

la rivista di **engramma**  
aprile/maggio **2022**

**191**

# Aby Warburg: His Aims and Methods

La Rivista di Engramma  
**191**



La Rivista di  
Engramma  
**191**  
aprile/maggio 2022

# Aby Warburg: His Aims and Methods

edited by  
Monica Centanni and Giulia Zanon

*direttore*  
monica centanni

*redazione*  
sara agnoletto, maddalena bassani,  
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,  
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,  
giacomo confortin, silvia de laude,  
francesca romana dell'aglio, simona dolari,  
emma filippioni, anna ghiraldini, ilaria grippa,  
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,  
francesco monticini, ada naval,  
alessandra pedersoli, marina pellanda,  
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,  
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,  
ianick takaes de oliveira,  
elizabeth enrica thomson, christian toson,  
chiara velicogna, giulia zanon

*comitato scientifico*  
anna beltrametti, lorenzo braccesi,  
maria grazia ciani, victoria cirlot,  
fernanda de maio, georges didi-huberman,  
alberto ferlenga, kurt w. forster, maurizio harari,  
fabrizio lollini, natalia mazour, sergio polano,  
oliver taplin, piermario vescovo

**La Rivista di Engramma**  
a peer-reviewed journal  
**191 aprile/maggio 2022**  
[www.engramma.it](http://www.engramma.it)

*sede legale*  
Engramma  
Castello 6634 | 30122 Venezia  
[edizioni@engramma.it](mailto:edizioni@engramma.it)

*redazione*  
Centro studi classicA luav  
San Polo 2468 | 30125 Venezia  
+39 041 257 14 61

©2022  
**edizioniengramma**

ISBN carta 978-88-31494-84-7  
ISBN digitale 978-88-31494-85-4  
finito di stampare agosto 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la  
versione a stampa totalmente corrispondente alla versione  
online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo:  
<http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a  
valere ad ogni effetto di legge.  
L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di  
ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di  
aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come  
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## Contents

- 7 *Aby Warburg: His Aims and Methods. Editorial of Engramma* 191  
Monica Centanni and Giulia Zanon
- 15 *Zooming Mnemosyne. Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*  
Giulia Zanon
- 49 *Collateral effects of the “visibile parlare” (Dante, Pg. X, v. 95). Aby Warburg’s insight about the visual matrix of the Legend of Trajan’s Justice*  
Monica Centanni
- 73 *Dante, Botticelli, and Trajan. An Open Note*  
Filippo Perfetti
- 85 *Gertrud Bing’s Scientific Beginnings. The 1921 doctoral thesis: The Concept of the Necessary in Lessing*  
Dorothee Gelhard
- 107 *Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Memory of Images*  
Matilde Sergio  
**Reviews**
- 147 *Anselm Kiefer’s Logic of Inversion. On Anselm Kiefer’s Exhibition: Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po’ di luce (Andrea Emo), Venezia, Palazzo Ducale, March/October 2022*  
Salvatore Settis
- 159 *Clio Nicastro, La dialettica del Denkraum in Aby Warburg, Palermo 2022. A Presentation*  
Clio Nicastro
- 173 *“Cultural Memories”. A Presentation. A Series of the Centre for the Study of Cultural Memory, London*  
Katia Pizzi
- 179 *Mary Hertz Warburg: Free and Unconventional. Review of the Hamburg Exhibition at the Ernst-Barlach-Haus, February/June 2022*  
Giacomo Calandra di Roccolino
- 183 *Il metodo di Aby Warburg. L’antico dei gesti, il futuro della memoria by Kurt W. Forster (Ronzani, 2022). A Choral Reading*  
Barbara Baert, Victoria Cirlot, Georges Didi-Huberman, Michael Diers, Andrea Pinotti, Ianick Takaes



# **Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria**

## **by Kurt W. Forster (Ronzani, 2022)**

### **A Choral Reading**

by Barbara Baert, Victoria Cirlot, Georges Didi-Huberman, Michael Diers, Andrea Pinotti, Ianick Takaes

§ Barbara Baert, *Mnemosyne, Giordano Bruno and the ox plough*

§ Victoria Cirlot, *Warburg revisitado*

§ Georges Didi-Huberman, *Primitifs émotifs*

§ Michael Diers, *Von Abbildungen ohne Ende bis zum Ende der Abbildungen. Eine Betrachtung aus gegebenem Anlass*

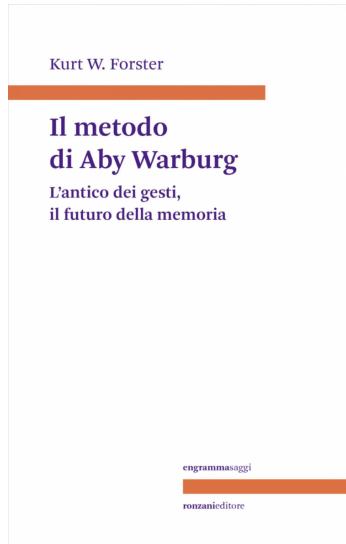
§ Andrea Pinotti, *Fase e neutro. Un cortocircuito warburgiano*

§ Ianick Takaes, *Stendhal and Warburg. Martyrdom and Victory*



# Introduction to the Choral Reading of Il metodo di Aby Warburg by Kurt W. Forster

by Redazione di Engramma



K.W. Forster, *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Vicenza 2022. Engramma readers can use the promo code ENGRAMMA2022 to purchase this book at a 20% discount.

The book outlines Warburg's *Kulturwissenschaft* as a dynamic hermeneutic project. It is, in other words, a "cardanic joint" at the crossroads of different disciplines. As such, and through Benjamin's recognition of the new status of images and the new horizons opened up by neurological and anthropological studies at the beginning of the last century, *Kulturwissenschaft* transmitted the energy of an unprecedented

The presentation of Engramma's polyphonic homage to Kurt W. Forster and his recent book on Warburg's method might have as an *ex ergo* linking the various tributes a sentence taken from Ianick Takaes's contribution. Takaes, the last (in alphabetical order) and youngest scholar to take part in this Choral Reading, representing the "instructions for use" for Forster's last important work, recommends entering it "not as a bewildering maze, but as a sort of Ariadne's thread to our art-historical conundrums".

Kurt W. Forster's latest essay, first published in German in 2018, has now an Italian edition by Ronzani Editore, translated by Giulia Bordignon as *Il metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti, il futuro della memoria (Aby Warburg's method. The antique of gestures, the future of memory)*.

heuristic device to the interpretation of the individual works studied by Warburg. Moreover and more generally, it affected the developments of visual studies up to contemporary artistic practices.

In this choral reading, scholars more or less directly dealing with the *Nachleben* of Warburg's thought are confronted with the Italian edition of Forster's monograph. This represents a new, crucial, and enlightened interpretation within the labyrinth of *Kulterwissenschaft* of which Warburg was the pioneer. Barbara Baert, Victoria Cirlot, Georges Didi-Huberman, Michael Diers, Andrea Pinotti and Ianick Takaes hence offer a precious polyfocal view on the themes introduced by Forster.

In *Mnemosyne, Giordano Bruno and the ox plough*, Barbara Baert reconsiders the meeting between Aby Warburg and Albert Einstein on 4 September 1928 in which Warburg introduced his *Bilderatlas* to the physicist. Einstein—it is told—stared at *Mnemosyne* “like a fascinated schoolboy”. Baert emphasises the important influence of Bruno's philosophy in the last phase of Warburg's thought. The Bruno-Warburg connection still requires to be explored in depth, especially with reference to the relationship between technique and magic—a theme Warburg will specifically develop in his *Mnemosyne Atlas*, with the extraordinary montage of Panel C.

What led Warburg in 1929 to set up his headquarters in a room of the Palace Hotel in Rome to work with Gertrud Bing on the systematisation of the images coming from his decade-long research? This is Victoria Cirlot's crucial question in her *Warburg revisitado*. The author speaks of the “biographical and intellectual connection” outlined by Forster in his work. This new understanding of Warburg – she maintains – comes from the fact that his figure is both surrounded by known and unknown neighbours, the former of whom in particular need to be seen in a new light.

Taking its cue from a red thread running through the pages of Forster's book, Georges Didi-Huberman's contribution *Primitifs émotifs* considers the influence of anthropology on Warburg's research. In particular, the author focuses on Warburg's reading of *The Expression of the Emotions in Man and Animals* by Charles Darwin, from which he retained certain

principles, both structural and dialectical. These are the principle of mnemonic "imprints" and associative "displacement"; the principle of "antithesis" or reversive, "depolarising and repolarising" capacity, all of which Warburg would later develop into the concept of *Pathosformeln* in his *Atlas*.

*Von Abbildungen ohne Ende bis zum Ende der Abbildungen. Eine Betrachtung aus gegebenem Anlass* by Michael Diers is a critical reflection on the role of illustrations in book publishing. Starting from the foreword to the Italian edition of *Il metodo di Aby Warburg*, which maintains that publishing a volume on an art and cultural historian such as Aby Warburg without illustrations may seem bizarre, the author draws a comparison with the use of images in the German original by problematising the process, while also making insightful points on the "end of images".

Within the energetic and electro-technical lexis of Aby Warburg's thought, Kurt Forster's book shows how much his own *Nachleben* – a constant source of inspiration and further questioning – is deeply indebted to the short-circuits it can produce. In his fine contribution *Fase e neutro. Un cortocircuito warburgiano*, Andrea Pinotti reflects on the unsolved tension in Warburg's conception of the image between the polarised "engramma" that animates *Pathosformeln* and the intrinsic "neutral" value of the image.

By referring to the Italian experiences of Stendhal in Florence in 1832 and of Warburg in Rome in 1928-1929, Kurt Forster highlights the disruptive, and at the same time illuminating, effects of the Italian cultural heritage on these two exceptional travellers. Following on Kurt Forster's footsteps, in his *Stendhal and Warburg. Martyrdom and Victory* Ianick Takaes develops the theme of the Stendhal syndrome and combines it with Warburg's pathos. The concept not only put the endurance of Warburg's nerves to the severest test, but also played with his psychic discomfort to finally produce outstanding research on the energy of images.



# Mnemosyne, Giordano Bruno and the ox plough

Barbara Baert

*One never writes a book of fragments. What one ends up with is less than a book. Or more than a book.*

*A black glow in the deepest sleepwalking seas, invisible like our crystalline joints*

*and our fibrous limbs and as tangible as our tenebrous theaters of doubt.*

Eugen Thacker, *Cosmic Pessimism*, 2015, 69

Die Energie, die all das ermöglicht und formt, ist zugleich ein Schlüsselbegriff des menschlichen Lebens und der neuen Erkenntnisse der Physik. Warburg zögerte nicht, sich gleich bei der höchsten Autorität zu erkundigen, als er sich kurzerhand vom Chauffeur seines Bruders Max zu Albert Einstein fahren ließ. Er vermutete nämlich, dass die “ästhetischen Werte [...] relativistisch zu betrachten” seien (TKWB, s. 339). Einerseits besitzen diese Werte eine “Schwere der Prägung”, bewegen sich also wie feste Körper auf ihren Bahnen, andererseits “sind diese Prägewerte ‘gefühllose’ Monaden ohne Fenster, die erst durch Berührung mit dem selektiven Wollen der Epoche zu Funktionen der Anziehung oder Abstoßung von Leben werden” (TKWB, s. 339). Erst im Schwerefeld der Geschichte beugen sich die Strahlen, die von diesen “gefühllosen” Werten ausgehen, so mutmaßte Warburg, indem er sich einer jener Verkürzungen more geometrico bediente, die wissenschaftliche Modelle dem philosophischen Denken anbieten (Forster 2018, 57).

L’energia che rende possibile e plasma tutto questo costituisce un concetto chiave dell’esistenza umana e, insieme, delle intuizioni della fisica che proprio allora si andavano delineando come novità scientifiche. Warburg non aveva esitato a raccogliere informazioni dalla più alta autorità in materia, quando senza indugi si era fatto portare seduta stante dall’autista di suo fratello Max a far visita ad Albert Einstein. Sospettava infatti che “i valori

estetici sono [...] relativistici". Da un lato, questi valori hanno il "peso di un'impronta", muovendosi come corpi solidi sulle loro traiettorie; dall'altro lato "queste impronte sono 'insensibili' monadi senza finestre, che solo attraverso il contatto con la volontà selettiva dell'epoca acquistano una funzione attrattiva o repulsiva". I raggi emanati da questi valori di per sé "insensibili" deviano solo nel campo gravitazionale della storia: così doveva aver pensato Warburg, quando *more geometrico* aveva impiegato una di quelle formule abbreviate che il modello scientifico offre al pensiero filosofico (Forster 2022, 61-62).

Aby Warburg reportedly said:

Contemplation of the sky is the grace and curse of humanity (Warburg [1923] 1995, 16).

Aby Warburg and Albert Einstein met on 4 September 1928—the day that the calendar celebrates the prophet Moses—a conversation near the Ostsee in Scharbeutz (Germany, Schleswig-Holstein). It was Warburg who initiated the meeting, and it is said that he talked to Einstein for four hours about the *Bilderatlas*, especially the panel with Johannes Kepler's *mysterium cosmographicum* (Bredekamp, Wedepohl 2012 and Bredekamp, Wedepohl 2015). The sketch where Einstein shows Warburg how the ellipse-shaped orbit of the Earth can be explained by the position of Mars has been preserved. According to Einstein, this was Kepler's most important discovery.

The next day, Warburg writes to his brother Max:

Das allgemein Bedeutsame besteht nun darin, daß ich dadurch Material zur Selbsterkenntnis des denkenden Menschen einliefere, daß ich den Weg von der Konkretion zur Abstraktion nicht als ausschließende Gegensätzlichkeit sondern als organischen Kreislauf im menschlichen Denkvermögen auffasse und nachweise (Aby Warburg to Max Warburg, 5 September 1928, WIA FC).

Apparently, Warburg wanted to test his cosmologic knowledge with the master. And in a letter to Fritz Saxl, Aby's loyal assistant and librarian, also dated 5 September 1928, he writes that Einstein had stared at his *Bilderatlas* like a fascinated schoolboy: as if it were a movie. Rather

wonderfully, this was described as such by Einstein himself: the *Bilderatlas* wants to move like a spider web—strong and fragile at the same time—echoing and murmuring throughout cultural history. But Warburg also writes that Einstein peppered him with many critical questions:

Gespannt wie ein Schuljunge im Kino meinen Bildern folgte und unter steten unerbittlichen Nachfragen die Stichhaltigkeit meiner Schlüsse prüfte. Nur bei Kepler und der Ellipse habe ich, glaube ich, nicht gut bestanden; sonst war er mit mir zufrieden (Aby Warburg to Fritz Saxl, 5 September 1928, WIA GC. See also Renn 2001, 185, no. 74).



