



Hopi-Künstler Victor Masayesva, *Salt Trail – Ong Tupka*,
Öl auf Silberabzug, 1997

DIA-PROJEKTION MIT FREIEM VORTRAG

Warburg und der Mythos von Kreuzlingen¹

Zweifellos nimmt Aby Warburg in der Entwicklung eines visuell-anthropologischen Ansatzes einen ganz eigenen Platz ein. Doch kommt ihm dieser Rang nicht so sehr als Ethnograf zu: Seine Feldforschung bei den Pueblo-Indianern Mitte der 1890er Jahre war bekanntlich eine einmalige Angelegenheit; eine erneut geplante Reise nach Amerika, um mit Franz Boas an den Debatten der neuen Disziplin mitzuwirken, konnte er nicht mehr realisieren.² Es ist sein kontinuierliches Experimentieren mit der Fotografie, sein Entwerfen neuer Verfahren des Sammelns, Ordnen und Zeigens fotografischer Reproduktionen, das Warburgs methodischen Beitrag zu einer Anthropologie *von* und *mit* Bildern auszeichnet. Innerhalb dieser Praktiken erarbeitete er zunächst eine sehr eigene Technik des Lichtbildervortrags. Den besonderen Modalitäten der Dia-Projektionen, die Warburg nach seiner Rückkehr aus Amerika vor fotografischen Gesellschaften in Hamburg und Berlin³ mit seinen amerikanischen Aufnahmen systematisch auszuarbeiten begonnen hatte, ist noch kaum Aufmerksamkeit gewidmet worden. Eine dieser Projektionen wiederholte Warburg in abgeänderter Form bei seinem berühmten Vortrag 1923 in Kreuzlingen, dessen einzigartiges fotografisches Dispositiv im Folgenden detailliert analysiert wird. Gewiss war die Fotografie von Anfang an grundlegend für Warburgs Arbeit an der Erneuerung des Bilddenkens: Aber dieser Lichtbildervortrag bildet – so meine These – einen entscheidenden Wendepunkt im Einsatz des fotografischen Mediums bei der Entfaltung neuer heuristischer Muster und Darstellungsformen, die charakteristisch sind für die Arbeit an und mit Bilddokumenten, wie sie in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre im <Bildlabor> der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg erprobt wurden.

Die Rezeptionsgeschichte des Kreuzlinger Lichtbildervortrags ist durch ein bemerkenswertes Paradox gekennzeichnet: Obwohl Warburg die Verbreitung seiner schriftlichen Vorlage ausdrücklich untersagt hatte, wurde 1939 unter dem Titel *A Lecture on Serpent Ritual* ein stark redigierter Text in einer gekürzten

¹ Der vorliegende Text steht in Zusammenhang mit einem in Vorbereitung befindlichen Buch zur Archäologie der visuellen Anthropologie, das die Funktion der frühen ethnografischen Fotografie in der Konstituierung der neuen kulturwissenschaftlichen Disziplin untersucht.

² Der Austausch mit Boas begann während der Amerikareise 1895 und dauerte bis zu Warburgs Tod; vgl. dazu u. a. Benedetta Cestelli Guidi, Aby Warburg and Franz Boas, *Two Letters from the Warburg Archive: The Correspondence Between Franz Boas and Aby Warburg (1924–1925)*, in: *RES: Anthropology and Aesthetics*, Nr. 52, 2007, 221–230. Zu Warburg als Fotograf, vgl. Karl Sierek, *Foto, Kino und Computer: Aby Warburg als Medientheoretiker*, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 2007, besonders 55 f.; außerdem Philippe Despoix, *Apostrophē. Aby Warburgs fotografischer Zwischenraum*, in: Helmuth Lethen (Hg.), *Katalog der Unordnung*, Wien, Linz (IFK-Kunstuniversität Linz) 2013, 64–67.

³ Vgl. Aby Warburg, *Eine Reise durch das Gebiet der Pueblo-Indianer in Neu-Mexico und Arizona (1897)*, in: ders., *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare hg. und kommentiert von Martin Trembl, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig*, Berlin (Suhrkamp) 2010, 508–523; sowie das Nachwort der Herausgeber, 496.



Abb. 1 (K1) Zuni Landschaft
(Die K-Nummern – oben rechts
auf dem Diarahmen – verweisen
auf die Durchnummerierung für
die Kreuzlinger Projektion.)

4 Siehe die Ausgaben von 1939 (A Lecture on Serpent Ritual, Journal of the Warburg Institute, Vol. 2, Nr. 4, Apr. 1939, 277–292) und 1988 (Schlangenritual, Ein Reisebericht, Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin [Wagenbach] 1988 [Reprint 2011]), die auf einem von Fritz Saxl und Gertrud Bing stark redigierten Text beruhen; die englische Ausgabe umfasst 28 Fotografien (auf 5 Bildtafeln), von denen lediglich 17 zu den insgesamt 48 Fotografien gehören, die Warburg in Kreuzlingen gezeigt hat; die deutsche Ausgabe von 1988 übernimmt diese Bildauswahl im Wesentlichen.

5 Es handelt sich um den Text des Typoskripts WIA III.93.1: Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika, in: Warburg, *Werke in einem Band*, 524–566.

6 Vgl. dazu Ulrich Raulff, The Seven Skins of the Snake, Oraibi, Kreuzlingen and Back, in: Benedetta Cestelli Guidi, Nicholas Mann (Hg.), *Photographs at the Frontier, Aby Warburg in America 1895–1896*, London (The Warburg Institute) 1998, 64–74, hier 67; Erhard Schüttelpelz, Das Schlangenritual der Hopi und Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag, in: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttelpelz (Hg.), *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin (Akademie) 2007, 187–216, hier 190, Fn. 7; Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*,

Übersetzung publiziert und mit Bildmaterial illustriert, das dem ursprünglichen relativ fern war. Seither fungiert die deutsche Fassung dieses *apokryphen* Textes als Vorlage der verschiedenen bebilderten Ausgaben (und Übersetzungen) vom sogenannten *Schlangenritual*, der heute wahrscheinlich die bekannteste und am meisten diskutierte Arbeit des vielseitigen Denkers Warburg darstellt.⁴ Doch auch der – inzwischen veröffentlichte – <Urtext> ist an jenem Abend in Kreuzlingen gar nicht zum Vortrag gebracht worden.⁵ Was einem ausgewählten Publikum am 21. April 1923 im Sanatorium Bellevue, wo Warburg aufgrund eines schweren manisch-depressiven Zustandes

Patient war, tatsächlich geboten wurde, war, nach übereinstimmenden Aussagen von Anwesenden, eben kein mit Fotografien illustrierter abgelesener <Vortrag>, sondern einfach eine Dia-Projektion, die Warburg in freier Rede und teils improvisierend kommentierte.⁶ Wenngleich die mündliche Aufführung freilich dahin ist, sind die Glasdiapositive (10×8,56 cm), die Basis seiner <Performance> waren, größtenteils erhalten (Abb. 1). Jenem Sachverhalt, der das Verhältnis zwischen Bild und Sprechen sowie die spezifische mediale Funktion der Projektion berührt, ist bis heute nicht die ihm gebührende Aufmerksamkeit gewidmet worden.

I. Der Lichtbildervortrag und seine Augenzeugen

Man weiß um die Schwierigkeiten der Vorbereitungen dieses mehrmals verschobenen <Vortrags>, bei denen ein wenig arbeitstauglicher Warburg von Fritz Saxl unterstützt wurde. Zu dessen Überraschung benutzte Warburg das nach seinen Anweisungen von Saxl vorbereitete Manuskript während der Dia-Projektion «fast gar nicht.»⁷ Vielmehr beeindruckte der Redner damit, wie er, auf sein nicht akademisches Publikum eingehend, das Thema mit Erfolg «in eine ganz neue Form umgoss»⁸ und «frei» sprechend, wie sein Sohn Max Adolf bemerkt, «natürlich manche Formulierung opfern u[nd] dafür mehr <zeigen> musste».⁹ Diese Beobachtungen decken sich mit denen seines Arztes, Ludwig Binswanger, der im Krankenbericht auf Details der Vorbereitungen und des Lichtbildervortrags eingeht.¹⁰ Warburg selbst hebt ein Jahr später in einem Brief an die Leitung des Sanatoriums hervor: «Ich sprach eineinhalb Stunden frei, verlor den Faden nicht und brachte kulturpsychologische Zusammenhangsbemerkungen in engste Verknüpfung mit meiner früheren Lebensarbeit» und bemerkt zudem: «von diesem Augenblick an sah ich wieder Land».¹¹

Die therapeutische Wirkung des Kreuzlinger <Vortrags> beruhte also vor allem auf der Dia-Projektion und dem freien mündlichen Kommentieren. Um die singuläre Funktion dieser <Performance> nachzuvollziehen, muss man

die seit der ersten Publikation des Vortrags etablierte Gewichtung von Text und fotografischen Abbildungen in Frage stellen, wenn nicht umkehren. Der <Original>-Text wäre dann allenfalls als Reihe von <dynamischen> Erläuterungen zu den von Warburg ausgewählten Aufnahmen zu erachten. Das wird recht eindeutig aus den vielen dort auf die einzelnen Fotos verweisenden deiktischen Ausdrücken und Zeichen, die in den gängigen illustrierten Ausgaben nach wie vor getilgt sind. Insgesamt zeigen die vorhandenen Materialien, dass Auswahl und Abfolge der Diapositive das eigentliche *a priori* des Lichtbildervortrags darstellen und zugleich über die heilende – aber auch epistemische – Verschiebung Aufschluss geben, die um jenen Abend im Sanatorium Bellevue herum eingetreten zu sein scheint.

