

MEDIEN KOMPARA RATISTIK

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1 / 2019

AISTHESIS VERLAG

Wissenschaftlicher Beirat:

Lorenz Engell (Weimar), Jörn Glasenapp (Bamberg), Vinzenz Hedinger (Frankfurt a. M.), Jochen Hörisch (Mannheim), Angela Keppler (Mannheim), Andreas Mahler (Berlin), Ruth Mayer (Hannover), Nicolas Pethes (Köln), Jens Schröter (Bonn), Linda Simonis (Bochum), Uwe Wirth (Gießen), Sandro Zanetti (Zürich)

Das Periodical *Medienkomparatistik* eröffnet ein neues Forum für vergleichende Medienwissenschaft. Das Zusammenwirken unterschiedlicher Medien und verschiedener medialer Praktiken spielt nicht nur in der gegenwärtigen Alltagswelt eine zunehmend bedeutende Rolle. Vielmehr hat sich in den letzten Jahren, ausgehend von den literatur-, kunst-, und medienwissenschaftlichen Einzeldisziplinen ein fächerübergreifendes Diskussionsfeld herausgebildet, das sich gezielt Fragen des Medienvergleichs und der Interferenz von Medien widmet. Dieser interdisziplinäre Forschungsbereich erlebt derzeit in den Kulturwissenschaften eine erstaunliche Konjunktur. Neben der vergleichenden Methodologie als wichtige heuristische Grundlage besteht eine weitere Zielsetzung der Medienkomparatistik darin, allgemeine Kriterien zur systematischen Erfassung der einzelnen Medien zu entwickeln und ihre jeweiligen Operationsleistungen in sich wandelnden kulturellen Kontexten zu erkunden. Dabei soll ein weites Spektrum medialer Formen und Verfahren einbezogen werden, das von analogen und digitalen Bild- und Schriftmedien über dispositive Anordnungen bis hin zu diskursiven Wissensformationen reicht.

Welche spezifischen Eigenschaften zeichnen einzelne Medien aus, was trennt und was verbindet sie? Welche produktiven Austauschbeziehungen ergeben sich aus medialen Konkurrenzen und Konvergenzen? Wie lassen sich historische Transformationen medialer Praktiken und Ästhetiken erfassen? Wie können mediale Verhältnisbestimmungen medientheoretisch neu konturiert werden?

Das Periodical erscheint zunächst jährlich in einem Band von ca. 200 Seiten. Da es in einem interdisziplinären Forschungsbereich angesiedelt ist, richtet es sich an verschiedene kulturwissenschaftliche Fachgruppen, wie zum Beispiel Komparatistik, Medienwissenschaft, Kunstgeschichte sowie einzelne Philologien wie Anglistik, Germanistik, Romanistik etc.

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

1. Jahrgang, Heft 1

2019

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

[Als Print-Ausgabe: 2019, ISBN 978-3-8498-1336-9]

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1371-0

ISSN 2627-1591

www.aisthesis.de

Marijana Erstić (Siegen)

Bewegung aus dem Stillstand

Ein Faszinationsmuster der Moderne

Die Bewegung aus dem Stillstand ist für die Kunst seit Sandro Botticelli (1445-1510) signifikant. Ein berühmtes Beispiel ist das Gemälde *Nascita di Venere/ Geburt der Venus* (1486). Aus der Haardarstellung der Venus – den Wendungen, Knoten, Flammen und Schlangen der Haare, die sich dynamisch mal in die eine, mal in die andere Richtung bewegen – spricht offensichtlich eine Animalisierung, aber auch eine Erotisierung der Haarbewegung, die zu einer Belebung des visuellen Ausdrucks führt. Aus der Polarität von Spannung und Ruhe schöpfen die Gemäldefiguren die Intensität ihrer Gebärden. Auch der deutsche Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) fühlt sich in seiner Dissertation über *Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘* (1893) durch das Gemälde Botticellis mehr vom Fließen und Wehen als vom Statischen und Nackten animiert und kristallisiert so die Theorie der von kinesis *und* stasis zeugenden Pathosformel heraus, wie im Folgenden erläutert wird.¹ Einen Vorschlag dazu, wie diese Theorie auf die künstlerischen Produkte, namentlich Photographien des 20. Jahrhunderts angewandt werden kann, ist das Hauptanliegen dieses Aufsatzes.

Die literarische Quelle für das Gemälde Sandro Botticellis ist die Venus-episode aus dem unvollendeten, Lorenzo di Medici (1449-1492) gewidmeten Kurzepos *Stanze per la giostra/ Der Triumph Cupidos* (1475-1478) des Angelo Poliziano (1454-1494). Zunächst entdeckt Warburg eine vergleichbare Szenerie: Bei Poliziano wie bei Botticelli gebiert das Wasser in „atti vaghi e lieti“, in „anmutigen und heiteren Gebärden“ die Göttin. Die lusternen Zefire, „i Zefiri lascivi“ sorgen für ein „soffiar di venti“, für den Wind, der die in einer Muschel stehende Göttin an das Ufer Kiteras treiben lässt. Bei Poliziano wird die Venus von drei Horen empfangen, während ihr bei Botticelli nur Flora, die Göttin des Frühlings, den flatternden Mantel reicht.² Dieses durch den Wind bewegte Bei-

1 Aby Warburg, „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance“. In: ders.: *Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare*. Hg. und kommentiert von Martin Tremel, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig. Berlin 2010, S. 39-123. Vgl. auch Marijana Erstić: „Pathosformel ‚Venus‘? Überlegungen zu einer Mythengestalt bei Aby Warburg“. In: Yasmin Hoffmann/Walbuga Hülk/Volker Roloff (Hg.). *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg 2006, S. 33-51. Ein Reprint des Artikels befindet sich auch im folgenden Buch: Erstić: *Paragone 1900. Studien zum Futurismus*. Siegen 2018, S. 19-35.

