

› **DIE SPUREN VOR DEN
BILDERN DENKEN** ‹
REDEN ZUR VERLEIHUNG DES
ABY WARBURG-PREISES DER
STADT HAMBURG AN
SIGRID WEIGEL



ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG

Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49(0)30 201 92-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an zimmermann@zfl-berlin.org.

IMPRESSUM

Herausgeber Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin (ZfL)
www.zfl-berlin.org

Direktorin Prof. Dr. Eva Geulen

Redaktion Dr. Dirk Naguschewski,
Dr. Gwendolin Engels

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Dominik Flügel

Titelbild Kulturbehörde Hamburg

© 2017 / Das Copyright liegt bei den Autoren.

NACHLEBEN UND ABLEBEN DER BILDER

Peter Geimer

Sehr geehrte Damen und Herren,
liebe Sigrid, liebe Eva,
lieber Daniel Weidner, lieber Stefan Willer,

vielleicht wird es in naher Zukunft einen Warburg'schen *Mnemosyne*-Atlas geben, der auch eine Bildertafel mit Abbildungen zum Motiv der Gabe enthält. Diese Tafel würde uns vielleicht den heiligen Benedikt zeigen, wie er auf einem Manuskript

aus dem frühen zwölften Jahrhundert dem heiligen Maurus seine Klosterregel übergibt (Abb. 1), sie würde – eingedenk der Migrationen der Warburg'schen Pathosformeln – in einer kühnen Volte in die Gegenwart springen und auch die profane Ikonographie des Piktogramms einschließen (Abb. 2), sie würde den niederländischen Kommandanten Justinus von Nassau zeigen, wie er auf Velázquez' berühmtem Gemälde dem Spanier Spinola den Stadtschlüssel von



Abbildung 1

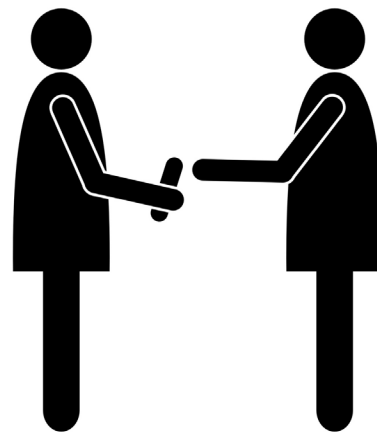


Abbildung 2



Abbildung 3



Abbildung 4

Breda überreicht (Abb. 3) – und vielleicht würde sie auch eine Fotografie zeigen, die vor einigen Wochen im Großen Festsaal des Hamburger Rathauses aufgenommen wurde: Sigrid Weigel nimmt die Urkunde zum Aby Warburg-Preis 2016 entgegen (Abb. 4).

Sigrid Weigel – und diesen *einen* Satz stehle ich aus der Hamburger Laudatio von Andreas Beyer –, Sigrid Weigel kommt das Verdienst zu, »die Literaturwissenschaft zum Teil einer umfassenderen Kulturforschung gemacht, ja die ›Enden‹ der Literatur gleichsam als genuinen Ursprungsort der Kulturwissenschaft erkennbar gemacht zu haben.« Sigrid Weigel – oder wie unser gemeinsamer Freund Georges Didi-Huberman in Anspielung auf ihre zur Institution gewordene Namensvetterin Helene Weigel gerne sagt: ›die Weigel‹, ›la Weigel‹. Darin schwingt nicht nur Freundschaft und Sympathie mit, sondern auch die hohe Anerkennung für eine herausragende Forscherin, deren Schriften nicht nur in Berlin und im deutschsprachigen Raum gelesen, diskutiert und in Seminare getragen werden, sondern auch in Paris und Mailand, in Basel und London, in Tel Aviv, Princeton, Harvard, Berkeley und Stanford. Mit Sigrid Weigel ist aber auch der Name einer Institution verbunden, die sie über Jahre hinweg geleitet und geprägt hat und die ihr die Kultur in ihrem Namen verdankt: Zentrum für Literatur- und Kulturforschung. Und so gilt der Hamburger Warburg-Preis sicherlich nicht alleine dem herausragenden wissenschaftlichen Werk Sigrid Weigels, sondern auch dem ZfL, an dem Warburgs Kulturwissenschaft ein so vielfältiges Nachleben gefunden hat und an dem über Bilder – ganz im Sinne Warburgs – im Verbund zahlreicher Wissensgebiete nachgedacht wird: neben Literatur- und Kunstgeschichte auch klassische Philologie, Religionswissenschaft, Mythologie, Musikwissenschaft, Anthropologie, Philosophie, Evolutionstheorie.

Es ist ein spezifischer und zuvor kaum zur Kenntnis genommener Warburg, der in der Berliner Schützenstraße und zuvor – ich erinnere mich gut – in der Jägerstraße 10/11 Gestalt angenommen hat, in seiner überraschenden Nähe zu Freud, aber natürlich auch zu Walter Benjamin, wenn etwa Warburgs Pathosformel ihre Gemeinsamkeiten mit Benjamins »Dialektik im Stillstand« entfaltet. Der Gefahr, aus Warburg einen kulturwissenschaftlichen Säulenheiligen, den internationalen Schutzpatron eines ›cultural turn‹ zu machen, ist Sigrid Weigel dabei auf umsichtige Weise begegnet: zum einen, indem sie Warburgs Kulturwissenschaft in ihren eigenen Studien weitergedacht und fortentwickelt hat – etwa in ihrer eindrucksvollen Phänomenologie der Engel als Reflexionsbilder des

In-Erscheinung-Tretens; zum anderen, indem sie gelegentlich auch auf Leerstellen des Warburg'schen Werks hinwies. So geht sie in ihren Studien zur Kulturgeschichte der Trauer der interessanten Frage nach, warum Warburg dem affekttheoretisch so bedeutsamen Phänomen der Tränen keine Aufmerksamkeit geschenkt hat, obwohl die Tränen doch – ebenso wie die Gebärden des Trauerns – zu jenen Äußerungen gerechnet werden können, die Warburg in seiner berühmten Formulierung als »bewegtes Beiwerk« beschrieb; oder sie bemerkt am Rande einer Betrachtung zum Verhältnis von Transzendenz und Immanenz in Carlo Crivellis *Verkündigung mit dem heiligen Emidius*, dass der liebe Gott hier im Detail steckt, und zwar »sehr viel direkter, als Aby Warburg sich das je hat träumen lassen«.

In diesem Haus ist so viel Neues, Grundsätzliches und Bleibendes über Warburgs kulturwissenschaftliches Werk vorgetragen und geschrieben worden, dass ich mich im Folgenden auf einige wenige Beobachtungen beschränken möchte. Die beiden ersten betreffen die Aktualität von Warburgs Denken, und ich möchte sie – aus der Perspektive des Kunsthistorikers – überschreiben: 1. Lob der Sprache, 2. Lob des Anachronismus. Daran anschließend möchte ich kurz drei Themenfelder andeuten, die meiner Ansicht nach Herausforderungen einer heutigen Warburg-Forschung darstellen.