Um die Funktion zu analysieren, die die Kreuzlinger Vorführung in der Weiterentwicklung von Warburgs Frage nach der Übermittlung von Pathosbildern beanspruchen kann, ist allererst eine Bezugnahme auf das primäre Material, die Diapositive, erforderlich. Eine vollständige Rekonstruktion der Bilderreihe wurde bisher nicht publiziert, vermutlich auch aufgrund der Aura eines mythisch gewordenen Textes, demgegenüber den entsprechenden fotografischen Dokumenten eine im Wesentlichen lediglich illustrative Funktion zuerkannt wird.¹² Im Gegensatz dazu möchte ich die These durchdeklinieren, nach welcher die eigentliche Besonderheit der Dia-Projektion in der Verkettung der Abbildungen als solcher bestehe: Das heißt, der diskursive Zusammenhang ist kein rein textueller, sondern entfaltet sich gemäß einer Logik der ausgewählten Aufnahmen, im Gefolge einer bildhaften Reihung – die man *foto-kinematografisch* nennen könnte –, deren Urheber zweifelsfrei Warburg ist.

Die Publikation des als Entwurf anzusehenden Textes hat Warburg mit der durchaus ernst zu nehmenden Begründung untersagt, dieser sei «so formlos und philologisch so schlecht fundiert [...], dass nur in dem Zusammensehen einiger Dokumente zur Geschichte des symbolischen Verhaltens ein [...] Wert vorhanden ist.»¹³ Der von Warburg wissenschaftlich nie weiter bearbeitete Entwurf hatte in seinen Augen also keinen eigenständigen Wert, sondern nur im Hinblick auf die Gesamtheit der im Typoskript eingangs aufgelisteten, durchnummerierten Diapositive, die, dem ersten Satz der Einleitung folgend, als «Bilder mit begleitenden Worten» aufzufassen sind.¹⁴ Solange die genaue Verknüpfung zwischen projiziertem Bild und Kommentar unberücksichtigt bleibt, muss das Unternehmen Warburgs in Kreuzlingen teils willkürlich und seine genuin *visuell* anthropologische Problemstellung unverständlich erscheinen.

II. Reenactment vorangegangener Dia-Projektionen

Die an jenem Abend im Sanatorium Bellevue unter dem bescheidenen Titel *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika*¹⁵ projizierte Dia-Reihe erscheint, wenn man sich vom Bildmaterial leiten lässt, als ein mehrfacher Prozess des Erinnerns: zunächst des Erinnerns von Aufnahmen, die Warburg

Paris (Les Editions de Minuit) 2011, 249; Martin Trembl, Einleitung, in: ders., Sabine Flach, Pablo Schneider (Hg.), *Warburgs Denkraum. Formen, Motive, Materialien*, München (Fink) 2014, 7–16, hier 8, Fn. 5.

⁷ Fritz Saxl an Mary Warburg, Brief vom 23. April 1923, in: Chantal Marazia, Davide Stimilli (Hg.), *Ludwig Binswanger – Aby Warburg. Die unendliche Heilung: Aby Warburgs Krankengeschichte*, Zürich-Berlin (diaphanes) 2007, 111, Fn. 43.

⁸ Fritz Saxl zitiert nach Dorothea McEwan, Zur Entstehung des Vortrages über das Schlangenritual: Motiv und Motivation/Heilung durch Erinnerung, in: Bender u. a. (Hg.), *Schlangenritual*, 267–282, hier 278.

⁹ Vgl. Max Adolf Warburg an Mary Warburg, Brief vom 21. April 1923: «Vater benutzte sein (natürlich wörtlich ausgearbeitetes) Manuskript nur stellenweise und sprach frei ... Man kann nur sagen «hurra», nach: McEwan, Zur Entstehung, 278.

¹⁰ Vgl. den Krankenbericht von Ludwig Binswanger, 22. April 1923: «Patient hatte dazu ein großes Publikum geladen und für die gute Inszenierung der Lichtbilder etc. gesorgt. Der Vortrag selbst war mehr eine Plauderei im Anschluss an das Photomaterial ... Dazu kam, dass das Organ des Vortragenden ruiniert und unklar ist. Doch war der einstündige Vortrag eine große dynamische Leistung.», in: Marazia, Stimilli, *Ludwig Binswanger*, 79.

¹¹ Vgl. Warburg an die Leiter der Kuranstalt Bellevue, Brief vom 12. April 1924, ebd., 111.

¹² In Vorbereitung des Bd. III.2 der *Gesammelten Schriften* wird eine Rekonstruktion des Bildmaterials von Uwe Fleckner und Isabella Woldt erarbeitet.

¹³ Vgl. Aby Warburg an Fritz Saxl, Brief vom 26. April 1923, in: Warburg, *Schlangenritual*, 60. Dieser Brief wurde vermutlich fünf Tage nach dem Dia-Abend geschrieben, nachdem Warburg sein Manuskript erneut gelesen und kommentiert hatte. Die einzigen, die nach Warburgs Verfügung Einsicht in den Text nehmen durften, waren seine Frau, sein Bruder Max, seine Ärzte und der Philosoph Ernst Cassirer.

¹⁴ Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 524.

¹⁵ Nachdem Warburg den Titel *Reise-Erinnerungen* gestrichen hatte; ebd., 562.

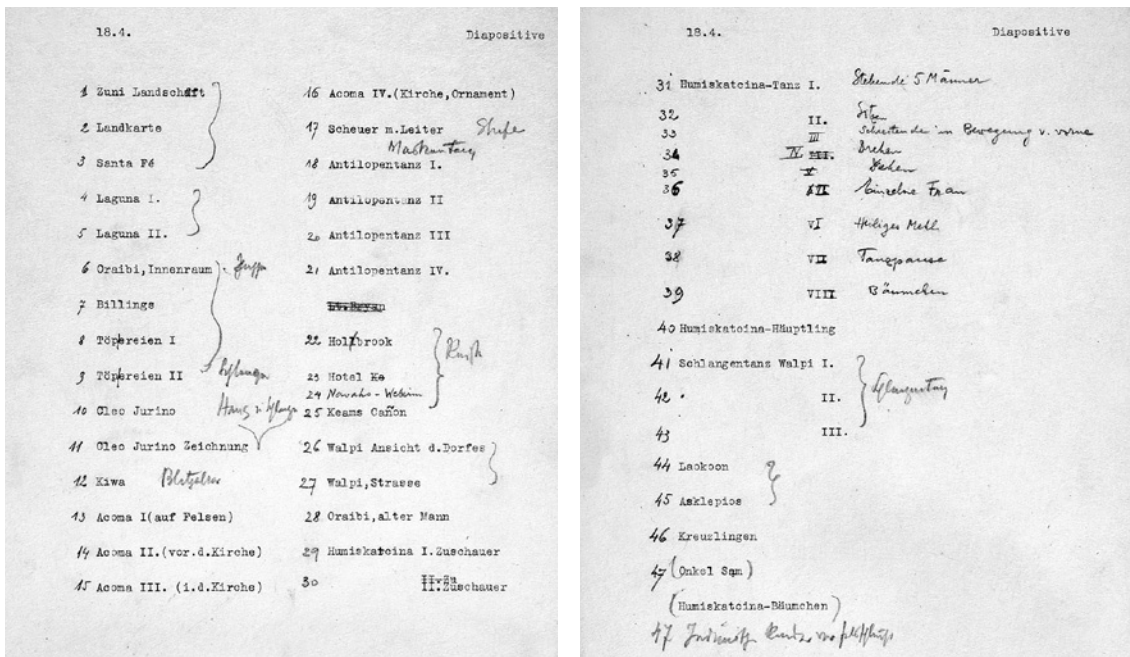


Abb. 2a/b Liste der Diapositive
(WIA 93.1 folio V-VI)

16 Die hinzugefügten Fotografien sind daran zu erkennen, dass sie nicht quadratisch sind wie die von Warburgs Kodak. Insgesamt verwendet er Aufnahmen von sechs anderen Fotografen: vgl. Benedetta Cendamo Guidi, *Immagini e parola: le diapositive della conferenza di Kreuzlingen*, in: *Aby Warburg, Opere II. Gli Hapi. La sopravvivenza dell'umanità primitiva nella cultura degli Indiani dell'America del Nord*, hg. von Maurizio Ghelardi, Turin (Nino Aragno Editore) 2006, 99–101. Diese italienische Ausgabe bietet eine fast vollständige Reihe der in Kreuzlingen gezeigten Fotografien, allerdings ohne Abstimmung auf den Text.

1896 selbst im amerikanischen Südwesten gemacht oder vor Ort gesammelt hatte; vor allem aber des Erinnerns – im Sinne von *Reenactment* – seiner erstmaligen Projektionen derselben vor den Fotografischen Gesellschaften 1897 in Hamburg und Berlin. Die Bildervorführung in Kreuzlingen geht also auf ein fotografisches Konvolut zurück, das Warburg in anderem Rahmen bereits gezeigt hatte und steht im Zeichen der Wiederholung dieser einzigen von ihm, und zwar vor einem fotointeressierten Laienpublikum, jemals vorgeführten Präsentationen seines amerikanischen Materials.

Die in Kreuzlingen nachgezeichnete Durchquerung des Raumes und der dortigen Kulturen ist etwa dieselbe wie die der vorangegangenen Dia-Projektionen, die seine Reise durch die Wüstenlandschaften in New Mexiko, Colorado und Arizona, mit Aufenthalten in Zuni-Siedlungen und Hopi-Dörfern, bis zur Rückkehr in die moderne Zivilisation aufzeigten. Gleichwohl ist der fotografische Parcours von achtzig auf fünfundvierzig «amerikanische» Diapositive verkürzt worden. Er folgt nicht mehr genau der tatsächlichen Reise, vielmehr wird das Reenactment von Warburg so umgewandelt, dass er die ihn hier interessierenden «symbolischen Formen», insbesondere die der Schlange, ohne unnötige Überleitungen aufzeigen kann.