1 | Albert Einstein (1879-1955) in Scharbeutz, 1928, From: H. Bredekamp, C. Wedepohl, Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne, Berlin 2015, 61.

2 | Albert Einstein's (1879-1955) sketch to explain the calculation of the orbit of Mars to Aby Warburg, 4 September 1928, From: Horst Bredekamp & Claudia Wedepohl, Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne, Berlin 2015, 94.

3 | Hummingbird Geoglyph at the Nasca lines, ca. 500 BC-500 AD, Nazca desert, Peru.

I wonder if Warburg talked with Einstein about his latest obsession: Giordano Bruno (Baert 2019, 73-76). The Dominican, born in Nola near Naples, was said to have an exceptionally good memory (Yates 1984, 199-307) and became both famous and criticised for his cosmology. He described the universe as an eternal, pantheistic system that could not have a centre due to its cosmic pluralism, and where in principle other life should be possible. This progressive vision on the universe – Bruno's heliocentrism was shared by Nicolaus Copernicus and Johannes Kepler – together with his writings on reincarnation – the transmigration of the soul – led to Bruno being denounced, and in 1600, he ended up being burned at the stake on the Campo de' Fiori in Rome, which nowadays still has a statue of him. Giordano Bruno, the heretic, the activist of the free word.

Admirer of Nicholas Cusanus whom we met before in this essay. More *esotericus* than *mysticus* maybe, but always wandering, searching (Colilli 2005, 121-131).

Aby Warburg had his important moment of clarity – *Wir müssen Giordano Bruno lesen* – on 22 November 1928 in Rome, when he invited Italians (1885-1961) to hold a lecture on this almost inaccessible philosopher, theologian, and astrologist (Warburg [1926-1929] 2001, 350. See also Olschki 1924, 1-79). A few days later, Warburg notes:

Nachmittags um circa 6 angefangen Giordano Bruno zu lesen. Zuerst mühselig durch die Wüste der Allgemeinheiten gepflügt. Dann begreift College Bing plötzlich mit bildschöner Sicherheit das immens complizierte Problem der Heiden-Götterwelt bei Giordano Bruno als explizierbar.

Afternoon around 6 began to read Giordano Bruno. At first laboriously ploughed through the desert of commonplaces. Then suddenly colleague Bing comprehends with beautiful certainty how to explicate the immense, complicated problem of the pagan pantheon of gods in Giordano Bruno (Warburg [1926-1929] 2001, 273-275. Author's translation).

We still have the notes Warburg collected on Bruno between December 1928 and June 1929:

He [Warburg] wants him to talk about the function of classical mythology in Bruno's thought as he hoped that it might demonstrate a link between pagan image-based thought and modern symbol-based thought. For him Bruno is the pivotal thinker of the sixteenth century, an 'antenna', a receptor of European thought (Warburg Institute website. The unpublished manuscript: WIA 121.1.1. See also Ghelardi, Targia 2008, 13-58).

During this time, Warburg bought a collection of 350 books on Bruno:

Ausserordentlich weit-tragende zweckdienliche Erwerbung: wird Folgen haben.

Extraordinarily far-reaching, purposive acquisition: it will have consequences (Warburg [1926-1929] 2001, 387. Author's translation).

Bruno's *Spaccio* (Expulsion) is a dialogue between *Sophia* (Wisdom), Saulino, and Mercurio, in which they discuss a hybrid world of philosophy, virtues, and astrology. The subjects of furor, enthusiasm, and a cosmological fire that fulfils the inner soul are mentioned frequently throughout the text (Giordano Bruno, *Spaccio de la Bestia Trionfante*, 16). The esoteric Spaccio wanted to develop a new civilisation and cosmology, a *riforma*, which takes time: a *spacciare* that would lead mankind in an orbit around the sun and bring them eternal truth. The path towards this ideal is described in dual terms: between light and darkness, between chaos and order. And in the chthonic darkness of chaos and the underworld, the truth of the light can be found (Mann 2003, 29).

*De gli eroici furori* is also a dialogue, this time between Tansillo and Cicada, who try to understand the fire of love as a mystical unification and ascent towards the sun. For example, in the first dialogue it says:

Cicada: Why is love symbolized by fire?

Tansillo: Putting aside many other reasons for the moment, let this suffice for you now. Love converts the thing loved into the lover, as the fire, among all the most active elements, is able to convert all the other simple and complex elements into itself. (...) My sweet pain, new in the world and rare, when shall I ever escape from your burden, since the remedy is weariness to me, and the pain delight? Eyes, flames, and bow of my lord, twofold fire in the soul, and arrows in the heart, because the languishing is sweet to me, and the fire is dear (Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, 19).

Nicolas Mann summarises Bruno's ideas of *entheos* and *furor* as follows:

A central theme of all Bruno's writings is his ferocious opposition to Aristotelian theories of the division of form and matter, for he held that they were inseparable. He portrays the philosopher as driven by admiration for the unity of all natural life towards a progressive revelation of the power of the human mind. This desire for knowledge can only be achieved through human action and speculation, a heroic frenzy distinguishing the new freedom of mankind from the passivity of earlier generations enslaved by the monstrous forms of determinism (Mann 2003, 28-29).

The studies on the ‘Giordano Bruno-Universe’ were so inspiring for Aby Warburg that he was in danger of losing himself again (Wedepohl 2014, 385-402). Nevertheless he developed an —idiosyncratic— vocabulary to connect Bruno with the chthonic world of the Capua *mithraeum* he and Gertrud visited on the 17th of May in the year he would die: 1929.

Das Monstrum als/ Lichtsymbol / Erleuchtung  
Die gegabelte Wünschelruthe / bog sich auf Neapel nieder  
G. B. nach S. Domenico – Hygin/ A. W. nach Capua – Heliotropismus  
u. Trionfo della notte.

The *monstrum* as / light symbol / of illumination  
The forked dowsing rod/ bent down toward Naples  
G. B. to S. Domenico – Hyginus/ A. W. to Capua – heliotropis  
and *Trionfo della notte* (WIA, III.121.1.2, see Johnson 2012, 211).

Back to the Ostsee. Albert and Aby are still talking. Both men feel challenged by each other. Alas, we will never know all the details about their conversations. But what we do know is that they agreed on the unparalleled impact of Kepler’s *mysterium cosmographicum*. And they might have agreed also that the development of telegraphy comes close to that particular impact, close enough to close indeed the A-B-C introduction to the *Atlas*. Now the letters can make way for numbers. Incipit Panel 1 with “Abtragung des Kosmos auf einen Teil des Körpers zu Weissagungszwecken. Babylonischer Staats-Sternglaube. Originäre orientalische Praktik”. Thus, the first step in the *Mnemosyne* project is the magical object: the transfer of the cosmos to the body and the control of the universe through predictions and the calculation of time. That is how *Mnemosyne*, mother of all Muses, started speaking in Babylon: with a liver and a clay tablet (Didi-Huberman 2010).

There, the time started again and unfolded into an endless circular movement —starting the ox-tail dance— and the instrument for orientation —spiritually, mythically, and astrophysically. There in the *Atlas*, the heart-rending assignment to give the fate of humans and their universe a voice through a gigantic cosmic *boustrophedon* started (Baert 2016). A voice under the all-seeing milky blue eyes of *Mnemosyne*:

zigzagging between memory and language, between mother and snake. And *Mnemosyne* ploughs her deep geoglyphs in the earth to guide us, we, the humble travelers on the Heavenly Ladder between above and below, between *monstrum* and *astra*, between fear and delight. And look at what *Mnemosyne* created with her plough: a gigantic hummingbird.

The bird that makes time flutter in one point, in the cyclopic black pupil of the universe. And in the fluttering of a fragile bird the impossible becomes possible: the unflinching creativities of the cosmos burst loose and fall down to us. And now *Mnemosyne* sings together with the hummingbird and all the Muses have gathered dancing in Venice. And each one – goddess, bird, Muse – jubilates so vulnerable planet of ours.

---

## Bibliography

### Sources

Giordano Bruno, *De gli eroici furori*

Giordano Bruno, *The Heroic Frenzies*, edited by P.E. Memmo, Chapel Hill, 1966.

Giordano Bruno, *Spaccio de la Bestia Trionfante*

Giordano Bruno, *Spaccio de la Bestia Trionfante*, a cura di Michele Ciliberto, Milan, 2000.

### References

Warburg [1923] 1995

A Warburg, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, edited by M. P. Steinberg, Ithaca, 1995.

Warburg [1926-1929] 2001

A. Warburg, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (1926-1929)*, edited by Karen Michels and Charlotte Schoell-Glass, Berlin, 2001.

Baert 2013

B. Baert, *Nymphé (Wind). Der Raum zwischen Motiv und Affekt in der frühen Neuzeit (Zugleich ein Beitrag zur Aby Warburg-Forschung)*, "Ars" 46 (January 2013), 16-42.

Baert 2016

B. Baert, *Kairos or Occasion as Paradigm in the Visual Medium. Nachleben, Iconography, Hermeneutics*, in "Studies in Iconolgy" 5, Leuven-Walpole-Paris-Bristol 2016, 65-66

- Baert 2019  
B. Baert, *What about Enthousiasm? A Rehabilitation. Pentecost, Pygmalion, Pathosformel*, in "Studies in Iconology", Leuven-Walpole-Paris-Bristol 2019, 73-76.
- Baert 2021  
B. Baert, *From Kairos to Occasio along Fortuna. Text / Image / Afterlife*, Turnhout-London, 2021.
- Bredekamp, Wedepohl 2012  
H. Bredekamp, C. Wedepohl, *Aby Warburg meets Albert Einstein. Mars as a Lantern of the Earth*, 2012 (Special thanks to Stephanie Heremans).
- Bredekamp, Wedepohl 2015  
H. Bredekamp, C. Wedepohl, *Warburg, Cassirer und Einstein im Gespräch. Kepler als Schlüssel der Moderne*, Berlin, 2015.
- Colilli  
P. Colilli, *The Astrological Signs Left to Posterity*, "Annali d'Italianistica" 23, 2005, 121-131.
- Didi-Huberman 2010  
G. Didi-Huberman, *Hepatische Empathie. Die Affinität des Inkommensurablen nach Aby Warburg*, "Trivium" 2 (2010), 2-17.
- Ghelardi, Targia 2008  
M. Ghelardi, G. Targia (eds.), *Aby Warburg, Giordano Bruno*, in "Iconology and Philosophy. Cassirer Studies" 1, 2008, 13-58.
- Johnson 2012  
C. Johnson, *Metaphors, Memory and Aby Warburg's Atlas of Images*, Ithaca, 2012.
- Mann 2003  
N. Mann, *Denkenergetische Inversion. Aby Warburg and Giordano Bruno*, in "Publications of the English Goethe Society" 72, 2003, 25-37.
- Olschki 1924  
L. Olschki, *Giordano Bruno*, in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschicht" 2, 1924, 1-79.
- Thacker 2015  
E. Thacker, *Cosmic Pessimism*, Minneapolis 2015.
- Wedepohl 2014  
C. Wedepohl, *Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory*, "Bruniana & Campanelliana" 20 (February 2014), 385-402.
- Yates 1984  
F.A. Yates, *The Art of Memory*, London, 1984.

# Warburg revisitado

Victoria Cirlot

En el libro de Kurt W. Forster volvemos a encontrar las cuestiones centrales que afectan a la comprensión de Aby Warburg, de su obra y de su legado, desde nuevas luces. ¿Cómo es esto posible? Desde la meteórica reaparición de Warburg en las últimas décadas del siglo pasado, no han dejado de publicarse importantes estudios que han contribuido de un modo extraordinario a una valoración de este personaje gigantesco, a pesar de su estatura, cuya sombra nos sigue alcanzando en la actualidad, aún después de las grandes obras en la historia del arte debidas en su mayor parte a historiadores con una deuda mayor o menor, más cerca de él o más lejos, pero en cualquier caso surgidos de su espacio de pensamiento (*Denkraum*). Y sucede así porque su herencia no ha sido ni mucho menos agotada, sino que más bien se advierte como una cantera, de la que no se dejan de sacar tesoros cuyo brillo no deja de deslumbrarnos. Pero, ¿cómo es posible que todavía esas cuestiones centrales puedan ser replanteadas de nuevos modos que muestren nuevos significados y que abran nuevos senderos de investigación? El libro de Kurt W. Forster es un claro testimonio de ello. La lectura de este libro nos advierte acerca de que esas cuestiones centrales están ordenadas de un modo diferente, y, sobre todo, de que, siguiendo el “método” Warburg, sus aproximaciones a otros casos, su colocación junto a otros autores, otras obras, otras situaciones, otros actos, dentro de un mismo contexto histórico, permiten visitarlas desde otros lugares que ofrecen otras perspectivas.