Die Kunstgeschichte hat kein einfaches Verhältnis zur Sprache. Wo die Besonderheit, die Eigengesetzlichkeit und Unersetzbarkeit von Bildern – zu Recht – hervorgehoben wurde, ging ein solches Lob des Ikonischen nicht selten – und zu Unrecht – mit einer Unterschätzung der Sprache einher. Als in den achtziger und neunziger Jahren ein ›iconic turn‹ der Geisteswissenschaften ausgerufen wurde, der unüberhörbar den vorangegangenen ›linguistic turn‹ ablösen wollte, war dieser Impuls richtig und notwendig, er barg aber auch die Tendenz eines unproduktiven Paragone zwischen Bild und Text in sich: als käme man dem Wesen der Bilder besonders nahe, wenn man sie von allem Nicht-Bildlichen und von den Schlacken der Sprache befreit hätte. Schon einige Jahre zuvor hatte sich in Max Imdahls Entwurf einer Ikonik ein ähnliches Dilemma abgebildet. Es bleibt Imdahls großes Verdienst, in seinen Bildlektüren die Spezifik des Bildes dargestellt und daran erinnert zu haben, dass der ästhetische oder ikonographische Gehalt eines Bildes sich nicht restlos durch Worte transkribieren lässt. Unter der Hand wurde die Nobilitierung des Ikonischen dann aber rasch zu einer Marginalisierung der Sprache, wurde das

Bild zu einem »Sehangebot, das [...] alle sprachlich mitzuteilenden Ereignisvorstellungen [...] übersteigt« und den Text »transzendiert«. Demnach erschloss sich das Eigentliche eines visuellen Kunstwerks in einem Evidenzerlebnis, das nur *im Sehen* und *als Sehen* zu haben war und für das die Sprache für immer blind blieb. Vor Bildern zu sprechen, galt zwar als unerlässlich, eine Art notwendiges Übel, aber die Sprache lieferte beständig nur den Nachweis ihrer eigenen Unzulänglichkeit. Ekphrasis wäre dann eine Art strukturiertes Versagen, ein wohlorganisiertes Scheitern an der Evidenz des Sichtbaren, ein Reden unterhalb der Schwelle des Eigentlichen.

Ein möglicher Ausweg wäre das Verstummen. Tatsächlich gibt es bekanntlich kunsttheoretische Traditionen, die – wie etwa Karl Philipp Moritz' 1788 erschienener Aufsatz *Die Signatur des Schönen* – in letzter Konsequenz auf ein solches *wortloses* Betrachten von Kunst hinauslaufen. Nach Moritz ist das vollkommene Kunstwerk sich selbst bereits genug: jede Angewiesenheit auf Versprachlichung wäre bereits der Beweis seiner Mangelhaftigkeit. Im *Göttinger Taschenkalender* von 1779/80 hat Daniel Chodowiecki dieses Schweigegebot wirkungsvoll in Szene gesetzt (Abb. 5). Die beiden Männer auf dem rechten

Stich befinden sich in lebhaftem Gespräch vor einer Statue, in weit ausladenden Gesten und mehr mit sich selbst und ihren Affekten als mit der Statue vor ihren Augen beschäftigt. Auf dem linken Bild hingegen führen sie vor, wie man es *richtig* macht: schweigend stehen sie nebeneinander, jeder für sich, und betrachten andächtig das Bildwerk, das vor ihren Augen seine stumme Aura entfaltet. Wer weiß? Vielleicht haben tatsächlich zahllose Kunstschriftsteller diese Form rein kontemplativer Kunsterkenntnis gewählt – wir wissen dann aber nichts von ihnen, eben weil sie konsequent verstummt sind.

Wenn man die beiden schweigenden Herren nicht zu den Gallionsfiguren kunsthistorischer Bildhermeneutik machen will, geht es nicht ohne Sprache. Und für die Kunstgeschichte stellt die Sprache nicht einfach ein notwendiges Übel dar und auch nicht den Kollateralschaden einer ins Sprachlose zielenden Bildhermeneutik. Kein Bild wäre je aus sich selbst heraus evident gewesen, und zu den Möglichkeiten, Bildlichkeit zu erschließen, gehört an erster Stelle die Sprache. Wie wohltuend war es deshalb, 2010 die von Sigrid Weigel, Martin Tremel und Perdita Ladwig im Suhrkamp Verlag herausgegebene Warburg-Ausgabe *Werke in einem Band* aufzuschlagen und

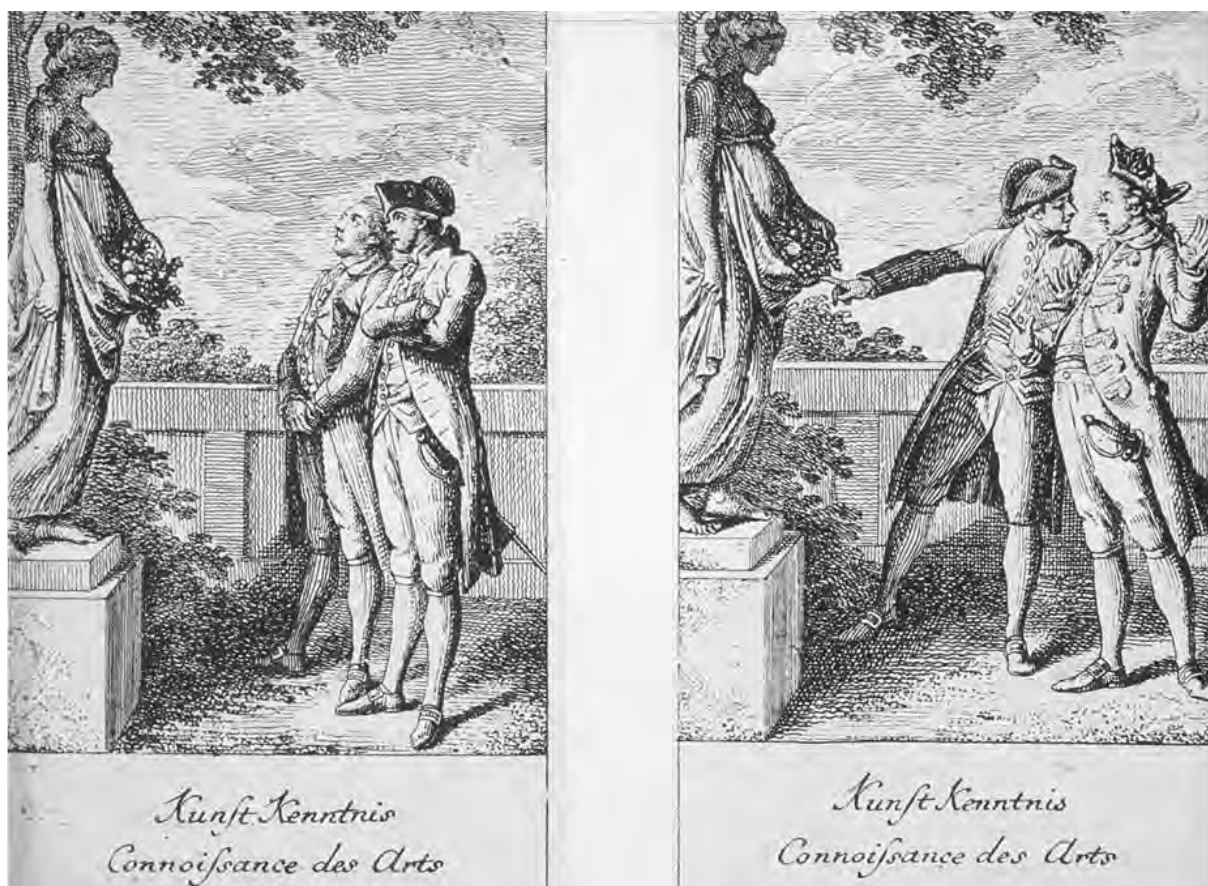


Abbildung 5

bereits auf den ersten Seiten im Vorwort der Herausgeberinnen zu lesen: »Warburgs Originaltexte sind von einer für ihn charakteristischen Sprache geprägt, seine Schreibweise und seine Wortschöpfungen machen einen unverzichtbaren Teil seiner Betrachtungsweise aus.« Ekphrasis, so heißt es weiter, sei der »Schauplatz einer vielfältigen Intertextualität zwischen Bildern und Texten«. Deshalb möchte ich – gerade als Kunsthistoriker – Sigrid Weigel und dem ZfL dafür danken, dass sie mit Warburgs Kulturwissenschaft nicht nur eine der wichtigsten Theorien des Bildes ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt haben, sondern dass sie dem Bild von Anfang an auch die Reflexion der es begleitenden und es erschließenden Sprache hinzugesellt haben.

