

1 »Zwischen Greifen und Begreifen«

Bild und Distanz

Mit Aby Warburg erlebt das physiognomische Projekt einer (möglichst) lückenlosen Kartographie der Geste (der Kunst) eine geradezu irreversible mediale Wende. Gesten, die noch einige Jahrzehnte zuvor bei Kleist eine ambivalente Position zwischen Körper(-darstellung) und Textualität besaßen, werden bei Warburg zu prozessierenden Medien: Sie sind für ihn Bilder, deren Lebendigkeit die Kunstwissenschaften mit ihrem Selbstüberbietungsdrang (d. h. jenem der Kulturwissenschaft im Sinne Warburgs) zu registrieren trachten. Das »Festhalten der Bilder des bewegten Lebens«¹, das Warburg in seinem Aufsatz zu *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling* als »Problem für die bildende Kunst«², spricht der künstlerischen Bildleistung, betrachtet, wird auch zum inneren Problem der Kunstwissenschaft und somit einer unterschiedliche Wissensgebiete und Ausdrucksformen übergreifenden Reflexivität, deren spannungsreiche Mitte die Prozesshaftigkeit des Bildmediums in seiner

1 Aby Warburg: »Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling*«. In: Ders.: *Werke*. Hg. u. kommentiert v. Martin Treml, Sigrid Weigel u. Perdita Ladwig. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 107.

2 Ebd.

Immanenz selbst ist.³ Durch Warburgs Geste-Konzepte und deren mediale Ausformungen ergeben sich also neue Verhandlungsräume zwischen Wissenschaften und Künsten.

Warburgs Ästhetik der Geste als immanente Reflexivität des Bildmediums, die im Folgenden diesseits und jenseits einer Theorie symbolischer Prozesse ausgelegt wird, scheint sich zunächst aus einer Problematisierung der Ausdruckskunde und der Mimik auf dem Feld der Physiognomik zu speisen. In einer Ansprache auf der konstituierenden Sitzung des Kuratoriums der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg am 31. Dezember 1927 mit dem Titel *Vom Arsenal zum Laboratorium* präsentiert Warburg die Forschungslinien seiner kunst- und kulturwissenschaftlichen Werkstatt zur Geste, in welcher der »menschliche[...] Ausdruck im Bildwerk als Prägestück des praktischen bewegten Lebens«⁴ begriffen wird, und verweist in diesem Zusammenhang auf seine Auseinandersetzung mit dem Evolutionstheoretiker Charles Darwin und dem Mediziner Theodor Piderit, auf die ich gleich eingehen werde.⁵ Der »allgemeine Gesichtsausdruck« bietet bei Warburg ein morphologisches (und dabei genealogisches) Paradigma für die Konstitution der Geste als »Bildwerk«, indem er als eine »reflexmäßig wiederholte Aeussderung« begriffen wird, »die auf rein geistigen Anreiz so reagiert, als ob man sich eines sinnfälligeren Reizzustandes erinnert«⁶. Der Ausdruck fungiert als somatische Sprache, die ein im Gedächtnis gespeichertes Davor des Ausdrucks selbst, den »Reizzustand«, durch die expressive Bewegung präsentifiziert, aktualisiert und an unterschiedlichen Erfahrungswerten neu adaptiert: »Wenn einem jemand nicht gefällt, macht man eine Mundbewegung, als ob einem etwas säuerlich schmecke«⁷. Eine solche metaphorische Adaption bestimmt, wie wir bald sehen werden, die Funktionsweise des vergegenwärtigenden Prozessierens von Bildmedien bei Warburg. Zuvor ist aber ein Einblick in die für Warburgs Ausdruckstheorie grundlegende Analogie zur Sprache notwendig.

3 Andrea Pinotti: »Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft«. In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 61.2 (2016), S. 275.

4 Warburg: »Vom Arsenal zum Laboratorium«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 687. Dazu s. die Kommentare der Herausgeber in: Ebd., S. 666.

5 Ebd., S. 687.

6 Ebd., S. 687f.

7 Ebd., S. 688.

Diese Sprachanalogie ist nicht allein ein charakteristisches Element der bisher analysierten Gesten- sowie Ausdruckstheorien zwischen dem 19. und dem 20. Jahrhundert, sondern auch impressionistisch (ich denke in dieser Hinsicht u. a. an Croces Einführung von Ästhetik und Sprachwissenschaft im Hinblick auf die Erforschung des bewusstseinsbildenden Binoms Intuition-Ausdruck)⁸ und stark evolutionstheoretisch geprägt. So heißt es bei Darwin: »Certain [...] gestures, which seem to us so natural that we might easily imagine that they were innate, apparently have been learnt like the words of a language«⁹. Darwin versteht mit seiner Problematisierung angeborener und erlernter Gesten bzw. Ausdrücke – welche trotz der auf Erlernbarkeit anspielenden Analogie mit der Sprache unentschlossen bleibt –¹⁰ die Geste als Abschwächung¹¹ einer früher konkreten Handlung und lässt die Frage nach ihrer

