

Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung

Band 5

Herausgegeben vom
Vorstand des Interdisziplinären Zentrums
Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit
mit der Redaktion des Interdisziplinären Zentrums
Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit, Berlin

Wolfgang Dickhut / Stefan Manns /
Norbert Winkler (Hg.)

Muster im Wandel

Zur Dynamik topischer Wissensordnungen
in Spätmittelalter und Früher Neuzeit

Universität Tübingen
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

V&R unipress

2008

1856/08

Es hat sich gezeigt, dass für die *Metamorphosen*-Illustrierung auch Bildentwürfe verwendet wurden, die anderen Werken entstammten und auf deren Inhalte zugeschnitten waren. Der Kontextwechsel brachte es mit sich, dass einzelne Bildelemente im neuen Umfeld unverständlich erschienen. Weniger eigenständige Künstler neigten dazu, solche Details zu ignorieren bzw. aus dem Bild zu eliminieren. Schöpferische Naturen hingegen versuchten, plausible Lösungen zu finden. Dabei musste nicht zwangsläufig sofort ein vollendeter Lösungsvorschlag präsentiert werden, sondern nur angedeutete Ideen ließen sich, wie auch im hier untersuchten Falle, in verschiedenen Etappen über die Jahrhunderte weiterentwickeln. Wieder einmal lässt sich somit die starke Traditionsgebundenheit innerhalb der textbegleitenden Druckgraphik erkennen. Überliefertes wurde möglichst beibehalten, notfalls machte man es sich passend.

Gibt es Pathosformeln?

Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg

1. Lévi-Strauss, Strukturalismus

In einem SPIEGEL-Gespräch aus dem Jahre 1971 hat der französische Ethnologe Claude Lévi-Strauss den Strukturalismus in seinem epistemologischen Gewicht erstaunlicherweise deutlich relativiert, indem er ihn als »nur eine Mode der französischen Salons« abtut. Im Verlauf des Gesprächs muss er ihn aber dann doch als seine eigene Hauptmethode akzeptieren und definiert ihn wie folgt:

Strukturalismus will besagen, was lange vor uns Physiker und Naturwissenschaftler schon begriffen haben: daß wir die Realität nur erreichen, wenn wir vereinfachen. Innerhalb der Vielfalt der Phänomene müssen wir kleine Gebiete isolieren, in denen es wiederum möglich ist, eine geringe Anzahl von Variablen zu ergründen. Zuerst gelang das auf dem sehr gut abgrenzbaren Gebiet der Sprache. Ich habe dann versucht, dieselbe Forschungsmethode auf andere Gebiete auszudehnen, wie die Phänomene der Verwandtschaft, die Analyse der Mythen oder des Rituals.

Methodisch ist dabei wichtig, dass man »in gewissen Grenzen Beobachtungsebenen oder Typen von Phänomenen isolieren« kann. Für Lévi-Strauss ist unter anderem die Musik ein geeignetes Beobachtungsgebiet, wobei für ihn die deutschen Komponisten Bach und Wagner besondere Studienobjekte sind: »Die gesamte Theorie des Leitmotivs [bei Wagner] ist in sich selbst strukturalistisch. Überhaupt stammt der Strukturalismus ja aus Deutschland.«

Wenn man versucht, dem Strukturalismus so weit wie möglich auf den Grund zu gehen, wo beginnt er dann in der modernen Welt? In Europa mit Dürer. Mit seinen ›Vier Büchern von menschlicher Proportion‹ und der Idee, daß man von einer Gesichtsform zu anderen mittels geometrischer Transformation gelangen kann, setzt der Strukturalismus ein. Und dann bei Goethe in seiner Morphologie der Pflanzen: Der Gedanke, daß das Blatt und die Blüte auf gegenseitiger Transformation beruhen, ist strukturalistisch. Es ist gar nicht so überraschend, daß Wagner sich in dieser Ahnenreihe befindet.¹

1 DER SPIEGEL vom 27.12.1971.

2. Aby M. Warburg: ein deutscher Strukturalist des frühen 20. Jahrhunderts?

In diese deutsche »Ahnenreihe« gehört auch der originelle Privatgelehrte Aby M. Warburg (1866–1929) aus Hamburg, Sohn einer jüdischen Bankiersfamilie, Renaissanceforscher und Kulturhistoriker (Abb. 18).² Für ihn war Goethe ganz selbstverständlich Teil seines geistigen Hintergrunds.³ Warburgs Werk geriet in Deutschland durch die Nazi-Barbarei ins Vergessen, wurde aber seit 1974, zuerst durch die Publikationen Dieter Wuttkes, in Deutschland wieder entdeckt.⁴ Warburgs Arbeit wird auch in Zukunft beachtet werden, nicht zuletzt deswegen, weil sie institutionell seit 1944 im Londoner »Warburg-Institute« weiterlebt, seit 1993 auch wieder in Hamburg im ursprünglichen Haus der »Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg«. Ob seine Gedanken und Arbeiten mit ihren erkennbaren methodischen Ansätzen und theoretischen Erklärungsversuchen auch jenseits rein wissenschaftsgeschichtlicher Interessen für die aktuelle Forschung verwendbar sind, wird weiterhin ein Gegenstand der Diskussion bleiben. Für den Rhetoriker etwa stellt sich die Frage, ob Warburg für die Bildrhetorik ein tragfähiges systematisches Theorieangebot machen kann, das heutigen Ansprüchen genügt und sich sinnvoll in eine moderne Theorie der Bildrhetorik integrieren lässt. Die folgenden Überlegungen versuchen eine Antwort nur auf diese, von synchron-systematischen Forschungsinteressen aufgeworfene Frage zu finden und verfolgen keine Betrachtungsweise unter diachronen Prämissen, wollen mithin auch keine Würdigung der wissenschaftshistorischen Rolle Warburgs vornehmen.

Warburg vertritt eigentlich den Typus des kunstsinnigen Sammlers, der vor allem Bücher und Bilddokumente zum Renaissance-Problem zusammentrug. Er hatte interessante Ideen. Wurden sie aber auch zu einem tragfähigen systematischen Ansatz geführt? Zumindest über die letzten Jahre seines Lebens kann man sagen, dass seine Gedanken zwar immer wieder um dieselben Ideen kreisten, doch

2. *Symboles de la Renaissance. Textes de F. Hartt, M. Muraro, A. Warburg (Arts et langage)*. Paris 1982; *ABY WARBURG: Essais florentins*, Paris 2003 [1990]; *PHILIPPE-ALAIN MICHAUD: Aby Warburg et l'image en mouvement (Textes de Philippe-Alain Michaud et Aby Warburg)*. Préface de GEORGES DIDI-HUBERMAN, Paris 1998; *ABY WARBURG: Le rituel du serpent*. Introd. par Joseph Leo Koerner. textes de Fritz Saxl (1930) et de Benedetta Cestelli Guidi. Paris 2003; *GEORGES DIDI-HUBERMAN: L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.

3. Siehe den Index im Anhang von *ABY WARBURG: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von GERTRUD BING und FRITZ SAXL (Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Siebte Abteilung, Band 7)*, hg. v. KAREN MICHELS und CHARLOTTE SCHOELL-GLASS. Berlin 2001.

4. *DIETER WUTTKE: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe (GRATIA 2)*, Göttingen 1990 [1977]; *DIETER WUTTKE (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen (SAEVLVA SPIRITALIA 1)*. Baden-Baden 1992 [1979]; *DIETER WUTTKE: Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen*. Baden-Baden 1998.

zu keinem geschlossenen theoretischen Ansatz gelangten, lediglich zu »aphorismenartigen Aufzeichnungen«⁵. Wir können diese kreisenden Denkbewegungen Warburgs und seiner Mitarbeiter Bingund Saxl aus den Jahren 1927 bis 1929 anhand des jüngst edierten »Tagebuchs der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg« gut nachvollziehen.⁶ Im Folgenden soll dieses »Beziehungs- und Gedankengeflecht des späten, von schwerer manisch-depressiver Krankheit genesenen Warburg«⁷ zum Ausgangspunkt der Überlegungen genommen werden, weil hier das Pathosformelproblem zu einem der beherrschenden Themen geworden ist und immer wieder unter unterschiedlichen Perspektiven diskutiert wird.

Warburg hatte zahlreiche kulturhistorische Interessen. Als die »Summe des wissenschaftlichen Lebenswerks« sah er jedoch seinen *Mnemosyne-Atlas* an.⁸ Im Tagebuch der »K.B.W.« (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg) wird das Projekt kurz und bündig wie folgt beschrieben: »»Mnemosyne«. Bilderreihen zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der Europäischen Renaissance. Atlas von circa 200 Tafeln (2 Mappen) (circa 5–600 Abbildungen)«⁹ (Abb. 19).

Die Rückführung des beobachtbaren Einzelphänomens auf strukturelle Typologien war zu Warburgs Zeit ein wichtiger Ansatz in den Humaniora, einschließlich angrenzender psychologischer und soziologischer Richtungen. Namen wie Ferdinand de Saussure, Jost Trier, Ernst Cassirer, Eduard Spranger, Ernst Kretschmer, Sigmund Freud, C. G. Jung oder Max Weber sind hier zu nennen. Warburg hatte ebenfalls ohne Zweifel den strukturalistischen Blick. Sein *Mnemosyne-Atlas* zeigt daher »nicht kausale Beziehungen, sondern Sinnzusammenhänge«¹⁰. Der strukturalistische Blick allein führt aber nicht automatisch, wie der Fall Warburg zeigt, zu einer klaren Methodik, geschweige denn zu einer konsistenten Theorie. Der

5 FRITZ SAXL: Brief an den Verlag B. G. Teubner, Leipzig [um 1930]. in: ABY WARBURG: Der Bilderatlas Mnemosyne (Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Zweite Abteilung, Band 2.1), hg. v. MARTIN WARNKE und CLAUDIA BRINK, Berlin 2000, S. XIX.

6 WARBURG (s. Anm. 3).

7 DIETER WUTTKE: Rezension zu »Björn Biester, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg 1926–1929. Annotiertes Sach-, Begriffs- und Ortsregister. Erlangen 2005«, in: Historische Zeitschrift 283 (2006), S. 811–813, hier S. 812.

8 MARTIN WARNKE: Editorische Vorbemerkung, in: WARBURG (s. Anm. 5), S. IX.

9 WARBURG (s. Anm. 3), S. 543.

10 JOHN MICHAEL KROIS: Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium, in: HANS BELTING, DIETMAR KAMPER und MARTIN SCHULZ (Hgg.): *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 295–307, hier S. 300. Warburg ist gegen Ende seines Lebens, nach der Heilung von seiner schweren Psychose, ganz auf dieses Problem fixiert. Und er sucht fast zwanghaft in seiner Bilderwelt nach strukturellen Ähnlichkeitsbeziehungen. Immer wieder findet er neue Ordnungen in den Bildtafeln des *Atlas*, die heute oft kaum noch nachzuvollziehen sind, ja, manche Warburgkenner halten »die Zusammenstellung der Bilder in den Tafeln des Atlases für zufällig«. Ebd., S. 301.

