika so abstieß, daß ich eine Flucht zum natürlichen Objekt und zur Wissenschaft auf gut Glück dadurch unternahm, daß ich nach Washington fuhr, um die Smithsonian Institution zu besichtigen. Sie ist ja das Gehirn und das wissenschaftliche Gewissen des östlichen Amerika und ich fand in der Tat zunächst in der Person von Cyrus Adler, den Herren Hodge, Frank Hamilton Cushing und vor allem James Mooney

Oirabi auf den Hochebenen von Arizona in Neumexiko fortgesetzt werden sollte. Warburg besuchte diese Völker zwischen 1895 und 1896 und berichtet uns darüber in *Schlangenritual – Ein Reisebericht*.<sup>6</sup>

In dem Essay über die *Intermezzi*, in denen eine Darstellung der heiligen und profanen kosmologischen Feiern der Frühlingsfestlichkeiten in Florenz enthalten ist, nimmt Warburg die Idee seines Meisters Jacob Burckhardt wieder auf, dass die über das Schauspiel gewonnene Erfahrung die kleinen, unbedeutenden und grandiosen Ähnlichkeiten enthalte, die auch zwischen Leben und Kunst bestehen (Villhauer, 2002: 34-36). Mit der vergleichenden Betrachtung der Zeichnungen und Stiche von Buontalenti und Carracci für die *Intermezzi* entstehen neue Überlegungen Warburgs über zwei ästhetisch fruchtbare Momente in der Kunstgeschichte Europas – die Renaissance und die klassische Antike -, die in ihrer Substanz und bis ins unverdächtigste Detail hinein zerlegt werden um das bei Burckhardt Gelernte nachzuweisen. Die inspirierende Verwertung von Zeremonien aus der heidnischen Antike gewinnt in der Intensivierung jeder Art von Körpersprache und deren symbolischer Interpretation nicht nur wieder an Kraft, sondern sagt im Ausdruck und in der Unruhe von Bewegung auch die Erschließung identischer Muster jenseits der Renaissanceästhetik voraus. So scheinen starke Strömungen zwischen Völkern und Kulturen emporzusteigen, die insbesondere über die Gestik, die Mimik und den Tanz Ausdruck finden und über eine Stimme, die sich in erlösendem Gesang erschöpft und deren Identität und Affinität in einem *a priori* oder einem *a posteriori* greifbar wird. Der Fluss dieser Strömungen konfrontiert uns allerdings mit einer Art Unbestimmtheit, die sich mit erlangtem Wissen wandelt und reift, auch wenn sein schwebender Charakter sich angesichts der Beweglichkeit von Geburt

---

(mit Franz Boas in New York), Pioniere der Eingeborenen-Forschung, die mir die Augen für die weltumfassende Bedeutung des prähistorischen Amerika und „wilden“ Amerika öffnete. So daß ich mich entschloß, das westliche Amerika sowohl als moderne Schöpfung wie in seinen spanisch-indianischen Unterschichten zu besichtigen.“ (Warburg, 1996: 63-64)

<sup>6</sup> Dieser auf verschiedenen Ebenen außergewöhnliche Essay bietet uns eine anthropologische Interpretation der in Neumexiko besuchten Stämme und Annäherungsprozesse zwischen diesen indigenen Völkern und der westlichen amerikanischen Kultur jener Zeit sowie der klassischen europäischen Antike. Viele der Fotografien in diesem Werk sind von Warburg. Aufgrund dieses 1923 geschriebenen Essays und der zwischen 1895 und 1896 notierten Anmerkungen über die Indianer, die in den *Pueblos* der Hochebenen der *Rocky Mountains* lebten, erhielt Warburg die Genehmigung zum endgültigen Verlassen der psychiatrischen Anstalt von Dr. Ludwig Binswanger in Kreuzlingen (Schweiz), wo er sich seit 1921 in Behandlung befand.

und Vergehen menschlicher Leben und ihrer unendlichen Formen reiner Energie bescheiden sollte.



