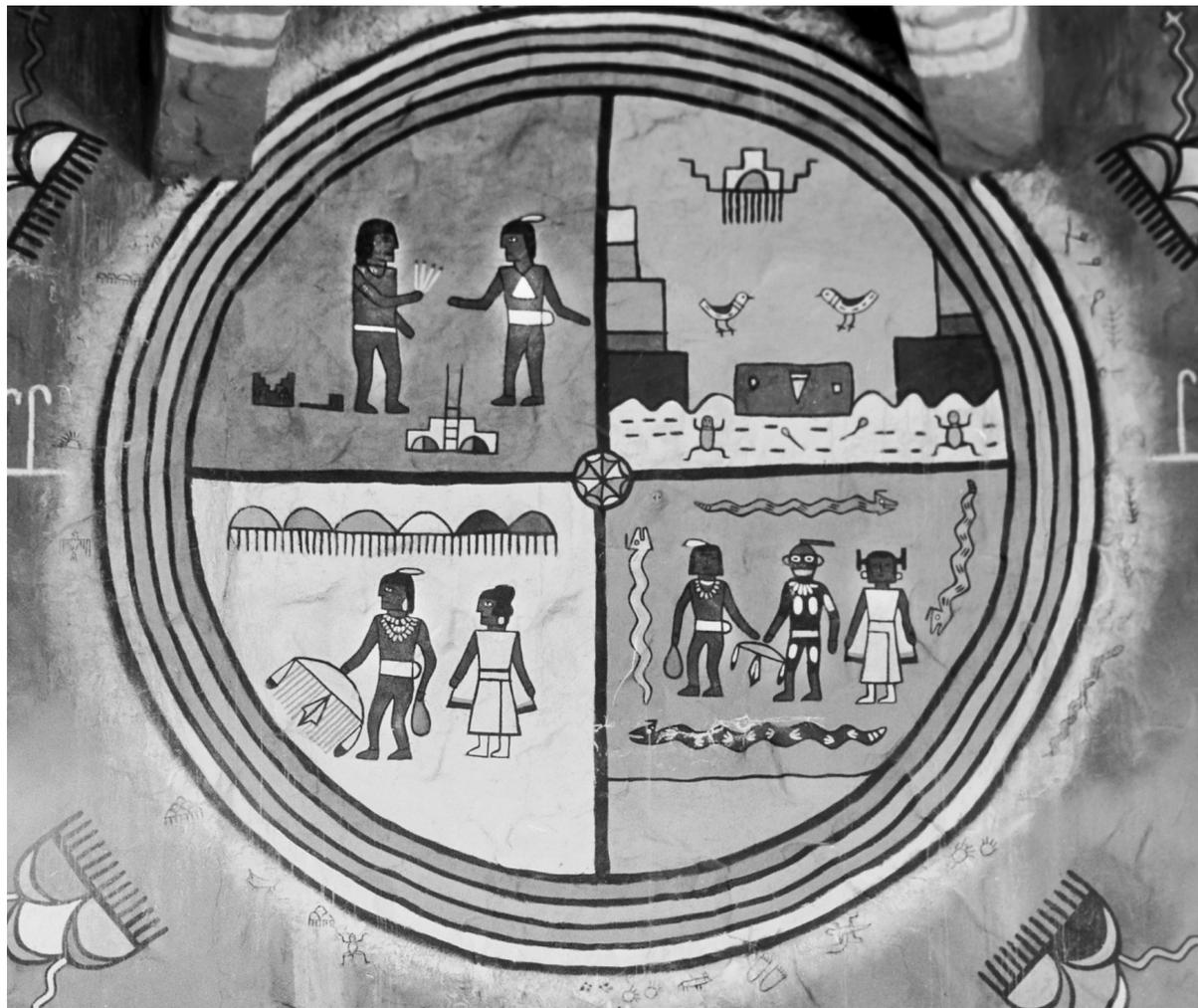


Von der Ursache allen Übels

Das Schlangenritual als Signum des frühen zwanzigsten Jahrhunderts

Von Hans Christoph Buch



Was Warburg gar nicht gesehen hat, könnte hier um das Jahr 1960 auf einer Pueblo-Wand dargestellt worden sein: das Schlangenritual. In Bilderschrift. Wenn man die entziffern könnte!
Foto Getty