Atlas basierte auf Vergleichsverfahren, bei denen antike Themen das *tertium comparationis* bildeten und die »echt antike« Form zum Differenz-Kriterium wurde. Ausgangspunkt war die Beobachtung der künstlerischen Verarbeitung antiker Motive der Leidenschaft (Pathos). Auf der einen Seite gab es dafür die älteren visuellen Lösungen der Formfrage in der Gotik, auf der anderen Seite diejenigen der Renaissance: Hier das Gotische, dort das Renaissancehafte. Warburg sieht einen »Kampf gegen nordische mittelalterliche Frömmigkeit« und gegen eine »Antike alla franzese«, ¹¹ »in der Gestalten des Ovid und des Trojanischen Krieges als Ritter und Damen begegnen«. ¹²

Die Künstler der italienischen Renaissance wollen demgegenüber »die Restitution der pathetischen Gebärdensprache *all'antica*«. ¹³ In Italien gelang die »gebärdensprachliche Reformation« ¹⁴ zuerst:

Plastiker: Donatello, Agostino

Maler: ... Pollajuolo Botticelli Ghirlandajo. ¹⁵

3. »Sprache« der Gebärden, »Pathosformeln«

Warburgs Interesse konzentriert sich also bis zu seinem Tod 1929 immer stärker auf den »Eintritt der Gebärdensprache *all'antica* in die Menschendarstellung der italienischen Frührenaissance«. ¹⁶ Und er erkennt dabei eine zentrale Struktur, die er *Pathosformel* nennt. Mit dieser Struktur lässt sich für ihn die Differenz zur Gotik am Besten greifen.

Für einen Forscher, der heute die Strukturen kultureller Systeme beschreiben will, ist die Gültigkeit des Sprachanalogie-Theorems selbstverständlich. Der synchrone Systemblick Ferdinand de Saussures ist uns in Fleisch und Blut übergegangen. Warburg kannte de Saussures epochales Werk offenbar nicht. Seine Bezugspunkte lagen noch ganz im diachronen Ansatz des Historismus des 19. Jahrhunderts. Warburg will daher erkannte Strukturen vor allem diachron in Beziehung setzen. Auch mit seinen Erklärungen bleibt er seiner Zeit verhaftet. Er

11 SAXL (s. Anm. 5), S. XIX: »Zusammenstoß zwischen französisierendem barbarischen Mittelalter ... und antikisierender ›Neuzeit‹«. ABY WARBURG: Festwesen, zitiert nach ERNST H. GOMBRICH: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie, Frankfurt a. M. 1984, S. 198 (engl. Original: ›Aby Warburg. An Intellectual Biography‹, London 1970).

12 SAXL (s. Anm. 5), S. XIX: auch die Kunstzeugnisse der »Burgundischen Kultur« sind »alla franzese«. WARBURG (s. Anm. 3), S. 240.

13 WARBURG (s. Anm. 3), S. 519.

14 WARBURG (s. Anm. 3), S. 533; aber auch: »das ›all' antica‹ der Süddeutschen. Wir müssen nach Nürnberg«. WARBURG (s. Anm. 3), S. 240.

15 WARBURG (s. Anm. 3), S. 519.

16 WARBURG (s. Anm. 3), S. 454.

konnte seine Ansätze mit den theoretischen und methodischen Mitteln dieser Zeit nicht so weit voranbringen, wie er es vielleicht gewollt hat. Insofern wird Warburg weiterhin ein interessanter Gegenstand der Wissenschaftsgeschichte bleiben. Es stellt sich nur die Frage, ob Warburg uns eine klar durchdachte Methode oder eine gut systematisierte Mastertheorie anzubieten hat, zumindest was die *Pathosformeln* angeht, wenn man hier auf ein rhetorisch, d. h. kommunikationstheoretisch integrierbares Konzept hofft.

Immerhin, Warburg sucht nach etwas Sprachanalogem. Sucht er aber auch nach de Saussures ›*langue*‹ einer Bildsprache, die aus der ›*parole*‹ der Renaissance-Bildwelt zu extrahieren wäre? Oder stellt ihm die Fixierung auf die Diachronie doch ein Bein? Dass Warburg so etwas wie das Sprachanalogie-Theorem vorschwebte, ist unverkennbar. Er postuliert für seinen *Atlas*:

Dabei wäre eine Sprachlehre der Gebärdensprache im Umriß zu liefern: Formenschatz und SatzOrdnungs-Principien. Eine morphologische Maxime würde sichtbar werden: Das kultliche Erlebnis (griechisch-mythisch-religiös oder römisch-historisch-politisch) als Prägwerk der Ausdruckswelt tragischer Ergriffenheit.¹⁷

Da ist ganz im Sinne Goethes von Morphologie die Rede, dann von »Sprache«, von »Sprachlehre« (i. e. nach damaligem Sprachgebrauch von ›Grammatik‹), von »SatzOrdnungs-Principien« (i. e. Syntax). Auch methodisch geht er, wenigstens ansatzweise, an seine »Sprache« wie ein Sprachforscher heran: Er sucht nach Serien gleicher Formen (›*signifiants*‹) in den Bildern und fragt dann, welche Inhalte (›*signifiés*‹) mit ihnen verbunden sind, und ob sich anschließend so etwas wie eine sprachsystematische Aussage über Gestaltordnungen treffen lässt.

4. Superlativ

Dies betrifft vor allem die *Pathosformeln*, die offenbar zunächst einmal sprachanalog gedacht sind. Warburg fasste sie durchaus auch als so etwas wie ›Wortformen‹ im Bild auf, für die sich der grammatische Terminus des ›Superlativs‹ anwenden lässt. Er suchte »*Superlative* der Gebärdensprache«. Der ganze Superlativ-Ansatz war selbst den engeren Kollegen nur schwer klarzumachen. So heißt es 1928 im *Tagebuch*: »[M]it meiner Auffassung von der Pathosformel bin ich dagegen absolut noch nicht durchgedrungen«¹⁸. Auch dem Linguisten John Ries wollte der Transfer aus der Grammatik wohl nur mit Mühe einleuchten: »Prof. Riess aus Freiburg [...] hat über ›das Wesen der Syntax‹ gearbeitet. Zeigte ihm die malerischen Superlative der Gebärdensprache. Capiert von weitem trotz 72 Jahre«¹⁹.

17 WARBURG (s. Anm. 3), S. 127.

18 WARBURG (s. Anm. 3), S. 239.

19 WARBURG (s. Anm. 3), S. 325; dagegen scheint das Konzept auf einen

Die sprachanaloge Kategorie des visuellen ›Superlativs‹ kam Warburg nach der Lektüre einer Schrift des historischen Grammatikers Hermann Osthoff in den Sinn.²⁰ Aufmerksam machte ihn die Feststellung, dass bei der grammatischen Adjektiv-Steigerung ein Wechsel des Wortstamms eintreten kann (lateinisches Beispiel: *bonus* = Positiv, *melior* = Komparativ, *optimus* = Superlativ), »ohne daß die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern daß der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt«²¹. In moderner linguistischer Terminologie ausgedrückt heißt das: ein zentrales semantisches Merkmal (Ebene des ›*signifié*‹) bleibt stabil, obwohl sich die Form (›*signifiant*‹) ändert.

Warburg benutzt die altertümliche Kategorie der »Energie«, manchmal auch die der Dynamis (Kraft), wenn er Semantik meint. Der Energie-Begriff geht auf Wilhelm von Humboldt (1767–1835) zurück und beruht auf einer substanzialistischen Auffassung von Wort-Bedeutung.²² Diese ›Wesens‹-Theorie des Wortes (Humboldt) hat eine lange Tradition. Sie knüpft an die antike *verbum proprium*-Theorie an, die im Mittelalter unter dem Realismus-Postulat fortgeführt wurde. Im Nominalismus-Streit des 14. Jahrhunderts geriet diese sprachrealistische Position bereits theoretisch ins Wanken, lebte aber noch im 20. Jahrhundert bis hin zur ›völkischen‹ Sprachwissenschaft eines Leo Weisgerber (1899–1985) fort.²³ Sie geht davon aus, dass einem Wort ein ganz bestimmtes Seins-Korrelat entspricht bzw. dass jedes Wort eine bestimmte außersprachliche Seins-Referenz besitzt. Aus Warburgs Sicht handelt es sich bei den drei Steigerungsformen immer noch um ein und dasselbe Wort, nur in veränderter Gestalt. Synchron-sprachtheoretisch gesehen sind es jedoch tatsächlich drei Wörter, die jeweils ein weiteres (anderes) semantisches Merkmal neben dem zentralen Merkmal besitzen, also *bonus* (= gut), *melior* (= gut +), *optimus* (= gut ++).

Warburg vollzieht einen Transfer von diesen linguistischen Sachverhalten auf die Bildsprache: »Mutatis mutandis läßt sich ein ähnlicher Prozeß auf dem Gebiet der kunstgestaltenden Gebärdensprache feststellen«²⁴. Seiner Meinung nach ist es also möglich, dass auch die visuellen *Pathosformeln* in ihrer »energetischen Identität« gleich bleiben, selbst wenn diese nach außen ganz anders dargestellt werden. Demzufolge kann eine *Pathosformel* vorliegen, »wenn eine fruchtkorb-

Forschungspolitiker Eindruck gemacht zu haben: »Zeigte ... Schmidt Ott ... später die Bedeutung der Superlative der Gebärdensprache bei Dürer. Das Problem wurde ihm klar«. WARBURG (s. Anm. 3), S. 312.

20 HERMANN OSTHOFF: Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen, Heidelberg 1899; vgl. WARBURG (s. Anm. 3), S. 232; vgl. KROIS (s. Anm. 10), S. 297.

21 ABY WARBURG: Einleitung, in: WARBURG (s. Anm. 5), S. 3.

22 HANS ARENS: Sprachwissenschaft. Der Gang ihrer Entwicklung von der Antike bis zur Gegenwart. 2 Bde., Frankfurt a. M. 1969, hier Bd. 1, S. 206.