2 Vgl. Warburg, „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘, S. 41-44. Vgl. auch *Homerische Hymnen*. Griechisch und Deutsch. Hrsg. von Anton Weiher. München/Zürich 1989, S.109f und Edgar Wind. *Heidnische Mysterien in der Renaissance*. Deutsch von Christa Münstermann u. a. Frankfurt/M. 1984², S. 160.

werk will Warburg vom Dichter Poliziano, wie auch von Botticelli am meisten bewundert sehen. Mehr noch als diejenige seines Gegenstandes scheint diese Konstatierung jedoch seine eigene Position zu verdeutlichen. Bezogen auf den Epos-Ausschnitt wie auch auf das Gemälde interessiert sich Aby Warburg primär für die einzelnen Figur-Attribute, und erkennt das ‚Ewige‘, wie Charles Baudelaire (1821-1867)³ und Walter Benjamin (1892-1940)⁴, in den hier weißen Gewändern, die durch die Kraft des Windes in kräftige Bewegung versetzt werden.

Aby Warburgs Vergleich zwischen Botticellis Gemälde und dem am Hof der Medici entstandenen Gedicht Polizianos, dem Kurzepos *Stanze per la giostra*, ist auch unter medienkomparatistischen Gesichtspunkten von besonderem Interesse. In einer eingehenden Analyse gelingt es Warburg überzeugend darzustellen, dass Botticelli bei der Ausführung seines Gemäldes durch den zeitgenössischen Text Polizianos inspiriert ist. Der Bildwissenschaftler Warburg wendet sich mit philologischer Genauigkeit dem poetischen Text zu und geht dabei auch auf die Details von Botticellis Bildkomposition ein. Gleichzeitig hebt er besonders die dynamische Gestaltung als Gemeinsamkeit der beiden unterschiedlichen Kunstwerke hervor, die sich in den kleinsten Details nachvollziehen lasse. So fasziniert Warburg die „auffallende, im Gedicht und im Gemälde gleichermaßen hervortretende Bestrebung, die transitorischen Bewegungen in Haar und Gewand festzuhalten“⁵. Über die Beschreibung in Polizianos Dichtung heißt es: „Der Wind spielt in den weißen Gewändern der Horen und kräuselt ihr herab wallendes, loses Haar.“⁶ Mehr noch: Es sei „dieses durch den Wind bewegte Beiwerk“⁷, das der Dichter als Leistung „einer virtuosen Kunstübung“⁸ bewundere. Transitorisch sind somit für Warburg Bild und Gedicht gleichermaßen – im Gegensatz zu Lessings Postulat im *Laokoon*, die Malerei sei eine Raum-, die Literatur hingegen eine Zeit-Kunst.⁹

Des Weiteren erfahren wir über Botticellis Bild der Venus: „die Gewandung und das Haar der am Ufer stehenden Göttin weht im Winde, und auch das Haar der Venus flattert, wie der Mantel, mit dem sie bekleidet werden soll, im

3 Charles Baudelaire. „A une passante“ (Tableaux Parisiens XCIII). In: ders.: *Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal*. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. München 2004, S. 198.

4 Walter Benjamin. *Das Passagen-Werk*. Frankfurt/M. 1983, S. 578. Zu Warburg und Benjamin vgl.: Cornelia Zumbusch: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Berlin 2004.

5 Aby Warburg, „Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘, S. 46. Für den fruchtbaren Dialog über Warburgs Dissertation bedanke ich mich bei Annette Simonis.

6 Ebd., S. 45.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1987, S. 23 und S. 129.

Winde.“¹⁰ Die beobachteten Parallelen zwischen Text und Bild bündelt Warburg schließlich in einem Resümee, in dem er das Einflussverhältnis zwischen Poliziano und Botticelli erhärtet: „Dagegen kehrt [in Botticellis Gemälde] jene Polizianische eingehende Ausmalung des bewegten Beiwerks mit solcher Übereinstimmung wieder, daß ein Zusammenhang zwischen den beiden Kunstwerken sicher anzunehmen ist.“¹¹ In diesem Fall sei „der Dichter der Geber und der Maler der Empfänger“.¹² Ferner wird der weitere kulturelle Kontext herangezogen, um die Anregungsfunktion der Dichtung Polizianos zu untermauern: „In Polizian den Berater Botticellis zu sehen, paßt auch zu der Überlieferung, die Polizian als Inspirator Raffaels und Michelangelos gelten läßt.“¹³

Wie das Beispiel zeigt, spielt die Differenz dynamisch vs. statisch, folgt man Warburgs Argumentation, für die italienische Kunst der frühen Neuzeit im Allgemeinen und die Umsetzung mythologischer Sujets im Besonderen eine entscheidende Rolle und wird als medienübergreifende Leitunterscheidung erkannt. Seit der frühen Neuzeit wird die ästhetische Darstellung von Bewegung bzw. der Wechsel von Ruhe und Bewegung als eine Herausforderung für die Künste gesehen und als ein transmediales Phänomen, das sich im Medienvergleich besonders prägnant erfassen lässt. Das medienästhetische Phänomen bezeugt auch, dass die Möglichkeiten des statischen Bildes in sich Bewegung darzustellen, in der Frührenaissance nicht weniger bedeutend war als die Darstellung des perspektivischen Raumes. Dazu gehört auch die semiotische Kraft der wellig fallenden, losen Haare der Venus, die Warburgs Aufmerksamkeit auf sich zieht, und offensichtlich wurde er auch von Leon Battista Albertis (1404-1472) *Libro della pittura* (1435) angeregt:

Quanto certo a me piacene' capelli vedere quale io dissi sette movimenti: volgansi in uno giro quasi volendo anodarsi, e ondeggino in aria simile alle fiamme; parte quasi come serpe si tessano fra gli altri, parte crescendo in qua e parte in là.

In der Tat bin ich der Auffassung, dass die Haare alle sieben Bewegungsarten, von denen ich gesprochen habe, darstellen sollen: Indem sie eine kreisförmige Wendung beschreiben, als wollten sie einen Knoten bilden, indem sie in die Luft hinaufwogen, als ahmten sie Flammen nach, indem sie wie die Schlangen unter anderen Haaren dahinkriechen, bald sich nach dieser oder jener Seite aufrichten.¹⁴

10 Warburg, Sandro Botticellis ‚Geburt der Venus‘ und ‚Frühling‘, S. 46.

11 Ebd., S. 45.

12 Ebd., S. 46.

13 Ebd.

14 Leon Battista Alberti. *Das Standbild – die Malkunst – Grundlagen der Malerei*. Hrsg. und übersetzt von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin. Darmstadt 2000, S. 287f. Zum Motiv v. a. weiblicher Haare in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Inge Stephan. „Das Haar der Frau. Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung“. In: Claudia Benthien/Christoph Wulf (Hg.). *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg 2001, S. 27-48.