Abb. 3 Bühnenbild für das dritte *Intermezzo*,  
Kupferstich von A. Carracci  
auf der Grundlage einer Zeichnung von Buontalenti, 1589



Abb. 4 Hopi-Indianer beim Stammestanz  
Oraibi, Arizona, Mai 1896  
Fotografie von Aby M. Warburg



Fig. 5 Buontalenti, Zeichnung für die Maske eines Tänzers  
Nationalbibliothek Florenz



Abb. 6 Tänzer Pawi Katchina  
Fotografie von H. R. Voth  
Archiv des Instituts Warburg

Bei einem Vergleich der Abbildungen 3 bis 6 lässt sich leicht erraten, was Warburg zur Untersuchung dessen veranlasst hat, was wir als eine Phänomenologie des Zitierens von Fleisch, Ornament, Maske und der entsprechenden Konflikte bezeichnen würden.

Dabei führt der Faktor Erinnerung zur Aufhebung dessen führt, was als Graben zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft steht. Das Leben ist auch in den Formen der Theatralisierung und Ritualisierung noch identisch mit Veränderung, denn das Übermittelte ist nie dasselbe und behält auch nicht seinen Zustand bei. Die Erinnerung gestaltet lediglich das an ungewöhnlichen Ähnlichkeiten Bemerkenswerte. *Nachleben* ist eine Art Kunst der Wahrheit, bestehend aus symbolischen Bildern, die bei einem Zusammentreffen, zu dem wir uns hingezogen fühlen, Ähnlichkeiten aufweisen. Dort kann wieder aufgerufen werden, was es schon nicht mehr gibt und es taucht wie eine Erhöhung zwischen *Sophrosyne* und Ekstase nach oben. Jederzeit kann ein Symbol auf ein weiteres Symbol verweisen und dieses auf ein nächstes und so weiter; die Kulturen bauen darüber auch authentische Beziehungen auf, während sie gleichzeitig versuchen dem Chaos eine Form zu geben.

Wenn Warburg den Beziehungen zwischen Geschichte und Erinnerung auf individueller und kollektiver Ebene nachspürt, benutzt er dabei als Begriffswerkzeug einen Raum der Öffnung, ein Intervall zwischen Sein und Natur, das, was er als *Denkraum* bezeichnet. Dieser *Denkraum* erlaubt ihm das Wandern zwischen Zeiten und Räumen und die Beobachtung von Übereinstimmungen zwischen Zivilisationen, die mit der Welt eine mimetisch körperliche Beziehung unterhalten und solchen, die diese Beziehung auf wissenschaftlich rationale Weise entwickeln. Zwischen den einen und den anderen entsteht eine Beweglichkeit, die den Vergleich darüber ermöglicht, was von Dauer und was von vorübergehender Natur ist, was als transhistorisch einzustufen ist und was sich als Konflikttypologie herausarbeiten lässt.



Abb. 7 Aby Warburg, *Kampf der Zentauren im westlichen Flies des Theseus Tempel in Athen*, 1887  
Bleistiftzeichnung, Warburg Institut, London

Gerade über den Bereich der Konflikttypologien finden wir Zugang zu einem Begriffsprinzip bei Warburg, der *Pathosformel*<sup>7</sup>, die im Wesentlichen darauf beruht zu wissen, ob zum Beispiel ein liegender Körper tot ist oder noch lebt, ob es in ihm noch eine Restform an Lebensatem gibt. Der Nachweis darüber hängt von der Fähigkeit zum Abhören einer organischen Bewegung ab, vor allem aber von der Fähigkeit, eine lebendige Bewegung von einer überlebenden Bewegung unterscheiden zu können. Zwischen dem Einen und dem Anderen entsteht eine Art Gegenbewegung, die als ein Rest dessen in Erscheinung tritt, was allen Zeiten eigen ist. Diesem Rest nun kann die Frage gestellt werden: Existieren Formen der Körpersprache, die diese Zeit des Vermittelns, diesen Intervall zwischen Untergang und Scheitern festhalten können?