23 Vgl. das Kapitel »Sprache und Volk« bei ARENS (s. Anm. 22), hier Bd. 2, S. 535 f.

24 WARBURG (s. Anm. 21), S. 3.

tragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewußt nachgeahmten Victorie eines römischen Triumphbogens herbeieilt.«²⁵ Die Formeln wandern bis in die Neuzeit: »Das Reisefräulein auf dem Reklamezettel [des Plakats der Hamburg-Amerika-Linie von 1929] ist eine heruntergekommene Nymphe, wie der Matrose eine Viktoria ist.«²⁶

5. Formeln?

Warburgs begriffliche Entlehnungen aus dem Gebiet der linguistischen Morphologie legen nahe, dass er tatsächlich so etwas wie kleinste bedeutungstragende Elemente einer Bildsprache der Gebärden suchte, die man in der Sprachtheorie ›Wörter‹ oder in der Zeichentheorie ›Zeichen‹ nennt. Dafür scheint auch zu sprechen, dass wiederholt von »Urworten der Gebärdensprache«²⁷ die Rede ist, und sein Mitarbeiter Saxl sagt, Warburg habe »Erlebnisformeln« in der Kunst »begriffsgeschichtlich« untersucht.²⁸ Bei genauerem Hinsehen zeigt sich aber auch hier, dass vieles unscharf oder metaphorisch, jedenfalls nicht diskret gebraucht wird. In einer Reihe von Belegen aus dem *Tagebuch* wird deutlich, dass er willkürlich die semiotischen Ebenen und die morphologischen Komplexitätsgrade wechselt und mit *Pathosformel* immer wieder ganze (literarische!) Szenen, Mythen, emotionale Makrokonstrukte oder narrative Konstellationen meint, jedenfalls nichts zeichentheoretisch Konsistentes: »Die Conservatoren dieser *Pathosformeln* sind sprachliche: Ovid (der durch Umbiegung der tragischen Urworte ins idyllisch erotische anzieht) und Vergil der durch epischen Erzählerrhythmus ebenfalls die religiöse Tragik entgiftet.«²⁹ Ein Beispiel stellen die Varianten der Orpheus-Szene dar (Abb. 20 und 21).

Insgesamt sind Warburgs »Urworte« keine bild-lexikalischen Elemente im engeren Sinn, sondern irgendwelche Gestalt-Einheiten oder zusammengesetzte, stereotype Formkomplexe, wie es das Wort ›Formel‹ und der lateinische Begriff *formula* in ihrer Bedeutungsvielfalt zulassen.³⁰ In einem *Tagebuch*-Eintrag werden sie auch bloß mit mythologischen Themen gleichgesetzt: »Weitere Klärung der

25 WARBURG (s. Anm. 21), S. 3.

26 Warburg am 20. September 1929, zitiert nach GOMBRICH (s. Anm. 11), S. 400.

27 WARBURG (s. Anm. 3), S. 50; vgl. WARBURG (s. Anm. 3), S. 127 und S. 253.

28 SAXL (s. Anm. 5), S. XVIII.

29 WARBURG (s. Anm. 3), S. 127; »von der griechischen tragischen Pathosformel zum romisierenden machtpolitischen Dynamogramm: Ovidianische Urworte der Gebärdensprache, Vergilianische Staats-Floskeln«. WARBURG (s. Anm. 3), S. 99.

30 RICHARD DIETZ: Formel, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 3 (1996), Sp. 411–415; CHRISTIAN SCHMIDT-CADALBERT: Formel, (Erzählformel), in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft 1 (1997), S. 619–620; STEPHAN STEIN: Formelhafte Sprache. Untersuchungen zu ihren pragmatischen und kognitiven Funktionen im gegenwärtigen Deutsch (Sprache in der Gesellschaft 22), Frankfurt a. M. u. a. 1995; IRIS DENNELER (Hg.): Die Formel und das Unverwechselbare: Interdisziplinäre Beiträge zu Topik, Rhetorik und Individualität, Frankfurt a. M. 1999.

Disposition [des *Mnemosyne-Atlas*]; Urworte der leidenschaftlichen Gebärdensprache: Verfolgung, Raub, Verwandlung, Opfertod, Opferspiel, Klage.«³¹ Demnach wäre eine *Pathosformel* irgendein bildlich tradiertes, wiederkehrendes Affektphänomen, jedenfalls nichts, was auf einer einzigen semiotischen Ebene klar definiert wäre.

6. Polarität, Inversion

Die strukturalistischen »binären Unterscheidungen existieren nicht nur in der menschlichen Sprache«, sagt Lévi-Strauss.³² Auch Warburg dachte fast immer in irgendwelchen Binarismen bzw. Oppositionen.³³ Diese Denkfigur war auch für die Bildordnungen des *Atlas* maßgeblich. Die Ordnungen fußen auf der Wahrnehmung visueller Kongruenz bzw. visuellen Kontrasts. Hierauf bezogen sich Warburgs Überlegungen zur semantischen »Polarität« von visuellen Ausdrücken, insbesondere von *Pathosformeln*. Er sucht dabei

die äußersten Charakter-Gegenpole: der leidenschaftlichen Äußerung und der leidenschaftlichen Verstumung gleichermaßen in ihrer gebärdensprachlichen Mitteilungsförm unter dem Einfluß (Vorprägung) der restituierten Antike (im Zeitalter der europäischen Renaissance). Schwingung zwischen diesen dynamischen Gegenpolen [ist] der Grundvorgang bei der energetischen Ausdruckswertschöpfung in der Kultur der Europäischen Renaissance.³⁴

Dazu der Mitarbeiter Saxl: »Pendelbewegung, in der die Polarität des menschlichen Denkens überhaupt sich auswirkt.«³⁵ Letztlich steckt dahinter ein psychohistorisches Interesse, das Warburg auf den Begriff bringt: »Manisch-depressiv [ist] die[se] Polarität.«³⁶

Das Denken in Oppositionspaaren hat in Warburgs Auffassung der Bedeutung von *Pathosformeln* tiefe Spuren hinterlassen. Er verwendet zwar immer wieder den Begriff »Sprache«, doch auch seiner Bedeutungstheorie, bei der man Hem-

31 WARBURG (s. Anm. 3), S. 50; oder »Urworte der Gebärdensprache im Stile antiker Besiegung«, wie »Fortuna«, »Ergiffenheit, Raub, Verfolgung«, »Mord«, »Todesnot (Laokoon)«, »Triumph« (S. 253). Fritz Saxl schweben offenbar einzelne mythologische Figuren vor. Er spricht von »Pathosgestalten der Antike – wie die Mänade, der von den Frauen zerrissene Orpheus, der von den Weibern beklagte Tote ...«. SAXL (s. Anm. 5), S. XVIII.

32 CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *Mythologica IV. Der nackte Mensch*. Frankfurt a. M. 1979, S. 811. [Franz. Original: »Mythologiques IV. L'homme nu«, Paris 1971.]

33 So etwa, wenn er von »Romanismus und Germanismus« spricht. Vgl. ABY WARBURG: *Burckhardt-Übungen*, zitiert nach GOMBRICH (s. Anm. 10), S. 346.

34 WARBURG (s. Anm. 3), S. 431.

35 SAXL (s. Anm. 5), S. XIX.

36 WARBURG (s. Anm. 3), S. 429.

mungen hat, den nüchternen Begriff ›Semantik‹ anzuwenden, ist schwerlich mit einem Transfer modernen linguistischen Denkens beizukommen. Es geht um die Beobachtung, dass bestimmte Formen (*signifiants*) im Lauf der Geschichte immer wieder ihre Inhalte (*signifiés*) ändern. Da Warburg aufgrund seiner substanzialistischen Zeichentheorie an die historische Identität der Ausdrücke glaubt, muss er eine Erklärung finden. Sie besteht für ihn im spontanen energetischen Umschlag, in einer semantischen Umkehrung: »Trotz Müdigkeit: das Wesentliche der energetischen Inversion bei Manet: energetisch umkehrende Sinnggebung des Lagernden, der aus Symbol des passiven Fatalismus [Flussgott] zum optimistisch innerlich aufgerichteten Cyniker [Manet] wird«³⁷ (Abb. 22 und Abb. 23).

Der Mitarbeiter Fritz Saxl hat mit diesen Ideen Probleme: »Wie wären die beiden Pole der Polarität des Überlebens der Superlative zu bezeichnen? So daß in einem Fall Medea qua Medea rezipiert wird, im andern Fall als Mutter mit dem geretteten Kind? Wenn dies gemeint ist, wie ist es begrifflich umschreibbar?« Warburg dazu: »Das unpolarierte Pathos Engramm dauert an sich.« Saxl weiter: »Außerdem gibt es doch sicher auch Fälle, in denen die antiken Vorbilder a) weder inhaltsgleich noch b) inhaltsentgegengesetzt verwendet werden (Eva-Venus, der Apoll von Belvedere als Fremdling bei den Juden).«³⁸

Von modernen zeichentheoretisch-linguistischen Vorstellungen ausgehend muss man hier auf das Homonymie-Problem rekurrieren. Dabei treten unter diachronem Aspekt Fragen der Etymologie und des Bedeutungswandels auf, unter synchronem Aspekt Fragen des devianten Gebrauchs von Elementen der Sprache einer einzigen Zeitstufe.

Die differenten Bedeutungen von Homonymen (gleichklingenden Wörtern) lassen sich diachron-etymologisch erklären. Beispiel: frz. *louer*₁ (von lat. *locare*) und *louer*₂ (von lat. *laudare*). Es sind zwei völlig verschiedene Wörter, obwohl der ›*signifiant*‹ |*louer*| gleich ist. Synchron betrachtet kann jeder Sprachbenutzer die Bedeutung eines Ausdrucks (aus dem zu seiner Zeit gültigen Code) in einem Text durch rabiate Kontextbrüche ändern. Beispiel: die Metapher (»Der Stein vermietet die Farbe im Schatten« versus korrekt: »Der Stein verliert die Farbe im Schatten«).

Zeichen bestehen gemäß de Saussure aus der untrennbaren Verbindung eines ›*signifiant*‹ mit einem ›*signifié*‹. Wenn sich eine Seite dieser untrennbaren Verbindung ändert, ändert sich das ganze Zeichen, wird zu einem ganz neuen, anderen Zeichen. Jedes Zeichen hat eine Ursprungs- und Gebrauchsgeschichte. Wenn *Pathosformeln* in irgendeiner Weise Zeichencharakter haben, dann müssten sich diese sehr nüchternen Überlegungen auch auf diese Art Zeichen, die Affekte ausdrücken, übertragen lassen. Dies ist für den Rhetoriker wichtig, der stets produkti-

37 WARBURG (s. Anm. 3), S. 430; »energetische Inversion durch gegenpolare Sinnggebung«. WARBURG (s. Anm. 3), S. 436; »Energetische Inversion innerhalb der antikisierenden Pathosformeln«. WARBURG (s. Anm. 3), S. 320.

38 WARBURG (s. Anm. 3), S. 162.

onstheoretisch denkt. Er will aus der Beobachtung von Formulierungsweisen jeglichen Typs Spielregeln für effektiven, persuasiven Gebrauch solcher kommunikativer Elemente ableiten.