Diese Sätze Leon Battista Albertis zeugen von zweierlei Interessen der frühneuzeitlichen Kultur – von dem Interesse am Körper und von dem Interesse an der Darstellung der Bewegung. Aus den Alberti'schen Allgemeinplätzen der Haardarstellungen – den Wendungen, Knoten und Flammen der Haare, die sich dynamisch mal in die eine, mal in die andere Richtung bewegen – spricht offensichtlich eine Animalisierung, aber auch eine Erotisierung der Haarbewegung, die zu einer Belebung des visuellen Ausdrucks führt.¹⁵ Auch Warburg fühlt sich nicht nur im Rahmen des besagten Gemäldes, sondern der gesamten von ihm untersuchten Codes des visuellen Ausdrucks, wesentlich mehr als durch das Statische und Nackte¹⁶ durch die verschlungenen, in ihrem unaufhaltsamen Wehen und Fließen den Traum von Schwungkraft und Befreiung verdeutlichenden Rhythmen animiert.¹⁷ Die eigentliche Dynamik, die er dem Gemälde zuschreibt, ist das Resultat der Kollision beider Elemente: Einerseits die im marmornen, alabasternen Körper der Figur der Liebes-Göttin zum Ausdruck kommende Stabilisierung und Verklärung der Leidenschaft, die zur Sublimierung der göttlichen Gestalt führt, andererseits das selbstzerstörerische, dionysische Chaos, das in dem bewegten Mantel und in den Figuren der beiden fliegenden Zephyre gleichermaßen angedeutet wird, wie in der Pracht der schlangelinienartig sich wellenden Haare der Göttin. Aus der Polarität von Spannung und Ruhe schöpfen die Gemälde-Figuren die Intensität ihrer (Gebärden-)Sprache.

Die beschriebene Energie der Bildersprache ist von Warburg keineswegs historisch gedacht. Vielmehr soll sie in ihrem Verhältnis zur aktuellen Zeit hinterfragt werden. Ja es gilt, so Warburg in den Notizen zu dem Dissertationsvorhaben, nicht nur ein „historisches Bild“ „von den mimetisch dargebotenen Motiven“ der Bewegung zu „erfassen“, sondern „künstlerische Produkte als Teilerscheinungen im *derzeitigen* Leben“¹⁸. In der besagten Dissertation erfolgte zwar eine derartige, sich der Historisierung wie der Aktualisierung mimetischer Darstellungen bewegten Lebens verpflichtete Analyse nicht. Die Idee einer fortwährenden Wiedergeburt und Revision antiker Göttergestalten, das hauptsächliche anthropologische und kulturwissenschaftliche Interesse Aby Warburgs, wird dennoch das Haupt-Movens seiner theoretischen Arbeit ausmachen.

Nur wenige Jahre später wird Aby Warburg beide Elemente: die gegensätzlichen Charakteristika einer „Bildersprache der Gebärde“¹⁹ und die Zirkulation dieser Bewegungskodes in das zeitgenössische Leben – d. h. jenes der Jahrhundertwende hinein – unter dem Terminus ‚Pathosformel‘ zusammenfassen, einem Sammelbegriff für die von einer inneren Energie bewegten, gleichwohl

15 Vgl. ebd.

16 Zum Thema des Aktes und der Aktdarstellungen vgl. die nach wie vor grundlegende Studie von Kenneth Clark. *Das Nackte in der Kunst*. Köln 1958, zum weiblichen Akt bzw. zu der Figur der Venus seit der Antike S. 71-172.

17 Vgl. ebd. S. 273-308 (zu den Bildern der ekstatischen Nymphen, Mänaden u. a.).

18 Zit. nach Ernst H. Gombrich. *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M. 1981, S. 68.

19 Warburg. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. In.: ders.: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hg. von Horst Bredekamp u. a. 2. Abteilung. Bd. II. Berlin 2000, S.5.

in einem Moment ‚festgenommenen‘ Figuren. Über dieses lessingianisch anmutende Merkmal hinaus²⁰ ist die Pathosformel ein Produkt *und* ein Auslöser jener Zirkulation sozialer Energien, die diese Bildersprache des Pathos erweitert und umcodiert. Das dichotome Kompositum Pathos-Formel beschreibt sodann ein Reservoir der Energie, das aus den Topoi energetisch wirksame Felder kreiert.

Ob die bewegten Nymphen Sandro Botticellis, oder die Vogelexperimente und -zeichnungen des „symbolischen Geistes“ und „ungeheueren Gehirns“ Leonardo da Vincis²¹ (1452-1519): Die Darstellung und Erforschung der Bewegung gehören zu den Grundinteressen der Renaissance, die „aus der Vorstellung“ abbildete, was die Photographie um 1900 „sichtbar gemacht hat“ (Abb. 1-3).²² Damit wird auch eine geistige Nähe zwischen der Kultur der Renaissance bzw. des Manierismus und der Moderne sichtbar.²³