Auch Aby Warburg hatte den „Wunsch, Indianer zu werden“, als er 1895 nach Amerika reiste zur Hochzeit seines Bruders, durch die sich die Warburg-Bank in Hamburg mit dem New Yorker Bankhaus Loeb verband. In den USA begegnete er dem deutschstämmigen Ethnologen Franz Boas, dem Vordenker der sogenannten Kulturanthropologie, die an die Stelle traditioneller Völkerkunde trat und, von jüdischen Gelehrten getragen, Rassismus und Kolonialismus den Kampf ansagte. Boas scheint Aby Warburg, der damals noch unschlüssig war, ob er Kunsthistoriker oder Ethnologe werden solle, überredet zu haben, zu den sogenannten Puebloindianern New Mexicos zu reisen, den Navajo, Zuñi und Hopi, die in Lehmbauten lebend, zu bevorzugten Studienobjekten der Anthropologen wurden.

Warburg war Anfang dreißig, als er von Washington, wo er die Sammlungen des Smithsonian-Instituts besichtigte und mit damals führenden Experten für indigene Kulturen Kontakt aufnahm, nach New Mexico fuhr. Einer von ihnen, James Mooney, hatte die Geistertanzbewegung des selbst ernannten Messias Wovoka dokumentiert, die, obgleich gewaltlos, beim Massaker von Wounded Knee brutal niedergeschlagen wurde. Zwei weitere Gewährsleute Warburgs waren Jesse W. Fewkes und Frank H. Cushing, die jahrelang unter Pueblobewohnern gelebt und deren Alltag und religiöse Vorstellungen studiert hatten. Doch mehr als ein Vierteljahrhundert sollte vergehen, bis Warburg die prägende Erfahrung seiner Reise zum Ursprung der Kultur publizieren konnte: an versteckter Stelle, in einem Vortrag vor Ärzten und Patienten des Schweizer Sanatoriums Bellevue, wo er ein psychosomatisches Leiden kurierte. Die Kreuzlinger Klinik, geleitet von Ludwig Binswanger, einem Freud-Schüler und Freund C. G. Jungs, erinnert an den Zauberberg von Thomas Mann – mit dem Unterschied, dass

der Roman vor Beginn des Ersten Weltkriegs spielt, während Warburgs Gesundheitskrise in die Kriegs- und Nachkriegszeit fiel.

Was war passiert? Nach der Niederlage des Kaiserreichs und dem Versailler Vertrag, der Hitler hysterisch erblinden ließ, bevor er beschloss, Politiker zu werden, war nichts mehr so wie zuvor. Der Vergleich ist fragwürdig, gewiss, doch Aby Warburgs Reaktion auf die Zeitenwende gibt seinen Biographen Rätsel auf: Die Warburg-Bank gehörte „Kaiserjuden“, die Deutschlands Flottenrüstung finanzierten, und Aby Warburg fühlte sich durch aggressiver werdenden Antisemitismus bedroht. Dazu passt, dass und wie er den Schlangentanz, den er beschreibt, auf die Erfahrung der Angst zurückführt, die seiner Ansicht nach allen Kulturen und Religionen zugrunde liegt.

„Der Maskentanz bei den sogenannten primitiven Völkern ist (...) ein Dokument sozialer Frömmigkeit. Der Indianer steht zum Tier innerlich ganz anders als der Europäer. Er hält das Tier für ein höheres Wesen. (...) Menschen können nur etwas, und das Tier kann, was es ist, ganz. Diese märchenhafte Denkweise ist die Vorstufe (...) unserer naturwissenschaftlich genetischen Weltklärung. Denn diese indianischen Heiden setzen sich in verehrender Furcht, (...) was man Totemismus nennt, mit der Tierwelt dadurch in Verbindung, dass sie an Tiere als mythische Vorfahren ihrer Stämme glauben.“ Diese Textpassage enthält in nuce den Zeitgeist an der Wende zum zwanzigsten Jahrhundert: von Darwins *survival of the fittest* über Nietzsches Gegenüberstellung von Apoll und Dionysos bis zu Freuds „Totem und Tabu“.