7. Prägung, Erbe

Warburg liegt dieser rhetorisch-produktionstheoretische Ansatz fern, obwohl er deklamatorisch immer wieder einmal Bezug auf die Rhetoriktradition nimmt, dabei aber nicht über schulmäßige Eloquenzvorstellungen hinauskommt. Er ist letztlich Hermeneut in der Tradition des 19. Jahrhunderts. Er will bloß verstehen, um zu verstehen. Die spezifische Theorie-Mischung, von der er bei seiner Erklärung der beobachteten Strukturen ausgeht, begrenzt seine Betrachtungsweise und macht sie heute nur bedingt anschlussfähig. Er fragt nicht, wie visuelle ›Gebärdensprache‹ kommunikativ funktionieren könnte, sondern vertritt eine historische, anthropologische Symptom- oder Seismographentheorie, wie ich es mal nennen möchte. Dabei vermischen sich der ontologische, der biologische und der psychologische Blick mit dem des Kunsthistorikers.

Wichtig wird hier der Begriff der ›Prägung‹ oder des ›Engramms‹ (der Einschreibung). Warburg benutzt eine vormoderne Idee der kognitiven Verankerung, wie wir sie aus der Memoria-Theorie des Aristoteles oder Quintilians kennen. Gedanken und Empfindungen werden wie bei der Münzprägung mit einer Art Stempel ins Denken eingepägt: »Das Erb-Bewußtsein von maximalen seelischen Eindrucksstempeln (Engramm).«³⁹ Dementsprechend könnte der *Atlas* als Titel bekommen: »Von der überlebenden Prägekraft antiker Ausdruckswerte im europäischen Geisteshaushalt (Kulturkreis).«⁴⁰

Was wird eingepägt und tritt dann immer wieder im Laufe der Bildgeschichte formelhaft zu Tage? Es sind archaische anthropologische Erlebnis-Prägungen, die mit Urbewegungen (Laufen, Greifen) und der Urruhe schlechthin (dem Tod) zu tun haben. Warburg konstruiert dafür eine griffige Formulierung: »Urwurzeln der ›primitiven‹ Gebärdensprache im ovidianischen Auffangspiegel gesehen. Construction: der Urwurzel-Complex LaGreiTo, Lagreto, = (Lauf Greif Tod).«⁴¹

Wie erklärt Warburg die Prägung? Es geht einerseits um das ›Erbe‹ des Menschen, andererseits um sein aktuelles ›Einzelpathos‹. Das Ausdrucks-›Erbe‹ ist einerseits biologisch-genetisch, andererseits in kultureller Tradierung verankert. Genetische Dispositionen machen die Wiederbelebung der antiken Affektformen für Warburg erst möglich.⁴² Einer seiner Gewährsmänner auf dem Gebiet des

39 WARBURG (s. Anm. 3), S. 431.

40 WARBURG (s. Anm. 3), S. 126.

41 WARBURG (s. Anm. 3), S. 48.

42 Gombrich spricht in diesem Zusammenhang von Anklängen an das zeitgenössische Konzept eines »Rassegedächtnisses« (»racial memory«); siehe Gombrich (s. Anm. 11), S. 323–325 (engl. Original S. 239–241); vgl. dazu CORNELIA ZUMBUSCH: Wissenschaft in Bildern. Berlin 2004, die »klare Hinweise« darauf sieht, dass Warburg »die

Affektausdrucks ist Charles Darwin.⁴³ Wie Warburg dies 1927 gegenüber seinen Gästen vertreten hat, gibt folgende Notiz wieder:

Ich ging von Darwin und Piderit⁴⁴ aus und suchte die Funktion des Gesetzes vom kleinsten Kraftmaß aus der mnemischen Dauer (durch die Geschichte) der Engramme höchster Ergriffenheit (die ›Antike‹ ist ein solcher Conservator) darzustellen. Da hierzu eine Bilderwand (von der Fortuna. über Neptun zur Briefmarke von Barbados) nötig war, mußte ich Saxl um Hilfe bitten. die er mir prompt gewährte.⁴⁵

Bing 1928: »Gleich beim Anfang der Lektüre von Darwin ›Expression of mind‹ fand ich eine Stelle, in der Darwin« einen »Beitrag zur Psychologie der Selbstempfindung« liefert.⁴⁶

Warburg interessiert sich besonders für die »Psychologie der polaren Spannung im Erbgut.«⁴⁷ Dabei wird auch eine Polarität von »Erbmasse« und Umwelteinfluss konstatiert:

»soziale Mneme als Bewahrerin der antikisierenden Dynamo-engramme der Gebärdensprache«⁴⁸ und »mnemische Erbmasse gegen umweltlichen Ein-drucksbestand.«⁴⁹ – »Der Schlüssel zu meinem Standpunkt ist die Ueber-

Wiederaufnahme von Bildformen als historisches und nicht biologisches Phänomen auffasst« (S. 103). Mein Eindruck ist eher, dass Warburg auch in dieser Frage sehr schwankt.

43 Dazu auch Warburgs Mitarbeiterin Gertrud Bing 1929: »Lektüre von Darwin: On the Expression of Mind, läßt mich das damalig Neue empfinden«. Zu Darwins Erkenntnisquellen gehörten neben zeitgenössischen Experimenten mit Gesichtsmuskeln (Laokoon-Braue) und Beobachtungen krankhafter Phänomene auch das »Studium der Meister der Kunst«. »Vom Studium der Kunstwerke hat er, wie er sagt, wenig Erfolg, denn ›Künstler sind auf Schönheit aus, und allzu heftiger Gemütsausdruck – siehe Laokoon – zerstört die Schönheit«. Hier setzt die Methode der K.B.W. [Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg] nicht nur insoweit ein, als sie die bekannte ›Ergänzung zum Laokoon‹ liefert, d. h. im Grunde nicht mehr auf einer klassizistischen Kunsttheorie basiert, sondern auch sofern sie – was wichtig ist – den ›Ausdruck der Gemütsbewegung‹ im Kunstwerk nicht mehr aus der Physiognomie allein abzulesen gezwungen ist.« Warburg schreibt »Herzlichster Dank« als Kommentar dazu. WARBURG (s. Anm. 3), S. 494. Bereits mehrere Jahrzehnte zuvor war auf Deutsch von CHARLES DARWIN erschienen: Der Ausdruck der Gemütsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren, übers. v. Julius Victor Carus, Stuttgart 1872.

44 THEODOR PIDERIT: Mimik und Physiognomik, Detmold ²1886.

45 WARBURG (s. Anm. 3), S. 123.

46 WARBURG (s. Anm. 3), S. 249.

47 WARBURG (s. Anm. 3), S. 341.

48 WARBURG (s. Anm. 3), S. 120.

49 WARBURG (s. Anm. 3), S. 421.

zeugung, daß die antike Mneme im Norden zu echterer Wiedergeburt, nämlich characterologischer (meinetwegen übertreibender) Renaissance geführt hat als im Süden, wo harmonikale Verschönerungsversuche die Daemonen um ihr Temperament betrügen.«⁵⁰

Diese Zitate machen deutlich, dass Warburg sich zwar theoretisch im Zwiespalt zwischen biologistischen und kulturalistischen Erklärungstheorien befand, sich letztlich aber doch auf die Seite der spekulativen Theorie des von ihm kurz »Mneme-Semon«⁵¹ genannten Richard Semon schlug, nach der auch kulturell Erlerntes in den genetischen Code als eine Art »Erinnerungsgut« übergehen kann. In Semons Buch *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens* von 1904 heißt es, »in sehr vielen Fällen« lasse sich nachweisen, »daß die reizbare Substanz des Organismus« nach »Einwirkung und Wiederauflösung eines Reizes [...] dauerhaft verändert« sei. Semon bezeichnet

diese Wirkung der Reize als engraphische Wirkung, weil sie sich in der organischen Substanz sozusagen eingräbt und einschreibt. Die so bewirkte Veränderung der organischen Substanz bezeichne ich [Semon] als das Engramm des betreffenden Reizes. und die Summe der Engramme, die ein Organismus ererbt oder während seines individuellen Lebens erworben hat, bezeichne ich als Mneme.⁵²

Semon ist die Tatsache wichtig, dass es sich bei den genannten Engrammen um Energieträger handelt. In Warburgs Vorstellung wird diese Energie, die auch in den Pathosformeln liegt, immer wieder mnemisch aktivierbar. Allein der »Akt des Sehens«, so kommentiert Cornelia Zumbusch 2004, reicht aus, um »die Erregungszustände in einer Intensität« zu reaktivieren, »als ob sie erinnert würden«. Damit wird deutlich, dass Warburgs Verständnis auf eine biologisch-behaviouristische Reiz-Reaktionstheorie hinausläuft. Dazu Zumbusch: »die Pathosformeln sind derart affektgeladen, dass die in ihnen gespeicherten Leidenschaften durch die visuelle Wahrnehmung erfahrbar werden«.⁵³ Aus heutiger Sicht wird man hier wohl nicht umhin kommen, von einer *naturalistic fallacy*, einem naturalistischen Irrtum zu sprechen, weil diese Annahme viel zu weit geht. Wir wissen inzwischen, dass nur sehr wenige visuelle Stereotypen genetisch kodiert sind und standardisierte Reaktionen hervorrufen können, dazu zählt das Lächeln eines Gesichts, dazu zählen vielleicht auch einige wenige Tierformen, wie Skorpione, Schlangen und Spinnen (die spontane phobische Reaktionen bei allen Menschen hervorrufen

50 WARBURG (s. Anm. 3), S. 147.

51 WARBURG (s. Anm. 3), S. 83.

52 RICHARD SEMON: *Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens*, Leipzig 1904, S. 20; vgl. ZUMBUSCH (s. Anm. 42), S. 104.

53 ZUMBUSCH (s. Anm. 42), S. 104.

können).⁵⁴ Eine moderne, heutigen Maßstäben gerecht werdende Bildtheorie bzw. Theorie visueller Codes wird demgegenüber theoretisch auf einen kulturalistischen Ansatz, auf die Konventionalität von Bildzeichen, mithin also auch auf Lerngeschichten bei visuellen Codes setzen.