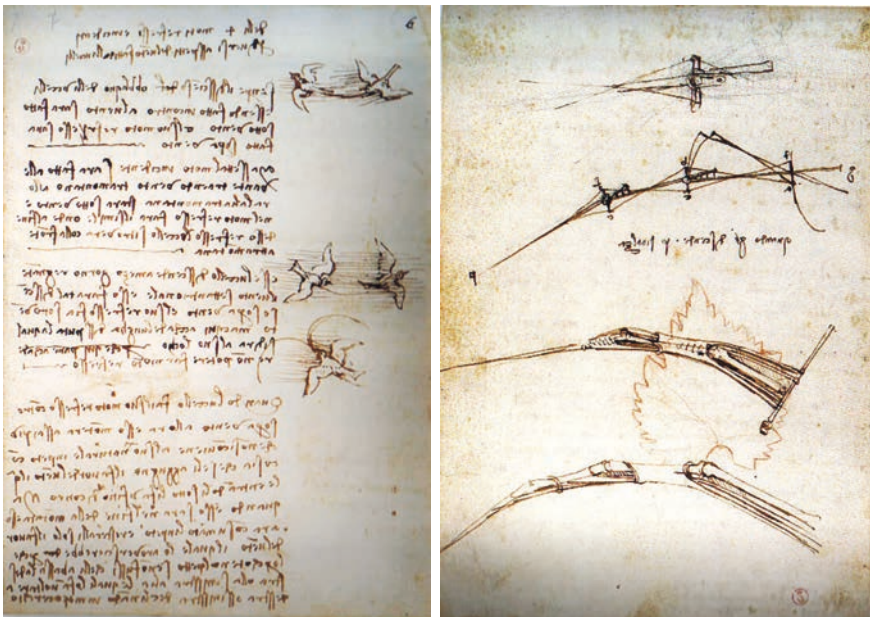


Abb. 1-2: Leonardo da Vinci: *Codice sul volo degli uccelli* / *Der Vögel Flug*, um 1505

20 Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Kritische Schriften. Philosophische Schriften*. Bd. 2, *Werke*. München 1969, S. 7-166.

21 Paul Valéry. *Leonardo da Vinci*. Frankfurt/M. 1998, S. 33. Vgl. auch Walburga Hülk. *Bewegung als Mythologie der Moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012, S. 153-194.

22 Valéry. *Leonardo da Vinci*, S. 35.

23 Vgl. zu diesem Thema Erstić. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung. Medienkomparatistische Analysen*. Siegen 2017, insb. S. 11-45.

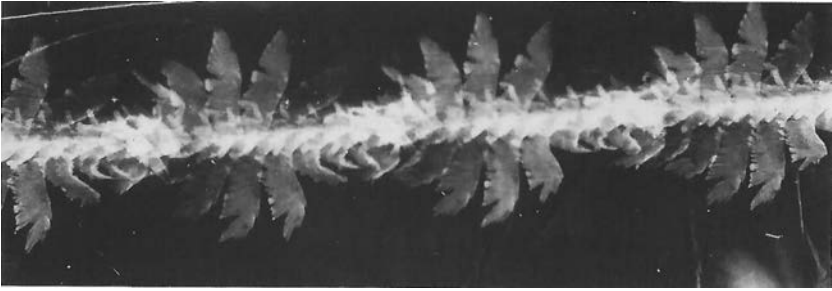


Abb. 3: Étienne-Jules Marey: *Le mécanisme du vol/Analyse des Fluges*, 1883-87

Diese Übereinstimmung kann auch anhand der Zeichnungen Leonardo da Vincis (um 1505) und den Chronophotographien Étienne-Jules Mareys (1830-1904) beobachtet werden. Hier wie dort steht der Bewegungsmechanismus der Vögel im Mittelpunkt. Leonardo illustriert in seiner sezierartigen Zeichnung primär den Tragecharakter der Knochen und Muskel. Marey hingegen interessiert sich vielmehr für den Flug selbst, und er kann im 19. Jahrhundert, anders als Leonardo im 15. bzw. im 16. Jahrhundert, kaligraphierte photographische Aufnahmen erstellen, die den objektive(re)n Charakter eines Bewegungsverlaufs tragen. Der Mechanismus des Fluges wird bei Marey somit, technisch und medial erweitert, in seiner äußeren Erscheinung erforscht, bei Leonardo hingegen in seinem geradezu medizinisch ergründeten inneren Aufbau. Bei allen medialen Unterschieden: eine bedeutende Gemeinsamkeit und Übereinstimmung ist der Impuls, die Bewegung (hier der Vögel) mithilfe der Bilder festzuhalten und zu analysieren, dies zumeist, um sie dann für die technischen Entdeckungen und Erneuerungen nutzen zu können – sei es für eine Flugmaschine (wie es Leonardo versuchte), sei es für den Film (als dessen Vorläufer Mareys und Muybridges Studien fungieren). Bewegung aus dem Stillstand ist somit ein gemeinsames Hauptinteresse.

Auch außerhalb des warburgianischen Denkens gibt es Zeugnisse der Beschäftigung mit dem Thema der Bewegung aus dem Stillstand. Die Postulierung eines fruchtbaren Augenblicks im *Laokoon*-Traktat (1766) Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) etwa bringt zum ersten Mal die medialen Unterschiede von Literatur und Malerei/Bildhauerkunst zum Ausdruck, und auch Aby Warburg nimmt auf diesen Text immer wieder Bezug, etwa wenn er vom Transitorischen spricht. Es ist die in einem Moment eingefrorene Bewegung, die gleichsam auf das zeitliche Davor und Danach hindeutet, die die Malerei und Bildhauerkunst der Antike bzw. des Hellenismus oder der Neuzeit auszeichnet, und diesen ‚fruchtbaren Augenblick‘ bringt Lessing kontrastiv zu der Zeitlichkeit der Literatur zum Ausdruck. Die raumorientierten Zeichen der bildenden Künste seien Farben und Formen im Raum, ihr Bereich daher das Nebeneinander von Körpern. Die transitorische Poesie dagegen benutze artikulierte Töne in der Zeit, die ein Nacheinander von Handlungen fordern, womit die Poesie für die

Darstellung der Bewegung sich eher eignen müsse.²⁴ Auch in Georg Wilhelm Friedrich Hegels (1770-1831) *Ästhetik* (1835-1838) findet sich die abgemildert paragonale Fragestellung – im Postulat einer geradezu lessingianischen Konkurrenz zwischen der Poesie und der Skulptur:

Der Tempel der klassischen Architektur fordert einen Gott, der ihm innewohnt; die Skulptur stellt denselben in plastischer Schönheit hin und gibt dem Material, das sie dazu verwendet, Formen, die nicht ihrer Natur nach dem Geistigen äußerlich bleiben, sondern die dem bestimmten Inhalte selbst immanente Gestalt sind. [...] [Die Malerei oder die Skulptur, Anm. M. E.] bleibt [...] überall im Vorteil, wo es darauf ankommt, einen Inhalt auch seiner äußeren Gestaltung nach vor die Anschauung zu bringen. [...] Auf der anderen Seite fallen in der Poesie die verschiedenen Züge, welche sie, um uns die konkrete Gestalt eines Inhalts anschaulich zu machen, herbeiführt, nicht wie in der Malerei als ein und dieselbe Totalität zusammen, die vollständig als ein Zugleich aller ihrer Einzelheiten vor uns dasteht, sondern gehen auseinander, da die Vorstellung das Vielfache, das sie enthält, nur als Sukzession geben kann.²⁵

Ein Inhalt vs. das Vielfache, Totalität vs. Sukzession sind die Gegensatzpaare, die Hegel ausarbeitet. Diese Koaleszenz von Vergangenheit und Zukunft, die Lessing und Hegel der Malerei und der Skulptur einberaumen, und die Aby Warbur in seiner Dissertation hinterfragt, lässt sich auf die Bewegungsdarstellungen nicht nur des Hellenismus, sondern auch des Manierismus und des Barocks übertragen. Die Bewegungs-Darstellungen Michelangelo Merisi da Caravaggios (1571-1610) stellen durch ihre diagonalen Strukturen aber auch durch ihre Licht-Schatten-Kontraste die Körper in einem Moment dar, der, wie von Lessing und Hegel beschrieben, die Vereinigung von Aktuellem und Vergangenen bedeutet, der zumeist aber auch das größtmögliche Energiepotenzial in sich trägt.²⁶ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660) antizipiert mit seinen bewegten Objekten (beispielsweise das Gemälde *Originaltitel/Spinnrad*, Abb. 4) nicht nur die Bildersprache der Avantgarden, namentlich Marcel Duchamps (1887-1968) (Abb. 5), sondern auch einen Großteil der Geschichte der Unbestimmtheit in der Kunst. So entstehen bereits im Barock Bilder eines Ikonoklasmus, der im Paragone 1900 – dem Wettstreit der Künste und der Medien Film und Photographie – kulminiert. Eines der wichtigsten künstlerischen Motive und Verfahren, in denen sich dieser Paragone manifestiert, ist das Motiv der Bewegung aus dem Stillstand.

24 Gotthold Ephraim Lessing. *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Stuttgart 1987, S. 23 und S. 129.

25 Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. III (Werke, Bd. 15). Frankfurt/M. 1970, S. 222-224.

26 Zur Aktualisierung christlicher Mythen bei Caravaggio vgl. Erstić: „Verloren gegangener Glaube oder lebendiger Mythos? Passion und Grablegung Christi bei Caravaggio, Derek Jarman und Tarsem Singh“. In: Vincent Fröhlich/Annette Simonis (Hg.): *Mythos und Film. Mediale Adaption und Wechselwirkung*. Heidelberg 2016, S. 211-232. Eine leicht korrigierte Fassung findet sich in Dies. *Ein Jahrhundert der Verunsicherung*, S. 183-199.



Abb. 4: Diego Velázquez: *La fábula de Aracné* / *Die Spinnerinnen*, zw. 1644 und 1648



Abb. 5: Marcel Duchamp: *Roue de bicyclette* / *Fahrrad-Rad*, 1913
 (<http://www.mundo-de-la-forma.net/Termine/termine.html>, 06.02.19)

In Velázquez Gemälde beispielsweise ist das Motiv der Bewegung bzw. der Radbewegung motivisch eingebettet in eine Genre-Szene. Bei Duchamp im 20. Jahrhundert hingegen verselbständigt sich das Bewegungsmotiv insoweit, dass das Rad das alleinige Motiv darstellt. Als ein *Objet trouvé* stellt es sowohl die Institution Kunst in Frage²⁷, als auch ein beliebtes Motiv der Avantgarde – die technischen Bewegung, die hier buchstäblich und ironisch umgedreht und auf einen Sockel gestellt wird.

Aus medienanthropologischer Sicht war es der Film, aus dem die Änderung der Wahrnehmungs- und Inszenierungsmuster um 1900 generiert wurde²⁸ und in dem den gängigen philosophischen Ansätzen zufolge eine für das Ende des 19. Jahrhunderts charakteristische und sich in den Überlegungen von Aby Warburg manifestierende „Katastrophe der Gestik“ ihren Höhepunkt aber auch ihre Überwindung erfuhr.²⁹ Die Neubewertung des bewegten Körpers und somit vor allem der Geste lässt sich jedoch bereits innerhalb der Photographie des 19. Jahrhunderts erkennen, somit innerhalb jenes Mediums, welches das groß angelegte Warburg'sche *Mnemosyne*-Projekt zum einen überhaupt ermöglichte: Warburg hat seine Analyse der Verwandtschaft innerhalb verschiedener Werke anhand der photographischen Reproduktionen vorgenommen.³⁰ Zum anderen schien die Photographie die Faszination an der Bewegung des späten 19. Jahrhunderts zu dokumentieren, wenn nicht gar zu generieren.³¹ Selbstredend sind in diesem Zusammenhang nicht nur die Werke Étienne Jules-Mareys sondern auch die Photographien Eadward Muybridges (1830-1904) zu erwähnen, die die exakte Beinstellung eines galoppierenden Pferdes gleichermaßen darstellen (Abb. 7) wie die einer Figur in Bewegung. Mit ähnlichen, freilich absurd-humoristischen, präavantgardistischen (v. a. präfuturistischen) Experimenten arbeitete in Kroatien der Photographie-Amateur Karlo Dragutin Drašković (1873-1900) in seinen Photographien der schnellen Bewegung, wie bsw. *Skok grofa Erdödyja/Sprung des Grafen Erdödy* (Abb. 6). Ein weiteres mit Muybridge vergleichbares Experiment stellt auch die Photographie *Sukcesivan snimak metaka*

27 Vgl. hierzu immer noch Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1974 [Edition Subrkamp, Bd. 727].

28 Vgl. Ralf Schnell/Georg Stanitzek (Hg.). *Ephemeres. Mediale Innovationen 1900/2000*. Bielefeld 2005 sowie *Spiel: Siegener Periodicum zur Internationalen Empirischen Literaturwissenschaft*. Jg. 20, 2001, H. 2, Sonderdruck 2003 (Forschungskolleg Medienumbrüche).