8 Vgl. Benedetto Croce: *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*. Hg. v. Giuseppe Galasso. Mailand: Adelphi 1990, S. 186–190; dazu erlaube ich mir auf folgende Studie zu verweisen: Luca Viglialoro: *Origine dell'arte. Studi sull'estetica di Croce*. Neapel: Orthotes 2018, S. 63–70. Die Beziehung zwischen Croce und Warburg beruht auf einer nach zahlreichen persönlichen Treffen zwischen den beiden geknüpften »Sternenfreundschaft, die trotz der eindeutigen Unterschiede zwischen den zwei Denkern (Croces ästhetische Reflexionen sind nicht bildtheoretischer Art) interessante Konvergenzen aufweisen, v. a. was die Funktionsweise des Ausdrucks bei der Bildung ästhetischen Bewusstseins anbelangt. Ein Vergleich zwischen Warburg und Croce wäre aber hinsichtlich der Thematisierung der Geste als ein Nicht-Sprachliches nicht weiterführend – Croces Ästhetik des Ausdrucks versteht sich, wie der zitierte Titel seines Werkes suggeriert, als eine allgemeine Sprachwissenschaft. Eine der letzten Studien zu Warburg und Croce befindet sich in Paolo D'Angelo: *Il problema Croce*. Macerata: Quodlibet 2015, S. 195–208.

9 Charles Darwin: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray 1872, S. 353. Zur Wichtigkeit dieser Schrift in Warburgs Reflexion vgl. Ernst Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Übers. v. Matthias Fienbork. Berlin: Europäische Verlagsanstalt 1992, S. 99.

10 Dazu vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*. München: Fink 2006, S. 221f.

11 In Bezug auf den Ursprung pantomimischer Bewegungen vertritt Wilhelm Wundt eine Sichtweise, die jener Darwins zu den mimischen Bewegungen ähnlich ist: »Die Arme und Hände sind von der frühesten Entwicklung des Menschen an als die Organe tätig, mit denen er die Gegenstände ergreift und bewältigt. Aus dieser offenbar ursprünglichen Verwendung der Greiforgane, in welcher der Mensch den analogen Tätigkeiten der ihm nahestehenden Tiere nur dem Grade, nicht dem Wesen nach überlegen ist, führt aber eine jener stufenweisen Veränderungen, die zunächst eigentlich regressiver Art sind, in ihren Wirkungen jedoch wichtige Bestandteile einer fortschreitenden Entwicklung bilden, zur ersten primitivsten Form pantomimischer Bewegungen. Sie ist genetisch betrachtet nichts anderes als die bis zur Andeutung abgeschwächte Greifbewegung. In allen möglichen Übergängen von der ursprünglichen bis zur späteren Form begegnet sie

Genealogie und ihrer Darbietung offen, d. h. nach dem Grund, weshalb man eine bestimmte Mundbewegung macht, wenn einem jemand »nicht gefällt« bzw. (nach Warburg) »säuerlich schmeckt«. Wie Matthew Vollgraff in seiner gut recherchierten Studie schreibt,¹² stellt Theodor Piderits *Mimik und Physiognomik* (1886, 2. Auflage) für Warburg insofern eine Art Korrektiv zu Darwin dar, als seine Abhandlung eine weitere Analogie der mimischen Gesten beschreibt: Reagieren die Muskeln auf physische Reize und Empfindungen, so vergegenwärtigen sie Umgangsformen mit imaginären Objekten durch Mienenspiele, die auf eine körperliche, überindividuelle Urerfahrung implizit verweisen, von dieser ja zeugen. So heißt es bei Piderit: »Da jede Vorstellung dem Geiste gegenständlich erscheint, so beziehen sich die durch Vorstellungserregungen veranlassten mimischen Muskelbewegungen auf imaginäre Gegenstände«¹³. Auch bei Piderit gleichen die mimischen Gesichtsgesten einer Sprache – »Die Mienensprache ist die stumme Sprache des Geistes«¹⁴ schreibt er in *Mimik und Physiognomik* –, diese bleibt aber nicht im *après coup*, in unhintergehbare Nachträglichkeit unerforschlich. Piderit scheint eine kinetisch-materielle, gegenstandsbezogene Analogie zwischen Bewusstseinsvorstellungen und Gesten im Sinn zu haben, die aus einem Urkontakt und einem originären, somatischen Verkehren mit der Welt stammt, das früher zweckmäßig war. Der Körper und dessen Bewegungen fungieren für Piderit als Depots, die Handlungen mimisch kodieren, um die Bewegungsgesetze und -möglichkeiten von Gegenständen sowie unsere Interaktionen mit diesen charakteristisch – präziser: symbolisch – zu speichern. Sie sind also nicht abgeschwächte Handlungen, wie bei Darwin, sondern Relationen zwischen Vorstellungen und Gegenständen, die im Medium des Somatischen wahrnehmbar werden. Die mimische Reaktion – die Friedrich Theodor Vischer durch eine kritische,