8. Kosmos, Einzelpathos und Psychohistorie des Abendlands

Da Warburg aber glaubt, in Bildzeichen bzw. in Bildtexturen durchaus Spuren einer naturalistisch verstandenen Psychohistorie aufspüren zu können, denkt er nicht wirklich über die Grundprobleme von Zeichenkonventionen und die Bedingungen ihres Wandels in sozialkommunikativen Prozessen nach. Für Warburg haben die kulturellen Übermittler, etwa die Literatur, den Rang von »Conservatoren« der über Generationen hinweg immer wieder gleich stimulierenden »Pathosformeln«.⁵⁵ Sie und die überlieferten antiken Bildwerke veranlassen den Künstler zur Imitation, weil er in den psychischen Zustand derselben, in ihnen mnemisch abgelegten Energie versetzt ist. Für Warburg bekommen diese Ausdrucksformen mithin zunächst einmal den Status von Psycho-Symptomen und nicht den von visuellen Zeichen in strategisch-kommunikativer Absicht, wie es ein Rhetoriker erwarten würde. Zugleich ermöglicht diese Art der »Symbolbildung« durch den Künstler, so Roland Kany, »die Bannung« der gefährlichen Energiewerte »im Bild und damit die Distanzierung vom Objekt«.⁵⁶

Im Zustand energetischen Gleichklangs, im Sinne Warburgs, wendet sich der Künstler den »unheimlichen Speichern dämonischer Phoboswerte«⁵⁷ zu, die die antiken *Pathosformeln* ganz wesentlich darstellen. Angst wird hier zum großen Psychobeweger des Abendlandes und Warburg ist sein Analytiker:

Manchmal kommt es mir vor, als ob ich als Psychohistoriker die Schizophrenie des Abendlandes aus dem Bildhaften in selbstbiographischem Reflex abzulesen versuche: die ekstatische Nymphe (manisch) einerseits und der trauernde Flußgott (depressiv) andererseits als Pole zwischen denen der treuformend eindrucksempfindliche seinen tätigen Stil zu finden versucht.⁵⁸

Völlig zu Recht weist Didi-Huberman auf den epistemologischen Zusammenhang zwischen dieser Sicht der *Pathosformeln* Warburgs und der wenige Jahrzehnte

54 ULRICH HEINEN: Zur bildrhetorischen Wirkungsästhetik im Barock. Ein Systematisierungsversuch nach neurobiologischen Modellen, in: JOACHIM KNAPE (Hg.): Bildrhetorik (SAECVLA SPIRITALIA 45), Baden-Baden 2007, S. 113–157, hier S. 125–127.

55 WARBURG (s. Anm. 3), S. 127.

56 ROLAND KANY: Mnemosyne als Programm. Geschichte. Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin. Tübingen 1987, S. 147.

57 WARBURG (s. Anm. 3), S. 146.

58 WARBURG (s. Anm. 3), S. 429.

zuvor von Charcot in der Salpêtrière entwickelten »*médecine rétrospective*« hin (Abb. 24 und 25).⁵⁹

Der Künstler, der die *Pathosformel* in der Renaissance aufgreift, ist genetisch disponiert und steht unter kosmischem Einfluss. Er drückt seine eigene Seele und eine kosmische Seinsdisposition zugleich aus, die durch das antike Muster vermittelt wird: »Die seelische Orientierung [des Künstlers] durch künstlerische Gestaltung des bewegten Lebens unter dem Mitprägen der Funktion antiker Ausdruckswerte. Individuum und Kosmos ...«. ⁶⁰ Kosmos und Individuum kommen in der antikisierenden Expression von Körperbewegung zusammen. Die *Pathosformel* hat daher zwei Aspekte, den Makrokosmos und den individuellen, von seinen Trieben gesteuerten Künstler:

»die beiden *Pathosformel*-Bildungen (Monstrum in der kosmischen Orientierung und Superlativ der Gebärdensprache in der Orientierung zu sich selbst im Stande der Triebhaftigkeit)«⁶¹ – »Kosmisches Pneuma und menschliches Pathos als prägende Steigerungsformen antikisierender Ausdruckssymbolik schaffen den ›Eigenort persönlicher Dynamik‹ als Maßstab und Substrat der ästhetischen Einfühlung.«⁶²

Das heißt: bei der individuellen Verarbeitung eines antikisierenden Ausdruckssymbols wirken beim Künstler sowohl kosmisches Pneuma und menschliches Pathos zusammen und bestimmen seinen »Eigenort«.⁶³

9. Kultur

Warburg lässt letztlich offen, wie man sich den Transfer der *Pathosformeln* mit ihrer Semantik, d. h. ihren »Ausdruckswerten«, historisch vorstellen muss. Einerseits scheint er ganz konkrete Traditionsketten anzunehmen:⁶⁴ »der Orpheus-Gestus« in einer Inkunabel könnte »auf ein im Jahre 1494 zuerst aufgeführtes Mysterienspiel ›Homme pêcheur‹ zurückgehen: »wenn ja, wäre damit das Eindringen

59 DIDI-HUBERMAN (s. Anm. 2), S. 290 f.

60 WARBURG (s. Anm. 3), S. 436.

61 WARBURG (s. Anm. 3), S. 56.

62 WARBURG (s. Anm. 3), S. 316.

63 Im antiken Ursprung, der zu der kosmischen Prägung führte, stellte sich dies so dar, dass es eine Art »Umschalter« gab, von »thiasotischer Dynamik (der Masse)«, d. h. kultisch-orgiastischer Gruppen-Erregung, hin »zu pathetischer Energetik (des Individuums)«. Diese doppelte Fixierung des Ausdruckswertes gelingt auch in der Renaissance durch »die bewußte mnemische Funktion« der »Pathosformel« im rationalen »Denkraum« des Künstlers. Vgl. WARBURG (s. Anm. 3), S. 463. »Menschen-Menge und Einzelpathos (als zielbestimmende Funktion in der Zeit) bei Agostino Duccio: kosmisches Pneuma = individuelles Einzelpathos. Aufgabe, einen gemeinsamen Quellpunkt zu finden: meine Doctrin von Mania-Eros«. WARBURG (s. Anm. 3), S. 321.

64 Vgl. auch ZUMBUSCH (s. Anm. 42), S. 102 f.

der antiken Gebärde durch das Theater erwiesen.«⁶⁵ Andererseits scheint er davon auszugehen, dass energetische Ladung (wir würden sagen: semantische Information) auch semiotisch von einem Zeichensystem ins andere überspringt: »Das Metamorphosen Motiv aus Ovid (die Fichte peinigt die Heliaden) – abgeändert, wirkt aber noch weiter als mnemisches reizverknüpftes Engramm in den allgemeinen *Pathosformeln* der Figuren nach.«⁶⁶ Ob man hier von einer gewissen Nähe zur Archetypen-Vorstellung C.G. Jungs ausgehen kann, ist umstritten.⁶⁷ Auf jeden Fall bleibt Jungs Konzept im Vergleich zu Warburgs Pathosformeln eher abstrakt, wenn Jung schreibt:

Der Ausdruck ›Archetyp‹ wird oft als bestimmtes mythologisches Bild oder Motiv mißverstanden. Aber solche Bilder sind nur bewußte Darstellungen: es wäre absurd, anzunehmen, solche variablen Bilder könnten vererbt werden. Der Archetyp ist vielmehr eine angeborene Tendenz, solche bewußten Motivbilder zu formen – Darstellungen, die im Detail sehr voneinander abweichen können, ohne jedoch ihre Grundstruktur aufzugeben. Es gibt zum Beispiel viele verschiedene Darstellungen des Motivs der feindlichen Brüder, das Grundmuster aber bleibt dasselbe.⁶⁸

Warburgs Denken zielt auf eine Kulturtheorie der Renaissance. Seine *Pathosformeln* haben die Funktion von Indikatoren für den Gleichklang zwischen Antike und »restituierter« Antike in der Renaissance des 15./16. Jahrhunderts: »Restitution der antikischen seelischen Dynamik und körperliche Energetik im Brennpunkt.«⁶⁹ Damit ist für ihn der Kern des historischen Renaissance-Phänomens

65 WARBURG (s. Anm. 3), S. 256.

66 WARBURG (s. Anm. 3), S. 414.

67 Vgl. ZUMBUSCH (s. Anm. 42), S. 103. Warburg war mit Jungs Lehren während seiner Krankheit in Berührung gekommen. GOMBRICH (s. Anm. 11), S. 326: engl. Original S. 242. Zum Kind-Archetypus schreibt Jung: »Man darf sich keinen Augenblick der Illusion hingeben, ein Archetypus könne schließlich erklärt und damit erledigt werden. Auch der beste Erklärungsversuch ist nichts anderes als eine mehr oder weniger geglückte Übersetzung in eine andere Bildsprache. (Sprache ist ja nichts anderes als Bild!). Man träumt bestenfalls den Mythos weiter und gibt ihm moderne Gestalt. [...] Der Archetypus nämlich – was man nie vergessen sollte – ist ein seelisches Organ, das sich bei jedem findet. [...] Er repräsentiert oder personifiziert gewisse instinktive Gegebenheiten der primitiven dunklen Psyche, der eigentlichen, aber unsichtbaren *Wurzeln des Bewußtseins*.« CARL GUSTAV JUNG: Zur Psychologie des Kind-Archetypus. in: CARL GUSTAV JUNG und KARL KERÉNYI: Einführung in das Wesen der Mythologie. Gottkindmythos. Eleusinische Mysterien. Amsterdam/Leipzig 1941, S. 103–144. hier S. 117 f.

68 CARL GUSTAV JUNG: Zugang zum Unbewußten. In: CARL GUSTAV JUNG, MARIE-LOUISE VON FRANZ und JOHN FREEMAN (Hgg.): Der Mensch und seine Symbole. Freiburg 1979, S. 20–103, hier S. 67 (engl. Original: ›Man and his Symbols‹. London 1964).

69 WARBURG (s. Anm. 3), S. 253.

erfasst: Es ist der seelische Gleichklang mit der Antike. Der Gebrauch der Pathosformeln hat seine Ursache in einem ähnlichen Erlebnis- oder Gefühlshorizont in Antike und Renaissance. Indem die alte Form aufgegriffen wird, wird auch die alte Erlebnis-Energie wieder restituiert. Die *Pathosformeln* sind daher für Warburg nicht bloße Zeichen zur Verständigung, sondern Symptome. Es sind fast magisch *erzeugte* Symptome tiefer »Ergriffenheit«.

Sehr viel nüchternere Betrachtungsweisen sind Warburg fremd. Sie müssten bei der rein kunsttechnisch-intrinsischen Tatsache des Zitierens älterer Muster ansetzen. Dabei stellt sich die Frage nach der Motivation des Formzitats: Fühlt ein Künstler »antik«, wenn er eine antike Ausdrucksform für sein Bild wählt? Oder will er sich mit der Wahl dieser Ausdrucksform lediglich mit anderen Zeitgenossen über ein Ideal, etwa ein Renaissance-Ideal, oder über eine neue Ausdrucksnorm, etwa den Körperrealismus, verständigen? Das sind Fragen, die ein auf kommunikative Fakten eingestellter Rhetoriker stellen würde.

Die bislang erörterten Zitate aus dem Tagebuch der Warburgbibliothek machen deutlich, dass Warburg theoretisch mit einer ganz bestimmten Differenzproblematik nicht klar kam: der Differenz von naturgesetzlich verankerten Wirklichkeitsverhältnissen, die lediglich die Bedingung der Existenz von kulturellen Überbau-Phänomenen sind, und rein kulturell-konventionalistischen Systemen. Anders gesagt: Er ging der Differenz von Index und Zeichen bzw. psychischer Symptomerkennung und Codegebrauch nicht auf den Grund. Indizes lassen sich interpretieren (Umberto Eco erläutert dies in seinem Buch *Zeichen* am Beispiel des Rauchs über einem Wald, den die Feuerwehr durchaus als Anzeichen für einen Waldbrand deuten kann). Indizes dienen als solche aber nicht der menschlichen Kommunikation. Wenn Menschen kommunizieren wollen, brauchen sie Zeichen, also kodierte Artefakte (bei Eco stehen dafür etwa die Rauchzeichen nach den Regeln eines Indianer-Codes in kommunikativer Absicht). Warburgs Kategorien »Energie« und »Gedächtnis« führen immer wieder auf indexikalisch-symptomanalytisches Terrain. Dagegen lässt sich sein Begriff der »Formel« durchaus kommunikations- und zeichentheoretisch auffassen. Das interessiert den Rhetoriker.