29 Giorgio Agamben. „Noten zur Geste“. In: Hemma Schmutz/Tanja Widmann (Hrsg.): *Dass die Körper sprechen, auch das wissen wir seit langem*. Köln 2004, S. 39-48.

30 Vgl. Ernst H. Gombrich. *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt/M. 1981.

31 Vgl. Gabriele Brandstetter. „Ein Stück in Tüchern“. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault“. In: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 4, 2000b, S. 107-139, dies. *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1995; Philippe-Alain Michaud. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Préface de Georges Didi-Hubermann. Paris 1998, Marta Braun. *Picturing time. The work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*. Chicago 1992..

u letu/Momentaufnahme eines fliegenden Profils von Peter Salcher (1848-1928) aus dem Jahr 1886 dar (Abb. 8), die einen wissenschaftlichen Charakter trägt: Sie beweist die Theorie des Physikers Ernst Mach über die Durchbrechung der Schallwand. Eine andere Form photographischer Experimente sind die Photo-Montagen, wie sie zu Beginn des 20. Jhs. Umberto Boccioni (1882-1916) anfertigte, aber auch vorher schon die Photographie-Pioniere, wie bspw. in Kroatien Stjepan Erdödy (1848-1926) in seiner Photo-Montage *Valerija/Valerie* (Abb. 9).



Abb. 6: Karlo Dragutin Drašković: *Skok grofa Erdödyja / Sprung des Grafen Erdödy*, 1895

(https://www.europeana.eu/portal/hr/record/2048053/MUO_044369.html, 06.02.19)

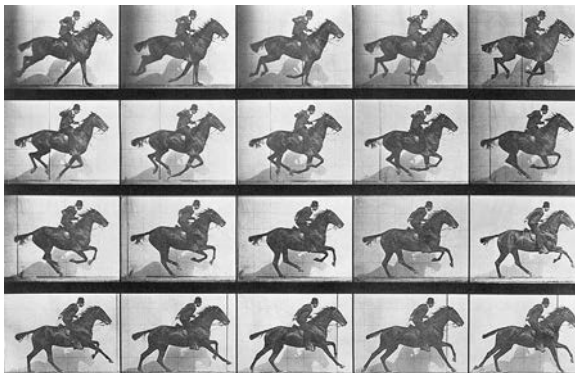


Abb. 7: Eadweard Muybridge: *Galloping Horse / Galoppierendes Pferd*, 1887

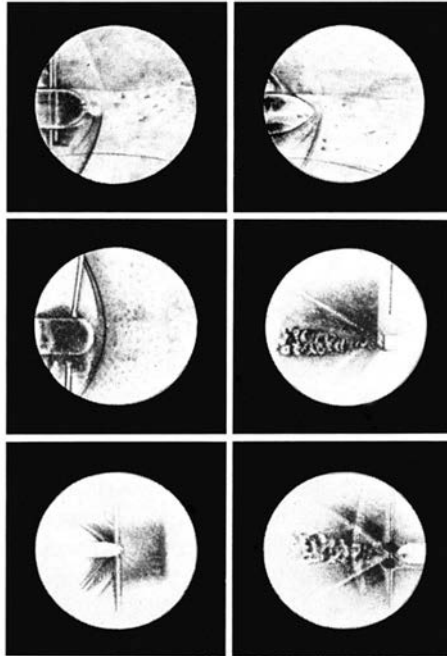


Abb. 8: Peter Salcher: *Momentaufnahme eines fliegenden Profils*, 1886
(<http://www.fotomanifeste.de/manifeste/1887-mach-photographischefixierung>, 06.02.19)



Abb. 9: Stjepan Erdödy: *Valerija / Valerie*, 1892
(<http://athena.muio.hr/?object=linked&c2o=12967&page=3>, 06.02.19)

Epochenästhetisch markieren die historischen Avantgarden, namentlich der italienische Futurismus, einen der prägnantesten Orte der angesprochenen Krise der Bewegung, der Gestik und der Wahrnehmung, indem anstatt der Kategorien von Zeit, Raum und Bewegung alternative Parameter wie Ereignis, Erregung, Impuls und Intuition installiert wurden. Die Kraftfelder des bewegten Körpers, der Formen und der Farben sowie die intendierte Erregung des Betrachters durch das kinetische Potential visueller Darstellungen sind hier in den Manifesten³² und in den (Anti-)Werken formuliert worden. Sie sind im Futurismus immer das Resultat einer mal retrogardistischen³³, mal avantgardistischen³⁴ Auseinandersetzung mit der Zeitphilosophie Henri Bergsons (1859-1941)³⁵ und mit den Darstellungsmodi der um 1900 neuen Medien Photographie und Film.³⁶ Während die Malerei des ‚primo futurismo‘ die Energie ihrer Erregungsbilder zunehmend mittels eines Dynamismus der immer abstrakter werdenden Formen und Farben auszulösen suchte, operierten die Photographien Anton Giulio (1890-1960) und Arturo Bragaglia (1893-1962) sowie Wanda Wulz' (1903-1984) ihrem referentiellen Charakter gemäß mit der Spur einer aufgenommenen Geste, die nicht nur die Körperformen zugunsten von Bewegungen und Impulsen auflösen, sondern die auch den Betrachter affizieren, ihn ‚mitten ins Bild‘ hinein versetzen sollte (Abb. 10). Damit korrespondieren diese Bilder mit Warburgs Pathosformeln: zwar nicht als das Nachleben der Antike in Form des Sujets, sondern als Gedächtnisimpuls und Erregung des Betrachters.

Solche photographisch aufgenommenen Kraftlinien der Bewegung, die dem bloßen Auge unsichtbar sind, scheinen so mit einer geradezu engrammatischen Erregung des Betrachters zu korrespondieren. Damit ist jene zu Beginn des 20. Jahrhunderts angenommene Fähigkeit des Gehirns gemeint, während der Wahrnehmung innezuhalten, in das Gedächtnis eine Art ‚Screenshot‘ des ‚bewegten Lebens‘ einzuprägen und dasselbe ‚Erregungszeichen‘ immer wieder

32 Luciano Caruso (Hg.). *Manifesti, proclami, interventi e documenti storici del futurismo. 1909-1944*. Bde 1-5. Florenz 1990.