Den Erfordernissen seines Themas folgend hat Warburg vor Ort gesammelte Fotografien, besonders solche des Hopi-Rituals *tsu'ti'kive*, des sogenannten Schlangenrituals, hinzugefügt, wie auch drei weitere, vom amerikanischen Material abweichende, Abbildungen, die auf Figuren der Antike verweisen.¹⁶ Es muss noch erwähnt werden, dass der aus Amerika zurückgekehrte

Reisende bereits bei den Abenden der Fotografischen Gesellschaften 1897 auf die religiösen, trotz ihrer Christianisierung heidnischen Vorstellungen und Gebräuche der amerikanischen Indianer eingegangen war. Das Protokoll der Dia-Projektion, die im Königlichen Museum für Völkerkunde in Berlin für die dortige Freie Photographische Vereinigung stattfand, stellt die Einschübe besonders heraus, in denen der Redner «das Wesen der heidnischen Cereemonien und deren Einfluss auf die Entstehung symbolischer Ornamentik»¹⁷ erläuterte. Das Anliegen des Kreuzlinger Vortrags war also *in nuce* schon ein Vierteljahrhundert zuvor vorhanden. Aber weder die Schlange als Symbol noch der Vergleich mit dem «Nachleben» antiker Darstellungen wurden als solche gekennzeichnet. Diese Thematik ist es, die in Kreuzlingen, als drittes Moment des Erinnerns – in diesem Fall der eigenen Forschungsarbeit – eine ganz neue Weiterentwicklung erfährt, und deren *Visualisierungsmodus* eine Detailanalyse erfordert.

Aus den zahlreichen schriftlichen Spuren der Vortragsvorbereitung geht hervor, dass Warburgs Augenmerk zunächst der Auswahl der Abbildungen gilt. Die Reihe der Diapositive wird in mindestens vier Anläufen erarbeitet und geht der Beendigung des vorzutragenden Textes voraus. Warburg beginnt zunächst mit der Reihenfolge der in Berlin gezeigten Fotografien, die er im Laufe der Abfassung seiner Notizen deutlich modifiziert, um sie dann zur Erarbeitung seines Vortragsmanuskripts zu benutzen, und diese Bildauswahl korrigiert er noch bis zum letzten Augenblick.¹⁸ Die letzte, am 18. April 1923 angefertigte Liste (Abb. 2a–b) kann als das tatsächliche «dramaturgische Skript» des drei Tage später frei gehaltenen Vortrags erachtet werden. In dieser Hinsicht ist es durchaus bedeutsam, dass Warburg den Kommentar Saxl nicht in rein chronologischer Folge diktiert, sondern die, im Nachhinein wie Puzzleteile zusammenzufügenden Texte jeweils für eine fotografische Teilsequenz entwirft. Im letzten Arbeitsschritt werden die für eine genaue Synchronisierung zwischen gezeigtem Diapositiv und korrespondierendem Kommentar notwendigen Markierungen eingefügt. Mittels dieser paratextuellen Zeichen am Rand des Typoskripts ist es möglich, dem Konzept der Dia-Projektion sowie auch der Dramaturgie der ins Auge gefassten «Performance» näherzukommen.

III. Dramaturgie der Bellevue-Dia-Projektion

Just in dem Moment, in dem nach dem Prolog die eigentliche Projektion beginnen sollte, steht im Typoskript die Anweisung «Dunkel!», die der Vortragende gibt, damit das Licht im Raum gelöscht wird. Von da an richtet sich die Aufmerksamkeit des Publikums nicht mehr allein auf den Vortragenden Warburg, sondern auch auf sein von Kommentaren begleitetes Hinzeigen auf die projizierten Bilder. Rot eingekreiste, meist von Bildtiteln gefolgte Ziffern bezeichnen am Seitenrand die jeweils aufzurufenden Diapositive: Das

¹⁷ Siehe dazu den Bericht über den Dia-Abend in: *Photographische Rundschau*, XI. Jg., 1897, 61; vgl. außerdem Warburg, *Werke in einem Band*, 513.

¹⁸ Vgl. die Notizen *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer* (WIA III 93. 4) vom 14. bis 29. März 1923. Sie beginnen mit einer Bildfolge, die der in Berlin gezeigten relativ ähnlich ist. Dazu gehört eine weitere Liste, datiert vom 24. März, mit sehr vielen Änderungen. Am Ende dieser Notizen steht eine später überarbeitete Liste vom 18. April, die sich mit Hinzufügungen auch am Anfang des für den Vortrag vorgesehenen Manuskripts (entstanden zwischen 31. März und 21. April) wiederfindet (vgl. WIA III 93.1, f. v und vi). Die Listen sind in die Ausgabe Warburg, *Werke in einem Band*, nicht aufgenommen worden; vgl. ebd., 598 Fn. ix und 600, Fn. lxxvii und lxxviii); vgl. außerdem die italienische Ausgabe Warburg, *Opere II*, 82 f.



schriftliche Dokument fungiert dergestalt als rhythmisierende Partitur für die fotografische Inszenierung. Auch wenn es sich um unbewegte Schwarz-Weiß-Bilder handelt, erzielen sie in der von Warburg vorgenommenen Reihung doch eine bedeutsame visuelle Dynamik. Die Dia-Projektion im abgedunkelten Raum kann als <proto-filmische> Situation aufgefasst werden und der frei vorgetragene Kommentar als ein Echo des Sprechers, der im frühen Kino für das Fehlen von Wort und Klang einen Ersatz bot.

Abb. 3–6 v. li. o. n. re. u. (K3) Santa Fé | (K4) Laguna I | (K5) Laguna II | (K6) Oraibi, Innenraum

Raum-Kinematik: Analysiert man die Bilder der Diavorführung in ihrer Abfolge, wird offenkundig, dass die Anordnung der Sequenzen zunächst einer Durchquerung und Wiedergabe von Raum gehorcht, die sich auch der des Films annähert. In der ersten Teilsequenz (Abb. 3–6) beispielsweise folgt auf eine Landkarte das Panorama des städtischen Santa Fe, das durch eine Ansicht des Pueblo-Dorfes Laguna abgelöst wird, worauf die Halbtotale eines Gebäudes folgt und schließlich die Aufnahme eines bewohnten Innenraums.¹⁹ Handelt es sich um ein Ritual, ist das Vorgehen ähnlich: Warburg zeigt zuerst die Lage des Dorfes, die Annäherung an den Ort vor dem Ritus, Aufnahmen von Zuschauern und Mitwirkenden, dann markiert der beschleunigte Bilderwechsel die Dynamik des Tanzes, schließlich geht es zurück zu besonders bedeutsamen Personen oder Objekten (K31–40). Die Abfolge suggeriert in jeder Teilsequenz einen durchquerten Raum, bevor mit dem Fokussieren auf prägnante Momente des Geschehens oder symbolische Gegenstände fortgefahren wird. In diesem Sinne gehören hier Bewegung des Beobachters und Modus der Beobachtung ganz zur visuellen Vorführungsform und sind Teil der Analytik der Kreuzlinger Projektion.

Nennung von Namen: Die Verbindung zwischen aufgerufener Abbildung und Textnotiz ist so angelegt, dass das Bild immer genau dann gezeigt werden soll, wenn der entsprechende Kommentar beginnt. Auffallend ist, dass dieser immer mit deiktischen Ausdrücken einsetzt, die vor dem Verweis auf das eigentlich zu zeigende Objekt die Namen der abgebildeten Personen und Orte nennen. Der Kommentar zum Diapositiv 7 mit dem Titel *Billings*, Reproduktion einer lokal-typischen, von Warburg erworbenen Fotografie (Abb. 7), lautet beispielsweise in charakteristischer Manier: «Eine solche Wasserträgerin sehen

¹⁹ Vgl. den entsprechenden Kommentar in: Warburg, *Werke* in einem Band, 528–530.

Sie hier. Sie heisst Luise Billings und ist von Laguna ... Der Krug, den sie trägt, zeigt als Ornament einen Vogel, der merkwürdig linear zerlegt ist.»²⁰ Die von Warburg systematisch bezeugte Achtsamkeit auf das Nennen von Personen, deren Fotos er zeigt, war damals bei anthropologischen Feldforschern nicht üblich. Die zitierte Textpassage wurde jedoch, wie die meisten anderen mit ähnlicher deiktischer Funktion, in der 1939 zuerst publizierten Version des Vortragstextes weggelassen (u.a. aufgrund des geänderten Bildmaterials). In die späteren bebilderten Ausgaben sind sie kaum wiederaufgenommen worden, wodurch der spezifische, den Diavortrag lenkende Bild-Text-Bezug verloren geht.

Mediale Formen bildhafter Symbolik:

Es ist charakteristisch für Warburgs Methode, das der Dia-Projektion zugrunde liegende ikonologische Thema – die Schlange als Symbol – nur in enger Verbindung mit dem umgebenden Raum zu zeigen, und auch mit den konkreten Medien und Formen, in denen es jeweils erscheint. Ornamentale Motive auf Keramikgefäßen, die von Frauen getragen werden (Abb. 7–8), von Warburg erbetene kosmologische Zeichnungen eines indigenen Priesters und Malers (Abb. 9), blitzähnliche Elemente eines lokalen Kiwa-Altars (Abb. 10), Graffiti-Malerei in Form einer Schlangentreppe in der Kirche von Acoma, geschnittene Leiter an einer Scheuer für Getreide (Abb. 11–12):²¹ Diese Reihenaufstellung untersteht zunächst einem Prinzip der Nachbarschaft, das formale Ähnlichkeiten hervorhebt. Die Abbildungen eröffnen dem Betrachter eine Vielzahl heterogener Dimensionen des bildhaften Symbols der Schlange, das sich in vielfältigen Darstellungsformen quer durch die verschiedenartigsten Materialien, Techniken und Gebräuche zieht und sogar – wie im Fall der Leiter – als architektonisches Element der vertikalen Strukturierung des Raumes dient.