Si hay un suceso en la vida de Aby Warburg que en este libro suena como un *leitmotiv*, ese es su viaje y estancia en Roma, “la ciudad de los mártires y los triunfadores”, durante meses, desde el 17 de noviembre de 1928 hasta el 28 de abril de 1929. A ello se dedica explícitamente el capítulo segundo, pero a la estancia romana de Warburg se vuelve una y otra vez, como ocurre también con el ‘otro’ viaje de Warburg, que tres décadas antes del de Roma le había llevado desde Nueva York/Washington a Nuevo

Méjico junto a los indios hopi, y que tres décadas después reclamaba su repetición, pero que justamente tuvo que ser sustituido por el de Roma, por consejo médico y familiar. ¿Qué indujo a Warburg a montar su cuartel general en una habitación del Palace Hotel de Roma junto a la colega Bing y pasar allá unos cuantos meses dedicado a la reordenación de las fotografías en sus arpillerías, tal y como vemos en la fotografía reproducida en el libro, y que encabeza el capítulo II? Fue esta una estancia interrumpida por las excursiones al sur, Nápoles y alrededores, pero orientada claramente a un fin: la célebre conferencia en la biblioteca hertziana del 19 de febrero de 1929, de dos horas y media de duración, en la que quiso presentar su gran proyecto que no era otro que el célebre *Atlas Mnemosyne*. Creo que este es el núcleo del libro cuyo gran mérito consiste en ‘revisitar’ esta coyuntura biográfica, vivencial e intelectual. Detectado el ‘problema’, que no es otro que el que suscita esa obra que podríamos definir como un gran reto para la hermenéutica, porque como decía otro gran estudioso de Warburg, uno de los que mas han contribuido a su comprensión en el siglo XXI, en realidad, nadie sabe a ciencia cierta por qué Warburg colocaba una imagen junto a otra (“un atlas d’images que personne – moi pas plus que quiconque – ne comprend tout à fait” (Georges Didi-Huberman, *Aperçus*, París 2018, 16). En torno a este núcleo, naturalmente aparecen otros elementos: de entre la obra de Warburg, se cita el estudio sobre Lutero, el estudio sobre Manet, sobre Rembrandt, pero quizás sea *El ritual de la serpiente*, el que más atraiga la atención de Forster; el viaje a Roma está precedido de alusiones, fugaces, a su internamiento en la clínica de Binswanger; un primer capítulo está dedicado a una rápida biografía centrada en los hechos más singulares. Aunque la novedad en la comprensión de Warburg deriva de cómo lo rodea de vecinos ya conocidos aunque iluminados con nuevos focos, y de otros, nada conocidos.



1 | Aby Warburg con la colega Gertrud Bing y Franz Alber en la habitación del Hotel Palace de Roma (1929).

2 | Esquema preparatorio de Aby Warburg para su conferencia en la Biblioteca Hertziana de Roma el 19 de febrero de 1929.

3 | Frank Hamilton Cushing junto a Laiyvahtseilunkya, Naiyutchi, Palowehtiwe, Kiasawa y Nanake, 1882, Smithsonian, National Portrait Gallery.

4 | Jesse Walter Fewkes (1850-1930) sucedió a Cushing como jefe de expedición arqueológica entre las tribus Zuñis y Hopi.

Señalo algunos ejemplos: la figura de Karl Lamprecht, antiguo profesor de Warburg en Bonn, adquiere en el libro un peso mucho más decisivo del que habitualmente se le ha concedido. Su retrato, realizado por su amigo Max Klinger, acompaña la página inicial del cuarto capítulo. El foco proyectado sobre Lamprecht se entiende de inmediato en este libro centrado en la *Kulturwissenschaft*, según se indica en su título, en la medida en que Lamprecht fue director del Instituto con ese nombre en Leipzig (Institut für Kultur- und Universalgeschichte). La idea que Warburg tenía de la *Kulturwissenschaft* no procedía solo de Burckhardt, sino también de Lamprecht, quien desempeñó un papel importante en la formación de la escuela francesa de los *Annales*, que Forster relaciona también con el método histórico del propio Warburg. El viaje a Nuevo México de 1895/6 se encuentra acompañado del viaje científico alrededor del mundo de Adelbert von Chamisso en el barco Rurik al mando de Otto von Kotzbu. D.H. Lawrence y su libro *Mornings in Mexico* (London 1927) es otro buen vecino de la estancia de Warburg entre los indios hopi, magníficamente precedida por la personalidad de Frank Hamilton Cushing, quien inició una etnografía fundamentada en la reciprocidad, antes de Jesse Walter Fewkes, a quien Warburg conoció y por quien pudo hacerse una idea precisa del ritual de la serpiente que nunca llegó a ver con sus propios ojos. Otro de los ámbitos explorados en este libro que nos abre a una comprensión más justa y precisa de los términos empleados por Warburg es el referido a la metafórica de la luz y la electricidad que se encuentran precozmente, en los primeros años del siglo XIX, en la obra de Johann Wilhelm Ritter, como por ejemplo, ‘polarización’, y que habrían de fascinar a los Goethe y a los Novalis. En lo que respecta al *Atlas*

*Mnemosyne*, el *Passagen-Werk* de Benjamin continúa siendo el compañero predilecto, aunque Forster amplia la red de relaciones al *Bauen in Frankreich* (1928) de Siegfried Giedion, construido como una partitura, que tanto impacto habría de producir en Benjamin, o a la revista *Documents* creada por Carl Einstein y Georges Bataille, cuyos quince números aparecieron entre 1929-1931, y cuyos materiales procedían de ámbitos tan diversos como la arqueología, las bellas artes o la etnografía. Ejemplos todos en los que se percibe la misma necesidad de hacer explotar la forma tradicional del libro de imprenta a través de una supremacía consciente y deseada de la imagen. Así, el libro de Forster va creando constelaciones y configuraciones que suponen nuevos escenarios donde situar a Warburg. Al capítulo dedicado al *Atlas* (VII) sigue otro dedicado a la Biblioteca (VIII) en el que se pone de manifiesto esa correspondencia entre ambos por participar de un mismo procedimiento de colocación (fotografías o libros): la asociación. Sostiene Forster que:

Per Warburg, “associare” significava da un lato ripristinare – cioè completare e continuare – connessioni intermittenti o sotterranee, e dall’altro lato significava inventar rapporti completamente nuovi. Nella conferenza su Rembrandt del 1926 lo studioso ricordava che “corrispondenze occasionali tra parola e immagine” non erano sufficienti per produrre l’effetto di una “illuminazione” del loro significato. Era necessario qualcosa di più: qualcosa che anche Benjamin nei materiali per il suo Passages postulava per i propri montaggi, definendo l’immagine una “dialettica nell’immobilità”. Nel giro di una frase, Benjamin formula un’idea straordinaria: il presente e il passato non gettano semplicemente luce l’uno sull’altro, ma la loro relazione si manifesta initialmente solo in un’immagine, in cui “quel che è stato si unisce fulmineamente con l’ora, in una costellazione”. Benjamin rifiutava però l’opinione comune che questa costellazione derivasse da una presunta continuità storica e, al contrario, insisteva sul fatto che essa appare solo all’improvviso o “fulmineamente”, solo quando lo storico è in grado di riconoscere la “dialettica nell’immobilità” contenuta nell’immagine (Forster [2018] 2022, 191-192).

De un modo muy preciso y por ello tremadamente iluminador se ha puesto aquí de nuevo en relación la idea de la imagen dialéctica de Benjamin y la idea de las asociaciones de imágenes de Warburg. En el primer manifiesto, André Breton citando a Pierre Reverdy, ya confesaba su

extrema sensibilidad ante la chispa resultante de la aproximación de imágenes distantes. Quizás ahí resida la gran riqueza del legado Warburg. Por mucho que la cita filológica haga constantemente acto de presencia en las láminas del *Atlas*:

Per lui la precisione filologica costituiva la premessa a sostegno di un'intuizione, sempre difficilmente dimostrabile, e mai una garanzia di conoscenza (Forster [2018] 2022, 15).

Eso no significa que la imaginación no interviniere en el proceso de construcción, dentro de un dinamismo y movimiento constante de las imágenes gracias al arte de la combinatoria que Warburg empleó tanto en su Biblioteca como en el *Atlas*, ni que el azar no se colara de vez en cuando en las una y otra vez renovadas constelaciones.



# Primitifs émotifs

Georges Didi-Huberman

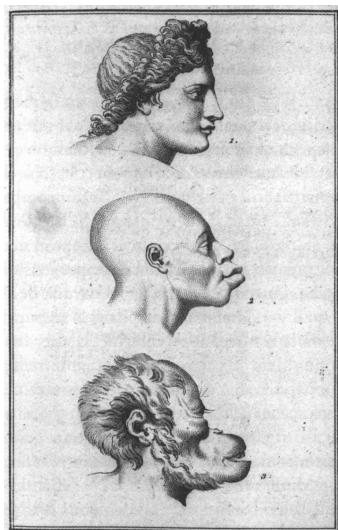
À reposer la question du ‘primitif’ dans l’œuvre d’Aby Warburg et à la prolonger sur les problèmes de l’‘émotion’, Kurt Forster nous demande, d’une certaine façon, de repenser les rapports du ‘primitif’ et de l’‘émotif’ (Forster 2018, 107-158). Les émotifs seraient des sortes de primitifs, entend-on – ou sous-entend-on – souvent. Et les primitifs, en toute réciprocité, seraient de grands émotifs. Cette équivalence n’est, en réalité, qu’une bien mauvaise équivoque: un préjugé, raciste en son fond et auquel Montaigne, dans le fameux chapitre des *Essais* sur les cannibales, fut l’un des premiers, sans doute, à ne pas sacrifier (de Montaigne *Essais*, 200-213). Mais ce préjugé aura eu la vie dure. Il a accompagné conquistadors et missionnaires, colons et ethnographes, diplomates et touristes en tous genres. Il est consubstantiel à la pensée des hygiénistes, des observateurs d’‘enfants sauvages’, comme Lucienne Strivay en a restitué l’histoire (Strivay 2006), des anatomistes de la boîte crânienne, des physiologistes férus de localisations cérébrales, des philosophes évolutionnistes, des idéologues racialistes ou des psychologues en quête de hiérarchies pour leurs chers ‘quotients intellectuels’.

Au début de son livre sur *L’Art et la Race*, Anne Lafont a rappelé comment Petrus Camper (Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles*), en 1792, avait imprimé un tournant décisif à la :

Mise en image de l’Africain, non seulement en le plaçant dans une série d’individus, mais encore en le positionnant sur un plan horizontal, propice à la comparaison (Lafont 2019, 10).

Comparaison qu’au tout début du XIX<sup>e</sup> siècle Julien-Joseph Virey, dans une Histoire naturelle du genre humain qui se donnait pour tâche de mettre au jour les “principaux fondements physiques et moraux” de l’humanité (Virey, *Histoire naturelle*) devait – comme bien d’autres après lui – reprendre en la verticalisant, c’est-à-dire en lui donnant valeur de

hiérarchie ontologique avec, par exemple : un profil d'Apollon tout en haut de la planche comparative, une tête d'orang-outang tout en bas et, au milieu, un visage de "primitif", un visage de "nègre" [Fig. 1].



1 | Julien-Joseph Virey, *Profil de l'Apollon, celui du nègre et celui de l'orang-outang pour termes de comparaison des divers angles de la face*, 1802. Gravure publiée dans *Histoire naturelle du genre humain, ou Recherches sur ses principaux fondements physiques et moraux*, Paris, Dufart, 1801-1802, II, pl. III.

Petrus Camper fait partie – avec Charles Le Brun, Johann Kaspar Lavater, Charles Bell, Pierre Gratiolet, Duchenne de Boulogne et Herbert Spencer – des autorités auxquelles Charles Darwin voulut rendre hommage, fût-ce pour les dépasser, en ouverture de son livre de 1872 *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (Darwin [1872] 1877, 1-13). On sait le retentissement considérable de ce livre sur la physiologie et la psychologie des émotions, mais aussi à travers de nombreux autres champs de savoir liés à l'anthropologie, à la philosophie, aux sciences sociales en général. Avec quelques savants tels qu'Alexander Bain ou Herbert Spencer, Darwin s'est fait le héraut d'une théorie affirmant d'abord le soubassement biologique et physiologique des émotions : c'est comme si la science positive investissait enfin – et même s'appropriait – tout un domaine jusque-là diffus dans les discours des philosophes ou des moralistes, dans les œuvres d'art

ou dans les écrits littéraires. C'est ainsi qu'avec Darwin semble se clore toute une époque 'sentimentale' ou 'romantique' de l'affectivité : celle où régnait des vocables tels que *passion, affection, feeling* ou *sentiment*. Le mot *passion* était bien trop lié à l'Antiquité (pour le pathos grec) ou au christianisme (pour la Passion de Jésus). *Affection, feeling* et *sentiment* étaient trop ancrés dans la convention littéraire des poèmes lyriques ou des romans pour jeunes filles. C'est *emotion* qu'il faudra dire à présent, selon un impératif qui va – comme Thomas Dixon en a retracé l'histoire – se généraliser partout (Dixon 2003). Jacqueline Carroy et Stéphanie Dupouy, dans le troisième tome de l'*Histoire des émotions* publié sous la

direction de Jean-Jacques Courtine, ont ainsi résumé cet avènement théorique de l'émotion au sens darwinien :

De la conceptualisation évolutionniste des émotions, les sciences de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle ont surtout retenu une idée, dont on pourrait ensuite retracer le cheminement jusqu'à nos jours : les émotions seraient des réflexes propres aux centres nerveux primitifs, inhibés par les centres nerveux supérieurs – la mise hors-circuit des régions cérébrales plus évoluées conduisant dès lors à exacerber les phénomènes émotionnels. [...] Darwin inaugure une ère ‘post-sentimentaliste’ et ‘post-romantique’ des sciences de l'émotion, marquée par la contestation des valeurs (morales et esthétiques) qui ont été prêtées au XVIIIe et XIXe siècles par les philosophes et les artistes (Carroy, Dupouy 2017, 42-43 et 46-47).

Mais qu'on ne s'y trompe pas: la “contestation des valeurs” morales ou esthétiques issues du romantisme ne s'est pas faite sans une contrepartie elle-même contestable, car soutenue par des valeurs, une morale, voire une esthétique. Revendiquer une position “scientifique” n'empêche en rien qu'agisse de part en part cette “philosophie spontanée des savants” dont Louis Althusser a su, autrefois, introduire la notion (Althusser [1967] 1974). Parler des émotions en termes de “réflexes” ou de centres nerveux “primitifs”, moins “évolués” que les “supérieurs”, voilà qui relève bien – ne serait-ce que dans le choix de vocabulaire – d'une échelle de valeurs philosophiques ou anthropologiques dont les présupposés moraux sont évidents. Cette échelle de valeurs apparaît, significativement, dès l'introduction de Darwin à son ouvrage, alors qu'il s'emploie à présenter, avec l'honnêteté typique du savant :

Les moyens d'étude [...] adoptés [par lui] avec le plus de profit pour avoir un critérium aussi sûr que possible et pour vérifier, sans tenir compte de l'opinion reçue (to ascertain, independently of common opinion), jusqu'à quel point les divers changements des traits et des gestes traduisent réellement (are really expressive of) certains états d'esprit (Darwin [1872] 1877, 13).



2 | James Davis Cooper, *État de la chevelure chez une femme aliénée* (d'après une photographie), 1872. Gravure publiée dans Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, Londres, Murray, 1872, 296.