10. Rhetorik

Eine rein konventionalistische Betrachtungsweise der *Pathosformeln* will Warburg nicht akzeptieren, obwohl ihm 1927 auch ein Rückbezug auf die Rhetorik, d. h. auf Fragen der menschlichen Kommunikation, in den Sinn kommt.⁷⁰ Für ihn blendet dieser Bezug aber dann doch die kosmologischen Zusammenhänge und überhaupt die genetisch-mnemische Betrachtungsweise zu sehr aus. Daher kann

70 Zum rhetorischen Denken bei Warburg siehe ULRICH PORT: »Katharsis des Leidens«. Aby Warburgs »Pathosformeln« und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie. in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert (1999). S. 5–42.

seiner Meinung nach nur die Göttin der Erinnerung *Mnemosyne* als Titelgeberin für seinen *Mnemosyne-Atlas* in Betracht kommen. Also verwirft Warburg den Gedanken, im Titel von einer »Wiederherstellung der Eloquenz« in der Bilderwelt der Renaissance zu sprechen: »Restitutio Eloquentiae? Würde im weiteren Sinne (›Pathosformel« zum Beispiel) sehr gut passen. Aber der Akt kosmischer Ordnung, die Sphaerologie wäre nicht drin. Nur als Kapitelüberschrift zureichend. Richtiger Generaltitel: *Mnemosyne*.«⁷¹

Da Warburgs Erkenntnisinteresse eben doch auf Psychohistorie der angedeuteten Art gerichtet ist, distanziert er sich von einer bloß rhetorischen Betrachtungsweise. Angesichts dessen steht weiterhin die eingangs aufgeworfene Frage im Raum, ob wir bei Warburg überhaupt einen heute noch verwertbaren systematischen Beitrag zur Theorie der ›Bildrhetorik‹⁷² finden. Die rhetoriksystematische Frage lautet: Gibt es konventionelle, sprachanaloge Bildelemente, die man bei der Produktion von Bildern kalkuliert und strategisch reflektiert einsetzen kann? Und gibt es einen Bildzeichencode aus Elementen, die ein Kommunikator verwenden kann, wenn er bei Adressaten strategisch Affekte induzieren oder Affekte ausdrücken will? Aby Warburg hätte auf die Frage, ob es *Pathosformeln* gibt, zweifellos mit einem klaren *Ja* geantwortet. Der heutige Rhetoriker lässt sich von dieser Stimme gern anregen und fragt nach ihrem theoretischen und methodischen Potenzial. Meine Schlussüberlegungen sollen sich mit jenen Fragen befassen, die eine systematische Analyse der Kategorie *Pathosformel* für mich aufwirft.

Warburg hat in einem Teil seiner Überlegungen die für jede Bildtheorie fundamentale Frage nach der ›langue‹ der Bilder jenseits von ›langage‹ und ›parole‹ rein historisch-diachron aufgeworfen. Können wir Elemente eines visuellen Codes und von so etwas wie einer Bildgrammatik nach strukturalistischen Kriterien (andere gibt es für die Konstruktion einer Grammatik nicht) unter synchronischer Perspektive eruieren? Die moderne Bildtheorie hat bis zum heutigen Tag hierauf noch keine wirklich befriedigende Antwort gefunden.⁷³ Für den Rhetoriker spitzt sich diese Frage noch zu: Kann ich als Orator, wenn ich (jenseits der Verbalsprache) ausschließlich mit visuellen Mitteln persuasiv kommunizieren will, auf Konventionen, auf visuelle Codes zurückgreifen? Die *Pathosformeln* könnten, wenn es sie systematisch gesehen überhaupt gibt, Elemente eines solchen Codes sein.

Um welchen Code ginge es bei den *Pathosformeln* genau? Es müsste um einen visuellen Partialcode gehen, den der Darstellungsformen des menschlichen Körpers. Noch genauer: um Zeichen für die Darstellung von Emotionen. Es geht dabei nicht um einen Code, der Elemente der Verbalsprache substituiert, wie er etwa für

71 WARBURG (s. Anm. 3), S. 170.

72 JOACHIM KNAPE: Rhetorik, in: Bildwissenschaft. Disziplinen. Themen. Methoden. hg. v. KLAUS SACHS-HOMBACH. Frankfurt a. M. 2005. S. 134–148. sowie KNAPE (s. Anm. 54).

73 Auch wenn auf diesem Gebiet viele der Arbeiten Klaus Sachs-Hombachs in die richtige Richtung weisen.

Gehörlose erfunden wurde (z. B. das französische System der *signes méthodiques* oder das englische des *signing exact english*).⁷⁴ Diese Codes sind Verbalsprache in Stummform: Worte, Flexion, Tempus wird analog zur lautlichen Aussprache gebildet.⁷⁵ Es geht auch nicht um eine *langage gestuel*, wie etwa die exakt kodierten Handzeichen von Mönchsorden, die textunterstreichenden Gesten der Redner oder die einer bestimmten Region der Welt (Abb. 26a und 26b). Die klassischen Rhetoriken widmeten sich dieser sprachtextunterstützenden »Körpersprache«, die im terminologischen Sinne allerdings nicht als eigentliche »Sprache« angesehen werden kann, in ihrem Actio-Kapitel.⁷⁶

Bei Warburg geht es um etwas, das er »Gebärden« nennt. Heute beschäftigen sich damit verschiedene kulturwissenschaftliche Disziplinen.⁷⁷ Es gibt aber auch eine eigene ethno-semiotische Disziplin, die ihr Begründer Ray Birdwhistell *Kinesik* nennt. Diese semiotische Disziplin befasst sich »mit der Beschreibung und Analyse der Körperhaltungen und Bewegungen« in bestimmten Kulturen, untersucht also »Kommunikation durch körperliches Verhalten« (Mimik, Gestik, Körperhaltungen), wobei der »Körper als ein speziell zu Interaktionszwecken ausgestattetes Instrument« des Menschen betrachtet wird.⁷⁸ Die kleinsten Einheiten dieser kulturell bedingten körperlichen Ausdrucks-codes nennt

74 WINFRIED NÖTH: Handbuch der Semiotik, Stuttgart, Weimar ²2000 [1985], S. 379–385.

75 Dahingegen sind die mittlerweile auch offiziell anerkannten Muttersprachen Gehörloser, wie die Deutsche Gebärdensprache oder American Sign Language, keine Substitute für Verbalsprachen, sondern autonome Sprachsysteme mit einem eigenen informationellen Code. S. z. B. WILLIAM C. STOKOE: Semiotics and Human Sign Languages (Approaches to Semiotics 21), Paris 1972 und CLAUDIA BECKER: Zur Struktur der Deutschen Gebärdensprache (FOKUS. Linguistisch-Philologische Studien 20), Trier 1997.

76 Zur Kritik an der Vorstellung, die rhetorischen Gesten seien eine »Sprache« im terminologischen Sinn siehe CHRISTA M. HEILMANN: Das Konzept Körper in der Rhetorik aus semiotischer Sicht, in: JÜRGEN FOHRMANN (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz (Germanistische Symposien. Berichtsbände 25), Stuttgart, Weimar 2004, S. 267–282; zu übergeordneten Aspekten unter linguistischer Perspektive siehe CORNELIA MÜLLER: Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte, Theorie, Sprachvergleich (Körper. Zeichen. Kultur 1), Berlin 1998; zur spezifisch rhetorischen Tradition siehe HERMANN STURM: Ein Blick in das ästhetische Archiv der Gesten, in: Geste & Gewissen im Design, hg. v. HERMANN STURM, Köln 1998, S. 34–43 sowie DENE BARNETT: Gestik, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 3 (1996), Sp. 972–989.

77 Einen Einblick vermittelt der Sammelband von MARGRETH EGIDI, OLIVER SCHNEIDER, MATTHIAS SCHÖNING, IRENE SCHÜTZE, CAROLINE TORRA-MATTENKLOTT (Hgg.): Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild (Literatur und Anthropologie 8), Tübingen 2000.

78 RAY L. BIRDWHISTELL: Kinesik, in: KLAUS R. SCHERER und HARALD G. WALLBOTT (Hgg.): Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten, Weinheim/Basel 1979, S. 192–202, hier S. 201, S. 192 und S. 199; vgl. auch HARTWIG KALVERKÄMPER: Mimik, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 5 (2001), Sp. 1327–1360.

Birdwhistell »Kineme«. Seit der Laokoon-Debatte des 18. Jahrhunderts finden insbesondere die Kineme, die sich mit der menschlichen Augenbraue erzeugen lassen, besondere Beachtung, so etwa schon bei Guillaume Duchenne de Boulogne 1862 (Abb. 27), Carl Michel 1886 (Abb. 28) oder Charles Darwin 1872 (Abb. 29).⁷⁹ Die übrigen Körperbewegungen werden am Ende des 19. Jahrhunderts ebenfalls für den Gebrauch in den Künsten kodifiziert (Abb. 30).

Auch Birdwhistell untersucht die Ausdrucksmöglichkeiten der Augenbraue intensiv.⁸⁰ Auf alle Körperbewegungen bezogen »war es möglich, 34 Kineme im amerikanischen kinesischen System zu isolieren und zu prüfen«, aber man muss insgesamt mit bis zu 50 rechnen.⁸¹ Diese kulturell bedingten Kineme haben keine beliebige Bedeutung, doch sie sind gewöhnlich auch nicht ganz eindeutig, sondern polysem. Daher muss Birdwhistell eine klare Kontextregel formulieren: »Gesten sind Formen, die nicht isoliert vorkommen können. Als gebundenes Morph⁸² benötigt eine Geste einen morphologischen Kontext, um bestimmt werden zu können.«⁸³

Sind Warburgs Beobachtungen damit überholt, ist unser Problem damit gelöst? Keineswegs! Denn die Suche nach *Pathosformeln* im Bild ist zunächst einmal nicht die Suche nach Bewegungskinemen *in vivo*, sondern die Suche nach statischen visuellen Notations-Formen, die Bewegungen oder Körperhaltungen in einer Bildtextur repräsentieren sollen. Ein ganz eigenes, auf Filmvisualität bezogenes Thema wäre demgegenüber die filmische Pathosformel à la Hollywood, wie sie Matthias Müller in seinem Video *Home Stories* von 1991 als Abfolge von pathetischen Sequenzen aus diversen Filmen zusammengestellt hat (Abb. 31).⁸⁴ In

79 GUILLAUME-BENJAMIN DUCHENNE DE BOULOGNE: Album de photographies pathologiques: complémentaire du livre intitulé de l'électrisation localisée, Paris 1862; CHARLES DARWIN: The Expression of the Emotions in Man and Animals. London 1872.