Raum und Verkehrsmittel: Ebenso wird die Fortbewegung zwischen den besuchten Orten aufgezeigt. Als Endbahnhof markiert Holbrook eine räumliche



Abb. 7–12 v. li. o. n. re. u. (K7) Billings | (K9) Töpfereien II | (K11) Cleo Jurino Zeichnung | (K12) Kiwa | (K16) Acoma IV. (Kirche, Ornament) [Diapositiv nicht erhalten] | (K17) Scheuer mit Leiter

²⁰ Ebd., 530f.; diese Passage ist in den gängigen bebilderten Ausgaben nicht enthalten, vgl. Warburg, *Schlangenritual*, 14 f. Das Manuskript nennt weitere auf den Bildern zu sehende Informanten: Cleo Jurino (K10), Priester und Urheber der kosmologischen Zeichnung (K11), die Warburg als Geschenk erhalten hat, sowie Lolomai (K40), einer der dem Hemis Katchina-Tanz in Oraibi vorstehenden Priester.

²¹ Vgl. den entsprechenden Kommentar in: Warburg, *Werke* in einem Band, 530–536.



Abb. 13/14 (K22) Holbrook |
(K23) Hotel

tion isolierten Hopi-Mesa-Dörfern zu gelangen (Abb. 13–14).²² Weit davon entfernt anekdotisch zu sein, dokumentieren diese Diapositive nicht nur die Wegstrecke des Beobachters, sondern erlauben es auch, auf die Verbindung zwischen räumlicher Entfernung, Verkehrsmitteln und Abstufungen kultureller Widerstände hinzuweisen. Es erscheint Warburg ebenso notwendig, die Durchquerung des Raums <zwischen> den Kulturen klar herauszustellen, wie die Art und Weise der räumlichen Strukturierung innerhalb der Pueblo-Kulturen.

Tanz als Symbolisierung: Ein großer Teil der projizierten Abbildungen ist dem Ablauf von Ritualen gewidmet. Für den Kulturwissenschaftler sind Architektur, plastische Formen von Objekten, Ornamente und bildliche Darstellungen durch ein und dieselbe Symbolisierung mit dem rituellen Tanz verbunden. Warburg zeigt drei solcher Tänze, die eine komplexe Verbindung der Hopi zum Außermenschlichen aufdecken: Zur Vegetation, zu den Tieren und zu den kosmischen Kräften. Der erste ist der *Antilopentanz* (K18–21, Abb. 15), der mit Stäben ausgeführt wird, die als Verlängerung der Arme zum Boden reichen, um den Gang des Tieres nachzuahmen.²³ Die Besonderheit dieses Tanzes, der auf ein altes Jagdritual zurückgeht, ist es, den mimetischen Körper zum primären Medium der Symbolisierung zu machen. Die das zweite Ritual abbildenden zehn Fotos zählen zu den besten der Kreuzlinger Dia-Projektion (K31–40, Abb. 16): Es sind die bekannten Bilder des Hemis Katchina (von Warburg «Humiskatcina» genannten) *Maskentanzes*, der einen wesentlichen Teil des Hopi-Vegetationskultes darstellt. Die Verkettung der Aufnahmen dieser Sequenz macht den Standpunkt des Beobachters ebenso kenntlich, wie die Inszenierung der Maske als Symbol, die Rolle der beiden, männlich sowie weiblich gekleideten Tänzergruppen, die Priester und die Zuschauer. Der Vortragende beschleunigt hier den Rhythmus der Bildfolge, um die Kernmomente der aufgeführten Handlung hervorzuheben – die Synchronisation von Diapositiv und Kommentar geht dabei von Verben der Bewegung aus: «stehen, sitzen, sich erheben, schreiten, drehen ...» (K31–36)²⁴. Das dritte Tanzritual, das Warburg während seiner Reise nicht selbst miterleben konnte, führt mittels Fotografien, die er gesammelt hat, wieder zurück zur *Schlangentanz* – zum Tier als Symbol des Blitzes.

²² Ebd., 541–542.

²³ Ebd., 539.

²⁴ Ebd., 543–545.

²⁵ Ab 1896 erwarb Warburg Fotografien von Voth, obwohl er ihn persönlich nicht besonders leiden konnte; vgl. die Briefe von Voth vom 14. April und 14. September 1896, in denen er zunächst 54 Fotografien aus Oraibi schickt, dann 30 zusätzliche, zu denen die vom Schlangentanz gehören., vgl. WIA GC/9584 und -85.

Affekt und Fotografie: Die den Tänzen gewidmete Sequenz endet mit vier Aufnahmen des sogenannten Schlangenrituals, die der ortsansässige Ethnograf, der Missionar Henry R. Voth, im Dorf Walpi aufgenommen und teuer an Warburg verkauft hat.²⁵ Wenn das *tsu'ti'kive* genannte Ritual auch nicht das zentralste Ritual der Hopi-Kultur ist,²⁶ gehört zu diesem doch der spektakulärste der Hopi-Tänze: Während seines Verlaufs tragen die Tänzer, zwischen ihre Kiefer geklemmt, eine giftige Schlange. Warburg benennt jeweils die symbolhaften Momente, die den Tanz strukturieren: Annäherung an die Schlange, Ergreifen des Reptils, schließlich das Entsenden desselben zu den göttlichen Mächten.



Anhand der am Seitenrand des Typoskripts notierten Diapositiv-Nummern ist die Bildsequenz rekonstruierbar, die eine visuelle Analyse in vier Teilen ergibt: Ein Foto des für den Tanz bestimmten Platzes und des Busches, in dem die Schlangen mittels eines Stoffbandes gefangen gehalten sind (K41); Aufnahme einer Tänzergruppe in *Annäherung* an den Busch, aus dem der Priester eine Schlange ziehen wird, die einer aus der Gruppe dann *ergreift* und in den Mund nimmt (Abb. 17).²⁷ Ein zusätzliches, auf der Liste nicht vorgesehenes und wahrscheinlich im letzten Moment eingefügtes Diapositiv zeigt eine Gruppe hintereinander tanzender Hopi, von denen jeder zweite eine Schlange im Mund *trägt* (K43a).²⁸ In rascher Folge wird dieses Bild vom Vortragenden durch das letzte Diapositiv der Teilsequenz ersetzt, das den abschließenden Moment des Tanzes einfängt: die *Entsendung* der Schlangen, die nun auf den Boden gelegt und freigelassen werden (K43). Der Kommentar fügt an, was man auf der Abbildung schlecht sieht: Dem Tier wird kein Leid zugefügt, es wird als Mittler – in seiner Eigenschaft als Symbol – entsendet, um bei den göttlichen Kräften Regen zu erwirken.

In der eingefügten Aufnahme (Abb. 18), die den flüchtigen Moment festhält, in dem der Hopi-Tänzer die Schlange am Nacken in den Mund klemmt, um sie, unterstützt durch seine Hände, zu tragen, ist unschwer einer der ur-eigenen Forschungstopoi von Warburg wiederzuerkennen: die *Pathosformeln*. Es handelt sich hier um die körperliche Affizierung, die an das *Ergreifen* des Reptils geknüpft ist. Mit dem Innehalten beim Bild der die Schlangen im Mund tragenden Tänzer wird der Schrecken an den Betrachter vermittelt – diese Fotografie wird zur Spur einer typischen Pathosformel, vergleichbar denen, die Warburg zuerst in den bildenden Künsten der Antike als charakteristisch für ihre mnemonische Bedeutung aufgedeckt hatte. In diesem Zusammenhang ist es durchaus von Belang, dass gerade derartige Aufnahmen

Abb. 15–17 v. l. o. n. re. u. (K19) Antilopentanz II | (K31) Humiskatcina-Tanz I | (K42) Schlangentanz Walpi II

²⁶ Vgl. Bender u. a. (Hg.), *Schlangenritual*, 9; außerdem Claire Farago, Letting Objects Rot, in: Jan Bakos (Hg.), *Artwork Through the Market. The Past and the Present*, Bratislava (Komenius Univ. Press) 2005, 239–262, hier 253.

²⁷ Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 549 und WIA III 93.1, f. 50.

²⁸ Die am Rand des Manuskripts hinzugefügte Nummer ist 42a, wobei das entsprechende Diapositiv mit 43a beschriftet ist. Der Fehler könnte daher rühren, dass das Bild ursprünglich nicht vorgesehen war. Dieses Diapositiv stammt nicht von den vor Ort von Voth gekauften Fotografien, sondern von einer der Aufnahmen von G. Warthon James, die Voth 1903 in *The Oraibi Summer Snake Ceremony* publiziert hat. Es handelt sich um Bildtafel CCVII, mit folgender Bildlegende: «The Snake Dance. Three pairs of dancers in a line, little Hoveima, the youngest, heading the line. All aim to touch the plank with the right foot.»

²⁹ Vgl. Schüttpelz, *Das Schlangenritual*, 191 und 194. Freedberg, der allerdings die Einzigartigkeit der fotografischen Arbeit von Warburg nicht erfasste, erinnert daran, dass das Fotografieren schon damals für die Hopi eine politische Brisanz hatte. Vgl. David Freedberg, *Warburg's Mask: A Study in Idolatry*, in: Mariet Westerman (Hg.), *Anthropologies of Art*, Williamstown (Clark Institute) 2005, 3–25.