uns noch fortwährend beim Kinde. Dieses greift auch nach solchen Gegenständen, die es, weil sie ihm zu fern sind, nicht erreichen kann. Damit geht aber die Greifbewegung unmittelbar in die Deutebewegung über. Nach oft wiederholten Versuchen, die Gegenstände zu ergreifen, verselbständigt sich dann erst die Deutebewegung als solche.« Wilhelm Wundt: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*. Bd. 1 (Die Sprache). Teil 1. Leipzig: Wilhelm Engelmann 1904, S. 129f.

12 Matthew Vollgraff: »The Archeology of Expression: Aby Warburg's Ausdruckskunde«. In: Frank Fehrenbach u. Cornelia Zumbusch (Hg.): *Aby Warburg und die Natur. Epistemik, Ästhetik, Kulturtheorie*. Berlin u. New York: De Gruyter 2018, S. 139f.

13 Theodor Piderit: *Mimik und Physiognomik*. Detmold: Meyer'sche Hofbuchhandlung 1886, S. 37.

14 Ebd., S. 3.

wenn auch weitgehend zustimmende, Revision von Piderits Thesen als einen symbolischen Prozess unbewusster »äußerliche[r] Verknüpfung«¹⁵ von Sinnlichkeit und affektivem Inhalt auffasst – wäre daher die präsentifizierte Spur einer unbewussten gegenseitigen Übertragung von kinetischen Erfahrungswerten zwischen Muskelbewegungen und Vorstellungen. Warburg vertieft aber und differenziert die Position Piderits, indem er die Geste als einen unbewussten, gedächtnisgesteuerten Gemeinsinn¹⁶ verstanden wissen will: Jedes Zucken unserer Glieder wäre beispielsweise für Warburg eine Art mnesische¹⁷ Anbindung an ein sozial-kollektives Körpergedächtnis, welches die Sinnpluralität des Bildlichen zu fixieren versucht und die Kunst gerade durch ihre Bildlichkeit erforscht, umformt und fortwährend energetisch auflädt.

Ein solches unausgesprochenes Projekt hat für Warburg sehr weitreichende Wurzeln in der Kunst, die über die »pathische Gebärdensprache«¹⁸ der Antike und deren versuchte »Wiederherstellung«¹⁹ in der italienischen Frührenaissance hinausgehen. Die *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika* (1923) bieten in dieser Hinsicht eine durchweg plastische Darstellung des phylogenetisch fundamentalen Verhältnisses zwischen Gesten im Mienenspiel (also: im Sinne Darwins und Piderits) und Gesten der Kunst (im Sinne Warburgs), was wiederum Licht auf die Bedeutung von Warburgs bewegungs- und energieorientiertem Gesten-Konzept wirft:

Zwischen Greifen und Begreifen liegt die umreissende Umfangsbestimmung.

Der künstlerische Prozess steht zwischen Mimik und Wissenschaft. Er benutzt die Hand, aber sie kehrt zu ihrem Ablauf zurück; sie ahmt nach, d. h. sie verzichtet auf ein anderes Besitzrecht dem Objekt gegenüber, als seinem äusseren Umfang abtastend nachzugehen. Sie verzichtet also nicht vollkommen auf die Berührung des Subjekts, wohl aber auf die begreifende Besitznahme.

15 Friedrich Th. Vischer: »Das Symbol«. In: Ders.: *Philosophische Aufsätze*. Leipzig: Fues's Verlag 1887, S. 154. Vgl. dazu Vollgraff: »The Archeology of Expression« (wie Anm. 12), S. 140.

16 Kant: »Kritik der Urteilskraft« (wie Anm. 78, Teil 1), §20, S. 224–228.

17 Cornelia Zumbusch stellt zu diesem Punkt eine interessante Parallele zwischen Warburgs und Freuds Theorien des Bewusstseins an, worauf ich aber nicht eingehe, da ich die Besonderheit von Warburgs Gestentheorie analysieren möchte, vgl. dies.: »Gesteigerte Gesten«. Pathos und Pathologie bei Warburg und Freud«. In: Bettina Bannasch et al. (Hg.): *Übung und Affekt*. Berlin u. New York: De Gruyter 2007, S. 269–290.