Il a été dit avec justesse – par Allan Fridlund, en 1992 – que Darwin dans son livre sur les émotions, comme dans tout ce qu'il énonça par ailleurs sur les sociétés humaines, ne plaçait pas au fond de tout cette fameuse "sélection naturelle" qui eût discriminé, à la façon du "darwinisme social" de Spencer, les 'émotifs adaptés' des autres qui ne l'étaient pas (Fridlund 1992, 117-137). Il n'empêche : si l'émotion court ainsi, presque directement, des animaux à l'homme, comme le dit Darwin, c'est bien qu'elle niche principalement chez ceux qu'on pourrait nommer, ici, les 'émotifs primitifs'. Or ceux-ci correspondent assez

strictement aux catégories les *moins adaptées* au monde social des sociétés occidentales : ce sont les "enfants" ("car ils expriment plusieurs émotions [...] avec une énergie extraordinaire"), les "aliénés" ("car ils sont soumis aux passions les plus violentes et leur donnent un libre cours"), les "vieillards" (comme chez Duchenne de Boulogne), les femmes et, enfin, les "sauvages" (ces "races humaines [...] qui ont eu peu de rapports avec les Européens"). C'est ainsi que Darwin — planches photographiques à l'appui — aura scruté de près les pleurs "abondants" des 'enfants', qui "paraissent constituer l'expression naturelle et primitive (the primary and natural expression)" de toutes leurs douleurs ; puis ceux des 'aliénés' qui "s'abandonnent, sans aucune contrainte ou à peu près, à toutes leurs émotions" ; ainsi que ceux des 'primitifs' : "on sait que les sauvages versent d'abondantes larmes pour des causes extrêmement fuitiles (savages weep copiously from very slight causes)". Tandis que, bien sûr, "l'Anglais ne pleure guère (Englishmen rarely cry) que sous la pression de la douleur morale la plus poignante". Plus loin dans le cours de son livre, Darwin évoquera le cas d'une 'femme aliénée' dont l'état de frayeur provoquait le hérissement tenace de sa chevelure [Fig. 2]. La gravure illustrant ce phénomène — réalisée d'après une photographie — montre, en effet, une femme dont la chevelure était devenue toute crépue, en sorte qu'elle évoque à la fois, par ce trait mais aussi par l'aspect rudimentaire de son vêtement, une Africaine et une Indienne... Que cette

femme fût une pauvre sujette de Sa Majesté britannique, cela est fort probable ; mais ses émotions extravagantes l'avaient, en quelque sorte, ramenée au rang d'une ‘femme primitive’.

Le hérissement des cheveux procède, dans ce contexte physiopathologique, d'un paradigme plus général selon lequel les ‘émotifs primitifs’, contrairement aux “gens civilisés”, ne contiennent pas leur corps. Ça se hérisse, ça enfle, ça sécrète de partout – “du foie, des reins, des mamelles” – car “certaines glandes [...] sont impressionnées par les émotions violentes (certain glands... are affected by strong emotions)”, comme le cœur peut battre à tout rompre, la sueur perler des tempes, etc. Les larmes elles-mêmes font partie, aux yeux de Darwin, de ce phénomène général. Tout un sous-chapitre concernant les émotions animales sera, ainsi, consacré à l’“érection des appendices cutanées (erection of the dermal appendages)”: le naturaliste y décrira toutes les manières, pour les animaux, de manifester leurs émotions – peur, attirance, rage, défi – par différents types de gonflements, de turgescences, de dilatations, de hérissements, de suintements ou d'éjaculations (Darwin [1872] 1877, 13-15, 164-168 et 321-323; 72-73, 102-112).

Tout cela noté avec une précision qui se voulait rigoureuse, de façon à constituer une véritable ‘sémiologie des émotions’ dont les “signes”, enfin lisibles universellement, se nommaient “dilatation capillaire”, “rougeur”, “trouble de la respiration” ou “accélération du pouls”. On sait que, peu de temps après Darwin, en France notamment, la ‘méthode graphique’ issue des travaux d’Étienne-Jules Marey aura trouvé un champ d’expérimentation considérable du côté des phénomènes affectifs, des symptômes hystériques, des conduites sous hypnose, etc (Marey [1878] 1885). De la même façon que Charcot a pu “inventer l’hystérie” (Didi-Huberman [1982] 2012) en prétendant lui appliquer ce type de sémiologie – avec son développement esthétique si prégnant, en particulier dans les ouvrages de Paul Richer (Richer [1881] 1885) qui sont pleins de mesures et de graphiques, mais aussi de modèles empruntés à l’histoire de l’art –, les psychophysiologistes du XIX<sup>e</sup> siècle auront, à leur manière, ‘inventé l’émotion’ à coups de mesures “cardiographiques”, “sphygmographiques” (pouls), “pneumographiques” (mouvements respiratoires), “pléthysmographiques” (variations du volume sanguin) ou “sphygmomanométriques” (pression artérielle)…

Pour son ouvrage sur *Les Émotions chez les sujets en état d'hypnotisme*, par exemple, Jules Luys (Luys 1887) droguait systématiquement ses sujets d'expérience pour que leurs émotions fussent mieux "lisibles" (mais aussi photographiables). Quant à Charles Fétré, il prétendit dans son ouvrage sur *La Pathologie des émotions* que celles-ci constituent une sorte de survie d'états primitifs dépassés par l'évolution de l'homme civilisé, devenant ainsi, sous nos cieux d'Occident, une forme de maladie dont ses recherches entendaient théoriser la prophylaxie: "L'homme bien constitué et absolument en bonne santé est incapable d'éprouver des émotions violentes", écrivait-il sans lui-même frémir (Fétré 1892, 494). Les émotifs, selon cette perspective générale, vivraient alors sur un 'mode primitif' au sens où ils seraient maintenus dans un stade 'involué' – voire 'dégénéré', comme on l'entend souvent dès cette époque – de leur psychisme, c'est-à-dire un 'mode pathologique'. Si l'œuvre de Darwin a pu servir de caution à ce genre d'entreprises normalisatrices, elle ne s'était pas pour autant focalisée sur une telle critériologie du normal et du pathologique. Attentive au seul 'mode physiologique', elle a surtout servi de point de départ aux ultérieures théories de l'émotion que l'on trouve, notamment, chez William James (James [1884] 1901) et Carl Lange (Lange [1885] 1895) ou Walter Cannon (Cannon 1915).

Or tout cela ne fut pas sans incidences sur la réflexion des sociologues et des anthropologues. Les 'émotifs primitifs', dans ce nouveau contexte, laissèrent donc la place aux 'primitifs émotifs'. En 1910, par exemple, Lucien Lévy-Bruhl – l'un des fondateurs, avec Émile Durkheim, de l'école française d'anthropologie – publia un livre intitulé *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*. Dans le chapitre consacré aux "éléments affectifs et moteurs compris dans les représentations collectives des primitifs", on pouvait notamment lire ceci: "leur activité mentale est trop peu différenciée pour qu'il soit possible d'y considérer à part les idées ou les images des objets, indépendamment des sentiments, des émotions, des passions qui évoquent ces idées et ces images, ou qui sont évoqués par elles" (Lévy-Bruhl 1910, 28).

Puis, en 1922, parut *La Mentalité primitive*. Lévy-Bruhl y entendait systématiser ou généraliser un type d'observation que l'on trouvait déjà chez les missionnaires, notamment le baptiste anglais William H. Bentley dont ces phrases étaient citées dès l'introduction:

L'Africain, nègre ou bantou, ne pense pas, ne réfléchit pas, ne raisonne pas, s'il peut s'en dispenser. Il a une mémoire prodigieuse ; il a de grands talents d'observation et d'imitation, beaucoup de facilité de parole, et montre de bonnes qualités. Il peut être bienveillant, généreux, aimant, désintéressé, dévoué, fidèle, brave, patient et persévérant. Mais les facultés de raisonnement et d'invention restent en sommeil. Il saisit aisément les circonstances actuellement présentes, s'y adapte et y pourvoit; mais élaborer un plan sérieusement ou induire avec intelligence – cela est au-dessus de lui (Lévy-Bruhl [1922] 2010, 72-73).

Et Lévy-Bruhl d'enchaîner pour son propre compte :

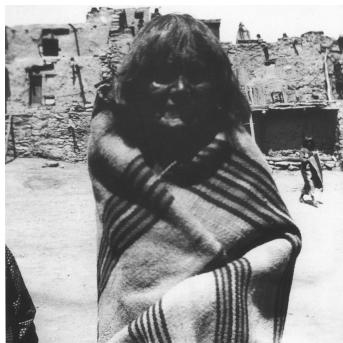
Bref, l'ensemble d'habitudes mentales qui exclut la pensée abstraite et le raisonnement proprement dit semble bien se rencontrer dans un grand nombre de sociétés inférieures et constituer un trait caractéristique et essentiel de la mentalité des primitifs (Lévy-Bruhl [1922] 2010, 75).

La "mentalité primitive" selon Lévy-Bruhl n'étant pas de nature intellectuelle, il lui restait d'être "mystique", mais aussi 'émotive':

Elle n'est pas orientée, comme notre pensée, vers la connaissance proprement dite. Elle ignore les jouissances et l'utilité du savoir. Ses représentations collectives sont toujours pour une grande part de nature émotionnelle. Sa pensée et son langage restent peu conceptuels, et c'est par là que la distance qui la sépare de nous est peut-être le plus facilement mesurable (Lévy-Bruhl [1922] 2010, 123).

Très critiquées par Marcel Mauss, ces réflexions allaient constituer, une quinzaine d'années plus tard – soit dans les *Carnets de 1938-1939* – l'objet d'une honnête et radicale palinodie. La circonstance historique et politique n'y était sans doute pas étrangère : aux yeux de celui qui fut le cousin d'Alfred Dreyfus et l'ami de Jean Jaurès, le développement de l'antisémitisme européen, avec ses clichés racistes concernant l'émotivité dépravée des Juifs, apparaissait évidemment bien troublant dans sa nature de préjugé anthropologique.

À sa vieille notion de “mentalité prélogique” opposée à la “raison occidentale”, Lévy-Bruhl aura donc fini par opposer ce renoncement salutaire et catégorique :



3 | Aby Warburg, *Le chef des danseurs Hemis Katchina à Oraibi*, 1896. Photographie argentique. Londres, The Warburg Institute. Photo The Warburg Institute.

Il faut abandonner franchement un parallélisme arbitraire et artificiel qui en voulant trouver ce qui dans la mentalité primitive “correspond” à telle ou telle de nos fonctions mentales, soulève des pseudo-problèmes (Lévy-Bruhl [1949] 1998, 61).

En bref, s'il faut encore parler de “mentalité primitive”, il devient nécessaire de préciser qu'elle est “à la fois conceptuelle et affective”(Lévy-Bruhl [1949] 1998, 167) selon des valeurs d'usage spécifiques (“ils ne font pas le même usage que nous de la raison discursive” Lévy-Bruhl [1949] 1998, 169). En particulier, note Lévy-Bruhl dans un passage daté d'octobre 1938, cette

valeur d'usage suppose la mise en œuvre d'un “élément affectif inséparable du symbole”. Ce qui s'illustre bien dans ses analyses subséquentes sur la “participation sentie” inhérente au trope, extrêmement fécond et fréquent, de la synecdoque ou *pars pro toto* (Lévy-Bruhl [1949] 1998, 203-206).

Quarante années exactement après la parution de *La Mentalité primitive*, Claude Lévi-Strauss en apportait la plus éclatante et la plus convaincante objection avec son livre, devenu classique, sur *La Pensée sauvage*. À l'inverse de tout “primitivisme” psychologique ou social, Lévi-Strauss montrait l'extraordinaire rigueur et la complexité d'une ‘pensée’ – activité autrement abstraite, précise et organisée que toute vague ‘mentalité’ – capable d'élaborer une authentique “science du concret” à travers sa propre “logique des classifications” et ses propres “systèmes de transformations” conceptuels (Lévi-Strauss 1962a, 3-143). Parallèlement à *La Pensée sauvage*, Lévi-Strauss publia un essai très polémique intitulé *Le Totémisme aujourd’hui*, où il s’agissait de régler leur compte à quelques

travers méthodologiques persistants de la discipline ethnologique. Or l'un de ceux-ci n'était autre, aux yeux de Lévi-Strauss, que la prise en considération, comme objet ou comme outil d'analyse, des émotions en tant que telles (Lévi-Strauss 1962b, 102-105).

Les explications qui, en anthropologie, prennent comme point de départ un quelconque paradigme d'affectivité seraient donc tout simplement fausses: "ce n'est pas parce que les hommes éprouvent de l'anxiété dans certaines situations qu'ils ont recours à la magie, mais parce qu'ils ont recours à la magie que ces situations sont génératrices d'anxiété". Ce sont les "conduites articulées", comme les appelle Lévi-Strauss, qui se situent en amont des "désordres" eux-mêmes et qui ont, seules, valeur d'explication.

L'auteur ici critiqué pour son recours implicite aux catégories psychiatriques est d'abord Bronislaw Malinowski: "le vice fondamental de la thèse de Malinowski est de prendre pour une cause ce qui, dans la meilleure des hypothèses, n'est qu'une conséquence, ou un phénomène concomitant". Et Lévi-Strauss de continuer: "comme l'affectivité est le côté le plus obscur de l'homme, on a été constamment tenté d'y recourir, oubliant que ce qui est rebelle à l'explication n'est pas propre, de ce fait, à servir d'explication".

De la même façon que Malinowski, Freud dans *Totem et Tabou* n'aura, selon Lévi-Strauss, rien expliqué du tout:

À l'inverse de ce que soutient Freud, les contraintes sociales, positives ou négatives, ne s'expliquent, ni quant à leur origine, ni quant à leur persistance, par l'effet de pulsions ou d'émotions [...]. Nous ne savons et ne saurons jamais rien de l'origine première de croyances et de coutumes dont les racines plongent dans un lointain passé; mais, pour ce qui est du présent, il est certain que les conduites sociales ne sont pas jouées spontanément par chaque individu, sous l'effet d'émotions actuelles. Les hommes n'agissent pas, en tant que membres du groupe, conformément à ce que chacun ressent comme individu; chaque homme ressent en fonction de la manière dont il lui est permis ou prescrit de se conduire. Les coutumes sont données comme normes externes, avant d'engendrer des sentiments

internes, et ces normes insensibles déterminent les sentiments individuels, ainsi que les circonstances où ils pourront, ou devront, se manifester.