80 BIRDWHISTELL (s. Anm. 78), S. 199–201.

81 BIRDWHISTELL (s. Anm. 78), S. 201.

82 Gebundene Morphe sind in der Verbalsprache etwa Präfixe oder Suffixe.

83 RAY L. BIRDWHISTELL: Kinesics and Context. Harmondsworth 1973, S. 119; vgl. NÖTH (s. Anm. 74), S. 305.

84 Le mouvement des images / The Movement of Images. Katalog zur Ausstellung »Le mouvement des images« im Centre Pompidou Paris 9. April 2006 bis 29. Januar 2007. hg. v. PHILIPPE-ALAIN MICHAUD, Paris 2006, S. 98 f. u. S. 146. Eine eingehende Untersuchung der Gebärden im Film würde zu anderen methodischen Überlegungen führen müssen, auch wenn es natürlich naheliegende Anschlussmöglichkeiten gibt. Die fließende Bildlichkeit der Filmvisualität ist aus theoretischen Gründen auf einer anderen Ebene abzuhandeln als das zweidimensionale statische »Bild« im terminologischen Sinn, auch wenn man sagen kann, dass sich das Filmvisuelle in einzelne »Bilder« auflösen lässt (dann aber seinen Status wechselt). Der Simulationscharakter ist in den modernen Echtzeitmedien generell von anderer Qualität. Aus diesen und anderen Gründen kann hier nicht weiter auf den Film eingegangen werden. Vgl. JOACHIM KNAPE: Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes, in: KNAPE (s. Anm. 54), S. 9–34, hier S. 12, Anm. 8.

unserem Zusammenhang geht es um die *Notation* von Bewegung (die natürlich etwas bedeutet, zumindest sich selbst), nicht um die eigentliche körperliche Bewegung. In der lebensweltlichen Bewegung von Menschen mögen kosmische Bezüge à la Warburg vielleicht zur Geltung kommen, das sei dahingestellt; in einem bloßen Notat jedoch könnten sie höchstens noch als semantische Konnotationen zugegen sein. Wir wollen solche visuellen Notate in Bildern *Schemata* nennen, wie es im antiken Griechenland üblich war, wo jede Malerwerkstatt an diesen ›Haltungen‹ ihrer gemalten Figuren zu erkennen war (Abb. 32 u. 33).⁸⁵ Diesen Begriff $\Phi\pi\acute{\alpha}\nu$ (*schêma*) hat Quintilian dann ins Sprachliche der Rhetorik übertragen und für die damit gemeinten ›rhetorischen Figuren‹ den Ausdruck *figura* gewählt.⁸⁶

Nüchtern vor kommunikationstheoretischem Hintergrund betrachtet geht es bei den Pathosformeln um visuelle Notationsformen, die nicht um ihrer selbst willen entstehen, sondern stets in kommunikativer Absicht produziert werden. Unter einer Notation verstehe ich jede sinnlich wahrnehmbar in die kommunikative Interaktion gestellte, also aus der bloßen Kognition heraus getragene, mithin eigens physisch produzierte semiotische Größe.⁸⁷ Was ich solcherart außerhalb meines Körpers semiotisch ins Spiel bringe (wobei ich interaktiv an irgendeinen der sinnlichen Kanäle meiner Partner appelliere), dient stets einer Mitteilung bzw. Botschaft. Im vorliegenden Fall geht es zunächst einmal immer konkret um die Mitteilung des Vorliegens von Affekt.

Warum diese Mitteilung gemacht wird, hängt vom jeweiligen Kommunikationsziel und -kontext ab. Hier kommen einerseits die *Funktion* eines Bildwerks ins Spiel (die als gesellschaftlich standardisierte, mithin objektive Zuordnung der Bildgattung zu einem Kommunikationskontext zu verstehen ist), andererseits die *Intention* des Bildermachers (die als subjektive Motivations- und Intentional-lage des Bildermachers oder seines Auftraggebers aufgefasst werden muss). Wenn dabei bewusst antikisierende Ausdrucksformen gewählt werden, könnte dies bloß als Zitat gemeint sein. Doch auch in solch einem Fall stellt sich die Motivations- bzw. Bedeutungsfrage.

85 SALVATORE SETTIS: Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion, in: Vorträge aus dem Warburg Haus I (1997), S. 33–73, hier S. 45 f.; NADIA KOCH: *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, München 2000, S. 59–61.

86 QUINTILIAN: *Institutio oratoria* 9.1.1.

87 Der Begriff ›Notation‹ bezieht sich auf die Tatsache, dass bei der Bildkommunikation (wie auch bei allen anderen Kommunikationsweisen) die zunächst immer mental repräsentierten Bildtexturen oder Symbole für die menschliche Kommunikation externalisiert werden müssen, d. h. etwa als Zeichnung in den Kommunikationsprozess eingespeist werden müssen, um überhaupt zu einem kommunikativen Faktum werden zu können (black box-Problem). Was dabei notiert wird, sichert aufgrund seiner konventionellen Bestandteile das Grundverstehen des Bildtextes. Vgl. KNAPE (s. Anm. 84), S. 13.

Warburg sammelt Notationsformen für Affekte und kommt zu dem Befund, dass beim Zeichenrepertoire zwischen »Gotik«, wie er es nennt, und »Renaissance« eine Differenz bestehe. Affekte werden in der Renaissance nach seiner Beobachtung erstens überhaupt bzw. verstärkt zum kommunikativen Gegenstand, und zweitens ausdrucksseitig neu und anders notiert. Welche Erklärungen er dafür meinte finden zu können, habe ich oben erläutert.

Zweifellos sind Notationen und die ihnen zu Grunde liegenden Codes dem historischen Wandel unterworfen. Ob es epochenspezifische Gefühle *in vivo* gibt, sei dahingestellt. Warburg jedenfalls war mit diachronem Blick immer wieder auch auf der Suche nach dem malerischen Spezial- oder Partialcode jener Schemata in der Renaissance, mit deren Hilfe man Leidenschaft oder körperliche Ruhe visuell notieren konnte. Er sah, dass die Renaissance-Künstler offenbar die Notationsformen der Antike zitierten bzw. imitierten. Für den produktionstheoretisch denkenden Rhetoriker ist dabei maßgeblich, dass die Künstler bei der Produktion ihrer Bildtexturen offenbar die Wahl hatten zwischen älteren (mittelalterlichen) und neueren (antikisierenden) Notationsformen. Für Ernst H. Gombrich steht hinter solch einer künstlerischen Entscheidung kein psycho-energetisches Problem, sondern der handwerklich-ästhetische Anspruch, die beste Lösung eines Ausdrucksproblems vor dem Hintergrund bestimmter Konventionen zu finden. Was wir oben Zeichen versus Index genannten haben, bringt er auf den begrifflichen Gegensatz von »symbolic and expressive gestures«. Dabei oszillieren die gefundenen Ausdrücke zwischen dem Zeigen eines »conventional symbol« und dem Sich-Äußern eines »natural symptom« aus der Welt körperlichen Gebarens. Vorausgesetzt ist dabei, dass der Bildmacher ein dokumentarisches Darstellungsinteresse hat (»images which satisfy certain specific demands of verisimilitude«), d. h. der Bildmacher will einen *in vivo* vorkommenden Psychozustand dokumentieren und tritt deshalb bei der Suche nach Darstellungslösungen ein in »a secular process of trial and error«. ⁸⁸ Gombrich sieht das Problem mithin gänzlich handwerklich, produktions-intrinsisch.

Wenn wir die hier kurz vorgestellten Ansätze des Umgangs mit Gesten als Notationen zu systematisieren suchen, dann ergeben sich drei Möglichkeiten, die im Einzelfall zu diskutieren wären:

1. Der monumentalisierte (isoliert betrachtete) Gestus als Bestandteil des Bildzeichencodes, also jenes Codes, den etwa die Menschen Europas als Mitglieder der europäischen Bildkommunikationsgemeinschaft im Lauf ihres Lebens lernen und speichern und für kommunikative Zwecke abrufen können (Gestus als Sprachelement der europäischen Bildsprache).

2. Der monumentalisierte (isoliert betrachtete) Gestus als Bestandteil eines ästhetischen Overcodes, z. B. einer bestimmten Epochen- oder Stilrichtung, der die Elemente des oben genannten Bildzeichencodes in bestimmter Weise stilis-

88 ERNST H. GOMBRICH: Action and Expression in Western Art, in: ROBERT A. HINDE (Hg.): Non-Verbal Communication, Cambridge 1972, S. 373–392.

tisch überformt.⁸⁹ Davon zu unterscheiden wären ganz individuelle stilistische Lösungen, die keinem stilistischen Overcode folgen (vgl. Abb. 34).

3. Der Gestus als Textphänomen, d. h. nicht mehr isolierte Betrachtung eines Gestus als Bestandteil der Bild-Langue, sondern Betrachtung des Notats einer Geste als Bestandteil irgendeiner konkreten Bildtextur (also im Kontext eines Bildes). Hier können sich unter Umständen erst durch die Kontextualisierung bestimmte Formen semantisch vereindeutigen (wie es Birdwhistell für viele der lebensweltlichen Kineme postuliert); hier können sich aber auch alle erlernten Bedeutungen eines elementaren Bildelements verändern, ja gegenüber konventionellen Bedeutungen sogar ins semantische Gegenteil verkehren. Das ist ein ganz normales Phänomen, das wir auch bei verbalsprachlichen Ausdrücken im Rahmen textlicher Semantisierungsvorgänge beobachten können. Warburg spricht in solchen Fällen von energetischer Inversion.

Für den Rhetoriker gehören diese semiotischen Zusammenhänge zu den Voraussetzungen kommunikativen Handelns und sind auf den theoretischen Ebenen von Bildsprache, Bildgrammatik und ›Bild‹ (also Bildtext) abzuhandeln. Die solcherart bildsprachlich und bildtextlich gegebenen Möglichkeiten werden für ihn erst interessant, wenn sie im kommunikativen Bildhandeln virulent werden. Insofern ist die oben diskutierte Frage der rechten mimetischen Denotatsherstellung für seinen theoretischen Kontext nicht spezifisch, also die Tatsache, dass mit bestimmten Gestaltausdrücken Semantiken von ›Furcht‹, ›Freude‹, ›Trauer‹ usw. *als solche* kommuniziert werden können. Der Rhetoriker wendet sich von den Fragen der bloßen Mitteilung, der reinen Informationsvermittlung ab und den Fragen der Lenkung, Tendenzgebung oder Orientierung zu.⁹⁰ Wenn sich zeigt, dass im bildkommunikativen Handeln, etwa bei der strategisch-absichtsvollen Herstellung und gezielten sozialen Verwendung von Bildern, ganz bestimmte Darstellungslösungen eine Botschaft transportieren sollen, dann tritt für ihn der rhetorische Fall ein, den es als solchen zu untersuchen gilt. Für den rhetorischen Blick sind dann die konnotativen Weiterungen von Interesse, die mit einem ganz bestimmten Ausdrucksrepertoire verbunden sind. Der Rhetoriker interessiert sich dafür, ob mit diesen spezifischen Ausdrucksmitteln ein spezifisches Sosein von Welt (natürlich nur als *possible world*) im Bild vermittelt wird.