18 Warburg: »Dürer und die Antike«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 177.

19 Aby Warburg: »Die Fixsternhimmelsbilder der *Sphaera Barbarica*«. In: Ebd., S. 345.

Der künstlerische Akt ist gleichsam ein neutrales Greifen, das die Beziehung zwischen Objekt und Subjekt nicht real verändert, sondern nur – in der Plastik wirklich tastend, beim Maler nur im Umriss umfahrend – mit dem Auge aufnimmt und wiedergibt.²⁰

Diese Notizen sind für unsere Lesart der Geste der Kunst bei Warburg sehr wichtig und scheinen aus einem handlungs- und kunstpraktischen Postulat hervorzugehen, das Warburg in einem flüchtigen Vermerk in *Symbolismus als Umfangsbestimmung* (1896–1901) andeutet: »Das Kunstwerk ist ein Erzeugnis des wiederholten Versuches abseits des Subjectes, [das] zwischen sich und das Object eine Entfernung zu legen versucht«²¹. Das Kunstwerk entsteht also aus einer Distanznahme, einer »*actio per distans*«²² zwischen Subjekt (als Bewusstsein) und Objekt (als Grenze des Bewusstseins), welche sowohl das Entwerfen sowie den lebensnotwendigen Kalkül und somit eine Rationalität *in statu nascendi* ausdrückt, als auch und v. a. eine weitere Reflexivität. Die »Hand« der Kunst – von der im letzten Blockzitat von Warburg die (nicht allein metaphorische) Rede war – berührt durch ein »neutrales Greifen« Objekte und übt sich in konstanter Selbstaufmerksamkeit. Das Zurückkehren zu »ihrem Ablauf« macht diese Hand zum Medium einer Reflexion und somit einer Abstraktion des Realen – worauf Warburgs vorsichtige Bezugnahme auf einen grundlegenden Nachahmungstrieb der Kunst anspielen könnte –, die sich als Selbsthinterfragung und kontrolliertes Abtasten kundgibt. Eine solche kontingente, prekäre Rückkehr zu sich selbst versucht, die Distanz zum Objekt beizubehalten, die notwendig ist, um dieses zu speichern und zu erforschen, was zugleich die Doppelnatur des künstlerischen Prozesses »zwischen Mimik und Wissenschaft« versinnbildlicht.

Wieso soll aber der Kunst eine forschende Aufgabe anvertraut werden, welche auch die Rationalität in systematischer Hinsicht ausführen könnte? So formuliert, könnte unsere Frage die Zwischenposition künstlerischer Prozesse in eine agonale Auseinandersetzung mit der Vernunft überführen, was an der Stelle unangebracht wäre. Wie sind also das »neutrale Greifen« künst-

20 Aby Warburg: »Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo Indianer in Nordamerika«. In: Ebd., S. 587.

21 Aby Warburg: »Symbolismus als Umfangsbestimmung«. In: Ebd., S. 618.

22 Hans Blumenberg: *Theorie der Unbegrifflichkeit*. Hg. v. Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 13; vgl. ders.: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 10.

lerischer Prozesse und dessen Auslotung kinetischer Erfahrungswerte in ihrer Eigenheit zu verstehen?

Im ersten Teil von Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* (1923) findet sich eine Genealogie der symbolischen Dialektik bzw. Wechselbeziehung zwischen Greifen und Begreifen, die Warburg gekannt haben mag:

121

Das Objekt, der Gegenstand der Erkenntnis, rückt mehr und mehr in die Ferne, so daß es für die kritische Besinnung des Wissens auf sich selbst zuletzt geradezu als der »unendlich-ferne Punkt«, als unendliche Aufgabe des Wissens erscheinen kann; aber zugleich nimmt es in dieser scheinbaren Entfernung erst seine wahrhafte ideale Bestimmtheit an. Im logischen Begriff, im Urteil und Schluß entwickelt sich jenes mittelbare Erfassen, das den eigentlichen Charakter der »Vernunft« ausmacht. So scheint genetisch und sachlich in der Tat ein stetiger Übergang vom »Greifen« zum »Begreifen« zu führen. Das sinnlich-physische Greifen wird zum sinnlichen Deuten – aber in diesem letzteren liegt bereits der erste Ansatz zu den höheren Bedeutungsfunktionen, wie sie in der Sprache und im Denken hervortreten.²³

Warburg begriff Cassirers Theorie des Symbolischen als unverzichtbare, durchweg kritisch zu betrachtende Referenz der von ihm gegründeten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, d. h. des eigenen Gedanken/Schaffen-Labors.²⁴ Cassirer scheint an der Stelle eine sprachgenetische und anthropologische Basis für Warburgs Auffassung der Relation zwischen Greifen und Begreifen zu bieten.²⁵ Das Begreifen wird einerseits (in evolutionstheoretischer und phi-

23 Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Teil 1. Berlin: Bruno Cassirer 1923, S. 127.