Mein zweiter Punkt betrifft Warburgs berühmtes Konzept des Nachlebens, und bitte erlauben Sie mir, dass ich auch hier kurz aushole.

Die Vergangenheit ist unbeobachtbar. Man hat von ihr gehört oder gelesen, man erinnert sich an sie, sortiert ihre Hinterlassenschaften oder macht sich nachträglich ein Bild davon, was sie gewesen ist. Aber keine dieser Formen des Rückbezugs stellt das Vergangene als solches wieder her. »Ich betreibe nicht nur Geschichte in dem Sinn, dass ich historische Texte produziere«, bemerkt Michel de Certeau, »ich gelange durch meine Arbeit auch zu dem Bewusstsein, dass etwas *geschehen ist*, das heute abgestorben ist und in lebendiger Form unerreichbar geworden ist.« Diese Unerreichbarkeit zeigt sich vor allem dort, wo die Zeugnisse der Vergangenheit *unkennlich* geworden oder gänzlich aus der Überlieferung verschwunden sind. Auf seiner Reise durch Sizilien lässt Goethe im April 1787 das antike Syrakus am Wegesrand liegen, denn »von dieser herrlichen Stadt« sei »wenig mehr als der prächtige Name geblieben«. Zwei Tage zuvor hatte Goethe in Agrigent an der Seite des Zeichners Christoph Heinrich Kniep vor den Resten des Jupitertempels gestanden und den Bau »wie die Knochenmasse eines Riesengerippes« in der Landschaft liegen sehen. Für pittoreske Stimmungsbilder war es angesichts der bis zur Unkenntlichkeit entstellten Reste zu spät, und die beiden Reisenden machten die verstörende Erfahrung, dass es einen Verfall noch über den Verfall hinaus gab: Auch Ruinen verfallen und enden, wie Goethe im Tagebuch notiert, als »Schutthaufen«. Kniep verstaute seine Utensilien, und man verließ den Schauplatz »mit dem unangenehmen Gefühle, daß hier für den Zeichner gar nichts zu tun sei«.

Ein Jahrhundert später formuliert Friedrich Nietzsche das Gegenbild zu dieser Erfahrung der Leere, des

Verschwindens und des Vergessens. Nietzsche beklagt bekanntlich nicht den Mangel an Überlieferung, sondern im Gegenteil ihren Überschuss, das Insistieren einer Vergangenheit, die nicht verschwinden will. Denn das Vergangene muss nicht unbedingt gesucht, heraufbeschworen und aus Fragmenten wiederhergestellt werden: die Geschichte erscheint auch ungefragt, und behelligt die Gegenwart als Gespenst. »Es ist ein Wunder: der Augenblick, im Husch da, im Husch vorüber, vorher ein Nichts, nachher ein Nichts, kommt doch noch als Gespenst wieder, und stört die Ruhe eines späteren Augenblicks.« Während Goethe beobachtet, dass die Vergangenheit sich unversehens entfernt, erinnert Nietzsche an die ebenso zutreffende Wahrheit, dass man sie nicht loswird.

Damit sind freilich nur die Extreme historischer Rekonstruktion benannt: Versiegen versus Überschuss der Quellen, Abwesenheit und Verlust versus Dauerpräsenz des Vergangenen. Die kulturwissenschaftliche Arbeit hält sich in der Regel irgendwo im Spannungsfeld *zwischen* diesen Extremen auf. Man hat es in ihr weder mit einfachen Anwesenheiten noch mit einfachen Abwesenheiten zu tun. Aby Warburg hat dieser nichtlinearen Zeitlichkeit mit seinem Konzept des Nachlebens Rechnung getragen und die traditionelle Vorstellung, dass Geschichtsschreibung es mit einer chronologischen Aufeinanderfolge verschiedener, jedoch in sich selbst homogener Zeiten zu tun hat, dementiert. Wenn zwei Jahrzehnte später Martin Heidegger den »vulgären Zeitbegriff« kritisiert, wenn Siegfried Kracauer von der »chronologischen Exterritorialität« des Historikers spricht und – ein halbes Jahrhundert später – Michel de Certeau die »A-Topien« des historischen Schreibens hervorkehrt, dann arbeiten alle diese Autoren daran, die chronologische Ordnung der Geschichte aus den Angeln zu heben. Und sie alle formulieren eine Kritik der Chronologie, die auf seine Weise bereits Warburg im Begriff des Nachlebens ausgesprochen hatte. Diese Kritik galt dem Ideal einer Vergangenheit, die in ihrer historischen Rekonstruktion noch immer ganz sie selbst wäre, an ihren eigenen Maßstäben mit sich selbst gemessen, und ohne die Beimischung fremder Standpunkte und Perspektiven einer späteren Zeit. Warburg, so Georges Didi-Huberman, hält dieser Chimäre ein »kulturelles Modell der Geschichte« entgegen, »in dem die Zeit nicht auf biomorphe Stadien projiziert wird, sondern ihren Ausdruck in Schichten, hybriden Blöcken, Rhizomen, spezifischen Komplexitäten, oft unerwarteten Rückwendungen und stets verfehlten Zielen findet.« Warburgs Begriff des Nachlebens, so Didi-Huberman weiter, »beschreibt

eine andere Zeit. Er desorientiert die Geschichte, er öffnet und kompliziert sie. Mit einem Wort, er ›anachronisiert‹ die Geschichte. Er führt zu jenem Paradoxon, wonach die ältesten Dinge nach weniger alten Dingen erscheinen können«. Bilder, das war eine der entscheidenden Erkenntnisse Warburgs, gehören ihrer Zeit nicht einfach an, sondern sind Orte einer ›achronologisch geschichteten Materie«.

Dieser Gedanke kann gar nicht veralten, und wenn die heutige Geschichtswissenschaft sich erneut den Problemen des Anachronismus zuwendet, wie beispielsweise der Historiker Achim Landwehr in seinen unlängst erschienenen Essays zur Geschichtstheorie – *Die anwesende Abwesenheit der Vergangenheit* sind sie betitelt –, dann spricht das ebenso für die Aktualität des Warburg'schen Denkens wie die Überlegungen Jacques Rancières, der Lucien Febvres Kritik des Anachronismus als »der schlimmsten aller Sünden« des Historikers die Wirksamkeit von Ereignissen, Begriffen und Bedeutungen entgegenhält, »die die Zeit rückwärts zählen, die den Sinn auf eine Weise zirkulieren lassen, die sich jeder Gleichzeitigkeit, jeder Identität einer Zeit mit ›sich selbst‹ entzieht«.

Im zweiten Teil meines Vortrags möchte ich zwei Herausforderungen an die heutige Warburg-Forschung skizzieren.

I.