Autant le geste critique et méthodologique de Lévi-Strauss était justifié dans le contexte où il intervenait, autant son principe même laissait encore beaucoup de choses dans l'ombre. Ce qu'il gagnait ici, ne le perdait-il pas ailleurs ? Montrer la ‘puissance conceptuelle’ inhérente à la “pensée sauvage” est une chose (une bonne, une nécessaire chose); disqualifier en conséquence la ‘puissance émotionnelle’ d'un bloc, la vouer à l'inexistence, en est une autre (bien moins avisée). L'une n'exige pas l'autre, comme la lecture du *Totémisme aujourd'hui* le laisse entendre de façon très peu dialectisée. Lévi-Strauss, dans ce texte, ne parle en effet que d’“explication”. Il ne voit pas d'autre façon de produire du savoir, alors même qu'il a si bien rendu hommage à la “science du concret” et à ses “bricolages” heuristiques. Or le règne exclusif de l’“explication” – ce “regard éloigné”, comme s'exprimera plus tard Lévi-Strauss – n'épuise en rien notre rapport au réel et à sa connaissance : il faut compter aussi, non seulement avec l'implication d'un regard moins distant (comme fut celui de Pierre Clastres, par exemple), mais encore avec tout ce que les ‘surdéterminations’ opposent à notre volonté de “trouver toutes les causes”, de “tout expliquer”.

Bref, l'aspect à la fois éclairant et tranchant de la critique menée par Lévi-Strauss se paye ici d'une simplification principielle à l'égard des notions d’“affectivité” et d’ “émotion” qu'il finit – ou qu'il commence – par appauvrir pour mieux en rejeter toute valeur théorique : l'auteur du *Totémisme aujourd'hui* n'envisage l'émotion, en effet, que selon les quatre dimensions, au fond réductrices, de l’“origine” (en tant que chimère inatteignable), de l’“obscurité” (qui ne nous dit rien puisqu'on n'y voit rien), de l’“individualité” (ces pauvres “sentiments individuels” soumis aux “normes insensibles” de la structure sociale) et, enfin, de la ‘concomitance’ (ou de la simple “conséquence”, façon de dire que sa réalité n'est que secondaire).



4 | Aby Warburg, Une femme pueblo rentrant dans sa maison à la vue de l'appareil photographique, 1896. Photographie argentique. Londres, The Warburg Institute. Photo The Warburg Institute.

Il était, répétons-le, important d'en finir avec l'idée d'une "mentalité primitive" supposée ignorer toute pensée conceptuelle et, donc, dominée par de pures conduites "mystiques" ou "affectives". Mais Lévi-Strauss semble ignorer l'aspect dialectique inhérent à la palinodie de Lévy-Bruhl dans ses *Carnets* de 1938-1939. Il laisse donc de côté le champ extrêmement fécond ouvert par celui-ci à travers la notion – non construite, il est vrai, l'anthropologue étant mort en cette même année 1939 – d'une pensée qui serait "à la fois conceptuelle et affective", ou portée par un "élément affectif inséparable du symbole". On

comprend, à lire *Le Totémisme aujourd'hui*, que Lévi-Strauss a, pour sa part, voulu garder le "symbole" et s'est contenté de jeter l'"élément affectif" aux oubliettes. Il a donc joué jusqu'au bout l'opposition de la structure et de l'affect, sans prendre conscience qu'il rejouait par là l'une des plus vieilles oppositions de l'idéalisme philosophique, selon laquelle le *logos* serait, par nature, mise hors-jeu ou renvoi de tout pathos.

Il est vrai que, d'une façon très passagère – et qui restera, à ma connaissance, sans suite réelle dans son œuvre –, Lévi-Strauss esquisse dans *Le Totémisme aujourd'hui* l'hypothèse de "structures de désordre dont la théorie reste à faire" ... Quelle belle hypothèse, pourtant! C'est ce que quelques ethnologues auront tenté de mettre à l'épreuve, contre les principes d'un pur "constructivisme social", en reconnaissant la fonction structurante des émotions elles-mêmes, par-delà toute opposition du "primitif" et du "civilisé", de l'affectif et du pensable, de l'individuel et du social. De ces tentatives, Jan Plamper (Plamper 2017 13-36) a dressé un intéressant tableau dans l'*Histoire des émotions*: il y rappelle, notamment, le rôle pionnier du livre de Jean Briggs *Never in Anger*, qui se présentait comme une ethnographie des émotions et de leur contrôle chez les Inuits du Canada (Briggs 1970).

On peut aussi penser au livre *Knowledge and Passion* de Michelle Rosaldo: étude fascinante sur les Ilongots des Philippines qui, lorsqu'ils ont le "cœur lourd" – en dehors de toute situation d'échange social ou de rite de passage, comme on le penserait d'abord – vont couper la tête de quelqu'un, qu'ils jettent par terre pour se débarrasser de leur propre fardeau psychique (Rosaldo 1980).

Il faut rappeler que l'hypothèse d'une pensée qui fût "à la fois conceptuelle et affective", ou encore d'un "élément affectif inséparable du symbole", avait été longuement élaborée par ce contemporain de Lucien Lévy-Bruhl que fut Aby Warburg. Sa notion des "formules de pathos" (*Pathosformeln*) apparaît bien comme une tentative – authentiquement anthropologique, eût-elle les images pour véhicules privilégiés – de reconnaître ces structures de désordre efficaces dans les sociétés les moins " primitives" qui soient, celle de la Renaissance florentine par exemple (Didi-Huberman 2002, 115-270). Dès 1888, Warburg avait lu de près le livre de Darwin sur l'expression des émotions. Mais ce n'était pas pour y séparer les "émotifs primitifs" des "civilisés raisonnables", bien au contraire. Il avait plutôt retenu de Darwin certains principes tout à la fois structuraux et dialectiques : principe des "empreintes" mnésiques et du "déplacement" associatif ; principe de l'"antithèse" ou de la capacité réversive, "dépolarisante et repolarisante" comme Warburg devait, plus tard, le dire des grandes *Pathosformeln* occidentales dans le cadre de son atlas d'images *Mnemosyne* (Warburg [1927-1929] 2003).

Lors de son voyage au Nouveau-Mexique entre novembre 1895 et mai 1896 – qu'il devait évoquer, vingt-sept ans plus tard, dans une mémorable conférence (Warburg [1923] 2003, 2011) alors qu'il était lui-même affecté de graves troubles psychotiques –, Aby Warburg prit une série de photographies, soigneusement conservées par la suite, mais publiées en 1998 seulement par Benedetta Cestelli Guidi et Nicholas Mann. Certaines de ces images cherchent sans doute à documenter l'aspect d'une population occupée à ritualiser ses émotions autant qu'à "émouvoir" (à danser, plus exactement) ses propres cadres de pensée. C'est ce qu'on pourrait voir, par exemple, dans l'image frontale d'un vieux danseur Hopi prise en mai 1896 à Oraibi [Fig. 3]: elle est comparable, en un sens – qui serait celui d'une physiognomonie appareillée par la photographie –, au portrait de la femme aliénée dans le livre de Charles Darwin.

Mais il en alla bien différemment dans une autre image où la quête d'une visibilité "isible" vint échouer devant le mouvement affectif du sujet à documenter [Fig. 4]: c'était une femme pueblo qui, devant l'approche de Warburg, rompit soudain toute possibilité de "contrat photographique", simplement en se retournant et en pénétrant dans sa maison, où elle avait sans doute mieux à faire. Dans un sens l'image était ratée, dans un autre elle est admirable. L'essentiel demeure que Warburg ait cru bon de la conserver, indice qu'il n'était pas seulement en quête de certitudes positives. Il acceptait, en somme, qu'une 'motion' ou une émotion aient pu garder par-devers elles, non pas leur simple "obscurité" comme dit Lévi-Strauss, mais plutôt leur 'réserve de refus', voire de défi, face à toute "volonté de savoir" (Cestelli Guidi, Mann 1998, 102 et 128).

---

## Bibliographie

### Sources

de Montaigne *Essais*

M. de Montaigne, *Essais [1580-1588]*, dans *Cœuvres complètes*, éd. A. Thibaudet et M. Rat, Paris 1962.

Camper *Dissertation sur les variétés naturelles*

P. Camper, *Dissertation sur les variétés naturelles qui caractérisent la phisyonomie des hommes des divers climats et des différents âges, suivie de Réflexions sur la Beauté, particulièrement sur celle de la tête, avec une manière nouvelle de dessiner toute sorte de tête avec la plus grande exactitude*, Paris 1791.

Virey *Histoire naturelle*

J.-J. Virey, *Histoire naturelle du genre humain, ou Recherches sur les principaux fondements physiques et moraux [...]*, II, pl. III, Paris 1801-1802.

Warburg [1923] 2003, 2011

A. Warburg, *Le Rituel du serpent. Récit d'un voyage en pays pueblo*, trad. S. Muller, Paris 2011.

Warburg [1927-1929] 2003

A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne [1927-1929], Gesammelte Schriften*, II-1, hrsg. von M. Warnke et C. Brink, Berlin 2003.

### Références

Althusser [1967] 1974

L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, Paris 1974.

- Briggs 1970  
J.L. Briggs, *Never in Anger : Portrait of an Eskimo Family*, Cambridge (MA)-Londres 1970.
- Cannon 1915  
W.B. Cannon, *Bodily Changes in Pain, Hunger, Fear and Rage*, New York 1915.
- Carroy, Dupouy 2017  
J. Carroy et S. Dupouy, *Du côté des sciences : psychologie, physiologie et neurobiologie*, dans *Histoire des émotions, III. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, dir. J.-J. Courtine, Paris 2017, 35-55.
- Cestelli Guidi, Mann  
B. Cestelli Guidi et N. Mann [eds.], *Photographs at the Frontier : Aby Warburg in America, 1895-1896*, London 1998.
- Darwin [1872] 1877  
C. Darwin, *L'Expression des émotions chez l'homme et les animaux*, trad. S. Pozzi et R. Benoit, Paris 1877.
- Didi-Huberman [1982] 2012  
G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 2012.
- Didi-Huberman 2002  
Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- Dixon 2003  
T. Dixon, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge 2003.
- Féré 1892  
C. Féré, *La Pathologie des émotions. Études physiologiques et cliniques*, Paris 1892.
- Forster 2018  
K.W. Forster, *Aby Warburgs Kulturwissenschaft. Ein Blick in die Abgründe der Bilder*, Berlin 2018.
- James 1901  
W. James, *La Théorie des émotions*, trad. G. Dumas, Paris 1901.
- Lafont 2019  
A. Lafont, *L'Art et la Race. L'Africain [tout] contre l'œil des Lumières*, Dijon 2019.
- Lange 1895  
C.G. Lange, *Les Émotions. Étude psychophysiologique*, trad. G. Dumas, Paris 1895.
- Lévy-Bruhl 1910  
L. Lévy-Bruhl, *Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris 1910.
- Lévy-Bruhl [1922] 2010  
L. Lévy-Bruhl, *La Mentalité primitive*, Paris 1922, rééd. Paris 2010.

- Lévy-Bruhl [1949] 1998  
L. Lévy-Bruhl, *Carnets [1938-1939]*, Paris 1949, éd. 1998.
- Lévi-Strauss 1962a  
C. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris 1962.
- Lévi-Strauss 1962b  
C. Lévi-Strauss, *Le Totémisme aujourd’hui*, Paris 1962.
- Luys 1887  
J. Luys, *Les Émotions chez les sujets en état d'hypnotisme. Études de psychologie expérimentale faite à l'aide de substances médicamenteuses ou toxiques, impressionnant à distance les réseaux nerveux périphériques*, Paris 1887.
- Marey [1878] 1885  
É.-J. Marey, *La Méthode graphique dans les sciences expérimentales, et principalement en physiologie et en médecine*, Paris 1878, éd. augmentée 1885.
- Fridlund 1992  
A.J. Fridlund, *Darwin's Anti-Darwinism in The Expression of Emotions in Man and Animals*, in “International Review of Studies on Emotion” II, 1992.
- Plamper 2017  
J. Plamper, *Les discours de l'anthropologie*, dans *Histoire des émotions, III. De la fin du XIXe siècle à nos jours*, dir. J.-J. Courtine, Paris 2017, 14-15.
- Richer [1881] 1885  
P. Richer, *Études cliniques sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris 1881, éd. augmentée 1885.
- Rosaldo 1980  
M.Z. Rosaldo, *Knowledge and Passion: Illongot Notions of Self and Social Life*, Cambridge (MA) 1980.
- Strivay 2006  
L. Strivay, *Enfants sauvages. Approches anthropologiques*, Paris 2006.



# Von Abbildungen ohne Ende bis zum Ende der Abbildungen. Eine Betrachtung aus gegebenem Anlass

Michael Diers



1 | Kurt W. Forster, *Aby Warburgs Kulturwissenschaft*, Berlin 2020, Umschlag.

*Abyssus* – Kurt W. Forsters lesenswertes Buch über Aby Warburgs Theorie und Praxis einer kunsthistorischen Kulturwissenschaft handelt, wie der leicht à la Heidegger tönende Untertitel besagt, von den “Abgründen der Bilder” [Abb.1].

Erläutert wird der zentrale Begriff eines Abgrundes nicht, er steht aber in einer Reihe mit “Abgründen der Geschichte”, “Abgründen der Zeit” und einem “seelischen Abgrund”, vor dem Warburg laut Forster am Ende des Ersten Weltkriegs stand. Welche Qualität mit dieser Untiefen-Formulierung den Bildern zugesprochen wird, bleibt diffus. Etwas unaufgeklärt und ominös Bedrohliches oder, kurz gesagt, das ganz Andere der Vernunft könnte damit gemeint sein. Ob diese Einschätzung jedoch den Kern der Warburgschen

Bildauffassung trifft, bleibe dahingestellt. Raunen aber wollte Warburg im Blick auf die Bilder gewiss nicht. Ihm ging es vielmehr darum, die spezifischen Eigenschaften und Potentiale des die Sinne und den Verstand affizierenden Bildes, nicht zuletzt in der Gegenüberstellung zum Wort als dem dominierenden Vertreter des Logos zu erläutern.