24 Aby Warburg: »Ernst Cassirer. Warum Hamburg den Philosophen Cassirer nicht verlieren darf«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 701. Über die komplexe, teils auch auf gegenseitigen Missverständnissen basierende Beziehung zwischen Warburg und Cassirer s. Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Übers. v. Michael Bischoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2010, S. 482–498, v. a. 484f.

25 Warburg stellt selbst eine anthropologisch-symboltheoretische Reflexion zum Greifen in seinen *Grundlegenden Bruchstücken zu einer monistischen Kunstpsychologie* (1888/1896–1905/1912) an, bei der er die Figur des »Greifmensch[en]« als Vorstufe des »Denk Sprach mensch[en]« skizziert. Den »abtastende[n] Künstler« verortet Warburg in seinem genealogischen Schema »zwischen den beiden«, vgl. Aby Warburg: »Grundlegende Bruchstücke«. In: Ders.: *Fragmente zur Ausdruckskunde*. Hg. v. Ulrich Pfisterer u. Hans Christian Hönes. Berlin u. New York: De Gruyter 2015, S. 215. Es ist nicht ausgeschlossen, dass sich Warburg an der Stelle mit Herder auseinandersetzt. In Herders *Plastik* (1778) wird das Begreifen zum gefühlsgeleiteten Akt von Wissenskonstitution: »Je mehr [d]er Körper, als Körper, nicht angaffte und beträumte, sondern erfasste, hatte, besaß, des-

losophisch-anthropologischer Hinsicht) als die adaptiv komplexere, reflexive Form des Greifens verstanden, die Modifikation, Manipulation und Aneignung jenseits der individuellen Grenzen des Körperlichen, gar in Abwesenheit des Somatischen ermöglicht, andererseits, als das, mit dem sich das Greifen in einem konstanten Spannungsverhältnis befindet. Eine solche Spannung ist bei Warburg im Gegensatz zu Cassirer nicht bloß in abstracto als Koordination und Auseinanderklaffen von Sinnlichkeit und Vernunft, und somit als stetige Anpassung und Differenzierung der Interaktion von Sinnesdaten und (entsprechenden) begrifflich-semanticen Anlagen aufzufassen. Warburg versucht m. E. Cassirers Genealogie der Gesten als symbolische Form bildtheoretisch – und, wie wir bald sehen werden, bildlich – derart zu erweitern und zu überwinden, dass der künstlerische Bildakt durch das Spannungsverhältnis zwischen Greifen und Begreifen *als lebendiges Dokument der Entstehung von Reflexion* konzipiert wird, die über Cassirers ausdrucksästhetische Differenz zwischen niedrigeren und »höheren Bedeutungsfunktionen« hinausgeht. Was Warburg auf dem Gebiet der Kunsttheorie »Ausdruck« und »Gebärde« nennt, ist also nichts Anderes als das Bild in seiner *Doppelnatur* vom Medium des Bewusstseins und eines sich formierenden Selbst: »Der Ausdruck ist bei Warburg bereits das Bild«²⁶. Das künstlerische Bild ist in dieser Hinsicht eine (schon immer gewesene) Geste, die prozessierend die Reflexion darbietet, jedoch weniger im Sinne einer Darstellung *in figura*, sondern eher als Materialisierung und selbstpräsentative Medialisierung, die ihre Körperlichkeit und somit Kontingenz exponiert. Das vergegenwärtigende Prozessieren des Geste-Bildes ist bei Warburg nicht die nackte Zurschaustellung des Mediums als solches, als ob das Bild eine vermeintlich wahre oder tieferliegende Materie darstellen oder gar »nachahmen« könnte: Vielmehr hat es mit einer im Medium vorhandenen, spürbaren, resistenten Prekarität, die sich nicht auflösen lässt, zu tun.

to lebendiger ist sein Gefühl, es ist, wie auch das Wort sagt, Begriff der Sache.« Johann G. Herder: »Plastik«. In: Ders.: *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774–1787*. Hg. v. Jürgen Brummack u. Martin Bollacher. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1994, S. 249. Zu Warburgs Rezeption von Herder, die ein noch zu schreibendes Kapitel der Warburg-Forschung ist, und zum Thema »Besonnenheit« vgl. u. a. Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin: Akademie Verlag 2004, S. 177. Den Verweis auf Herders Plastik verdanke ich dem Freund Raimund Stecker.