In seiner Studie *Das Nachleben der Bilder* erinnert Georges Didi-Huberman an eine »bis heute gefährliche Falle jeglicher Analyse des Nachlebens«. Die Rede ist vom, so nennt es Didi-Huberman, *Archetypismus*. »Die Zeitmodelle werden hier zu einem Essentialismus der Kultur und der Psyche verdünnt. Das wichtigste Element dieser Falle ist die Analogie, die für eine geschönte Wahrnehmung sorgt. Wenn Ähnlichkeiten zu Pseudomorphien werden und dazu noch zur Entdeckung einer allgemeinen und zeitlosen Bedeutung dienen, wird aus dem survival eine Mystifikation, und ein Erkenntnishindernis.« Der Archetypismus, wie Didi-Huberman ihn hier beschreibt, will sich genau jene geduldige und schwierige Vermittlungsarbeit sparen, die Warburg immer wieder vorgeführt hat, wenn er beispielsweise aufzeigt, was den Katchina-Tanz der Hopi-Indianer mit dem Zusammenspiel von Chor und Satyrspiel in der antiken Tragödie verbindet, oder die Verbindungsglieder freilegt, die den Schlangentanz in Neumexiko mit dem Moses als Schildhalter der Klapperschlange

an der Decke der Ölbergkapelle in der Kreuzlinger Kirche verbinden. Wo es darum geht, zu zeigen, welche Wege und Umwege die Bilder über die Zeit miteinander verbinden, sucht der Archetypismus die Abkürzung angeblich überzeitlicher Konstanten, ohne Vermittlung, ohne Wahrscheinlichkeit der Verirrung oder Abweichung. Wenn Warburg in einer berühmt gewordenen Formulierung von einer »Ikonologie des Zwischenraums« spricht, dann ist damit genau dieser Raum *zwischen* den Bildern bezeichnet, den eine kulturwissenschaftliche Arbeit befragen muss. »Symbole«, so schreiben auch Sigrid Weigel, Martin Tremli und Perdita Ladwig im Vorwort der Warburg'schen *Werke in einem Band* zu Recht, »Symbole waren für Warburg keine Urphänomene, sondern höchst komplizierte Gebilde: Produkte von ›Auseinandersetzungprozessen‹, Konflikten und Kompromißbildungen, deren Ausdruckswille Elemente aus verschiedenen Kunst- und Wissensgebieten und aus entfernten Epochen zu einem Bilde zusammenfügt« – keine Archetypen also, keine Urphänomene, kein Rückgang auf angebliche Ursprünge, sondern die Analyse von ›Auseinandersetzungprozessen«.

Mit anderen Worten: Es genügt nicht, zu vergleichen, der Vergleich selbst muss Gegenstand der Befragung sein. Eine Kritik des Archetypismus wäre deshalb auch eine Kritik des Vergleichens und eine Kritik der Analogie: Was geschieht, wenn Bilder sich ähneln, man aber weiß, dass sie hinsichtlich ihrer Funktion, ihrer Technik, der Kontexte ihrer Herstellung oder der Art ihrer Rezeption vor allem differieren und vielleicht sogar – allen Evidenzen der Ähnlichkeit zum Trotz – inkompatibel sind?

Im April 2008 lieferte das Magazin der *Süddeutschen Zeitung* einen bemerkenswerten Beitrag zu dieser Frage, vielleicht ohne es recht zu wissen. Die Redakteure stellten ausgewählte Mitglieder des Teams von Bayern München Gestalten der europäischen Kunstgeschichte gegenüber, etwa Luca Toni Michelangelos *Jüngstem Gericht* auf der Altarwand der Sixtinischen Kapelle (Abb. 6).



Abbildung 6

»Luca Toni«, so der begleitende Kommentar, »hat Bayern München nicht nur fußballerisch nach vorn gebracht. Diese Bilder beweisen: Der italienische Stürmerstar versucht – bisher unbemerkt – in seinem Verein die Hochkultur einzuführen«. Die ironische Volte ist unverkennbar, aber im Grunde wird hier im Zeichen der Parodie ein Verfahren beschrieben, das, so jedenfalls mein Eindruck, zu einer gängigen kunst- und kulturwissenschaftlichen Praxis geworden ist.

Dazu einige Beispiele aus Publikationen der vergangenen zwanzig Jahre: der Kieler Ministerpräsident Uwe Barschel, wie ihn am 11. Oktober 1987 ein

Reporter der Illustrierten *Stern* in der Badewanne eines Genfer Hotels fotografiert hat, und der 1793 ermordete Jean Paul Marat, wie ihn Jacques-Louis David im Auftrag des Pariser Konvents auf einem Gemälde der Nachwelt festhielt (Abb. 7). Eine Fotografie des inhaftierten RAF-Mitglieds Jan-Carl Raspe in der Haftanstalt Köln-Ossendorf (1973) und das Gemälde *Gilles* von Antoine Watteau (1719) (Abb. 8). Der Abtransport eines weiblichen Leichnams aus dem Flüchtlingslager im kongolesischen Goma und Caravaggios *Grablegung* von 1603 (Abb. 9). Eine der berühmten Szenen aus Abu Ghraib und Pasolinis *Die 120 Tage von Sodom* (Abb. 10).



Abbildung 7



Abbildung 8

Bildbesprechung

Selbstverwischung. Die RAF im Polizeibild
Fotografie und Anarchismus

Störungen und Entstellungen dokumentarischer Fotografien sind in der deutschen Kunst der 60er- und 70er-Jahre ein typisches Zeitzeichen. Das Foto wird als bedrohliche Autorität registriert. Neben vielen Beispielen des Sammelns als Technik der Verfremdung¹ zählen dazu Wolf Vostells Aggressionen mit Säure gegen Fotos, die Fotoübermalungen von Arnulf Rainer und natürlich die Fotoverwischungen in der Malerei von Gerhard Richter. „Das Photo ist das perfekte Bild, ... es ist absolut, also unabhängig, unbedingt.“² Diese Maler bewahren ihre Identität durch die Manipulation der Macht dieser absoluten Bilder. Fotos malerisch zu verwischen und zu verunklaren wird zu einem anarchischen Akt der Befreiung, die Bildstörung zur Freiheitsbehauptung.

Anarchismus und Fotografie sind sowohl in der Kunst als auch in der Polizeigeschichte Parallelen. Die Parallele von Fotografie und Anarchismus erlaubt die Erzählung der Beziehung von Bild und Wissen als interdisziplinäre Problemgeschichte. Es wäre eine Erzählung über den Kampf gegen Wissen als eine Macht, die sich als Bild manifestiert. Die Bildautorität der Fotografie und der Glaube an die Macht dieser technischen Bilder löst Gefährdungen aus. Der Widerstand gegen die Fotografie als Institution liefert dabei ebenso typische Bildmerkmale wie der Widerstand gegen die „institutionelle Fotografie“.³ Fotoverwischungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts gehorchen ähnlichen Mustern wie die schützende Maskierung von Terroristen während der Fahndung.

Während der Fahndung nach der RAF ab 1970 fand zwischen Polizei und Terroristen auch ein Kampf um das Abbild statt. Der Bilderglaube an die entwaffnende Wahrheit des Fotos liegt dem als zeitgenössische Wahrnehmungsweise zugrunde. Sie bewegt ebenso die Terroristen zur Flucht vor dem eigenen Selbstbild als Einzel wie die



Abb. 2: Antoine Watteau: Pierrot, genannt Gilles (Pierrot, dit Gilles), Leinwand, 184,5 x 149,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

der Kamera.⁴ Dieser zeittypische Glaube an das „Fotografieren als Definieren“⁵ äußert sich allegorisch in den happening-artigen Bild-Verweigerungen der RAF nach der Inhaftierung der Aktivisten.