Als Begriff, aus dem eine Dialektik zwischen Leben und Tod entspringt und der diese konstituiert – mit ihren natürlichsten Eigenschaften, deren Manifestationen jedoch oft für widersprüchlich gehalten werden – durchzieht die *Pathosformel* das gesamte Werk Warburgs als Polarisation, die der graphischen und plastischen Darstellung der Beziehung von Zeitlichkeit und Räumlichkeit zwischen Subjekt und Objekt und zwischen Subjekten nahe steht, als zeitlose, erregte Intensität voller Leidenschaften zwischen Orient und Okzident. Abgesehen von ihrer Funktion als Begriffsprinzip für Warburg ermöglicht die *Pathosformel* ihm auch über ein eigenes Instrument zu verfügen, vielleicht sogar über eine „namenlose Wissenschaft“, die ihn dabei unterstützt Bilder zu denken, ohne dass diese eingeschnürt oder Gegenstand eines puren Schematismus sein können. Im Wesentlichen gibt die *Pathosformel* dem Kunsthistoriker und Anthropologen eine unverwüstliche Unterstützung im Dialog mit den Bildern an die Hand, sie leuchtet alle Forschungslabyrinth aus und übernimmt die Rolle eines unbesiegbaren Kriegers angesichts der Komplexität der Übergänge zwischen Raum und Zeit. Jegliche Antwort erscheint wie eine Unterbrechung, wie ein Halt zwischen Intervall und Intervall. Wichtig ist die Fähigkeit, bei jedem Werk die dahinter verborgenen Energien zu entdecken, die vielleicht schon anderen Werken angehört haben. Wer kann bestimmen, wo die Dynamik

---

<sup>7</sup> Aby Warburg interessierte sich schon sehr früh für diese Frage. In seiner Studie von 1888 über die Kunstpsychologie findet sich schon die Vorstellung, dass bestimmte Formen bereits eine tragische Intensivierung von Lebensmomenten erkennen ließen und erkannte ihnen eine expressive Intensivierung zu. Siehe hierzu *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, London, Warburg Institut Archive, III, 43.1.-2. Siehe auch Georges Didi-Huberman, *L'Image Survivante – Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, S. 191-223.

klassischer und präklassischer Kunstformen endet? Wie kann man die Kräfte von den Formen trennen? Hat Warburg der indigenen Bevölkerung Neumexikos des 19. Jahrhunderts erklärt, dass ihre Tänze und Rhythmen Geschwister der florentinischen *Intermezzi* aus dem 15. Jahrhundert waren? Kann man von irgendjemandem sagen, dass er die besten Karten anfertigt? Wer weiß, wie viel Ewigkeit in einem Menschen steckt?

### 3. Kurzer Exkurs

**Der Tag, an dem Aby M. Warburg vielleicht mit Walter Benjamin zusammengetroffen wäre**



Abb. 8 Aby M. Warburg in einem Sandsturm auf dem Weg zum Keam's Canyon, Arizona, April 1896

So wie Aby Warburg in seinem Arbeitszimmer in Florenz von einem unbekanntem Fotografen porträtiert worden war, widerfuhr ihm dies erneut während seiner Reise nach Neumexiko. Unbekannte Hände, die Blende und Zeiteinstellung regelten, drückten für einige Augenblicke lang auf den Auslöser - für eine historische Erinnerung. Die von dem Anthropologen und Kunsthistoriker in Amerika aufgenommenen Bilder zeigen in Gesicht und Körper die Freude an der Reise, die Heimsuchungen unberechenbarer Unwetter, die Zuneigung zu Völkern einer Kultur, die auch dem Europa jener Zeit noch sehr fremd war - und das, obwohl hunderte von Jahren vergangen waren zwischen dem

Auftauchen der *Eroberer, Siedler und Missionare* und dem initiierenden Zusammentreffen Warburgs mit den Manifestationen einer ursprünglichen Rückkehr, die noch mächtiger war als die bis dahin beobachteten Lebens- und Kunstformen. Festgehalten wurde durch die Arbeit jenes Fotografen die Bewegung der wütenden Natur zusammen mit einem breiten Lächeln für die Nachwelt, das aber auch von der Traumzwischenwelt des Porträtierten erzählt. In jener Zwischenwelt des Traums scheinen die Wasser hin und her zu fließen, über die das Leben wacht, damit im darauf folgenden Intervall die Kunst wieder zum Vorschein kommt.