33 Vgl. Umberto Boccioni. *Futuristische Malerei und Plastik. Bildnerischer Dynamismus*. Hrsg. von Astrid Schmidt-Burkhardt. Aus dem Italienischen von Angelika Chott. Dresden 2002.

34 Anton Giulio Bragaglia. *Fotodinamismo futurista*. Con un regesto di Antonella Vigliani Bragaglia. Turin 1970.

35 Henri Bergson. *L'évolution créatrice*. Paris 121931 (dt.: *Schöpferische Evolution*. Hamburg 2013), ders. *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.

36 Giovanni Lista. *Cinema e fotografia futurista*. Mailand 2001a., ders. *Futurism & Photography*. London 2001b. Vgl. auch: Karl Gunnar Pontus Hulten (Hg.). *Futurismo & futurismi*. Mailand 1986 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Palazzo Grassi, Venedig 1986), Norbert Nobis. *Der Lärm der Straße. Italienischer Futurismus 1908-1918*. Hannover 2001 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Sprengel Museum, Hannover 2001), Ingo Bartsch/Maurizio Scudiero (Hg.). „...auch wir Maschinen, auch wir mechanisiert!...“ *Die zweite Phase des italienischen Futurismus 1915-1945*. Bielefeld 2002 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Museum am Ostwall, Dortmund 2002).



Abb. 10: Anton Giulio Bragaglia: *Cambiando positura /
Eine Geste des Oberkörpers*, 1911

(<http://athena.muio.hr/?object=linked&c2o=12967&page=3>, 06.02.19)

zu reaktivieren, die Aby Warburg als den Beweis seines *Mnemosyne*-Konzeptes ansah.³⁷

Das soziale Gedächtnis³⁸ ist Warburg zufolge in die Zukunft gerichtet und es trägt einen performativen Charakter.³⁹ Die Charakterisierung des Werks als „etwas in Richtung auf den Zuschauer feindlich Bewegtes“⁴⁰ scheint wiederum mit dem *punctum* Roland Barthes' (1980) geradezu identisch.⁴¹ Die Merkmale einer vergleichbaren Überwindung der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit sollten den Manifesten zufolge insbesondere in der futuristischen Malerei und Plastik visualisiert werden. Doch es ist die synthetische Bewegungsspur einer Geste innerhalb des *fotodinamismo futurista*, die – eher noch als die Bewegungssynkopen Eadweard James Muybridges, die Bewegungskaligraphien Étienne-Jules Mareys oder auch die futuristische Skulptur und Malerei – mit einer zwischen Ruhe und Bewegung changierenden Struktur der Pathos/Formeln korrespondiert.

37 Vgl. Richard Semon. *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des modernen Lebens*. Leipzig⁴1920.

38 Carlo Ginzburg. „Da A. Warburg a E. H. Gombrich (Note su un problema del metodo)“. In: *Studi Medievali*, 3.R., VII, 1966, S. 1015-1065 (dt. „Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition“. In: ders.: *Spurensicherungen. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*. Berlin³2002, S. 83-173).

39 Martin Warnke. „Der Leidenschatz der Menschheit wird humaner Besitz“. In: Hofmann, Werner/Syamken, Georg/Ders. *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. Frankfurt/M. 1980, insb. S. 141.

40 Ernst H. Gombrich. *Aby Warburg*, S. 180f.

41 Zum *studium* und *punctum* vgl. Roland Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M. 1989. S. 35f.

Der futuristische Ikonoklasmus⁴² und die im Verschwinden begriffenen Körper in den Photographien der Avantgarde implizieren zudem eine Weiterführung aber auch eine potenzielle Überwindung des auf die gegenständlichen Aspekte der Figuration konzentrierten Warburg'schen Denkens.⁴³ Die Frage kann hier lauten, ob die in der aufgelösten, affektierten Gebärdensprache der Photodynamik inbegriffenen Hinterfragungen des Sehens⁴⁴ eine Überführung des Warburg'schen Ansatzes auf die Formen der Abstraktion ermöglicht (Abb. 11).



Abb. 11: Anton Giulio Bragaglia: *Mano in moto / Hand in Bewegung*, 1911
(<http://www.futur-ism.it/FM/FM.aspx?det=227>, 06.02.19)



Abb. 12: Vladimir Horvat: *Mitnica, Maksimirska cesta / Mitnica, Maximir-Straße*, 1935
(<http://www.kultura.hr/eng./content/view/full/2285>, 06.02.19)

42 Vgl. Hanno Ehrlicher. *Die Kunst der Zerstörung. Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarden*. Berlin 2001.

43 Vgl. Gottfried Boehm. „Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens“. In: Ders./Karlheinz Stierle/Gundolf Winter (Hg.). *Modernität und Tradition. Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*. München 1985, S. 37-57.

44 Vgl. Jacques Aumont. „Projektor und Pinsel. Zum Verhältnis von Malerei und Film“. In: *montage/av*, Jg.1, 1992, H.1, S. 77-89 und ders.: *L'œil interminable. Cinéma et peinture*. Paris 1989 sowie Michael F. Zimmermann. *Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit*. Weinheim 1991 und Jonathan Crary. *Suspensions of perception. Attention, spectacle and modern culture*. Cambridge, Mass. 1999 (dt.: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt/M. 2002).