Aber es gibt schließlich nicht nur die Bilder, sondern auch die Abbilder im Sinn von Reproduktionen, von denen nachfolgend die Rede sein soll. Abbildungen repräsentieren das Vorbild, sie sind als Wiedergaben technische Hilfsmittel, mit denen man sich über das Ausgangsbild – oder, emphatisch formuliert, über das Original – anschaulich Orientierung verschafft. Die Fotografie hat die Faustzeichnung und die druckgraphischen Techniken in der Funktion, Bilder zu reproduzieren und zu verbreiten abgelöst. Diese Medienrevolution hat auch die Kunstgeschichte als Fach in ihrem Selbstverständnis wegweisend geprägt und in ihren Methoden beeinflusst.

Warburgs Kunstgeschichte ist von den Anfängen bis zum Spätwerk, dem *Bilderatlas Mnemosyne*, von der fotomechanischen Kopie, sprich dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit geprägt: Ohne Reproduktion kein allgemeines Bildgedächtnis. Die Fotografie taugt als Instrument der Mnemotechnik und zugleich als Medium der Erinnerung. Vor diesem Hintergrund geben die ersten Sätze von Forsters Warburg-Publikation zu denken. Sie lauten:

Ein Buch über einen Kunst – und Kulturhistoriker wie Aby Warburg *mit wenigen Abbildungen* zu publizieren, mutet befreindlich an. Er schrieb ja nicht nur über Bilder, sondern dachte auch *in Bildern*, ja, erkundete *an* ihren Figuren die Gesten – und Zeichensprache menschlichen Ausdrucks. Es handelt sich bei Warburg um einen Wissenschaftler, der zeit seines Lebens aus unzähligen Quellen schöpfte und ausdrücklich jede Selbstgenügsamkeit seines Faches ablehnte. Deshalb ließ ich mich auf die Herausforderung ein, in knappen Strichen einen Eindruck der Bildwerke zu geben, die in Warburgs Gedanken eine tragende Rolle spielten. In unserer Zeit sind die allermeisten dieser Artefakte in weit verbreiteten Publikationen, in den Neuauflagen von Warburgs Schriften und im Internet zugänglich. Ich beschränke mich daher auf die Beschreibung kennzeichnender Aspekte, die Warburg an ihnen hervorhob oder die meinem Verständnis unentbehrlich waren. Den Mangel an Abbildungen nehme ich in Kauf, weil es Warburg selbst darum ging, Bildwerke aus den Zusammenhängen der Kultur und der Erinnerung zu erklären, deren Nachweis sich in immer weiteren Bild – und Vorstellungsgeflechten verlieren müsste, statt sich ausschließlich in einem einzelnen Bildwerk zu verfestigen (Forster 2018, 6).

Die Frage nach der Ausstattung des vorgelegten Buches mit Abbildungen verbindet der Autor mit Überlegungen zur gewichtigen Rolle des Bildes als Fachgegenstand und Vehikel des Warburgschen Denkens. Die Logik der Verknüpfung der Rolle von Abbildungen in einer Publikation einerseits und der Funktion von Bildern für Warburgs Denk – und Arbeitsweise andererseits wird nicht klar. Es scheint vielmehr theoretisch etwas umständlich eine Entschuldigung oder Entlastung dafür gesucht worden zu sein, dass es in diesem Fall bei "wenigen Abbildungen" geblieben ist.



2 | R. B. Kitaj, Specimen Musings of a Democrat, 1961, Malerei und Collage, Pallant House Gallery, Chichester.  
3 | "bibliography". Die Aby Warburg betreffenden Notizen, Detail aus.

Tatsächlich wurden insgesamt nur zehn Schwarzweiß-Darstellungen aufgenommen, darunter die inzwischen vielfach zitierten Aufnahmen aus dem biographischen Kontext, ferner eine Atlastafel, eine bekannte Warburg-Zeichnung sowie eine Radierung von Max Klinger, *Bildnis Geheimrat Professor [Karl] Lamprecht*, 1915, und eine Collage von R. B. Kitaj, *Specimen Musings of a Democrat*, 1961 [Abb. 2 und 3]. Auf Nachfrage beim Pallant House in Chichester war z.Zt. leider keine hochauflösende Reproduktion der Collage zu erhalten, allerdings eine Detailaufnahme, welche die Warburg betreffenden Passagen in lesbarer Form zeigt. Kitaj hat dort unter dem Stichwort "bibliography" Folgendes notiert:

Warburg as Maenad/Warburg as Dan Chatterton/Warburg in the hearts of his countrymen/Warburg at Kreuzlingen/Warburg in New Mexico/Warburg in Doverhouse street/nobody/Warburg as Rosebud Walter of Marblehead/Warburg's bomb/ Boxing day 1961.\*

## II

Die Abbildungen sind wie Illustrationen zwischen die einzelnen Kapitel eingestreut und kommen ohne Unterschriften daher, so dass man bei der Klinger-Radierung lange überlegen muss, wer denn dargestellt ist, und im Fall des selten gezeigten Kitaj-Blattes Mühe hat, es seinem Titel und Gehalt nach zu bestimmen, zumal die Wiedergabe gemessen an der Komplexität der Darstellung zu klein und flau geraten ist. Man kann aber davon ausgehen, dass weniger der Autor als vielmehr der Verlag die Bildbeigaben betreut hat, denn in Forsters Text finden die Darstellungen keinen Widerhall. Für diese Annahme spricht auch, dass die Inhaltsübersicht zwar ein Abbildungsverzeichnis verspricht, dieses jedoch am angegebenen Ort statt mit den konkreten Daten mit einem weißen Blatt aufwartet [Nebenbei bemerkt: In der Inhaltsübersicht hat sich in das Wort "Abbildu[n]gsverzeichnis" ein Druckfehler eingeschlichen; möglicherweise steckt doch der Teufel im Detail, indem er sich für die fehlenden Bildangaben rächt]. Keine Bildunterschriften hier, kein Nachweis dort. Für die Gestaltung des Schutzumschlages wurde eine seit einigen Jahren wegen rücksichtsloser kultureller Aneignung problematisierte Fotografie verwendet, und zwar jene, die Warburg mit der Hemis-Kachina-Maske der Pueblo-Kultur zeigt. Auch hier fehlt wieder die Quellenangabe.

Der achtlose Umgang mit diesen Illustrationen, die bis auf die erwähnten Ausnahmen unterdessen notorisch geworden sind und folglich verzichtbar gewesen wären, hat allerdings nichts mit den gewichtigen Hinweisen zum Bild- und Abbildungsgebrauch der Vorbemerkung zu tun. Die Ausführungen widersprechen im engeren Sinn sogar den gezeigten Bildern, indem sie diese für überflüssig halten, weil sie als Dekor nichts zum Inhalt der Studie beitragen. Es bleibt aber die schwer zu verstehende Begründung, auf Abbildungen zu verzichten, weil diese zum einen inzwischen durch die Bank ubiquitär geworden und daher ringsum zugänglich seien (Stichwort Internet) und zum anderen Warburgs komplexe Bilderfahrzeugs und wanderungs-Ideen kaum angemessen wiedergeben könnten. Statt eines Einzelbildes bedürfe es zur Illustration von Warburgs Forschungsergebnissen in fast jedem Fall eines mehr oder weniger großen Bilderkonvolutes oder, wie Felix Thürlemann es formuliert hat, eines Bilderplurals beziehungsweise einer hyperimage-Darstellung (Thürlemann 2010 und Thürlemann 2013). Mit dieser Auffassung wären wir allerdings im Fall Warburgs und seiner Kulturwissenschaft mit der

Weisheit der Abbildung im Kontext eines Buches grundsätzlich am Ende. Es sei denn man publiziert, wie zuletzt geschehen, Warburgs Bilderatlas ohne weiterführenden Kommentar und setzt damit im Umkehrschluss gleich ganz auf Bilder ohne Worte (“ein Bilderbuch der Extraklasse”, Verlagswerbung) und feiert die wiederaufgefundenen historischen Reproduktionen jetzt widersinnig als Originale (Warburg 2020).

Kurt Forster hat offenbar aufgrund der wenig befriedigenden Illustrations-Erfahrungen mit der deutschen Ausgabe seines Buches für die italienische Edition vollständig auf Abbildungen verzichtet. Daher lautet der Auftakt des Buches jetzt:

Pubblicare un volume su uno storico dell’arte e della cultura come Aby Warburg senza illustrazioni può apparire bizzarro (Forster [2018] 2022, 7).

Auch Titel und Untertitel wurden sachlich konkretisiert, so dass die Studie nun *Il metodo di Aby Warburg: L’antico dei gesti, il futuro della memoria* heißt. Im Übrigen aber bleiben die Argumente zur Frage nach der Stellung der Bilder und Abbilder bei Warburg identisch. Der Einband kommt jetzt ohne Abbildung, indem er rein typographisch gestaltet ist (Abb. 4).

Iconoclash – Vermehrt trifft man auch jenseits von Forster und Warburg in der kunsthistorischen Literatur auf einen verwandten Abbildungsverzicht. Die Begründungen für diese Askese unterscheiden sich zwar in der Regel nicht grundsätzlich, aber in den Details durchaus. So trifft man in Otto Karl Werckmeisters Buch *The Political Confrontation of the Arts in Europe from the Great Depression to the Second World War* unter dem Stichwort “illustrations” auf folgende Einschätzung:

Since reproductions of the art works mentioned are overabundantly available in publications or on the internet, I have found it pointless to engage in the negotiations and expenses that would have been required to reassemble them once more between the covers of this book. To do so would have meant sharing in the redundancy of neoliberal overproduction which has made the art-historical literature serve the current show and market culture.

I have limited illustrations to four sets of representative but little-known images, two of which I have photographed myself. (Werckmeister 2020)

Das Argument der leichten Zugänglichkeit findet sich hier ähnlich wie bei Forster, nur dass die Begründung neben dem finanziellen Aspekt aus einer neomarxistischen Perspektive erfolgt. Die Binnenlogik Forsters wird um eine Außenlogik ergänzt. Für die Kunstgeschichte von besonderer Bedeutung und für den Leser irritierend könnte die Formulierung “to assemble them once more between the covers of this book” sein. Es müsse demnach, da die Bilder ja bereits sämtlich irgendwann und – wo gezeigt wurden und daher als Reproduktionen in der Welt seien, keine Wiederholungen, sprich eine erneute Abbildung geben.

Wenn man das Internet als riesige Bilddatenbank versteht, könnte man diese Auffassung versuchsweise teilen, aber dann stünde fast jedes neue kunsthistorische Buch – theoretische Schriften ausgenommen – “nackt”, sprich ohne Abbildungen da. Damit wäre der enge und bis dato unverbrüchliche historische Verbund von Text und Bild, den das Buch auf hervorragende Weise stiftet, hinfällig, In der der Konsequenz hieße dies:

Lieber Leser, liebe Leserin, such Dir gefälligst die fraglichen Bilder geschwinde selbst, wenn Du wissen möchtest, wovon hier konkret die Rede ist (Werckmeister 2020).

*Notabene* – Der Schriftsteller und Filmemacher Alexander Kluge, ein Fanatiker der Abbildung, versieht seit längerem seine Buchtexte, dort wo es angelegen ist, mit eingedruckten QR-Codes, die zu sachlich entsprechenden Film-Clips hindeuten (Kluge 2020). Aber hier geht es nicht um Stand-, sondern um Bewegtbilder, eine Gattung, die sich anders als die Illustration dem Medium Buch nicht unmittelbar verbinden lässt.

Doch es finden sich, wie gesagt, auch noch andere Argumente in dieser wichtigen, aber öffentlich noch wenig geführten Debatte um den rhetorischen, theoretisch-epistemologischen und lesedidaktischen Status von Abbildungen. In einem Aufsatz von Andreas Beyer über die US-amerikanische Künstlerin Elizabeth Peyton heißt es in der “editorial note”:

The author has made the decision to publish this essay without illustrations.  
He understands it as a written commentary on the many widely available  
and, more-over, digitally accessible works by Elizabeth Peyton (Beyer 2021).

Wiederum wird die einfache Verfügbarkeit von Abbildungsvorlagen als Grund angeführt, von Illustrationen abzusehen. Wie aber kann sich ein einzelner Aufsatz als Kommentar zu den “vielen, in Reichweite befindlichen und überdies digital zugänglichen Werken” verstehen? Er wird doch, wie auch im vorliegenden Fall, immer nur eine Auswahl an Gemälden in Betracht ziehen, nie das Gesamtwerk. Und Vergleichsabbildungen kommen offenbar erst gar nicht mehr in Frage. Auch in diesem Fall scheint der Bildverzicht – eine versteckte Form von Ikonokasmus – ideologisch verbrämt zu sein. Oder es handelt sich um die Verschleierung einer lizenzerrechtlichen und kostenträchtigen Frage, wie sie sich für die zeitgenössische Kunst tatsächlich häufiger stellt. Erstaunlich am Beyerschen Abbildungsverzicht ist insbesondere der Umstand, dass der Beitrag in der Zeitschrift *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur*, erschienen ist – ein ausschließlich digital publizierendes Magazin, das als Open-Access-eJournal firmiert. Der Weg aus den digitalen Bildspeicherkammern in die Zeitschrift wäre folglich ungemein kurz und wenig umständlich gewesen. Möglich, dass die Kostenfrage im Weg stand. Das wäre als hinreichender Grund für einen Bildverzicht akzeptabel gewesen und man hätte mit diesem Hinweis zugleich auf mannigfache gesetzliche Barrieren im Blick auf die Veröffentlichung von Werken der Gegenwartskunst, die im Internet andererseits oft bestens zugänglich sind, als Problem des Faches aufmerksam gemacht.

Aber auch rechtliche Gründe können zum Bildverzicht zwingen: Wolfgang Ullrich musste in seinem *Buch Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust* (2016) auf die Wiedergabe bestimmter Werke von Jeff Koons, Andreas Gursky, Juergen Teller, Thomas Ruff und Doug Aitken verzichten, hat aber die vorgesehenen Papierflächen als Leerflächen mit einem lichtgrauen Fond und dem Satz markiert:

Die Abdruckgenehmigung wurde vom Rechteinhaber leider nicht gegeben (Ullrich 2016).