War das die Art von Erfahrung, die Walter Benjamin Aura nannte? Sehen wir, was seine *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) uns empfiehlt:

“Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommertag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Betrachter wirft, bis der Augenblick oder die Stunde Teil an ihrer Erscheinung hat – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“ (Benjamin, 1991: 378)

Ein Beispiel, Geschriebenes, das zur Metapher wird, der Wunsch raum-zeitliche Einzigartigkeit in Worte zu fassen, die der einzigen und unwiederholbaren Erfahrung Form geben. Wo zeichnet sich die Aura ab? Wie kann sie eingeatmet werden? Kann es sein, dass Zufall und Zusammentreffen ihr zur Struktur verhelfen? Wie können wir in uns hineinfallen, wie können wir begreifen, dass wir zu einem gegebenen Augenblick zusammen mit der Welt das Ferne und das Nahe zusammenbringen? Woraus besteht schlussendlich die Stimme eines Fotografen, dem wir nicht zuhören müssen? Sein Gesang besitzt Hände, die uns in einem nicht wahrnehmbaren Moment von Intensität und Gemeinsamkeit den Gehalt des Lebens zurückgeben.

Im Gegensatz zu dem, was Walter Benjamin dachte (zumindest in seinem Essay über Fotografie), hat weder die technische Entwicklung der fotografischen Mittel noch die Massifizierung der modernen Gesellschaften den Niedergang der Aura herbeiführen können. Sie wacht aus der Ferne über uns, aus Räumen, in denen die Bedeutung ihrer nicht sagbaren Gegenwart Erinnerungsflüsse von Abstand und Nähe, von Bewegung und Ruhe schafft. Es gibt Bilder, die wir wirklich betrachten, egal, ob es sich um eine Fotografie, ein Gemälde oder etwas anderes handelt und für die wir keine Erklärungen benötigen, da sie selbst uns hinreißen, hinein ins Innere ihrer Authentizität. Mit dem

auratischen Blick entsteht eine Art selektiver Amnesie, so dass wir immer neue und erneuerte Verbindungen zwischen Kunst und Gesellschaft herstellen können.

Die Intervalle bei Warburg, die metaphorisch mit dem Augenblick zwischen Öffnen und Schließen der Kamerablende verglichen werden können, erzeugen die Erwartung Kunst wahrzunehmen, zu genießen und zu verstehen. Diese mentalen Konstrukte, die zu jeder Zeit sichtbare Rückwirkungen auf das Subjekt und die objektive Welt haben, liefern dem Beobachter die Mittel an die Hand, der Kunst Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit zu attestieren. Dabei ist der Begriff der Aura präsent, und diese Kunst mit einer Neigung zur Erinnerung trägt zur Wiederherstellung symbolischer Sequenzen bei, in denen die ursprünglichen Wasser des Planeten als verstörende Bewegung zwischen den Wassern wieder in Erscheinung treten können.



Fig. 9 Victor Masayeva, Jr. *Wimkya/Initiation*  
Digitale Komposition, 1996

## Bibliografie

Benjamin, Walter (1991) *Gesammelte Schriften - Aufsätze, Essays Vorträge*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Band II,i, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Didi-Huberman, George (2002) *L'Image Survivante – Histoire de L'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Guidi, Benedetta Cestelli/Mann, Nicholas (Hrsg.) (1999) *Grenzerweiterungen – Aby Warburg in Amerika 1895-1896*, Hamburg, München, Dölling und Galitz Verlag in Zusammenarbeit mit The Warburg Institute, London.

Helder, Herberto (1990) *Poesia Toda*, Lisboa, Assírio & Alvim.

Lindner, Burkhardt (Hrsg.) (2006) *Benjamin Handbuch – Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart, Weimar, Verlag J. B. Metzler.

Michels, Karen (2007) *Aby Warburg im Bannkreis der Ideen*, München, Verlag C. H. Beck.

Rampley, Matthew (2000) *The Remembrance of Things Past – On Aby M Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag

Warburg, Aby (1888) *Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie*, London, Warburg Institut Archive, III, 43.1.-2.

Warburg, Aby (1903-1906) *Das Festwesen als vermittelnder Ausbildner der gesteigerten Form*, Warburg Archive, Nummer 63.4.

Warburg, Aby (1996) *Schlangenritual – Ein Reisebericht*, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin, Verlag Wagenbach.

Warburg, Aby (1998) *Gesammelte Schriften, Die Erneuerung der heidnischen Antike Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance*, Horst Bredekamp und Michael Diers (Hrsg.), Band I.1, Berlin, Akademie Verlag.

## **Bildquelle**

**Abb. 1 bis 8** - The Warburg Institute Archive, London

**Abb. 9** – Victor Masayesva, Jr. (2006) *Husk of Time – The Photographs of Victor Masayesva*, Tucson, The University of Arizona Press, S. 39.