Die Tatsache, dass dieses Denkmodell Aby Warburg half, seine Gesundheitskrise zu überwinden, heißt nicht, dass es frei von Widersprüchen ist, die sein Leben und seine Arbeit durchzogen. Der „Primitivismus“ war und ist Gemeingut moderner Kunst, die trotz antibürgerlicher

Impulse kolonialen Mustern verhaftet blieb. Ganz gleich, ob edle Wilde oder blutrünstige Primitive – der den Pueblobewohnern unterstellte Urzustand machte sie von handelnden Subjekten zu Objekten ethnologischer oder touristischer Neugier. Und die Annahme einer Kindheit der Menschheit, ob paradiesisch oder nicht, ist ein ideologisches Konstrukt. Das wird deutlich, wenn man bedenkt, mit welcher Messlatte Aby Warburg außereuropäische Kulturen misst, von einer Ikone der Kunstgeschichte wie Laokoon bis zum antiken Heilgott Askulap: „Bei den Indianern wird die Schlange wirklich gepackt und als Ursache lebendig angeeignet in Stellvertretung des Blitzes. (...) In der Bibel ist die Schlange die Ursache alles Bösen und wird durch Verbannung aus dem Paradies bestraft. (...) In der Antike bildet die Schlange ebenfalls den Inbegriff des Leidens im Tod des Laokoon. Die Antike kann aber auf der anderen Seite die (...) Schlangengottheit dadurch umwandeln, dass sie den Asklepios als Schlangenherrscher-Heiland darstellt.“

Aller Exotik zum Trotz lieferte Europa den Maßstab, auf dem Aby Warburgs Denken fußte. Daraus ist ihm kein Vorwurf zu machen, denn James Frazers Buch „The Golden Bough“, das er fortschreibt, war und ist so eurozentrisch geprägt wie später Ranke-Graves' „Griechische Mythologie“. Ernster wird es, wenn Warburg *en passant* mitteilt, dass er das von ihm geschilderte Schlangenritual gar nicht mit eigenen Augen gesehen hat und also nur indirekt wiedergibt. Den Antilopentanz im Hopi-Pueblo Oraibi hat er zwar selbst erlebt, fügt aber hinzu, dass es in der Wüste seit Menschengedenken keine Antilopen mehr gibt, die zu jagen der Tanz diene. Auch mit Schlangen nimmt er es nicht so genau. Dass die Askulapnatter als Symbol der Heilkunde so ungenügend ist wie Bull Snakes, mit denen die Hopi-Tänzer das Ritual vollführen, ignoriert Warburg, während er die Gefahr von Klapperschlangen-

bissen übertreibt, ohne mitzubedenken, dass Schlangenbeschwörer in Indien und anderswo Kobras ihr tödliches Gift entziehen. Hier zeigt sich einmal mehr, wie die Versuchsanordnung das Forschungsergebnis beeinflusst: Auch ein unbestedlicher Beobachter wie Aby Warburg ist dagegen nicht gefeit.

Kurz nach Warburgs Diavortrag in Kreuzlingen beschrieb der britische Romancier D.H. Lawrence das Schlangenritual – nicht in einer kunsthistorischen Abhandlung, sondern in einer Reportage, die den Tanz aus dem Himmel der Mythologie auf den Boden der Tatsachen zurückholt: „3000 Leute waren dieses Jahr gekommen (...): gebildete Leute aus New York, Kalifornien, durchreisende Touristen, Cowboys, Navaho-Indianer (...); Väter, Mütter, Kinder aller Altersstufen, Farben, Leibesumfänge und Grade der Neugier. (...) Ich hab' noch nie eine Klapperschlange gesehen“, (...) schrie ein Mädchen mit Bubikopf.“

Der Bubikopf verweist auf die Entstehungszeit des Textes wie auch die Rede von schwarzen Kraftwagen, „die sich gleich Käfern den Felsabsturz von Oraibi emporrackern“. Lawrence zieht alle Register der Ironie, um den Schlangentanz zu demystifizieren. Doch auch er zollt dem Genius Loci Tribut, und die nüchterne Beschreibung hebt vom Erdboden ab, pathetisch und poetisch zugleich, bei dem Versuch, das Gesehene zu interpretieren: „Wir dämmen den Nil ein und bauen Eisenbahnen quer durch Amerika. Der Hopi befähigt die Klapperschlange und trägt sie im Mund, (...) eine Sendbotin an geheime Mächte. (...) Die Ureinwohner Amerikas reiten in ihre abgeschlossenen Reservationen, während die weißen Amerikaner zu ihren Automobilen eilen, und bald strömt die Luft vom Anlassen der Motoren wie das gewaltigste Klapperschlangengerassel.“