Aber der aktuelle Bildverzicht treibt noch ganz andere, im Sinne von Falschgeld weitaus gravierendere „Blüten“. Ebenfalls im Jahr 2020 hat der Oldenburger Ideenhistoriker Matthias Bormuth unter dem Titel *Warburgs Schnecke. Kulturwissenschaftliche Skizzen* eine Sammlung von Aufsätzen des im Jahr zuvor verstorbenen Hamburger Kunsthistorikers Martin Warnke herausgegeben (Warnke 2020). Die neun Beiträge kommen in der Wiederveröffentlichung sämtlich ohne jede Abbildung aus, wiewohl das Buch Beiträge wie die in der Erstfassung extrem bildgestützte Untersuchung zum Lutherbildnis Lucas Cranachs enthält. Oder auch jene zu „Goyas Gesten“ oder zu Warburgs Diktum vom „Leidschatz der Menschheit“. Allein die bedeutende Luther-Studie umfasst ursprünglich neben einer Faltafel 42 Textabbildungen, alle sorgfältig dokumentiert und analysiert, darunter zahlreiche entlegene Darstellungen der Reformationszeit. Wie kann man nur auf die Idee kommen, diese Studien, selbständige als kleines Buch in der Reihe „kunststück“ 1984 erschienen, ohne Reproduktionen ausgehen zu lassen? „Wir schlagen die Ignoranz, wo wir sie finden“, hat Warburg bei Gelegenheit dekretiert, ein Diktum, das hier wieder am Platz ist. Der Leserschaft wird eine Ausgabe von Warnkes Schriften *ad usum delphini* offeriert, eine Kunstgeschichte, die ihrer Bilder verlustig geht.

Auch andere Kollegen haben die Kürzung der Texte um die zugehörigen Abbildungen kritisiert oder gegeißelt, siehe Jan van Brevern:

[...] Viel gravierender aber ist ein anderes Manko, das den Band beinahe zu einem Ärgernis werden lässt. Verlag und Herausgeber haben sich nämlich dafür entschieden, auf alle Abbildungen der Erstabdrucke zu verzichten (...). Diese Bilder sind bei Warnke nicht nur Illustrationen, auf die man auch mal verzichten kann, sie sind wesentlicher Teil des Arguments (van Brevern 2021).

Der Drucknachweis ist der einzige Platz, an dem der Leser erfährt, dass die entsprechenden Erstveröffentlichungen „mit Abbildungen“ ausgestattet waren. Im Übrigen findet sich keine Erläuterung zu diesem Akt der Kastration. Mit diesem Begriff bezeichnet der Antiquariatsbuchhandel eine Publikation, die um „anstoßige“ Stellen bereinigt wurde. Man versteht nicht, was sich der Herausgeber und die Redaktion des Verlages bei diesem Vorgehen gedacht haben. Dass es in Bezug auf die notwendigen

Recherchen, die graphische Gestaltung und die Kosten erheblich aufwendiger ist, ein "illustriertes" Buch im Vergleich zu einem reinen Textband auf den Markt zu bringen, weiß jeder wissenschaftliche Autor und Verleger. Dieser Mühen der Ebene hat man sich begeben. Vielleicht weil man fand, eine sprachlich prägnante Beschreibung von Werken der Kunst, die alle Warnke-Texte auszeichnet, könne hinreichend als kostenfreie Reproduktion fungieren. Aby Warburg hat über die "indexlosen Bücher" gesagt, sie gehörten auf den Index; hier ließe sich der Spruch auf die fehlenden Abbildungen ummünzen.

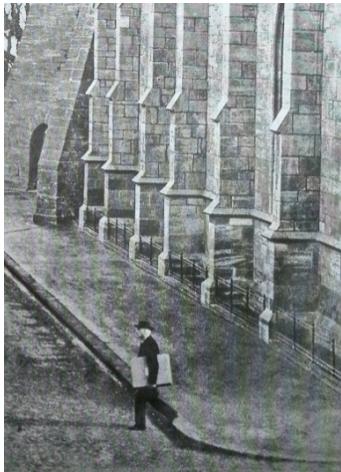
Apropos Warnke und die Abbildungen. Als der Hamburger Kunsthistoriker daran ging, seine Habilitationsschrift *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers* (1985) zu publizieren, hat er Ernst Brücher, damaliger Leiter des Kölner DuMont Verlages, gebeten, auf Abbildungen verzichten zu dürfen. Beim "Hofkünstler" handelt es sich bekanntlich um eine kommentierte Sammlung von Schriftquellen. Abbildungen waren völlig fehl am Platz, weil in der Regel nicht einzelne Kunstwerke, sondern die Sozialgeschichte des genannten Berufsstandes im Mittelpunkt steht. Kunstreproduktionen hätten den Text nur als Illustrationen garniert, aber nichts zur Sache beigetragen. Folglich waren sie in diesem Fall überflüssig, zumal der Kunstgeschichte der Ruf einer Bilderbuch-Wissenschaft "für höhere Töchter" immer noch anhing. Es galt damals, der Kunstgeschichte als Disziplin auf die Beine der Theorie zu verhelfen und sie als historische Wissenschaft der Reputation nach mit den anderen geisteswissenschaftlichen Fächern gleichziehen zu lassen. Ein "reines" Theoriebuch konnte dabei nur helfen. Ähnlich war der Autor bereits 1976 mit seiner Untersuchung zu *Bau und Überbau* verfahren, die im Untertitel als „Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen“ fungiert. Nochmals ein Warnke-Buch ohne Abbildungen. In der ersten Ausgabe des "Hofkünstler" bedankt sich der Verfasser im Vorwort höflich dafür, ihn:

Bei dem eigensinnigen Verlangen belassen zu haben, das Werk ohne Abbildungen erscheinen zu lassen (Warnke 1984).

In der Neuauflage von 1996 fehlt dieser Satz. Offenbar hatte sich das Buch inzwischen soweit als Standardwerk durchgesetzt, dass sich die Frage nach den Abbildungen nicht mehr stellte – weder in dem auf

Kunstkalender und reich illustrierte Bücher spezialisierten Unternehmen noch beim Publikum.

### III



4 | Jacob Burckhardt mit Bildermappe auf dem Weg ins Basler 'Colleg', um 1878, Foto: Fritz Burckhardt-Brenne.

*Pandoras Box – Am Ende sei noch auf einen völlig anders motivierten und gut begründeten Bildverzicht aufmerksam gemacht. Im Zusammenhang der Ausstellung *Blitzsymbol und Schlangentanz. Aby Warburg und die Pueblo-Kunst*, die im Frühjahr 2022 im Hamburger Museum am Rothenbaum zu sehen ist, ist auch ein Katalog geplant. Aufgrund der Gespräche der Museumsfachleute mit Expertinnen und Experten aus den heutigen Pueblos hat man sich darauf geeinigt, bestimmte "kulturell sensible Gegenstände, Fotografien und Dokumente", darunter "auch solche, die bereits mehrfach reproduziert wurden", in der Ausstellung wie im Begleitbuch nur als "visuelle*

Leerstellen" zu zeigen. So das Museum:

Damit soll dem Anliegen vieler Pueblo und Native American Nations entsprochen werden, die Deutungshoheit über die eigene Kultur nach jahrhundertelanger kolonialer Erfahrung zurückzuerlangen (Presseinformation des MARKK, Februar 2022).

Der genannte Kontext erinnert noch einmal daran, welchen Aufwand, darunter auch Reisen in entfernte Länder, Aby Warburg als Kunst- und Kulturhistoriker treiben musste, um an geeignete Fotografien als Reproduktionsvorlagen für seine Publikationen zu gelangen. Er hat im wahrsten Sinn des Wortes, wie nicht zuletzt seine Briefe bezeugen (Warburg 2021) keine Kosten und Mühen gescheut, sich auch entlegene Abbildungen zu beschaffen oder eigens in Auftrag zu geben. Wo eine Fotografie nicht zu bekommen war, hat er selbst Zeichnungen angefertigt oder anfertigen lassen, dies alles "nur", um seine Leserschaft mit

möglichst exzellenten Bildbeigaben zu versorgen und die dargestellten Werke als eigenständige Argumente zu ihrem guten Bildrecht kommen zu lassen.

Die eingangs erwähnte deutsche Ausgabe von Forsters Warburg-Monographie führt als Abbildung auch das bekannte Porträt Jacob Burckhardts an, der im Jahr 1878 eilenden Schrittes am Basler Münster vorbei dem Vorlesungssaal zustrebt [Abb. 4].

Unter dem Arm trägt der Basler Kulturhistoriker eine große Bildermappe mit Reproduktionen, die kurz darauf im „Colleg“ den Studierenden durch die Sitzreihe gegeben werden (Strauss 2018, s. 5-10) Die Anwesenden werden sich in die Darstellungen vertieft, einige sich eventuell sogar gedanklich daran verloren haben. Vielleicht setzt demnach mit dem Burckhardt-Porträt und der darin anklingenden Bildpraxis bereits der Iconic Turn ein, ein Terminus, der rund hundert Jahre später ebenfalls in Basel geprägt worden ist (Boehm 1994). Zu Burckhardts Zeiten musste man sich noch mit wenigen Bildern behelfen, weil sie noch nicht sonderlich verbreitet waren, heute scheinen wir bereits derer zu viele zu haben, so dass mancher glaubt, sie seien verzichtbar – jedenfalls im Buch. „Werch ein Illtum“, um dem Dichter Ernst Jandl das letzte Wort zu lassen.

---

\*Ich danke Dani Norton, Chichester, für seine Unterstützung bei der Bildrecherche.

---

## Bibliographische Referenzen

Warburg 2020

A. Warburg, *Bilderatlas MNEMOSYNE. The Original*, hrsg. vom Haus der Kulturen der Welt, Berlin und The Warburg Institute, London; Texte von R. Ohrt, A. Heil, B.M. Scherer, B. Sherman und C. Wedepohl, Berlin 2020.

Warburg 2021

A. Warburg, *Briefe*, 2 Bde, hrsg. von M. Diers und S. Haug mit T. Helbig, Berlin 2021.

Beyer 2021

A. Beyer, *What can a face do? Notes on the Work of the portraitist Elizabeth Peyton, "21: Inquiries into Art, History, and the Visual"* 2 (2021), s. 159-167.

Boehm 1994

G. Bohem, *Die Wiederkehr der Bilder*, in Id., *Was ist ein Bild?*, München 1994

van Breven 2021

J. van Breven, *Ehrenrettung der Bilderstürmer. Martin Warnkes Blick für die Randzonen der Kultur und das Soziologische in der Kunst kann man in einem Sammelband jetzt endlich wiederentdecken*,> "Süddeutsche Zeitung" 66, vom 20-21 (März 2021), s. 18.

Forster [2018] 2022

K.W. Forster, *Il metodo di Aby Warburg: L'antico dei gesti, il futuro della memoria*, Vicenza 2022.

Kersten 2020

W.F. Kersten (hrsg. von), *The Political Confrontation of the Arts in Europe from the Great Depression to the Second World War*, "Georg Bloch Annual" vol. 24/25 (2019-2020), s. 15.

Kluge 2020

A. Kluge, *Russland-Kontainer*, Frankfurt 2020.

Strauss 2018

S. Strauss, *Lob des Dilettanten. Eine Bildbeschreibung*, "Zeitschrift für Ideengeschichte" H. XII/1 (2018), s. 5-10.

Thürlemann 2013

F. Thürlemann, *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, Paderborn 2013.

Thürlemann 2010

F. Thürlemann, *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin 2010.

Ullrich 2016

W. Ullrich, *Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust*, Berlin 2016.

Warnke 2020

M. Warnke, *Warburgs Schnecke. Kulturwissenschaftliche Skizzen*, (hrsg. von M. Bormuth), Göttingen 2020.

# Fase e neutro. Un cortocircuito warburgiano

Andrea Pinotti

In questo libro Kurt Forster riprende e rilancia un tema che gli è sempre stato molto a cuore come lettore di Warburg: l'energetica come chiave interpretativa privilegiata per comprendere l'approccio warburghiano alla storia e alla teoria delle immagini, e come idea ispiratrice anche (come potrebbe essere diversamente?) della Kulturwissenschaftliche Bibliothek. Già il suo saggio del 1991 *Die Hamburg-Amerika-Linie* accostava la sala di lettura ovale (ellittica, kepleriana) della biblioteca amburghese alla sala macchine, ugualmente ovale, dello Umspannwerk Wilehlsruh-Berliner Elektrizitätswerke (1926), progettato da Heinrich Müller. Così come nella centrale elettrica lo Umspannwerk opera come stazione di trasformazione, interconnettendo tramite i trasformatori più linee a diversi livelli di alta tensione e convertendo la corrente da continua ad alternata e viceversa, la K.B.W. si propone come uno spazio nel quale raccogliere i documenti che attestano come, nel corso del loro dispiegamento storico, le energie del passato arcaico si siano interconnesse a differenti livelli di carica, trasformandosi le une nelle altre in una corrente ora continua ora alternata, ora stabile ora oscillante, nel loro esprimersi e tramandarsi in oggetti culturali: parole, immagini (artistiche e non), dispositivi rituali, strumenti scientifici, mappe, insomma quell'eterogeneo coacervo di entità che, nonostante la sua apparente irriducibilità a un denominatore comune, trova comunque ospitalità sulle accoglienti tavole dell'*Atlante Mnemosyne*.

È nota l'inclinazione di Warburg a impiegare nella sua metaforica termini tratti dal vocabolario elettrotecnico per qualificare i processi trasformativi nella storia delle immagini: Forster li ricorda opportunamente in questo volume: "tensione", "carica" e "scarica", "inversione", "commutazione", "resistenza", "polarità"... A questa lista va senz'altro aggiunto il proposito di elaborare una "Dynamologie" dell'orientamento per immagini (*Grundbegriffe*, annotazione del 13.VI.1929), e il concetto di "Dynamogramm", che combina la potenza della *dynamis* greca alla dinamo intesa come macchina che converte energia meccanica in energia elettrica.

Il termine “Dynamogramm” viene a integrare con il supplemento energetico della *dynamis*-dinamo il concetto di “engramma”, che Warburg - come ricorda Forster - mutua dallo zoologo Richard Semon, insieme alla nozione di “Mneme”. Se quest’ultima viene definita come la facoltà di un organismo di registrare e conservare gli effetti di uno stimolo trasmettendoli alle generazioni successive (una sorta di dinamo transgenerazionale), l’“engramma” consiste nell’iscrizione dello stimolo come traccia materiale sulla sostanza nervosa: lo stimolo si imprime (effetto engrafico) e l’accumulo di tali tracce finisce per costituire un patrimonio engrammatico (che può essere tanto acquisito individualmente quanto ereditato dalle generazioni successive), appunto la *Mneme*.