³⁰ Daher werden die entsprechenden Aufnahmen hier nur als Dia-Dokumente reproduziert. Die Gemeinschaft der Hopi fordert gegenwärtig die Rückgabe sakraler Masken sowie eine Kontrolle über die Verbreitung von Bildern ihrer Riten. Parallel dazu greifen einige ihrer Künstler mit ihren Arbeiten Motive der eigenen Kultur auf. Einer von ihnen ist Victor Masayesva Jr., der u. a. Maiskolben, Antilopenhörner, Federn oder Schlangenhäute, also genau jene Materialien, die rituelle Symbole vergegenwärtigen, zum Ausgangspunkt von Serien-Fotografien macht. Vgl. u. a. *Salt Trail – Ong Tupka*, in: Victor Masayesva, Jr., *Husk of Time. The Photographs of Victor Masayesva*, Tuscon (Univ. of Arizona Press) 2006, 70; siehe auch Auftraktbild S. 18.

³¹ Schüttpelz hebt zurecht hervor, dass die Originalität Warburgs darin besteht, die Schlange, bei den Hopi «Symbol der Krise», zum Element eines ikonographischen Vergleichs mit der europäischen Kultur zu machen; vgl., Schüttpelz, *Das Schlangenritual*, 199. Hierbei ist entscheidend, dass dieser Vergleich zuerst im visuellen Medium geleistet wird.

³² Diese in Toledo entstandene Illumination ist eine beispielhafte Reminiszenz an das Nachleben des Altertums: sie verweist auf arabische sowie europäische Darstellungen des Asklepios, die ihn über einem Skorpion mit einer Schlange in der Hand abbilden, welche er in der Regel anblickt. Die in vielen Handschriften erscheinende Figur des Schlangenträgers geht v. a. auf die Kosmologie des Aratos von Soloi zurück, die durch die *Phaenomena* des Germanicus (22 sq.) und *De astronomia* (II, 14) von Hyginus übermittelt wurde.

³³ Vgl. Warburg, *Werke* in einem Band, 553; diesen von Warburg notierten Erläuterungen

diesen Tanz zunächst bei Ethnografen, später bei Touristen berühmt machten. Das wurde bald zu einer politischen Angelegenheit für die Hopi, die 1915 durchsetzten, dass das Fotografieren von rituellen Tänzen mit einem Verbot belegt wurde.²⁹ Affektform, religiöses Schauspiel und Bildzirkulation gehen hier eine Verbindung ein, und indem Warburg diese Fotografien zeigte, ist auch er Teil einer Konstellation, der sich die Pueblo-Indianer bis heute zu erwehren suchen.³⁰

IV. Mediale, räumliche und zeitliche Zäsur: antike Reminiszenzen

An dieser Stelle der Dia-Projektion vollzieht Warburg einen Bruch, der nicht nur das Medium der Symbolisierung, sondern auch die Zeit und den Kulturraum betrifft. Er zieht vergleichend bildliche Darstellungen der Verbindung vom Menschen zur Schlange heran, die der Antike entstammen oder an sie anknüpfen. Doch folgt den Aufnahmen der Hopi-Schlangentänzer nicht die Abbildung einer mit Schlangen hantierenden rasenden Mänade – wie es die vorhandenen illustrierten Ausgaben suggerieren –, sondern direkt die Abbildung der berühmten römischen Nachbildung der griechischen Skulptur, Laokoon und seine Söhne überwältigt von einem monströsen Reptil (Abb. 19). Der Vortragende setzt an die Stelle der vorangegangenen somit eine radikal entgegengesetzte Pathosformel. Dieser, durch das Nicht-Zeigen des Mänaden-Tanzes gegebene, Umschlag der Valenz Mensch-Tier im Bildschema bildet den eigentlichen entschieden komparatistischen *Umkehrpunkt* innerhalb der Dia-Projektion.³¹

Anschließend fährt Warburg mit einer spanischen astrologischen Handschrift aus dem 13. Jahrhundert (K45) fort, die er selbst in der Vatikanischen Bibliothek gefunden hatte – einem Kalenderblatt, das den Schlangenträger Asklepios als Monatsregenten im Zeichen des Skorpions symbolisch darstellt.³² Auf dieser kreisförmigen Illustration entspricht jedem Tag des Monats ein Segment mit divinatorischer Funktion, wobei das jeweilige Bild zugleich an rituelle Handlungen erinnert, die dem griechischen Gott zugedacht waren: Der Vortragende verweist insbesondere auf den *Tempelschlaf* und die *in Händen getragene* und als *Quellgottheit verehrte Schlange* (Abb. 20).³³ Dabei wird die Nähe zwischen diesen Handlungen und denen der *Annäherungen* der Hopi-Indianer an das Reptil hervorgehoben.³⁴

Von dem durch Laokoon und Asklepios markierten «römischen» Exkurs führt Warburg den Betrachter direkt nach Kreuzlingen: Er projiziert die Fotografie eines Freskos aus der kurz zuvor mit Saxl besuchten, durch ihre Rokokoausstattung aus dem späten 18. Jahrhundert ausgezeichnete, Ölbergkapelle des Klosters St. Ulrich in der Nähe des Sanatoriums,³⁵ in dem er eben seinen Vortrag hält. Das Deckenfresko stellt Moses dar, in einer Hand die Gesetzestafeln, die andere erhoben zur Anbetung einer um einen aufgerichteten Stab gewundenen, ehernen Schlange (Abb. 21) – ein unglaubliches Bild, das man als

visuelles Oxymoron bezeichnen könnte. Es ist eine bildhafte Darlegung der sonderbaren Passage im Pentateuch (rarer Hinweis auf den Götzendienst im Alten Testament), in der Moses zur Rettung seines Volkes vor Giftschlangen in der Wüste von Jahwe aufgetragen wird: «Mache dir eine eherne Schlange und richte sie zum Zeichen auf; wer gebissen ist und sieht sie an, der soll leben.» (4. Mose 21:8). Warburg erinnert damit auch an die sehr alten Schichten und Hybridisierungen der Kulturen des Mittelmeerraums, und daran, wie sehr das heilende Symbol der um einen Stab gewundenen Schlange darauf zurück verweist. Ein seit langem gegenwärtiges Symbol, das heute noch Emblem der Ärzte und Apotheker ist.

Während dieser Digression ist die Funktion des fotografischen Mediums von der ethnografischen Aufzeichnung realer Bewegung zur Reproduktion historischer Artefakte gewechselt. Die Fotografie erlaubt hier mittels Projektion den Vergleich zwischen den in unterschiedlichen Kulturen und Epochen tradierten Affektgebärden, die der Verbindung des Menschen zur Schlange jeweils Form geben. Im Unterschied zu den Veranstaltungen in Hamburg und Berlin ein Vierteljahrhundert zuvor wird im entscheidenden Moment des Kreuzlinger Vortrags, im Erinnern der indianisch-amerikanischen Erfahrung anhand eigener vor Ort aufgenommener oder gesammelter Fotografien, Platz geschaffen für eine andere Art visueller Reminiszenz, die den Hauptgegenstand von Warburgs Forschung berührt: das Fortdauern antik-heidnischer Elemente in der europäischen Kultur. Der Vergleich zwischen dem *tsu'ti'kive*-Ritual der Hopi, der bildhauerischen Gestaltung antiken Pathos und seinem Nachleben in der astrologischen Handschriftillustration des Mittelalters oder im Rokoko-Fresco der Ölbergkapelle durchläuft anhand der entsprechenden Abbildungen zunächst eine optische Gegenüberstellung. Mit dieser Verkettung, die noch als Abfolge in der Zeit der fotografischen Projektion konzipiert ist, gewinnt Warburg einen distanziert-individuellen Bezug zu Symbolen wieder und erprobt dabei einen neuartigen Gestus visueller Anthropologie.



Abb. 18–21 v. li. o. n. re. u.

(K43a) [Schlangentanz] nach Voth | (K44) Laokoon | (K45) Asklepios [Diapositiv nicht erhalten – Detail] | (K46) Kreuzlingen [Diapositiv nicht erhalten – Detail]

korrespondieren die Bildlegenden der Handschrift Reg. lat. 1283, f. 7; vgl. Alfonso X el Sabio, *Astromagia*, hg. von Alfonso d'Agostino, Neapel (Liguori Editore) 1992, 305.

³⁴ Vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 553. In der Erstausgabe von 1939 ist dieser Absatz gestrichen: an der Stelle des spanischen Kalenderblattes steht dort die Darstellung des Schlangenträgers in einer karolingischen Arateus-Handschrift aus Leiden, die die Pathosformel verdeutlicht, mit der Warburg die Figur des Asklepios in Verbindung bringen konnte (Warburg, *Lecture on Serpent Ritual*, 47, Pl. 4, fig. d).

³⁵ Am 24. März 1923; vgl. McEwan, *Zur Entstehung*, 274 und WIA GC/36826. Dieses auf der Liste vom selben Tag verzeichnete Diapositiv ist verloren.

V. Affektbilder und performative Selbsttherapeutik

Die entscheidende Sequenz der Dia-Projektion präsentiert nacheinander vier Modi der Konfrontation zwischen menschlichem Körper und Schlange, unter Berücksichtigung ebenso vieler Orte, Epochen, Kulturen und Reproduktionsmedien. Im fotografierten Hopi-Ritual von Walpi wird die im Mund des Tänzers eingeklemmte Schlange so gut wie unbeweglich gemacht, bevor sie als Mittler zu den Gottheiten wieder freigesetzt wird; in der Laokoon-Skulptur sind die Körper des Priesters und seiner Söhne kurz davor, vom monströsen Reptil paralysiert zu werden und der Willkür der Götter zu erliegen;³⁶ die in den mittelalterlichen Illuminationen überlieferte Figur aus dem Asklepios-Kult hält die Schlange in Händen und bezähmt sie ohne Gewaltanwendung – das Tier ist hier die Gottheit und zugleich deren Symbol; der Darstellung von Moses mit der ehernen Schlange kommt eine etwas andere Funktion zu, da es nicht um eine Form des Ergreifens geht, denn es handelt sich um ein Standbild, das man zur Heilung von einem Schlangenbiss nur betrachten muss – das Pathos der Szene entspricht der heilenden Tieranbetung, nicht mehr dem einer direkt bedrohlichen Konfrontation. Sofern diese bildhaften Formeln in einem Verhältnis von Opposition und Komplementarität erscheinen, stellt sich die Frage, welche Wirkung die Verkettung dieser vier Modi der Konfrontation für Warburg selbst und sein Publikum haben kann.