Mabel Dodge, eine Millionärswitwe aus New York, zeitweise liiert mit Thornton Wilder und John Reed, hatte Lawrence auf ihre Farm in Taos

eingeladen, eine Mischung aus literarischem Salon und Künstlerkolonie. Sie war enttäuscht, als der Brite als ein Fürsprecher freier Liebe mit seiner deutschen Frau Frieda von Richthofen anreiste, der sie die Ranch später überschrieb – Lawrence liegt hier begraben. Ostern 1923, als Warburg den Kreuzlinger Vortrag hielt, schrieb Lawrence aus Mexiko in holprigem Deutsch einen Brief an seine Schwiegermutter, der zeigt, dass sein Vitalismus anschlussfähig war an rechte und linke Politik: „An die Baronin von Richthofen. Hier auch in Mexiko gibt's Bolshevismus und Fascismus und Revolutionen (...) Es ist aber mir egal. Ich höre nicht. Und die Indianer sind immer draußen. Revolution kommt und Revolution geht, sie bleiben dieselben, (...) sind wie schwarzes Wasser, darüber gehen unsere schmutzige Motorschiffe mit Stink und Lärm.“

Aldous Huxley, sein Freund und Nachlassverwalter, der die Briefe von Lawrence herausgab, konstatiert dessen Nähe zur Blut-und-Boden-Mystik und merkt kritisch an: „He had read in the mystic book and decided that what he had found there was the rightness of the blood. (...) Lawrence deliberately cultivated his faith in the blood; he wanted to believe. But doubts, it is evident, often came crowding in upon him. (...) Art is convincing only when it springs from conviction.“

Als wäre das noch nicht genug, baute Huxley das Schlangenritual in seinen dystopischen Roman „Brave New World“ ein, wobei Frank Cushing ihm als Gewährsmann diene, der auch Warburg beraten hatte. So schließt sich der Kreis: „Immer mehr wurden es: schwarze, braune, gefleckte Schlangen – er schleuderte sie von sich. Und dann begann erneut der Tanz zu einem ganz neuen Rhythmus.“

Hans Christoph Buch ist Schriftsteller. Zuletzt erschienen „Vom Bärenkult zum Stalinskult“ (Arco) und „Flug um die Lampe“ (FVA).

Gibt der Tod Stoff für eine Komödie her? Als das Drehbuch zu „Beetlejuice“ in den frühen Achtzigerjahren auf dem Tisch der Universal-Studios landete, war man sich dort sicher: Auf keinen Fall! Produzent Larry Wilson aber folgte trotz der Einwände von Managerseite seinem Instinkt und fand in dem noch jungen und zu der Zeit recht unbekanntem amerikanischen Regisseur Tim Burton einen Verbündeten, der sich gerade von dieser Geschichte, die so gegen alle Hollywood-Konventionen verstieß, angesprochen fühlte. Später sagte er über das Drehbuch: „Es hatte keine richtige Story, ergab überhaupt keinen Sinn, war mehr ein Gedankenstrom“ – kurzum Burton war begeistert und sagte sofort zu.

Mit einem relativ geringen Budget von fünfzehn Millionen Dollar machte man sich ans Werk und produzierte einen Kassenerfolg, dessen Fans sich noch heute bei Wiederaufführungen in Filmkostümen ins Kino begeben. Und da in dieser Woche das Filmfestival von Venedig mit der Fortsetzung des Klassikers eröffnet hat („Beetlejuice Beetlejuice“ wird am kommenden Donnerstag dann auch in den deutschen Kinos anlaufen), lohnt ein Blick zurück, um zu sehen, wie sich das Original nach sechsunddreißig Jahren gehalten hat.