È dalla *Introduzione* del 1929 all’*Atlante* che possiamo ricavare il modo in cui Warburg importa tali nozioni e le rende funzionali alla propria prospettiva:

Nell’ambito della esaltazione orgiastica di massa bisogna ricercare la matrice che imprime nella memoria le forme espressive della massima esaltazione interiore, espressa nel linguaggio gestuale con una tale intensità che questi engrammi della esperienza emotiva sopravvivono come patrimonio ereditario della memoria.

Il riferimento al “linguaggio gestuale” ci riporta alla celebre quanto problematica nozione di *Pathosformel*: una postura corporea tipica (e in quanto tale iterabile) nella quale viene a espressione un moto patemico. Il “patrimonio ereditario della memoria” rinvia dal canto suo all’ossessione principale di Warburg: il *Nachleben*, la sopravvivenza o vita postuma di quelle stesse formule di pathos, che consente ad esempio alla postura di una menade dionisiaca di riaffiorare nel corpo di una Maddalena cristiana ai piedi della croce (Tavola 25), e più tardi nel gesto elegante di una giocatrice di golf degli anni Venti (Tavola 77). Consente cioè di commutare la carica originaria imprimendole valori diversi, persino polarmente opposti: “pagano/cristiano”, ad esempio. O, per ricordare un altro esempio (quello della Medea infanticida raffigurata sugli antichi sarcofagi che accompagna i figli alla morte, in un atteggiamento corporeo che riaffiora nella madre che conduce in salvo il figlioletto salvato da San Bernardino dalla morte per annegamento: Tavola 41) – “madre malvagia/madre amorevole”.

Ora, in questa costellazione all'apparenza armonica di concetti – la carica energetica, l'enigma, il linguaggio gestuale, la memoria, il patrimonio ereditario – si istituisce una tensione destinata a mio avviso a rimanere un problema aperto nella concezione warburghiana dell'immagine: da un lato, proprio per l'origine dionisiaca degli engrammi arcaici (l'"esaltazione orgiastica" di cui ci parla l'*Introduzione all'Atlante* (vedi, in *Engramma*, l'edizione critica e traduzione italiana, e la versione inglese), la traccia inscritta per poi essere trasmessa nel movimento storico del *Nachleben* dovrebbe essere di per sé qualificata energeticamente, e di per sé polarizzata. Per contro, è proprio la stessa nozione di *Pathosformel* a richiedere che tale iscrizione sia un "neutro" (potremmo dire proprio nel senso elettrico del conduttore neutro), una mera potenzialità o virtualità ("dinamogrammi figurativi disinseriti", "una bottiglia di Leida non caricata", come leggiamo rispettivamente nelle annotazioni delle *Allgemeine Ideen* del 1927 e dei *Grundbegriffe I* del 1929) che attende di venire attualizzata ora come menade ora come Maddalena, ora come madre infanticida ora come madre salvatrice.

Nel richiamarci all'impianto energetico ed elettrotecnico della riflessione di Aby Warburg, il libro di Kurt Forster ci ricorda quanto il suo stesso *Nachleben*, che non cessa di interrogarci, sia profondamente debitore dei cortocircuiti che esso sa produrre nella sua storia degli effetti.



# Stendhal and Warburg. Martyrdom and Victory

Ianick Takaes

Tracing a parallel between Stendhal's and Aby Warburg's Roman holidays, Kurt Forster tells us that both men had chosen the eternal city as the scenery for an intellectual trip into themselves and the depths of history (Forster [2018] 2022, 32-34). For the French romancier in 1832 and the German *Kulturwissenschaftler* in 1928-29, Rome served as a backdrop and sounding board – and also as a menacing labyrinth. Its monuments, tears of things that drip mortality onto the conscience, demanded some self-sacrifice from these insightful observers so that future memory could look beyond the servile shape into the longings of the bitter and violent men who reared their feelings in stone. The sufferings of the two, Stendhal and Warburg, may have resulted in triumph: almost one hundred years later (or, in the Frenchman's case, two hundred), the city and the sojourn emerge in Forster's *Il metodo di Aby Warburg* not as a bewildering maze, but as a sort of Ariadne's thread to our art-historical conundrums.

I am here enticed to follow the author's lead in one specific point and thus weave a slim string into the web of his discourse. One of the first instances of those "spiritual wounds" that Italy inflicted on Stendhal mentioned by Forster occurred in Florence in 1817. The French novelist writes in the third edition of *Rome, Naples et Florence*, published in 1826, that the very idea of being in that city at that time, close to the great men whose tomb he had come to visit (perhaps, a nod at Inferno, X and Decameron, VI.9?), had already put him in a "sort of ecstasy". Such feeling reached its paroxysm while Stendhal gazed at Volterrano's Sybils in the Santa Croce. Then he purportedly endured a faster heartbeat, dramatic dizziness, and extreme pleasure. If we are to believe Stendhal's account of the incident, this experience shook him to his core:

[L]es Sibylles du Volterrano m'ont donné peut-être le plus vif plaisir que la peinture m'ait jamais fait. [...] Absorbé dans la contemplation de la beauté

sublime, je la voyais de près, je la touchais pour ainsi dire. J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes donnés par les beaux-arts et les sentiments passionnés. En sortant de Santa Croce, j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin; la vie était épuisé chez moi, je marchais avec la crainte de tomber. Je me suis assis sur l'un des bancs de la place de Santa Croce; j'ai relu avec délices ces vers de Foscolo, que j'avais dans mon portefeuille; je n'en voyais point les défauts: j'avais besoin de la voix d'un ami partageant mon émotion. [...] Le surlendemain, le souvenir de ce que j'avais senti m'a donné une idée impertinente: il vaut mieux, pour le bonheur, me disais-je, avoir le cœur fait que le cordon bleu (Stendhal 1826, 99-104).



1 | Volterrano, *Sibille*, fresco, 1659-1661, Firenze, Chiesa di Santa Croce.

Stendhal's account is fascinating by how it intertwines vision and discourse like a double helix spinning around his body. Overall, he performs the tropes of the enlightened voyageur and the blind man restored to light (according to Foucault, the two great mythical experiences that kick off eighteenth-century philosophy (Foucault [1963] 1994, 65). But we also find plenty of other significant themes in his narrative. From top to bottom: the measurability of aesthetic affects by way of bodily effects, akin to the emergence of visible criteria for the artistic experience (contrast "le plus vif plaisir" produced by the ceiling paintings with the embodied aftereffects); empathetic projection exciting haptic feelings ("je la touchais

pour ainsi dire"); the artistic experience as secular soteriology ("les sensations célestes donnés par les beaux-arts"); the passions as the intermediary of the body-soul binary ("les sentiments passionnés"); the body as the field of subjective clashes and dispassionate observation, with the employment of clinical vocabulary ("j'avais un battement de cœur, ce qu'on appelle des nerfs à Berlin"); the uneasy linkage between morbid affects and embodied sublimity, arguably foreshadowing Freud's thanaterotic drives; the re-integration of newly emerged psychic conflicts

by way of higher cognitive processes, thus restoring psycho-physiological homeostasis to and by himself ("j'ai relu avec délices ces vers de Foscolo"). Finally, we also find the praise of subjective self-edification by way of the empirical gaze to the detriment of hierarchical social standards ("il vaut mieux [...] avoir le cœur ainsi fait que le cordon bleu").

The eloquence of this account offered the literary and historical substratum to Graziella Magherini, the Florentine psychiatrist who published *La sindrome di Stendhal* in 1989 and, in doing so, helped popularize the notion that direct contact with too many artistic masterpieces can somehow drive the observer over the edge. According to Magherini, Stendhal was a sort of patient zero of the syndrome named after him a century and a half later. While refraining from a wholesale critique of her theoretical framework – to my mind, mired in a shaky mélange of post-Freudian psychoanalytic theory – I would like to foreground some of the cases described in her book. Patients who have been diagnosed with the Stendhal syndrome have experienced hallucinations with angels and demons at the Convento di San Marco; suffered from paralyzing euphoria in the Boboli Garden; experienced inexplicable sexual urges against their sexual orientation when faced by Caravaggio's Adolescent Bacchus; felt themselves dissolving to the point of collapsing onto the floor after seeing the Masaccios in the Cappella Brancacci; and had their gazes somehow reciprocated by Donatello's David in the Bargello (Magherini 1989, *passim*). On the one hand, one should be skeptical of the Stendhal syndrome on nosological grounds (see Innocenti *et al.* 2014, 61-66). On the other, it is necessary to bear in mind William James' admonition regarding odd phenomena. Remarking on the pioneering results brought about by the founding fathers of psychotherapy, the US-American pragmatist noted that while their "clinical records sound like fairy-tales when one first reads them, yet it is impossible to doubt their accuracy". James concludes: "They throw [...] a wholly new light upon our natural constitution" (James [1902] 2002, 184). Perhaps these exact words of caution apply to the cases reported by Magherini in *La sindrome di Stendhal*.

The question then is how to integrate such disturbing reports into the fold of our theories of artistic reception. How do we turn their psychosomatic

ordeal into our epistemological triumph? Let us begin by wildly assuming that such acute reactions to the artistic experience are not beyond the pale of aesthetics but just a manic extreme on a scale whose other end is constituted by disinterested sensory enjoyment. Let us now juxtapose to that wild assumption another: an artwork is but a radical ‘Other’ in whose sinopia we find our own effigy; that is, it indexes through shared sensorimotor activity a spatio-temporal situatedness whose constitutive tensions, because rooted in biological affordances, have cross-historical effects. When confronted by these heightened traces of past activity in an environment or atmosphere of reduced goal-oriented demands, the observer maps into themselves certain salient features of the artistic object, so that they seem to ‘feel into’ it. In doing so, by sacrificing their psychosomatic stability for the emergence of historical depths, they may crack open the inherent emotional conflicts that afford the artwork its protracted vitality. The discharge of ‘energy’ resulting from this ‘fission’ – to speak in the Warburgian terms highlighted by Forster – could give rise to all sorts of abnormal reactions, including the euphoria, dizziness, and tachycardia purportedly suffered by Stendhal in 1817 (for a skeptical investigation into Stendhal’s account, see Barnes 2008, 72-77 and 222-231).

Certainly, by couching the matter of reception in such empathetic terms, we may end up lionizing a kind of populistic aesthetics – as if a *coup d’oeil* and the resulting subjective states should suffice in terms of our artistic appreciation. And we may want to avoid that. For what would be the role of the hermeneutic devices commonly associated with the Warburgian tradition, such as Iconography and Iconology? A key and a shield, perhaps. A key because, judiciously employed, they open up the historical and geocultural locks that impede the life-enhancing encounters between immediate and distant subjectivities. As Warburg’s chief disciple, Edgar Wind, states: “The primary aim of iconography should be [...] cathartic” (Wind 1950, 350). But what about the shield?

For that, let us go back to Stendhal. If we are to trust his narrative, he recovered from the incident in Santa Croce by reading some poetry in the nearby square. That is, by pulling himself away from Volterrano’s frescoes and activating an associative network that placed his experience in a much larger context (as he states, he needed a friend with whom he could share

his troubling emotions). Ugo Foscolo's poem, *Dei sepolcri*, provided Stendhal with the necessary mental space within which he could integrate the disturbing sensory stimuli and obtain meaningful content out of them, thus shielding himself from their harmful aftereffects.

The nine-year gap between the incident and its published account is also significant: temporal distance and autobiographical writing consolidated the incident into a powerful node in Stendhal's memory constellation, not to say a shared resource in our cultural storehouse. Afflicted by his demons, Forster shows us that Warburg did much the same – in a much longer arc of time, yes, but with a significantly greater impact on our understanding of artistic phenomena. Martyrdom and victory.

---

## Bibliographical References

Barnes 2008

J. Barnes, *Nothing to Be Frightened Of*, Toronto 2008.

Forster [2018] 2022

K. Forster, *Il Metodo di Aby Warburg. L'antico dei gesti. Il futuro della memoria*, trad. it. di G. Bordignon, Vicenza 2022.

Foucault [1963] 1994

M. Foucault, *The Birth of the Clinic: An Archaeology of Medical Perception*, trans. by A. M. Sheridan Smith, New York 1994.

Innocenti et al. 2014

C. Innocenti et al., *The Stendhal Syndrome between psychoanalysis and neuroscience*, "Rivista di Psichiatria" 2/49 (April 2014), 61-66.

James [1992] 2002

W. James, *The Varieties of Religious Experience. A Study in Human Nature*, London-New York 2002.

Magherini 1989

G. Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Firenze 1989.

Stendhal 1826

Stendhal, *Rome, Naples et Florence*, Paris 1826.

Wind 1950

E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, "The Burlington Magazine" 92/573 (December 1950), 349-350.

---

### **English abstract**

Kurt Forster's recent book, *Il metodo di Aby Warburg* was published by Ronzani in 2022. All scholars who have participated to the collective reading—Barbara Baert, Victoria Cirlot, Georges Didi-Huberman, Michael Diers, Andrea Pinotti, Ianick Takaes—have responded, with their personal in-depth interpretation of the book.

*Keywords* | Aby Warburg; Kurt W. Forster; Ronzani Editore.



la rivista di **engramma**

aprile/maggio **2022**

**191 • Aby Warburg: His Aims and Methods**

**Editorial**

Monica Centanni, Giulia Zanon

**Zooming Mnemosyne**

Giulia Zanon

**Collateral effects of the “visibile parlare” (Dante, Pg. X, v. 95)**

Monica Centanni

**Dante, Botticelli, and Trajan. An Open Note**

Filippo Perfetti

**Gertrud Bing’s Scientific Beginnings**

Dorothee Gelhard

**Aby Warburg, Walter Benjamin, and the Memory of Images**

Matilde Sergio

**Reviews**

**Anselm Kiefer’s Logic of Inversion**

Salvatore Settim

**Clio Nicastro, La dialettica del Denkraum in Aby Warburg, Palermo 2022**

**A Presentation**

Clio Nicastro

**“Cultural Memories”. A Presentation**

Katia Pizzi

**Mary Hertz Warburg: Free and Unconventional**

Giacomo Calandra di Roccolino

**Il metodo di Aby Warburg. L’antico dei gesti, il futuro della memoria**

**by Kurt W. Forster (Ronzani, 2022)**

Barbara Baert, Victoria Cirlot, Georges Didi-Huberman, Michael Diers,  
Andrea Pinotti, Ianick Takaes