26 Ebd., S. 170.

Wieso verkörpert aber für Warburg das Bild (und nicht beispielsweise die Schrift) das Medium Geste? Diese Frage hängt u. a. mit dem in der Geschichte der Kunsttheorien und der Ästhetik mehrmals aufgetauchten medientheoretischen Problem der Typologie der Wahrnehmung und des *Ineinandergreifens* zusammen, die das Bild mit sich bringt. Konkreter bedeutet dies, dass das Bild seit jeher insofern das Medium der (zu reduzierenden) Distanz darstellt, als es ontologisch den Einsatz einer visuellen Wahrnehmung voraussetzt, deren Selbstreflexivität (das Zurückkehren zu »ihrem Ablauf«, wie es bei Warburg heißt) durch das Bestehen körperlich-physischer Distanz möglich ist. Bereits im naturwissenschaftlichen und protoästhetischen Denken (wie etwa bei Thomas von Aquin) ist das Auge das Organ der Distanz und der Exterozeption, welches eine ontologische Äußerlichkeit inkarniert: Das Bild wäre in dieser Hinsicht das symbolische, aber v. a. sich in seiner Materialität selbstpräsentierende Korrelat eines derartigen Wahrnehmens/Erkennens. Bei Warburg gilt die Distanz des Bildes aber vielmehr als die physische Bahn einer vermeintlich linearen Wahrnehmung. Die Distanz ist eine eminent reflexive Kondition für ein Wahrnehmen-Begreifen, das »neutrale Greifen«, das bewusstseinsorientierende und -bildende Relationen generiert, die den Sinn in der Schwebelassen: Das Auge operiert mit dem Bild deswegen abtastend, weil es eine Selbstaufmerksamkeit durch Vergegenwärtigung, sprich durch einen *reflexiven Überschuss* übt, den keine Semantik ausschöpfen kann. Das Greifen, welches das Bild ermöglicht, geht also mit einem Mechanismus vergegenwärtigender Rückwendung einher: »Der ›künstlerische‹ Akt ist ein auf das Objekt bezüglicher ›Entfremdungsversuch‹ mit nachfolgender abtastender umschreibender Befühlung«²⁷, womit das Wort »nachfolgend« auf die Untrennbarkeit zwischen Distanz und (Selbst-)Reflexion sowie auf die Zukunftsgerichtetheit der, so lässt sich sie nunmehr definieren, Bildgeste verweist. Eine solche »abtastende«, »umschreibende« Rückwendung ist ein Selbstbezug, der eine Dissoziation hervorbringt: Die Wahrnehmung des Bildes – das Was der Wahrnehmung – kehrt sich in eine Selbstwahrnehmung – das Wie der Wahrnehmung – um. Die Bildgeste bietet (sich selbst) laut Warburg erhebliche Spielräume für die Auslotung einer implizit selbstbezüglichen Reflexivität, die ihre Operativität durch das *Ineinandergreifen* von Wissen und dessen eigener Hinterfragung erfährt. Eine solche Reflexivität, die zuvor auch Rückwendung bzw. Selbstbezug genannt wurde, ist der eigentliche Kern der Geste der Kunst bei Warburg.

27 Warburg: »Grundlegende Bruchstücke« (wie Anm. 25), S. 150.

Der dissoziative Übergang vom Was zum Wie der Reflexion, der ihre Rückwendung ausmacht, findet aber bei Warburg ein interessantes Pendant in der forschenden Kunststrategie des *Mnemosyne-Atlas* (1924–1929), der unter folgenden, in der Einleitung zum Werk angegebenen Prämissen entsteht:

Bewusstes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; wird dieser Zwischenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann [...]. Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt. [...] Der Atlas *Mnemosyne* will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.²⁸

Das Werk *Mnemosyne* versteht sich also nach dieser quasi ekphrastisch-poetologischen Einleitung als Repetition und Fixierung eines kulturellen »Grundaktes«: jenes des Distanzschaffens. Die von uns so bezeichnete »*actio per distans*« ist Expression von Kalkül und Vorbereitung auf Erfahrung sowie auf künstlerischer Ebene von Aufbereitung eines materiellen Raums (»das Substrat«) für das Gedächtnis. Die künstlerische Bildgeste vermag gerade durch ihre Sichtbarkeit die Kondition (»die Vorbedingungen«) zu schaffen, um ein kollektives Gedächtnisdepot zustande zu bringen. Dieses setzt sich aus »Ausdruckswerten« zusammen, die bildlich und zunächst semantisch reaktiviert werden (die »Einverseelung«). Die Bilder von *Mnemosyne* setzen einen »Prozess« in Bewegung, indem sie sich wie ein »Laboratorium des Bildgedächtnisses« oder, noch genauer, ein (nach Weigels treffender Bezeichnung) »Work in progress«²⁹ organisieren. Die Ausdruckswerte werden also nicht mehr durch Sprachähnlichkeiten vermittelt und somit aufgelöst, sondern durch die Gestaltungsart des Bildmediums belebt. Warburgs permanente Umordnung der Tafeln von *Mne-*