Gilles

Die Aufnahme gleicht einem Schauspieler-Bildnis. Beim Singen an der Rampe in einem Kabarett vielleicht. Die Augen sind wie bei einem komischen Couplet lächerlich in die Höhe verdreht. Der zweiteilige gewürfelte Anzug wirkt wie ein Kostüm. In der passiven fugsamen Haltung mit den schlaff herabhängenden Armen erinnert die Person an das Pierrot-Porträt des „Gilles“ (1719, Louvre, Paris) von Antoine Watteau. Doch die Bühne ist die Haftanstalt Köln-Ossendorf, der Komödiant heißt Jan-Carl Raspe.

Das Foto entstand 1973 und ist daher keine unmittelbare erkennungsdienstliche Aufnahme, wie sie zur fotografischen Erfassung von Kriminellen kurz nach deren Verhaftung angefertigt wird. Raspe ist hier keine abgerissene Gestalt, sondern sauber frisuriert mit Seitenscheitel, gepflegtem Schnurrbart, genutzten Schuhen und



Abbildung 9

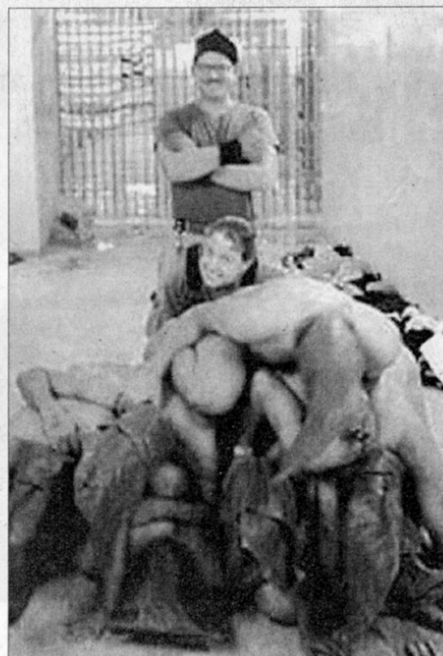
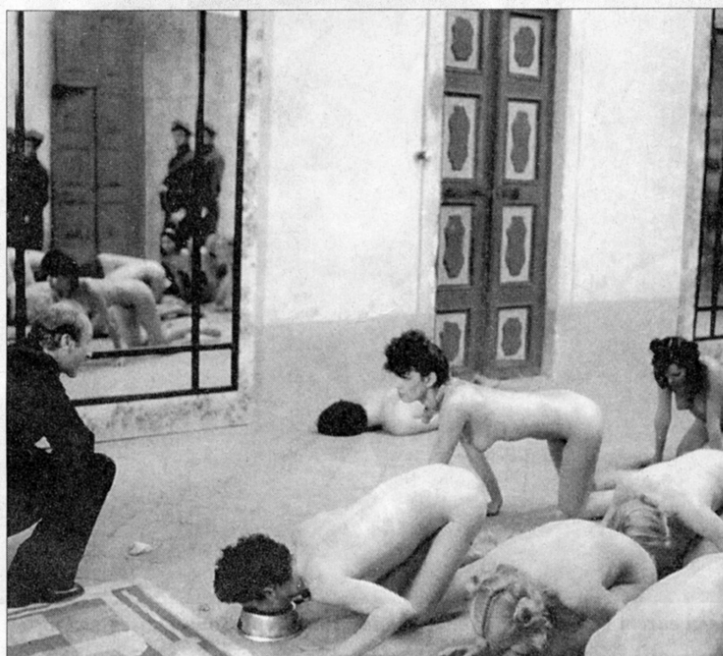


Abbildung 10

Bleiben wir kurz bei dem letzten Beispiel: einem Beitrag von Ulrich Raulff aus der *Süddeutschen Zeitung* vom 4. Mai 2004. Raulffs These besagt, dass es ein geheimes Eigenleben der Bilder gibt, dass die Bilder über unsere Köpfe hinweg – oder durch diese hindurch – miteinander kommunizieren. »Wir wissen jetzt, dass es eine Osmose der Bilder gibt. Auf verborgenen Wegen, in geheimen Kanälen kommunizieren die Bilder miteinander, teilen sich ihre Temperatur mit, tauschen ihre Botenstoffe aus, infizieren einander. [...] Wir müssen uns von der Vorstellung verabschieden, dass Bilder ›gelesen‹, von klugen Hermeneuten entziffert werden können. Bilder sind schneller und perfider als das lesende Auge: immer schon da, wo der härteste Stoff umgeschlagen wird. [...] Die Henkersmasken, die Posen hündischer,

stiefelleckender Unterwerfung, die erniedrigenden Sexualpraktiken, das alles kennt man aus der Literatur und Ikonographie des Sado-Masochismus.« Raulff stößt also in Abu Ghraib zunächst einmal auf Bekanntes. Die Fotos aus dem Gefangenenlager sind Exemplare eines längst vertrauten Bildarsenals. Zeige mir Abu Ghraib, und ich zeige dir, wo es längst war. Schon auf den ersten Blick fallen aber die fundamentalen Unterschiede auf: Das linke Bild ist ein Filmstill, schwarzweiß, das rechte – ursprünglich – eine farbige Digitalaufnahme; das linke Bild entstammt einem Spielfilm, das rechte vielleicht auch einem Spiel, aber einem Spiel, das seine Koordinaten in einem tatsächlichen Krieg und seinen tatsächlichen Verbrechen hat. Und inwiefern ist das Foto aus Abu Ghraib Teil jener »Ikonographie des Sado-

Masochismus«? Die Rolle der Sadisten mag noch zweifelsfrei aufzufinden sein, aber wer wären hier die Masochisten? Dahinter steht die Prämisse, dass es so etwas wie einen ikonographischen Untergrund gibt, ein geheimes Tunnelnetz der Bilder, das unsere visuelle Kultur unterspült. Wäre die Kunstgeschichte demnach eine Geheimwissenschaft? Die Lehre vom nachträglichen Aufspüren jener geheimen Kanäle, über welche die Bilder miteinander kommunizieren? Vielleicht wird man Fotos wie den Folterbildern aus Abu Ghraib aber eher gerecht, wenn man bei ihrem Anblick nicht immer schon bei anderen bekannten Bildern ist, sondern nach ihrer Spezifik und vielleicht sogar nach ihrer partiellen Unvergleichbarkeit fragt. Ist hier jedenfalls nicht der von Didi-Huberman beschriebene Umschlag am Werk, an dem die Analogie in Essentialismus umschlägt und aus dem survival eine Mystifikation wird?

Eine umfassende Theorie des Vergleichens steht, soweit ich sehe, noch aus. Sie würde nicht nur vergleichen, sondern das Vergleichen selbst befragen, und ihre Frage wäre in all diesen Fällen: *Was konstituiert hier überhaupt Vergleichbarkeit?* Zudem hat das Verfahren des vergleichenden Sehens wohl auch seinerseits eine Geschichte. Nicht nur die Objekte des Vergleichs sind historisch variabel, sondern auch *das Vergleichen selbst* kann als ein historisch sich wandelndes Unterfangen gelten. In Abwandlung einer berühmten Formulierung Heinrich Wölfflins lässt sich sagen: Nicht alles ist zu allen Zeiten vergleichbar. Es wäre wohl lohnenswert, die Methode des vergleichenden Sehens selbst einmal einem vergleichenden Sehen zu unterziehen und danach zu fragen, was zu verschiedenen Zeiten jeweils als ähnlich und unähnlich angesehen wurde.