Kehren wir kurz zur Genese der räumlichen und zeitlichen Zäsur in der Reihe der in Kreuzlingen vorgeführten Materialien zurück. Auffallend ist zunächst, dass Laokoon und Asklepios früh – und gleichzeitig – in den Entwürfen der Diapositiv-Listen erscheinen. Zehn Tage vor der geplanten Dia-Projektion, mitten in den Vorbereitungen, identifizierte sich der kranke Warburg in einem Brief an seine Frau noch eindeutig mit der Figur des leidenden Laokoon: «Arbeit wieder über Laokoon als Symbol der großen Schlangennot und bin selbst ein Bruchband-Schlangen-Laokoon.»³⁷ Zur selben Zeit dringt er mehrfach heftig darauf, dass das Diapositiv des sogenannten *Asklepios-Kalenders* in Hamburg herausgesucht und ihm geschickt wird. Aus seiner täglichen Korrespondenz wird ersichtlich, dass er unbedingt «seine» Abbildung des Monatsregenten im Zeichen des Skorpions³⁸ zeigen will, der als *Schlangenträger* einen befreiten Laokoon verkörpert. Insofern Warburg das Asklepios-Rad bereits vorher, in seiner Arbeit über Luther, benutzt hatte, ist darin der Versuch eines direkten Wiederanknüpfens an seine der stationären Behandlung vorangegangenen Forschungen zu sehen.³⁹

Nach den Nymphen und Mänaden, nach Orpheus, Perseus und Laokoon, ist Asklepios die letzte Gestalt aus der Antike, die Warburg in seine reflexive <Ikonologie> aufnimmt. Der heilkundige Gott erscheint in der kanonischen Äskulap-Episode der Ovidschen *Metamorphosen* dem römischen Emissär im Traum, der ihn im Tempel um Errettung seiner von der Seuche geplagten Stadt anfleht; der Gott spricht die Worte:

³⁶ Vgl. die Darstellung der Szene bei Virgil als Folge eines von den Göttern nicht angenommenen Opfers: *Aeneis*, II, V, 203–224.

³⁷ Aby Warburg an Mary Warburg, Brief vom 11. April 1923, zitiert aus: McEwan, *Zur Entstehung*, 274. Auf der Liste vom 24. März sind die Namen Laokoon und Asklepios mit Bleistift hinzugefügt.

³⁸ Vgl. die Briefe von Aby Warburg an Mary Warburg vom 9., 13., 14., 17. und 18. April 1923 (WIA GC/36853, -59, -60, -64 und -67), in denen er darauf besteht, dieses Diapositiv unbedingt zu bekommen.

³⁹ Eine Reproduktion eben dieser Seite des Codex (Reg. 1283) hatte er 1917 und 1918 bei seinen Vorträgen über den Aberglauben im Zeitalter der Reformation gezeigt, die der Publikation von *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1918) zugrunde liegen; diese ist von fünf Bildtafeln begleitet, deren dritte eben das «Rad des Skorpions» zeigt, vgl. Dieter Wutteke (Hg.), *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden-Baden (Koerner) 1980, 237 f., Fn. 76 und 302, Tafel III.

Pone metus! veniam simulacraque nostra relinquam.

Hunc modo serpentem, baculum qui nexibus ambit,

Perspice et usque nota visu, ut cognoscere possis!

Vertar in hunc; sed maior ero tantusque videbor.

In quantum verti caelestia corpora debent.

Fürchte dich nicht! Ich komme, verlasse diese Gestaltung.

Sieh die Schlange dir an, die hier den Stab mir umwindet,

Merke ihr Bild, damit du es wiederzuerkennen vermagst, in

diese werd' ich mich wandeln, doch größer und so euch erscheinen,
wie einem Leibe, in den ein Gott sich verwandelt, es ansteht.⁴⁰

MET. XV, V. 658–62

Die Schlange genau zu betrachten, um sie wiedererkennen zu können, nicht mehr als zerstörerisches Tier, dem man wie Laokoon unterliegt, sondern als das göttliche und heilende Symbol des Asklepios – das genau ist es, was das Vorführen dieses Diapositivs vollbringt, an dem Warburg so sehr gelegen war. Aus der entsprechenden Textüberleitung im Typoskript, «Er findet seine früheste Verehrung als Schlange. Was sich um seinen Stab ringelt, das ist gewissermaßen er selbst.», ist unter anderem die Passage der *Metamorphosen* herauszuhören.⁴¹ Der Weisung des im Traum sich offenbarenden Gottes entspricht hier performativ genau das, was Warburg tut, wenn er vor dem Kreuzlinger Publikum und seinem Arzt die Schlange (des) Asklepios zeigend vorführt. Mit diesem Diapositiv tritt er dem Getier in seiner eigenen Kultur gegenüber und erklärt es – ganz wie die Hopi in ihrem Ritual – zum göttlichen Mittler und Heiler. Dafür musste er seine frühere Befragung antiker Nachwirkung in der Astrologie des späten Mittelalters wieder aufgreifen.

Was aber trägt die Gestalt des Moses dazu bei, der in der Wüste die eherne Schlange anbeten lässt? Der dem paradoxen Befehl Jahwes folgende Gesetzgeber der Israeliten erscheint auf dem hybriden Rokoko-Fresko der Ölbergkapelle wie ein Asklepios-Priester, der dem Volk die Anbetung des heilbringenden Symbols auferlegt.⁴² Die Pathosformel der hier reproduzierten Figur verweist selber auf einen Akt der Monstration und charakterisiert, diesmal auf visueller Ebene, Warburgs eigene Inszenierung vor seinem Publikum, dem er die Bilder einer heilbringenden Schlange zeigt. Mit dem Zeigen dieses Schlangensbildes stellt er das Tun und die Geste des Moses auf dem Fresko nach. Über die Dia-Vorführung als Dispositiv des Zeigens begibt er sich somit in die Doppelstellung dessen, der das Bild der Gefahr hervorbringt und es *zugleich* betrachtet, um im Realen davor gerettet zu werden.

Die drei Diapositive des entscheidenden Exkurses über die aus der Antike nachlebenden Formeln haben also eine doppelte performative Funktion: Sie weisen den Vortragenden und das Publikum plastisch darauf hin, *wie* die Schlange zu ergreifen und in ein Symbol zu wandeln ist. Mehr noch, wenn man die Verkettung Laokoon-Asklepios-Moses in den Blick nimmt, <belebt> das zeitliche Aufeinanderfolgen der Bilder im Ablauf der Projektion die jeweils anthropomorphe

⁴⁰ Ovid, *Metamorphosen*, Übers. von Erich Rösch, Zürich (Artemis und Winkler) 1996, Herv. PD.

⁴¹ Vgl. Warburg, *Werke* in einem Band, 552. In Janet Harrison, *Prolegomena to the Study of Greek Religion*, London (Cambridge Univ. Press) 1903, die Warburg zur Hand hatte, wird ein Votivrelief wie folgt kommentiert: «Behind the god is his attribute, a huge coiled snake, his head erect and level with the god he is.», 342. Er war auf die Figur des Asklepios wahrscheinlich schon durch seinen Lehrer Usener aufmerksam geworden; vgl. Hermann Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Berufsbildung*, 3. Aufl., Frankfurt/M. (G. Schulte-Bulmke) 1948, 147 ff. [1895].

⁴² Das um 1761 vom fürstbischöflichen Hofmaler Franz Ludwig Herrmann ausgeführte Fresko übernimmt ein, vor allem durch Michelangelos Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle, bekanntes Motiv. Zur Deutung dieser Szene bei Michelangelo vgl. Giovanni Careri, *La torpeur des ancêtres. Juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine*, Paris (Editions EHESS) 2013, 66–68.



Abb. 22 a–c Laokoon–Asklepios–
Moses (K 44–45–46, Details)

Figur: Die Ausgangsposition einer durch die Schlange ausgelösten bald tödlichen Lähmung (Laokoon) geht über zum befreienden Ergreifen und auf Abstand Halten des Tieres (Asklepios), um schließlich, zum Bildwerk gewandelt, dem Blick dargeboten zu werden, diesmal in der Position eines durch die Zeige-Pose quasi erweiterten Körpers (Moses). Die Abfolge der drei Stationen ergibt so etwas wie die *Chronofotografie eines menschlichen Körpers*, der sich

aus lähmender Bedrängnis herauswindet und zu größtmöglicher Ausdehnung gelangt (siehe Abb. 22 a–c). Zwischen der ersten und der letzten Pose wird das Tier auf Abstand gebracht, gezähmt und in ein zu betrachtendes Bild gewandelt. Die schicksalhafte Schlange hat eine *sichtbar* gewordene Metamorphose zum heilenden Bildwerk durchgemacht. Die Entfaltung dieser, vom Diapositiv der Hopi-Schlangentänzer ausgehenden, Teilsequenz stellt in gewisser Weise zusammenfassend das performative Programm dar, das Warburg mit dem Projizieren dieser Abbildungen in genau dieser Abfolge umsetzt. Eine Anamnese seines eigenen Werdegangs in Bildern – vom Ethnologen-Lehrling zum Kulturhistoriker und zum Patienten –, welche als kontrastierende Verkettung typologische Konstellationen des Kulturgedächtnisses durchläuft: Von der pessimistischen Sicht des antiken Polytheismus bis hin zum – hier jedoch innerweltlichen – Rettungsversprechen der Erlösungsreligionen. Gleichzeitig wird ein offener Raum entfaltet, der vom magisch-mimetischen Kontakt mit der Schlange zur Distanzierung durch das Bild und zum symbolischen Denken führt. Wir sind bei dieser Aufführung sozusagen Zeugen eines doppelten Erinnerungstheaters: Zum einen der visuellen Reminiszenz heterogener kultureller Schichten, zum anderen des bildhaften Erinnerns der singulären Laufbahn des Vortragenden.