Worum geht es in diesem Drehbuch, angeblich ohne Story, nun eigentlich? Barbara (Geena Davis) und Adam (Alec Baldwin) Maitland leben in einem hübschen großen Haus in Connecticut, das Barbaras Schwester am liebsten sofort verkaufen würde („Es ist doch viel zu groß für zwei Personen ohne Kinder“). Das Paar denkt nicht mal daran, auf dieses Ansinnen einzugehen, und freut sich stattdessen gerade auf „zwei Wochen Urlaub zu Hause“ – wenn Baldwin das mit seiner sonoren Stimme in sich hineinbrummt, bekommt man Lust, sich ebenfalls nach ruhigen Anwesen an der

Retrospektive: „Beetlejuice“

Sag den Namen

Tim Burtons Fortsetzung hat das Filmfest von Venedig eröffnet – aber wie ist das Original von 1988?

ländlichen Ostküste Amerikas umzusehen, so gemütlich klingt das. Bevor dieser „Urlaub“ aber losgeht, führt eine kurze Fahrt ins Zentrum des Städtchens das Paar ins Unglück. Ein Hund läuft vors Auto, das Paar kommt samt Wagen von der Straße ab und kippt kopfüber in den Fluss.

Als sie wieder zu Hause eintreffen – triefend nass und ohne rechte Erinnerung daran, wie sie hier angelangt sind –, müssen sie obendrein fest-

stellen, dass ihre Reflexion im Spiegel über dem Kamin abhandengekommen ist und auf dem Couchtisch ein „Wegweiser für Jüngstverstorbenen“ liegt. Als Geister sind die beiden nun an ihr Haus gebunden und können das Grundstück nicht verlassen, sonst landen sie direkt in einer weiten Wüstenlandschaft, wo schlangelige Giganten auf sie Jagd machen – Burtons Vorliebe für verniedlichten Horror zeigt sich schon hier,

denn die langen Sandwürmer mit delfinartigen Köpfen verweisen als Farce auf die Monster in der vier Jahre zuvor erschienenen David-Lynch-Verfilmung der Wüstenplanetensaga „Dune“.

Auch mit der Ruhe im Haus ist es alsbald vorbei, denn die gierige Schwester hat das Erbe an ein reiches Städterpaar verhöbert – er Immobilienmakler, sie dilettantische Künstlerin –, das mit seiner pubertierenden Tochter (Winona Ry-



Guckt gut: Michael Keaton in und als „Beetlejuice“

Foto Picture Alliance

der umarmt hier schwarze Spitzenschleier und andere Goth-Ästhetik) einzieht. Und weil die Neugeister diese Menschen in „ihrem“ Haus nicht loswerden, rufen sie in ihrer Verzweiflung den Poltergeist Betelgeuse zu Hilfe, der leider seine eigene Agenda und ein sehr lockeres Verständnis von der Situation angemessenem Grusel hat.

Michael Keaton wollte die Titelrolle zunächst gar nicht annehmen; nach einigen kommerziellen Misserfolgen sehnte er sich, wie die Geister im Film, nach etwas Ruhe, ließ sich am Ende aber doch von Burton überreden, der die „manische Energie“ des Schauspielers ansprechend fand. Keatons Auftritte im Film sind in großen Teilen improvisiert. Mit übertriebenem Augenrollen und einem überspannten Gliedergezappel, das die Ticks von Jim Carreys Paraderollen wenige Jahre später vorwegnahm, macht er sich die nicht immer sympathische Hauptattraktion des Films zu eigen. Aus dem Engagement erwuchs dann direkt auch die nächste Hauptrolle, denn Burton erhielt nach dem Erfolg das Angebot, Batman zu verfilmen, und nahm Keaton direkt mit.

„Beetlejuice“ war erst der zweite Spielfilm, an den Burton sich wagte, aber er enthält bereits alle Elemente, die den Stil des Regisseurs später unverwechselbar machten: Die Kamera fliegt zu Beginn über die Straßen und Gebäude der Kleinstadt, während der Vorspann die Namen der Darsteller einblendet. Die Gruseleffekte bedienen sich zum Teil der Stop-Motion-Technik, formen knubbelige Köpfe mit übergroßen Glupschäugen. Das Design der Geisterwelt orientiert sich mit seinen verzerrten Schachbrettböden und Schattenschwürfen am expressionistischen Kino der Weimarer Zeit. All das wirkt rau, als würde Burton erst ausprobieren, wie weit er sich von der herkömmlichen Hollywood-Ästhetik entfernen könne – mittlerweile ist es längst Konvention. MARIA WIESNER