Eine neue und ganz ungeahnte Aktualität erhielt diese Problematik vor wenigen Wochen in der Londoner Tate Gallery. Seit drei Jahren vergibt die Tate einen Preis, der innovative Projekte im Bereich digitaler Technologien fördert. In diesem Jahr ging die Auszeichnung an das italienische Forscherteam »Fabrica«, Teil der Benetton Group, für die Entwicklung des Softwareprogramms »Recognition«, das nach formalen Ähnlichkeiten zwischen den weltweit zirkulierenden Bildern der Nachrichtenmedien und Werken der britischen Kunstgeschichte sucht. Vierundzwanzig Stunden am Tag sichtet das Programm Tausende eingehender Nachrichtenfotos und gleicht sie mit den Sammlungsbeständen der Tate Gallery ab – bis für jedes Foto ein Vergleichsbild gefunden ist, das den Algorithmen des Programms hinreichend ähnlich erscheint.

Im Folgenden einige der Bildpaare, die das Programm auf seiner Suche in den Tiefen des globalen Bilderstroms identifiziert hat: ein ausgehobenes Waffenlager des IS nahe Falludscha und die abstrakte Komposition *Ohne Titel* des britischen Malers Roger Hilton von 1956; Barack Obama während eines Treffens mit dem indischen Premierminister (Abb. 11) und zwei englische Gentlemen mit Perücke, wie der Waliser Maler John Downman sie gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts porträtiert hat (Abb. 12); der Eingang zur psychiatrischen Klinik, in die man vor wenigen Monaten den ukrainischen Dissidenten Ilmi Umerow zwangseingewiesen hat, und das farbenfrohe Ölgemälde *Mein Garten* des britischen Malers George Clausen (Abb. 13).

Die Frage, welchen Sinn diese Zusammenstellungen haben könnten, wurde auch in der aktuellen Begleit-

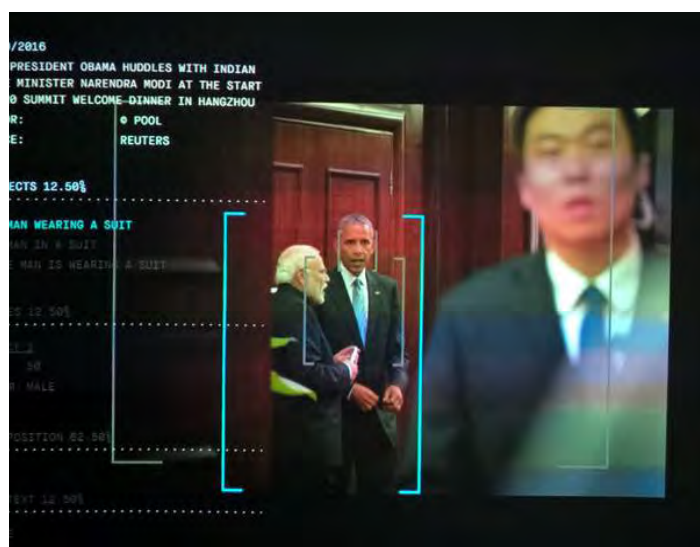


Abbildung 11

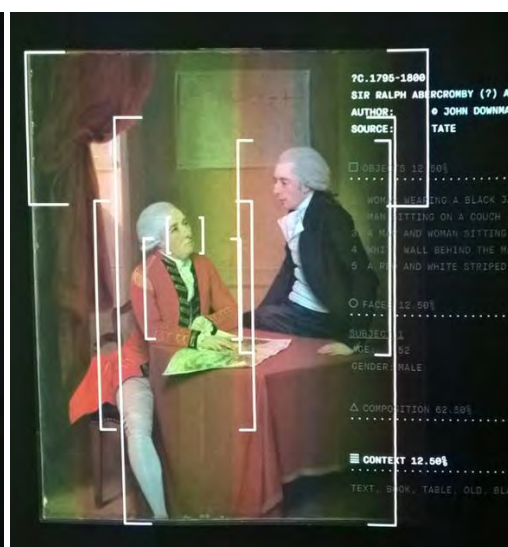


Abbildung 12



Abbildung 13

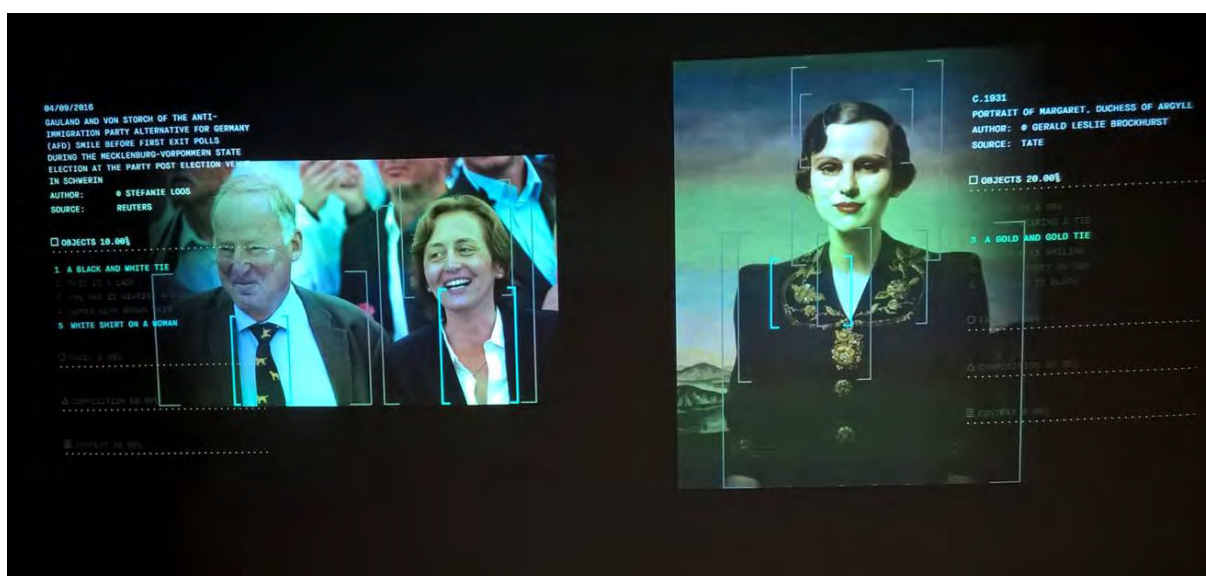


Abbildung 14

ausstellung der Tate nicht gestellt. »Recognition ist ein autonom operierendes Softwareprogramm«, hieß es dort, als wäre durch den bloßen Einsatz neuer Technologie die Relevanz des Unternehmens bereits von sich aus garantiert. Dabei verdeckt der Hinweis, die Software funktioniere »autonom«, den Umstand, dass ihre Programmierung eine ganze Reihe unbefragter Grundannahmen voraussetzt. Warum favorisiert das Programm beispielsweise Ähnlichkeiten zwischen Bildern, statt auch Abweichungen und Unterschiede darzustellen? Die universale Zusammenschau der Bilder erinnert an jenen »Mythos der menschlichen Gemeinschaft«, den Roland Barthes bereits vor einem halben Jahrhundert am Beispiel der Ausstellung »The Family of Man« zu Recht kritisiert hat: ein Essentialismus, der überall auf der Welt und zu allen Zeiten dieselben Archetypen sucht – als gäbe es ein unwandelbares Wesen des Menschen,

das alle sozialen und kulturellen Unterschiede transzendiert.