Abb. 13: Vladimir Horvat: *Klaićeva ciglana, spaljivanje baraka / Ziegelei Klaić, Hüttenbrand, 1931*

(<http://www.kultura.hr/layout/set/print/Zbirke/Fototeka-kulturne-bastine/Vladimir-Horvat/Zagreb-Klaiceva-ulica,06.02.19>)

Die skizzierte theoretische Folie könnte auch die Grundlage einer Beschäftigung mit der kroatischen Photographie des 19. und des 20. Jahrhunderts darstellen⁴⁵: So könnten beispielsweise die Photographien des Zagreb-Chronisten und eines der Vertreter der sog. „zagrebačka škola“ (der „Zagreber Schule“), Vladimir Horvats (1891-1962), eines überzeugten Bergsteigers und -forschers⁴⁶, im Hinblick auf ihre Bewegungsmuster bzw. auf ihren *screen-shot*-Charakter hin untersucht werden. Die Photographien tragen nicht nur einen starken sozialkritischen Charakter.⁴⁷ Im Spiel mit dem Licht sowie in der Bewegung lösen sich auf manchen der Werke die Konturen und die Körper auf. Zwei Beispiele: Während die typische Photographie *Mitnica, Maksimirska cesta/ Mitnica, Maximirstraße* (Abb. 12) im Moment des langsamen Vorbeifahrens mehrere Wagen darstellt und die Körper ihren festen, momentanen Platz einnehmen, trägt das Feuer in der Photographie *Klaićeva ciglana, spaljivanje baraka/ Ziegelei Klaić, Hüttenbrand* (Abb. 13) einen geradezu ikonoklastischen Charakter, im Licht des Feuers verschwinden die Formen vollends. Doch hier wie dort entsteht die Dynamik auch klassisch, aus der diagonalen Ausrichtung der Szene. Hier wie dort sind die infernoartige Bewegung des Feuers und das Licht die Grundlage der Bild- und Raumgestaltung.

45 Als das Standardwerk zur kroatischen Photographie vgl. Vladimir Maleković (Hg.). *Fotografija u Hrvatskoj / Photography in Croatia. 1848-1951*. Zagreb 1994. (Katalog der gleichnamigen Ausstellung Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 20.09.-20.11.1994, Photographieauswahl Marija Tonković und Vladimir Maleković). Für die aufschlussreichen Hinweise auf die Photographien von Drašković in der Stadtbibliothek Varaždin bedanke ich mich ganz herzlich bei der Kunsthistorikerin Ana Kaniški.

46 Als einen Einblick in die Biographie vgl. Mladen Švab. „Životopis“. In: Zdenko Kuzmić. *Vladimir Horvat. Zagrebački kroničar vremena*. Zagreb 1994, S. 108, als einen Überblick über das Gesamtwerk vgl. Kuzmić: Ebd., S. 7-10.

47 Vgl. Ebd., insb. S. 9f.

Damit geht es in diesen Überlegungen nicht um die im weitesten Sinne kulturanthropologischen Elemente⁴⁸ bzw. um die Toposformen und ikonologischen Aspekte der Figurationen.⁴⁹ Im Zentrum stehen vielmehr die Bewegungs-Formeln, anhand derer in der Photographie der ersten Dekaden des zwanzigsten Jahrhunderts die durch die veränderten medialen Gegebenheiten bedingten, neuen Wahrnehmungsmuster sichtbar werden. Die bisher weitestgehend unerforschte Kompatibilität der Engrammtheorie Warburgs mit dem Photographieansatz Roland Barthes⁵⁰, primär aber mit dem Gedächtniskonzept Bergsons⁵¹, das weniger als ein ‚Speichern‘⁵² zu verstehen ist denn als eine in die Zukunft gerichtete Energie und als Impuls⁵³, kann den theoretischen Ausgangspunkt bilden. Da der Photodynamismus innerhalb der Photographie- und der Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts mehrfach zitiert und umcodiert worden ist, können schließlich auch jene aktuellen Körperdynamiken und der mit diesen einhergehenden Formen der Aufmerksamkeit analysiert werden, welche die photographischen Körperauflösungen und Bewegungs-Experimente des Medienumbruchs 1900 (Marey, Muybridge, Drašković, Salcher, Erdödy) zitieren und/oder neu bewerten.⁵⁴

48 Vgl. Peter Burke. „Aby Warburg as Historical Anthropologist“. In: Horst Bredekamp/Michael Diers/Charlotte Schoell-Glass (Hg.). *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums*. Hamburg 1990, Sigrid Weigel: „Aby Warburgs Schlangentritual. Korrespondenzen zwischen der Lektüre kultureller und geschriebener Texte“. In: Alaida Assmann (Hrsg.): *Texte und Lektüren. Perspektiven in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M. 1996, S. 269-288, beide in Anschluss an Warburg.

49 Vgl. Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.). *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*. Berlin/München 2003.

50 Roland Barthes. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980.

51 Vgl. hierzu: Ulrich Raulff. *Der unsichtbare Augenblick. Zeitkonzepte in der Geschichte*. Göttingen 2000, Gabriele Brandstetter: „Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung“. In: Dies./Hortensia Völckers. *Re-Membering the Body. Körper-Bilder in Bewegung*. Ostfildern/Ruit 2000a, S. 102-134, Gilles Deleuze. *Henri Bergson zur Einführung*. Hamburg 1989.

52 Vgl. hierzu Alaida Assmann. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 224ff.

53 Walburga Hülk. *Bewegung als Mythologie der moderne. Vier Studien zu Baudelaire, Flaubert, Taine, Valéry*. Bielefeld 2012, sowie auch Dies. „Mémoire 1900. Umbruch eines Psychems als Signatur eines kulturellen und medialen Umbruchs“. In: Katrin van der Meer/Heinz Thoma (Hg.). *Epochale Psyche*. Würzburg 2006 S. 169-182., Dies. „Fugitive beauté – Spuren einer intermedialen Laune und Leidenschaft“. In: Uta Felten u. a. (Hg.). „*Esta locura por los sueños*“. *Traumdiskurse und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*. Heidelberg 2006, S. 165-178. Die beiden zuletzt genannten Aufsätze befinden sich auch im folgenden Buch von Walburga Hülk: *Herzstücke. Beiträge zur romanistischen Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaft*. Hgg. v. Marijana Erstić, Gregor Schuhen und Christian von Tschilschke. Heidelberg 2018.

54 Vgl. dazu: Cornelia Kemp/Susanne Witzgall (Hg.). *Das zweite Gesicht. Metamorphosen des fotografischen Porträts*. München u. a. 2002 (Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Museum, München 2002), *Alain Fleischer. La Vitesse d'Évasion* (Katalog). Paris 2003, Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Berlin 2003.