28 Warburg: »Mnemosyne Einleitung«. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 1), S. 629f.

29 Siegrid Weigel: »Die Kunst des Gedächtnisses – das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur«. In: Sabine Flach, Inge Münz-Koenen u. Marianne Streisand (Hg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. München: Fink 2005, S. 115. Neulich hat Georges Didi-Huberman von dem *Mnemosyne Atlas* als einem »fruchtbare[n] offene[n] Dispositiv« geschrieben, vgl. ders.: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft. Das Auge der Geschichte III*. Übers. v. Markus Sedlacek. Paderborn: Fink 2016, S. 91.

mosyne und die Möglichkeit vonseiten des Betrachters, neue Arrangements zu schaffen, lassen sich gemeinsam mit der Abwesenheit paratextueller Informationen oder Äußerungen (den Tafeln fehlt jede Art von Markierung, Titel, Unterschrift, o. Ä.)³⁰ mit der zuvor angestoßenen Prozesshaftigkeit in Verbindung setzen. Gesucht zu werden scheint also von Warburg in *Mnemosyne* eine *ars*, eine Kunst/Technik der Bildgeste, die eine dynamische, nicht darstellungsgebundene Medialität veranschaulicht. Gibt es Tafeln in *Mnemosyne*, die eine solche *ars* programmatisch prozessieren, d. h. per se inkarnieren, darstellen und die Lesbarkeit des Werkes selbstdarbietend anstoßen? Verschiedene Hypothesen lassen sich bezüglich der Möglichkeit aufstellen, programmatische Tafeln oder allgemein selbstreflexive Indizien in *Mnemosyne* zu finden.³¹ Warburgs doppelte Strategie von methodisch-analytischer Selbstkommentierung durch seine Einleitung zum Werk und von Spurenverwischung – denn alle Tafel können potenziell zum Schlüssel oder aber auch zu Vergrößerungslinsen von *Mnemosyne* werden – erschwert die Sicherung von interpretativen Standpunkten. Suchen wir nach einer bestimmten *arché* der Bildgeste, was tendenziell dem Sinn von Warburgs kulturwissenschaftlicher Methode widersprechen würde,³² so könnte potenziell jede Tafel (z. B. die Nummer 32 [Abb. 3])³³ von *Mnemosyne* ein gestischer Verweis auf die Idee eines dynamischen Mediums sein, eines mit den Worten Warburgs »automobilen Bilderfahrzeuges«, dessen prominenter historischer Repräsentant der »flandrische Teppich«³⁴ ist. Das »automobile Bilderfahrzeug« ist »in seiner Beweglichkeit« sowie »in seiner auf vervielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer [...] des bildbedruckten Papierblättchens«³⁵, aber v. a. laut Warburg allgemein das Paradigma des Prozessierens künstlerischer Medien – auf die Funktionsweisen der Medien Teppich und Papierblatt kom-

30 Weigel: »Die Kunst des Gedächtnisses« (wie Anm. 29), S. 115.

31 Hier verweise ich nur flüchtig auf Weigels bedeutende Lesart der Tafel A, die ihr zufolge »Material und Methode [von *Mnemosyne*] thematisiert«, Ebd., S. 114.

32 Zum Thema Anfang bzw. Anfänge bei Warburg vgl. Andrea Pinotti: *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*. Mailand: Mimesis 2001, S. 120. Auch Vollgraff zitiert Pinotti in Vollgraff: »The Archeology of Expression« (wie Anm. 12), S. 144.

33 Aus: Aby Warburg: *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. v. Martin Warnke unter Mitarbeit v. Claudia Brink. Berlin: Akademie Verlag 2000, S. 55.

34 Warburg: »Mnemosyne Einleitung« (wie Anm. 28), S. 636. Didi-Huberman liest den Bilderatlas auf der Grundlage des fotografischen Mediums vgl. ders.: *Das Nachleben der Bilder*« (wie Anm. 24), S. 502f.