So setzte das Programm eine Pressefotografie der gutgelaunten AfD-Politikerin Beatrix von Storch auf einer Wahlparty in Mecklenburg-Vorpommern neben ein Ölporträt der Herzogin von Argyll von 1931 (Abb. 14). Zweimal Frauen, zweimal Adlige, beide lächeln – richtig erkannt. Aber jenseits der blassen Analogie überwiegen die Unterschiede: Im einen Bild entspricht die Heiterkeit der Dargestellten einer ästhetischen Darstellungskonvention der Porträtmalerei, im anderen Bild der Freude über die hohe Akzeptanz fremdenfeindlicher Politik in Mecklenburg-Vorpommern. ›Vergleichendes Sehen‹? Oder ›Gleichheit aus Versehen‹? Dass eine auf Mustererkennung programmierte Software von englischer Porträtmalerei, Ästhetik und AfD-Wahlpartys nichts weiß, wird man ihr schwerlich

vorhalten können. Dass aber auch die Kuratoren der Tate von der historischen Verankerung der Bilder nichts wissen wollen – wenige U-Bahn-Stationen vom Londoner Warburg Institute entfernt –, sollte uns zu denken geben.

II.

Im Frühjahr 1896 machte Warburg sich zu einer Reise in den Südwesten der Vereinigten Staaten auf, um in den indianischen Siedlungen Arizonas und Neumexikos die Rituale der Hopi und Navajo zu studieren. Wie Warburg später notierte, war es nicht zuletzt »ein aufrichtiger Ekel« vor der ästhetisierenden Kunstgeschichte, der ihn zu dieser Entdeckungsfahrt in die Außenbezirke der westlichen Kultur veranlasste. Seinem Ekel gegen den Formalismus seiner Kollegen hat Warburg eine Kunstgeschichte entgegengesetzt, die auch in der alten Kultur der Indianer nach Spuren des symbolischen Handelns und Denkens suchte und im Schlangenritual der Hopi eine Verwandtschaft zum Kult des Dionysos und damit, so Warburg, zu einem Ort »unserer europäischen Bildung« zu erkennen vermochte.

Für seine indianische Reise hatte sich Warburg eine der damals in den Handel gekommenen Kodak-Rollfilmkameras zugelegt und konnte sich überdies auf Bildmaterial seiner Vorgänger stützen. So erschienen im April 1923 an den Wänden des Kreuzlinger Sanatoriums kosmologische Ornamente, die Andachtsräume der Hopi, der Schlangen- und der Antilopentanz. Zu den am häufigsten reproduzierten Bildern der Reise gehören eine Reihe von Fotos, die damals in Kreuzlingen nicht gezeigt wurden. Das berühmteste von ihnen zeigt den Reisenden selbst – im dreireihigen Anzug mit Uhrenkette und einer heiligen Katchina-Maske, die er wie einen Hut auf dem Kopf trägt.

»Ich erinnere mich nicht, wann und wo ich diese Bilder zum ersten Mal gesehen habe«, sagte vor vier Jahren der Hopi Victor Masayesva auf einer Tagung an der University of Colorado in Boulder, »aber sie gehen mir seitdem nicht mehr aus dem Kopf«. Masayesva gehört zu den ersten amerikanischen Ureinwohnern, die in Princeton studierten, machte Abschlüsse in englischer Literatur und Fotografie, ist Autor mehrerer Filme und lebt heute wieder an seinem Heimatort Hotevilla im Nordwesten Arizonas. Masayesvas Irritation durch die historischen Fotografien aus den Pueblos hat mit den Vorbehalten der Hopi gegen das Ablichten ihrer sakralen Kultgegenstände und Riten zu tun. Insbesondere das Schlangenritual war gegen

Ende des neunzehnten Jahrhunderts zum Ziel des amerikanischen Tourismus geworden, bis die Hopi 1915 ein Fotografieverbot durchsetzen. Dabei ging es schon damals nicht um eine bloße Anstandsregel wie man sie aus zahlreichen christlichen Kirchen kennt, sondern um einen als Übergriff empfundenen Akt, der die Religiosität der Hopi im Kern berührt.

Der Tagung in Boulder war eine Kontroverse vorausgegangen, die vor allem um die Frage nach dem Umgang mit den historischen Fotografien aus den Pueblos kreiste. Davide Stimilli, Professor am German Department der Universität von Colorado, hatte Warburgs Amerikareise zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Tagung machen wollen, flankiert von einer Ausstellung im University of Colorado Art Museum. Neben unveröffentlichten Briefen und Dokumenten sollte dort auch eine Auswahl der Fotos aus dem Besitz des Warburg Institute in London gezeigt werden. Eine universitätsinterne Diskussion über die Zulässigkeit der Ausstellung flammte auf und führte zu keiner Einigung. Das Projekt wurde kurzerhand abgesagt, die Exponate eingepackt und zurück nach London geschickt, aus der geplanten Tagung wurde ein vorsichtiger Versuch der Schadensbegrenzung im verkleinerten Teilnehmerkreis.

Die Kontroverse um Warburgs Bilder lässt sich nur von ferne mit den Debatten um die Zulässigkeit von Pressefotos vergleichen, wie sie in westlichen Gesellschaften regelmäßig geführt werden und wie Susan Sontag sie in ihrem Essay *Das Leiden anderer betrachten* eingehend erörtert hat. Es geht bei diesen Fällen meist um Fragen nach den Grenzen des ethisch Zumutbaren, um die Gründe und Abgründe des Vorzeigens von Schockfotos, um den fließenden Übergang zwischen journalistischer Informationspflicht und Voyeurismus. Der Fall der historischen Aufnahmen aus den Pueblos betrifft hingegen weniger die Frage nach dem rechtlichen oder ethischen Status einzelner Bilder, sondern zielt grundsätzlich auf die Kulturtechnik des Fotografierens selbst. Der Fotoapparat in der Hand des Fremden manifestiert aus Sicht zahlreicher Hopi eine Intervention von außen, die mit den schwarzweißen Bildrechtecken zugleich auch einen Teil des Abgelichteten selbst davonträgt und sakrale Rituale und Objekte an Orte bringt, die ihnen fremd sind.

Der Fall ist vielschichtig. Man sollte sich hüten, Warburgs historische Reise im Rückblick so zu betrachten, als hätte er sie mit den Klassikern der postkolonialen Theorie im Gepäck antreten können. Vieles an Warburgs Ansichten ist zeittypisch, und es hilft nicht

weiter, dieser historischen Diskursformation heute die eigene Aufgeklärtheit entgegenzuhalten. Andererseits machen einige Eintragungen in Warburgs Notizen deutlich, dass er sich der Wirkung seiner Fotopraxis bewusst war. Aufgrund der geringen Brennweite der Kodak-Kamera war Warburg gezwungen, nah an das ausgewählte Motiv heranzugehen. Zu den von ihm erwähnten »Verlegenheiten, die Freunden der Photographie im fernen Westen drohen«, gehörte vor allem der Umstand, dass die Abbildung der Indianer oftmals gegen deren Willen geschah. Als Warburg im Januar 1897 der Hamburger Gesellschaft zur Förderung der Amateurfotografie eine Auswahl seiner Lichtbilder vorstellte, entschuldigte er sich wiederholt für die schlechte Qualität mancher Bilder, da »fast alle Indianer vor dem Photographiert-Werden eine abergläubische Scheu besitzen, die lange Vorbereitungen ausschließt«.