So kann man umso besser begreifen, weshalb Warburg in seiner Auswahl der projizierten Diapositive so viel Wert darauf legt, ausschließlich Fotografien von Orten zu zeigen, die er selbst besucht hat und von Bilddokumenten, die er selbst gesammelt hat. Er scheint sogar die Verwendung von Reproduktionen minderer Sichtbarkeit (z. B. jene des Asklepios) zu bevorzugen, sofern für ihn eine direkte und enge Beziehung zum Material besteht. Der Ablauf in Kreuzlingen gestaltet sich gewissermaßen so, als ob die projizierten Bilder für Warburg eine <autoptische> Dimension haben mussten. Tatsächlich sind es beglaubigte Erinnerungsbilder, die ausnahmslos bedeuten: Ich bin da gewesen und habe dort das Frappierende oder Pathosbeladene aufgezeichnet und gesammelt. Demgemäß ist die grammatische Funktion der personaldeiktischen Wörter im Kommentar, den er Saxl diktiert, nicht auf *shifters* der Zeigegeste

für sein Publikum beschränkt. Vielmehr macht die systematische Koppelung des «Ich» an einen Ort, eine Person oder ein reproduziertes Bild Warburgs eigenen Körper zum ersten Übertragungsmedium jener Affekte, die er selber erfahren hat und nun mittels fotografischer Projektion objektiviert. Er ist es, der diese symbolischen Motive oder Affektformeln mit seinen Augen vor Ort entdeckt, mit seiner Hand festgehalten, sie zusammengetragen hat; er ist es auch, der sie sichtbar macht, indem er sie projiziert, mit seinem Finger darauf zeigt und mit seinen Worten kommentiert.

Jean Starobinski hat in seiner eindrucksvollen Analyse der Sophokles-Tragödie *Ajax* die Rolle der «deiktischen Funktion» erhellte, die den Menschen von den antiken Göttern zugesichert oder aber entzogen wird. Er erinnert insbesondere daran, wie die Täuschung der Athene, die im Stück *Ajax* zerstören will, auf das «Bezugsobjekt (*réfèrent du discours*) [seiner Raserei] gerichtet ist»; während «die Göttin ihrem Schützling [Odysseus] gegenüber eine «deiktische» Funktion [erfüllt].»⁴³ In vergleichbarer Weise zeigt der Ablauf der Kreuzlinger Dia-Projektion, die in der Gestalt des antiken Retter-Gottes und seinem Stab-Emblem konvergiert, dass Asklepios in Warburgs Augen die Figur ist, die über die deiktische Funktion wacht, die er im Wahn teils verloren hatte.⁴⁴ Sich gemäß der Weisung des Gottes der Schlange stellen und die Gottheit in ihr erkennen, ist genau das, was der Vortragende vollbringt, wenn er in seinen gesammelten Bildern des Hopi-Rituals oder des Asklepios-Kultes einen heilenden Typus der Beziehung zum Göttlichen aufzeigt. Dafür muss er die Verbindung zwischen jeder projizierten Reproduktion und seiner früheren Erfahrung sichern: Der «autoptische» Wert der Fotografien und die Deiktika seines Lichtbildervortrags sind hier die Garanten.

Auch dem Nicht-Zeigen der, im Textkommentar zwar erwähnten, aber nicht durch einen Indexausdruck markierten Mänade kommt somit besondere Bedeutung zu. Dieses singuläre Verweigern eines Bildes erlaubt einen tieferen Einblick in die mythologische Hinterbühne, vor der Warburgs «Erinnerungstheater» spielt. An der Darstellung des Orpheus, der von entfesselten Mänaden erschlagen wird, hatte Warburg seinen Begriff der aus der Antike nachlebenden Pathosformel erstmals 1905 bei einem Lichtbildervortrag *geprägt*.⁴⁵ Nun ist aber Dionysos der Gott schlechthin, der die deiktische Funktion derjenigen verwirrt, die seine *mania* erleiden. Im Mythos des Orpheus hat wilde Raserei die Mänaden dazu gebracht, Tier- und Menschenopfer zu verwechseln. Die Pathosformel der Orpheus-Darstellungen entspricht seiner letzten hilflosen Abwehrgeste gegen den mörderischen Furor der Mänaden. Wenn Dionysos die Hinterbühne des gewaltsamen Endes von Orpheus besetzt, tritt zugleich seine Konkurrenz zu Apollo, dem Vater und Vorbild des mythischen Sängers, zu Tage. Apollo ist aber auch der Vater von Asklepios, der einzigen Gestalt der Antike, die es vermochte, Schatten aus der Unterwelt ins Leben zurückzubringen.⁴⁶ Asklepios verkörpert denjenigen, der das vollbringt, woran sein Halbbruder Orpheus gescheitert ist. Mit der Entscheidung, nicht die Mänaden zu zeigen, an deren Konstellation der Tod des Orpheus haftet, sondern den heilenden

⁴³ Vgl. Jean Starobinski, *Besessenheit und Exorzismus. 3 Figuren der Umnachtung*, Percha (Schulz) 1976, 39, 43. [Orig. *Trois fureurs*, Paris (Gallimard) 1974, 35, 39.]

⁴⁴ Dies ging mit einem Orientierungsverlust einher, der noch 1924 spürbar war, als Warburg in eine Villa im Park des Sanatoriums umzog. Vgl. den Krankenbericht von Binswanger vom 4. Juni 1924, in: Marazia, Stimilli, Ludwig Binswanger, 90.

⁴⁵ Vgl. Dürer und die italienische Antike (1906), in: Warburg, *Ausgewählte Schriften*, insb. 126. Dieser Publikation sind drei Bildtafeln beigegeben, die den zugrunde liegenden Dia-Vortrag vom Okt. 1905 mit 49 von Warburg gezeigten Diapositiven, darunter sechs Reproduktionen vom Tod des Orpheus von der Antike bis zu Dürer, *Der Tod des Orpheus. Bilder zu dem Vortrag über Dürer und die italienische Antike*, «in Bildern» zusammenfassen. Warburg entdeckte die Orpheus-Darstellung zunächst in einem Renaissance-Stich aus dem Umkreis Mantegnas, in einer Dürer-Zeichnung bzw. in den ersten illustrierten Druckausgaben der *Metamorphosen*.

⁴⁶ Vgl. insb. Hyginus, *De astronomia*, II, 14.



Abb. 23 (K.47) Indianische Kinder vor Felsenhöhle [Diapositiv nicht erhalten]

⁴⁷ Die anthropologische Studie von Ruth Benedict, *Patterns of Culture*, ordnet die Pueblo im Südwesten Amerikas eindeutig der Kategorie des Apollinischen zu; vgl. Ruth Benedict *Patterns of Cultures*, mit einem Vorwort von Margaret Mead und einem neuen Vorwort von Mary Catherine Bateson, Boston (Houghton Miffling Company) 1989, 79 ff. [1934]. Zum Schlangentanz der Hopi, ebd., 94.

⁴⁸ Aby Warburg an Mary Warburg, Max Warburg und H. Embden, Brief vom 5. April 1924, in: Marazia, Stimilli, Ludwig Binswanger, 109.

⁴⁹ Der Kommentar zum Diapositiv «Onkel Sam» trägt das Datum 14. April; die einfach mit «Schluss» betitelten, auf die Kinder vor der Höhle bezogenen Absätze sind auf den 20. und 21. April datiert. Vgl. u. a. Spyros Papapetros, «ohne Füße und Hände», *Historiographische Bemerkungen über die unorganische Bewegung der Schlangen von Philo von Byblos bis Aby Warburg*, in: Bender u. a. (Hg.), *Schlangenritual*, 217–266, hier 257–61. In einer späteren Notiz auf demselben Typoskript vermerkt Warburg zu «Onkel Sam»: «am 21. IV. nicht gezeigt / sollte aber dazu – gehört als ganz wesentliches Stück.» Warburg, *Werke in einem Band*, 566, Fn. cxxx.

⁵⁰ Ebd., 560; Warburg, *Schlangenritual*, 57.

Gott Asklepios als einen befreiten Laokoon, stellt Warburg nicht nur performativ seine deiktische Funktion wieder her, sondern wendet sich auch von den Darstellungen der dionysischen *mania* ab, um sich unter das Schutzsymbol eines apollinischen heilenden Gottes zu stellen.⁴⁷ Mit eben dieser Bewegung wird er wieder Herr seiner Leidenschaften – im Unterschied zu Nietzsche, von dessen Schicksal er genau wusste. Der freigeräumte Horizont erlaubt ihm tatsächlich die Wiederaufnahme seiner Erforschung der formelhaften Kodierung von tradierten Pathos-Gebärden aus der heidnischen Antike. Ein Jahr nach dem Vortrag deutet Warburg seine Lichtbilderprojektion in einem Brief an seine Familie als «Selbstbefreiungsversuch durch die Erinnerung

meiner Aufklärungsversuche in der Psychologie der Renaissance.»⁴⁸ Keine andere Formulierung scheint als Definition geeigneter.