35 Warburg: »Mnemosyne Einleitung« (wie Anm. 28), S. 636.

Abb. 3: Aby Warburg: Tafel 32 des Bilderatlas *Mnemosyne*

me ich gleich zu sprechen. Wie können aber jede Tafel bzw. jede(s) Bild(-Anordnung) und das Konzept des »automobilen Bilderfahrzeuges« insgesamt wenn nicht als Schlüssel, so doch zumindest als formgebendes Gestaltungsprinzip betrachtet werden? Ein wichtiges Element ist zu beachten, um die Frage adäquat zu problematisieren: Beobachtet man die Bilder aller Tafeln nicht einzeln, sondern als Bestandteile einer horizontalen Sequenz (von links nach rechts und andersherum) und einer vertikalen Anordnung (von oben nach unten und umgekehrt), die durch ihre gewollt unperfekte Geometrie und durch ihre Schiefereien unterbrochen, fortgesetzt und vom Bild selbst andauernd neu organisiert werden, so scheint eine solche Interaktion zwischen Vertikalität und Horizontalität eine nicht-lineare Narrativik der Bildgeste zu suggerieren. Obgleich der Stoff aus schwarzem Leinen – welcher den Überzug bildet, an den die Bilder geheftet sind – die Suche nach Standpunkten und Wahrnehmungsachsen bei der Lektüre der Bilder erschwert, so ist aber das dynamische Spannungsverhältnis zwischen Horizontalität und Vertikalität in der bildlichen Anordnung weiterhin das Kompositionsprinzip des Werkes und seiner Mehrschichtigkeit. Das (im Sinne Warburgs) »abtastende« Auge des Zuschauers kann die Abbildungen nach den von den Bildformaten, von deren Einrah-

mungen sowie von deren (soweit vorhandenen) linearen Darstellungsverläufen implizit vermittelten Lesehinweisen durchwandern oder aber auch durch eine spiralförmige Leserichtung der Figuren und der sich überlappenden Bilder und Ränder fortwährend neue Sinnkonstellationen hervorbringen. Die »teppichhafte Verflechtung«³⁶ bleibt infolge einer solchen Wechselbeziehung von Linearem und Nicht-Linearem der relationale Modus, der die sich vom Medium her erzeugende Motilität des Bildfahrzeuges *Mnemosyne* charakterisiert. Das Teppichhafte, worauf Warburgs Bezugnahme auf den »flandrischen Teppich« anspielt, liegt aber nicht allein in der dynamischen horizontal-verticalen Selbstgestaltung der Medialität des Werkes³⁷: Teppichhaft ist auch die Erstellung einer sinnhaften (d. h. sinnlichen und bedeutungsgenerierenden) Fügung, die eine eigenartig tiefe Relationalität knüpft. Eine solche innerlich verwobene Medialität ereignet sich durch eine Gleichzeitigkeit, welche die szenischen Handlungen und Temporalitäten der einzelnen Abbildungen unterbricht und miteinander verflacht, und durch die schwarzen Lücken zwischen den Bildern, durch welche hindurch die »reine Medialität« von *Mnemosyne* zum Ausdruck kommt. Das Werk bietet Relationen, die durch das Fehlen von Zusammenhängen (z. B. Pfeilen, Verweisen, also: gerade letztendlich von Relationen) proliferieren und von der materiellen Resistenz des Mediums zeugen, das sich der begrifflichen Zusammenschau widersetzt. Der Zuschauer wird in medias res in die vielstrebige bildliche Sedimentierung des Werkes kapultiert, in der er sich mit seinem Wissen (darauf könnte eine Lesart der Atlas-Metaphorik fußen)³⁸ orientiert. Die abwechselnde Bewegung von »Greifen und Begreifen«, z. T. in Form von Wahrnehmen und Erkennen, erstreckt sich über die Fläche der Tafeln, die sich eine nach der anderen wie »bildbedruck-

36 Hier wende ich Adornos medientheoretische Definition von Benjamins Essayismus auf Warburgs Bildkonzept wegen ihrer begrifflichen Prägnanz an, vgl. Theodor W. Adorno: »Der Essay als Form«. In: »Noten zur Literatur«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 11. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susanne Buck-Morss u. Klaus Schultz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 21.

37 Vgl. dazu die treffende Analyse der Herausgeber eines neulich erschienenen Buchs zum Bilderfahrzeug: »In den Teppichen und allemal in den Grafiken, Flugblättern, Briefmarken und Münzen sah Warburg eine dem Bild als Form, Motiv und Idee ohnehin innewohnende Mobilität noch einmal gesteigert und erkannte darin Medien, deren Materialität dem spezifischen Potenzial der Bilder und ihrer kulturhistorischen Wirkkraft in besonderer Weise entsprach [...]«. Andreas Beyer et al.: »Bildbewegungen nach Aby Warburg. Zur Einführung«. In: Andreas Beyer et al. (Hg.): *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*. Berlin: Wagenbach 2018, S. 9.

38 Dazu vgl. Weigel: »Die Kunst des Gedächtnisses«, S. 115.

DIE GESTE DER KUNST

128

te« Blätter eines somit fixierten, darauf geprägten Wissens lesen lassen. Die Abwesenheit einer vorbestimmten Leserichtung und interpretativer Trajektorien macht die unterbrochene Narrativik variationsfähig, mobil, kompromisslos werkimmanent und verschärft ihre unaufhebbare mediale »Rivalität zur Welterfahrung«³⁹, die im Buch der Natur eingeschrieben ist. Auch Warburgs Geste der Kunst bzw. Bildgeste ist also in letzter Instanz agonial, insofern als sie einer eigenen Erfahrungslogik zu gehorchen scheint.

39 Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 11.