Bemerkenswert war, dass die Veranstaltung in Boulder am Ende alle Beteiligten nachdenklich zurückließ und weder als Streit noch als Pflichtübung politischer Korrektheit endete. Hier war ein Fall eingetreten, der im Normalbetrieb akademischer Vortagsreisen eher selten vorkommt. Mit dem Thema der Tagung war unversehens die aktuelle Lebenswelt einer Bevölkerungsgruppe präsent, die es seit der Einführung der staatlichen Schulpflicht, seit Zwangsimpfung und erzwungener Eigentumbildung gewohnt war, ihre Interessen gegen fremde Ansprüche an ihre Kultur zu verteidigen. Hätte die Tagung im akademischen Milieu der amerikanischen West- oder Ostküste oder Europas stattgefunden, wäre die Frage nach dem prekären Status der Bilder vermutlich gar nicht aufgekommen. Zwei Warburg-Bilder standen plötzlich unvermittelt nebeneinander: auf der einen Seite einer der Gründer der Kulturwissenschaft, auf der anderen Seite ein Fremder aus Europa, dessen Verhalten sich auf den ersten Blick nicht erkennbar vom Benehmen anderer Touristen unterschied. Sollte man sich in dieser Situation auf die Freiheit der Wissenschaft berufen und die Bedenken der Hopi und Navajo als extrauniversitären Kollateralschaden auf sich beruhen lassen? Oder sollte man diese Bedenken zum Anlass für ein lokales oder gar internationales Bilderverbot nehmen? In Boulder wurde allen Beteiligten deutlich, dass es auf diese Fragen keine eindeutige und verbindliche Antwort geben konnte, da schon die Suche nach solchen Verbindlichkeiten erneut mit der produktiven Energie kultureller Differenzen rechnen muss. Michael Steinberg stellte dar, dass Warburg seine Reise nicht als Kolonisator, sondern vor allem aus Erkenntnisinteresse angetreten habe, und die anwesenden Hopi und Navajo hörten mit Interesse

von Warburgs psychischer Labilität und seinem lebenslangen Hadern mit seiner jüdischen Sozialisation und ihren Ritualen.

Einmal in Zirkulation versetzt, lassen die Bilder sich kaum wieder stillstellen oder annullieren. Sie lassen sich nicht wieder einfangen und führen längst ein zweites Dasein in den Tiefen des World Wide Web. Aber es gibt die Möglichkeit, ihnen Gegenbilder an die Seite zu stellen, die sie neu und anders lesbar machen. Ein solches Gegenbild gibt es auch zur bekannten Ikonographie der Warburg'schen Reise. Der Reisende selbst hat es im April 1896 in einem Pueblo in Neumexiko aufgenommen. Es zeigt die verwischte Rückenansicht einer Frau, die beim Anblick des Fotografen die Flucht in das Innere ihres Hauses angetreten hat und auf dem Film nur eine unscharfe Spur ihrer historischen Existenz hinterließ (Abb. 15). Über der Steinbank, auf der die Frau zuletzt noch gesessen hat, erstrahlt ein weißer, gleißender Lichtschein. »Flucht und Schrecken« ist auch eine Rubrik in Warburgs unvollendetem Bilderatlas *Mnemosyne* überschrieben. Die Momentaufnahme der aus dem Lichtbild sich davonstehenden Frau hätte hier einen Ort finden können – als unvorhergesehene Pathosformel.

»Es gilt«, so schreibt Sigrid Weigel in ihrem Buch *Grammatologie der Bilder*, »es gilt die Spuren vor den existierenden Bildern zu denken – genauer: die Spuren, die denjenigen Bildern, die wir sehen, vorausgehen.« Damit ist nicht nur ihre Arbeit der letzten Jahre und Jahrzehnte beschrieben, sondern auch ein bild- und kulturwissenschaftliches Programm für zukünftige Studien umrissen. Und ich wünsche dir, liebe Sigrid, aber auch uns, deinen Leserinnen und Lesern, dass dieses Programm weiterhin seine Intensität und seine intellektuelle Brillanz entfalten wird – und dabei die zweite, geheime Bedeutung des Kürzels ZfL in ihr Recht tritt: ZfL – Zeit für Lektüre.



Abbildung 15

ABBILDUNGSNACHWEISE

Abb. 1: Der hl. Benedikt übergibt seine Regel an den hl. Maurus und andere Mönche; frz. Miniatur aus einem Manuskript der Regula Benedicti, Abtei Saint-Gilles, 1129 (Ausschnitt), https://de.wikipedia.org/wiki/Regula_Benedicti#/media/File:St._Benedict_delivering_his_rule_to_the_monks_of_his_order.jpg (zuletzt aufgerufen am 04.05.2017).

Abb. 2: Piktogramm Übergabe.
© LaCatrina / Fotolia.

Abb. 3: Diego Velázquez, *Übergabe von Breda (Die Lanzen)*, 1634–1635, in: José Lopez-Rey, *Velázquez*, Köln 1996, S. 181, Abb. 73.

Abb. 4: Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Sigrid Weigel, Staatsrat Dr. Carsten Brosda. Foto: Kulturbehörde Hamburg.

Abb. 5: Daniel Chodowiecki, *KunstKenntnis/Connoissance des Arts*, 1779, aus der Folge: Natürliche und affectierte Handlungen des Lebens, zweite Folge, Blatt 7 und 8.
© Deutsches Historisches Museum; Jens-Heiner Bauer, *Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726–1801 Berlin. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlobitten*. Ein Bildband in Ergänzung zu Engelmann, Hannover 1982, S. 95, Abb. 571, 572.

Abb. 6: Bildkombination aus: Marc Baumann, »Die bayerische Renaissance«, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin* 14/2008, <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/4880/Die-bayerische-Renaissance> (zuletzt aufgerufen am 04.05.2017) (links: Michelangelo, *Das Jüngste Gericht* [Detail: Jesus mit Maria], Rom, Città del Vaticano, Sixtinische Kapelle, 1534–1541; rechts: Luca Toni im Spiel FC Bayern München gegen Borussia Dortmund am 28.10.2007).

Abb. 7: Bildkombination aus: Hans V. Findeisen, »Der Tote in der Wanne. Überlegungen zur Ästhetik des politischen Totenfotos«, in: *Kritische Berichte* 17/1 (1989), S. 78–81, hier S. 80 (links: Sebastian Knauer, Uwe Barschel, tot in der Badewanne aufgefunden am 11. Oktober 1987, veröffentlicht im *Stern* vom 15.10.1987; rechts: Jacques-Louis David, *Der Tod des Marat*, 1793).

Abb. 9: Bildkombination aus: Jörg Probst, »Bildbesprechung: Selbstverwischung. Die RAF im Polizei-

bild. Fotografie und Anarchismus«, in: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 2/1 (2004), S.78–81, hier S. 78 f. (links: Jan-Carl Raspe 1973; rechts: Antoine Watteau, *Pierrot, genannt Gilles (Pierrot, dit Gilles)*, 1718/1719).

Abb. 10: Bildkombination aus: Otto Karl Werckmeister, *Der Medusa-Effekt. Politische Bildstrategien seit dem 11. September 2001*, Berlin 2005, S. 43 (links: James Nachtwey, *Zaire*, 1994; rechts: Caravaggio, *Die Grablegung Christi*, 1603/04).

Abb. 11: Bildkombination aus: *Süddeutsche Zeitung*, 4. Mai 2004, S. 11 (links: Filmstill aus Pier Paolo Pasolini, *Die 120 Tage von Sodom*, 1975; rechts: Fotografie aus Abu Ghraib).

Abb. 12–15: Ansichten aus der Ausstellung »Recognition«, 2. September bis 27. November 2016, Tate Britain. Fotos: Peter Geimer.

Abb. 16: Aby Warburg, Rückenansicht einer Frau, Neumexiko, 1896, in: Thomas Hensel, »Kupferschlangen, unendliche Wellen und telegraphierte Bilder. Aby Warburg und das technische Bild«, in: Cora Bender, Thomas Hensel, Erhard Schüttelz (Hg.), *Schlangeritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007, S. 297–360, hier S. 318, Abb. 18.