Die erhaltenen Typoskripte zeigen auch, dass Warburg mindestens drei mögliche Schlussbilder erwogen hat. Nachdem er anscheinend zunächst daran gedacht hatte, mit der ehernen Schlange der Ölbergkapelle zu enden, hat er als letztes Diapositiv dasjenige eingefügt, das unter dem Titel *Onkel Sam* bekannt ist und heute, mit der pessimistischen Diagnose über die Folgen der technischen Beherrschung des Blitzes und der Elektrizität, in den vorhandenen Textausgaben den Schluss bildet. Aber Warburg hat diese Fotografie in Kreuzlingen schließlich gar nicht gezeigt, vielmehr hat er sich im letzten Moment offenkundig anders entschieden, um den Betrachter von den abendländischen Darstellungen wieder ins Gebiet der Hopi-Indianer zurückkehren zu lassen. Und zwar mit einer letzten von ihm selbst aufgenommenen Fotografie, die auf seiner Liste unter dem Titel *Indianische Kinder vor Felsenhöhle* erscheint (Abb. 23).⁴⁹ Der Kommentar dazu beschließt eine Sequenz über die Symbolik der Sonnenanbetung: «Die Kinder stehen vor einer Höhle. Herausbringen zum Licht ist die Aufgabe nicht nur der Amerikanischen Schule, sondern der Menschheit überhaupt.»⁵⁰ Nach dieser apollinischen Sonnenutopie mit der Fotografie eines Felsens, die an den Ausgang aus der platonischen Höhle denken lässt, hat Warburg mit gebrochener Stimme angeordnet, das Licht wieder anzuschalten, und damit endete aller Wahrscheinlichkeit nach die Projektion als solche im Sanatorium Bellevue.

VI. Epistemische Folgerungen: den «Zwischenraum» offenlegen

Mit dem Lichtbildervortrag von Kreuzlingen hat sich Warburg von neuem den Pathosbildern gestellt, die den Kern seines Erkenntnistriebs ausmachten. Er hat sie so ausgewählt und geordnet, dass diese – von den Hopi-Tänzern über Laokoon zu Asklepios und Moses – eine gelebte Bedeutung für ihn annehmen und ihm zur Wiederorientierung im Erinnern seiner vergangenen Affekte Halt

bieten konnten. Dabei gibt es eine durchgehende Parallele von <therapeutischem> Wert und Erkenntnisform der Dia-Projektion. Denn jenseits der performativen Verkettung der Bilder handelt es sich hier um eine skizzierte Typologie von möglichen Annäherungsformeln zwischen menschlichem Körper und den ihn umgebenden Mächten. Indem Warburg mit der Abbildung des Laokoon eine Zäsur in der Diachronie seiner Reise zu den Pueblo-Indianern einführt, entwirft er im Projektionsraum ein Verfahren komparativer Darstellung von Pathosformeln, die für die Übermittlung von Kulturgedächtnis insgesamt charakteristisch sind. Das Vorführen <typologischer> Affektbilder unterschiedlicher Herkunft – typologisch im Weber'schen Sinn des Begriffes – eröffnet tatsächlich einen Vergleichsmodus, der sich von dem seine Epoche prägenden Evolutionismus deutlich löst, auf den der umgearbeitete Text über das Schlangenritual allzu oft reduziert worden ist.

Fern seiner Bibliothek hat Warburg in Kreuzlingen eine Darstellungsform von Wissen über Bilder *durch* Bilder erprobt, die seine letzten Arbeiten auszeichnen wird. Es handelt sich um ein Verfahren frei kommentierter fotografischer Reihung, das auf die Bilderreihen und die Ausstellungspraxis vorgreift, mit der er nach seiner Rückkehr in die Kulturwissenschaftliche Bibliothek in Hamburg experimentiert. Das visuelle Herausstellen von typologischen Beziehungen zwischen den Motiven der nacheinander gezeigten Diapositive wird in Form ihres Nebeneinanders auf den dort ausgestellten Tafeln ausgeweitet.⁵¹ Die so zusammengestellten Wandtafeln, die eine diachronische und zugleich synchronische Bilderanordnung ermöglichen, werden im Oval des Lesesaals der Bibliothek ausgestellt und von Warburg aus dem Stegreif kommentiert. Die Abfolge der angesprochenen Bilder hängt nicht mehr vom Projektionsdispositiv ab, sondern wird durch seine freie Rede und seine Bewegung im Raum von einer Bildtafel zur anderen gegeben. Vom selben Prinzip wird die Erarbeitung des Bilderatlas gelenkt, dem das Motto seiner Bibliothek – *MNHMOΣYNH* – den Titel gibt und dem die letzten Anstrengungen des Gelehrten gelten. Es sei daran erinnert, dass Warburg nicht mehr in schriftlicher Form publizierte, als er, aus



Abb. 24 Mnemosyne (1929),
Tafel 6

⁵¹ Vgl. Aby Warburg, *Bilderreihen und Ausstellungen*, *Gesammelte Schriften* 2. Abt., Bd. II.2, hg. von Uwe Fleckner und Isabella Woldt, Berlin (Akademie) 2012, sowie den Kommentar von Uwe Fleckner zur Ausstellung *Orientalisierende Astrologie* (1926), die wahrscheinlich das erste Experiment dieser Art darstellt, ebd., 58–60.

Kreuzlingen zurückgekehrt, an seinem <Bildlabor> zu arbeiten anfang. Insofern scheint die besondere Form der Kreuzlinger Dia-Projektion das vermittelnde Moment zwischen dem visuellen Archiv der Warburgschen Fotosammlung und der konstellierenden Darstellung mittels Nebeneinandersetzen von elementaren Pathosformeln als Organisationsprinzip des *Mnemosyne*-Projektes zu bilden. Diese Vermittlung kristallisiert sich um die einzige fotografische Reproduktion, die hier und dort erscheint, die der Laokoon-Gruppe (Abb. 24).⁵²

Wenn der *Bilderatlas* selbst aufgrund seiner grundsätzlichen Beweglichkeit⁵³ wahrscheinlich unabschließbar war, bleibt das entworfene Dispositiv für sich bestehen, das mit einem neuen Begriff verbunden ist: *Zwischenraum*. Mit dem als «Ikonologie des Zwischenraums» definierten Projekt geht es Warburg darum, die Bedingungen der Tradierung von Bildern innerhalb eines Spannungsfeldes zu erhellen, deren beide Pole, vom Kreuzlinger Vortrag an, als *Andachts-* und *Denkraum* bezeichnet werden.⁵⁴ Symbolisches Handeln ist für ihn eine anthropologische Potenz, deren Ursprung *zwischen* den Greiforganen zu verorten ist. Einige Tage vor seinem Tod schreibt er noch im Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek: «In der Entfernung zwischen greifender Hand, Auge und Mund – der Denkraum in status nascendi.»⁵⁵ Die beim Vortrag im Sanatorium Bellevue aufgerufenen bildhaften Typen im Verhältnis zur Schlange – Bezähmung durch Mund und Hand (Hopi-Tänzer), durch Hand und Auge (Asklepios), durch Bild und Auge (Moses) – skizzieren das ursprüngliche Gefüge dieses Raums der entstehenden Symbole.

Der Zwischenraum, den es in visueller Darlegung zu erkunden gilt, verweist auf die spezifischen Formen der körperlich-medialen Dimension des symbolhaften Verhältnisses vom Menschen zur Welt. An die Stelle der Kette von traditionellen Reproduktionstechniken, die die Dichte dieses Zwischenraums ausmacht, ist von der Kreuzlinger Dia-Projektion zum *Mnemosyne* Atlas die <neu-vermittelnde> Funktion der Fotografie als Erkenntnismedium getreten. Dieses allzu oft unreflektierte mediale Dispositiv der typologischen Verbindung von Bildern birgt bei Warburg – und über ihn hinaus – ein Potenzial visueller Anthropologie, das bei weitem noch nicht ausgeschöpft ist. Anhand seiner Fotoreihen ist Warburg in der Lage, Schemata von Symbolisierung aufzuzeigen, die sich nicht auf die Ordnung der Sprache reduzieren lassen, sondern für die das medial-kulturelle Erinnerungsbild des Körpers, dessen phobische Affekte sowie die entsprechende Verschränkung von Bewegung und Stillstand konstitutiv werden. Fasst man die neuartigen Serienbildungen, die Warburg zu den Pathosformeln geführt haben, ins Auge, so scheint die Fotografie nicht nur zu seinem Wahn beigetragen zu haben, sondern auch sein *pharmakon* gewesen zu sein.

⁵² Dies erhellt auch, inwiefern das *Mnemosyne*-Projekt als «Supplement» zu Lessings *Laokoon* gedacht war; vgl. den Eintrag im Tagebuch der Bibliothek vom 11. Dezember 1927, in: Aby Warburg, mit Einträgen von Gertrud Bing, Fritz Saxl, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin (Akademie) 2001, 162.

⁵³ Der *Mnemosyne*-Atlas war anfangs als ein Ensemble beweglicher Bildtafeln konzipiert; vgl. ebd., 19. September 1927, 148.

⁵⁴ Zum Begriff *Zwischenraum* vgl. ebd., 11. April 1929, 434 f. Die Begriffe *Andachts-* u. *Denkraum* erscheinen bereits im letzten Teil des Manuskripts, der das nicht gezeigte Diapositiv «Onkel Sam» kommentieren sollte, vgl. Warburg, *Werke in einem Band*, 561.

⁵⁵ Warburg, *Tagebuch*, 12. Oktober 1929, 548; dazu Claudia Wedepohl, *Pathos – Polarität – Distanz – Denkraum. Eine archivische Spurensuche*, in: Trembl, *Warburgs Denkraum*, 17–50, hier 48.