Anders gesagt: Wenn die Künstler der Renaissance nur die formalen Lösungen der Antike für das Problem der Notation von Affekten im Bild präferiert haben, dann steckt in dieser Selektionsentscheidung zweifellos eine Botschaft. Sie könnte lauten: die antiken »Ausdruckswerte« (Warburg) sind den mittelalterlichen vorzuziehen. Die Entscheidung der Künstler für diesen Notations-Code bedeutet laut

89 Grundlegend zur rhetorischen Rolle und zum Charakter des Stils beim Bild: LAMBERT WIESING: Zur Rhetorik des Bildes. in: KNAPE (s. Anm. 54), S. 37–48.

90 JOACHIM KNAPE: Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000, S. 121; JOACHIM KNAPE: Persuasion. in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 6 (2003), Sp. 874–907, hier Sp. 875.

Warburg die Abwendung von religiös motivierter »Einkehr« in der Gotik und die Hinwendung zur humanistischen »Auskehr« mit Hilfe »antikisierenden Gesticulation«. ⁹¹ Warburg versteht dies als »mimische Reaction« der Renaissance auf eine nicht mehr akzeptierte Bewusstseinsstufe. ⁹² Darüber lässt sich reden.

Diese Opposition wirft allerdings einige historische Fragen auf, die ich abschließend nur nennen will: Gibt es einheitliche »gotische« Belege, die codebedingte Alternativen bei künstlerischen Selektionsentscheidungen bereitstellen konnten? Oder hat es im Mittelalter nicht doch höchst individuelle Notationsweisen desselben Affekts gegeben, ohne dass es dabei immer schon um Entscheidungen für oder gegen einen stilistischen Ausdruckscode ging? Ein Beispiel ist der Furor Didos im vierten Buch von Vergils *Aeneis*; Dido ersticht sich verzweifelt bei der Abreise des Aeneas aus Karthago (Abb. 34 u. 35). Oder: Könnte es sein, dass in der Renaissance durch die Zitate antiker Affektnotationen ganz neue Affektspielarten oder pathetische Zustände in den europäischen Bilder->Diskurs importiert wurden? In jedem Fall steckt für den Bildrhetoriker in den damals »neuen«, antikisierenden Körper-Schemata als Kernbotschaft das Humanistenprinzip, gemäß dem die Antike in ihrer Eigenart als Diskursnorm über allem anderen steht. ⁹³

91 WARBURG (s. Anm. 3), S. 162; vgl. auch S. 523.

92 WARBURG (s. Anm. 3), S. 162.

93 JOACHIM KNAPE: Humanismus. in: HORST BRUNNER und RAINER MORITZ (Hgg.): *Literaturwissenschaftliches Lexikon*, Berlin 1997, S. 144–146, hier S. 145.



Abb. 18: Aby M. Warburg, 1925.

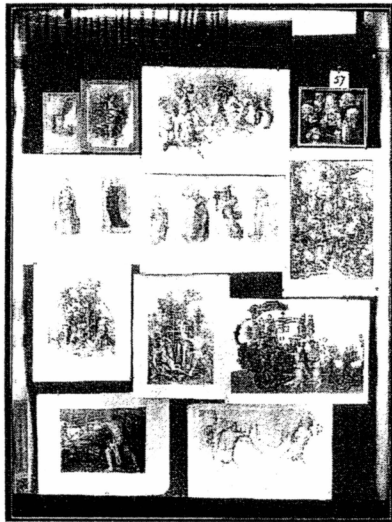


Abb. 19: *Mnemosyne-Atlas*, Tafel 57: Pathosformeln bei Dürer.



Abb. 20: Anonym (griechisch): *Tod des Orpheus*. 5. Jh. v Chr.



Abb. 21: Anonym (italienisch): *Tod des Orpheus*. 1497.



Abb. 22: Marcantonio Raimondi: *Das Urteil des Paris* (Detail), 1510-1524 ca.



Abb. 23: Edouard Manet: *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1867.



Abb. 24 : Anonym (griechisch): *Tanzende Mänade*.



Abb. 25: Paul Richer: *Prodromes de la grande attaque histérique*.



Abb. 26a: Symbolische Gesten der Neapolitaner.

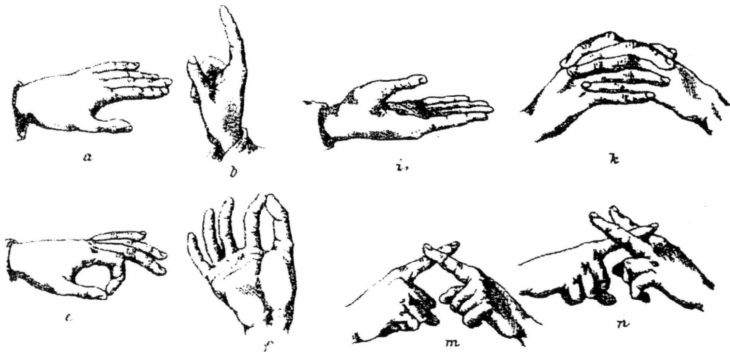


Abb. 26b: Symbolische Gesten der Neapolitaner und nordamerikanischer Ureinwohner.



Abb. 27: Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne: *Album de photographies pathologiques: complémentaire du livre intitulé de l'électrisation localisée*, Paris 1862.

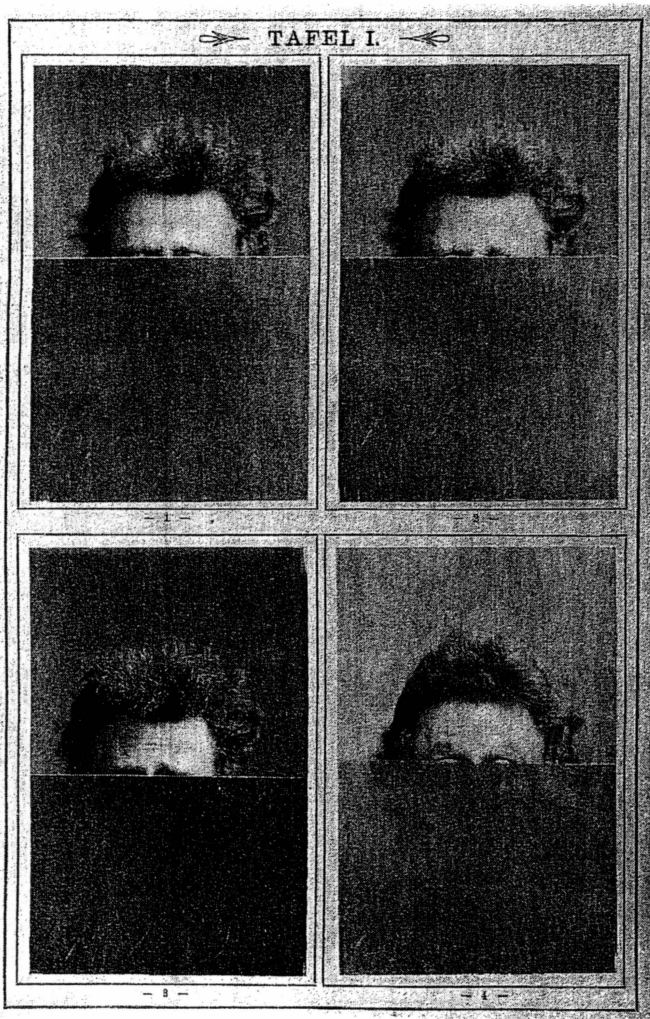


Abb. 28: ›Sonderstellungen der Augenbraue‹ bei Carl Michel: *Die Gebärdensprache. Dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer.* 2 Theile. Köln 1886.



I.



Heliotyp

2.

Abb. 29: Charles Darwin: *The expressions of the Emotions in Man and Animals*.
London 1872.

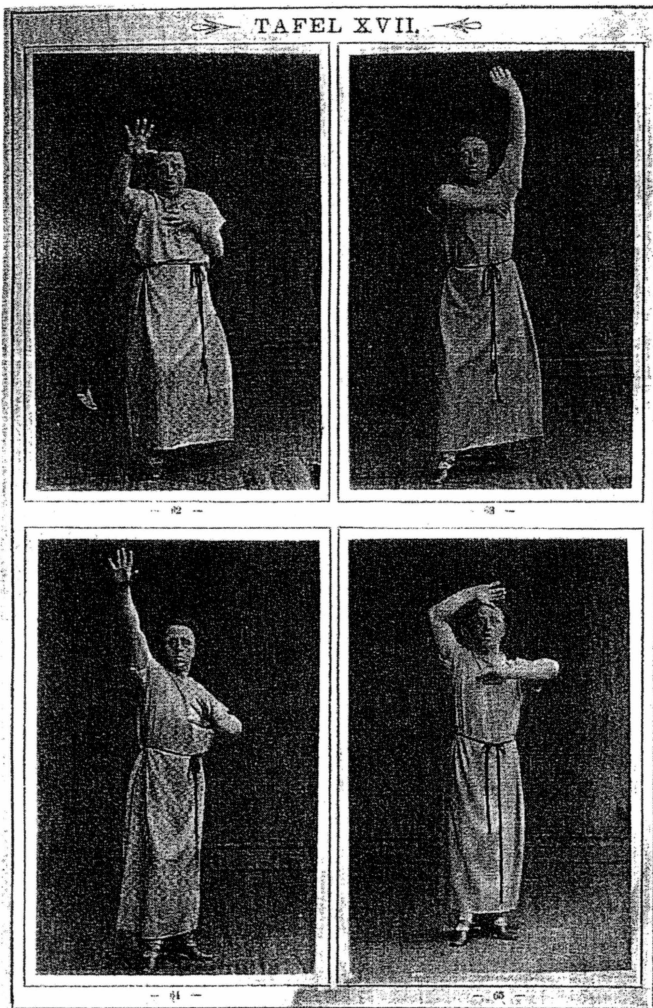


Abb. 30: »Die großen Gebärden« bei Carl Michel: *Die Gebärdensprache. Dargestellt für Schauspieler sowie Maler und Bildhauer.* 2 Theile. Köln 1886.



Abb. 31: Matthias Müller: *Home Stories*. Video 1991 (Fotografic).



Abb. 32: Anonym (griechisch): *Tanzende Nymphen*, Ende 5. Jh. v. Chr.



Abb. 33: Anonym (griechisch): *Mänade und Satyr*, hellenistische Periode.

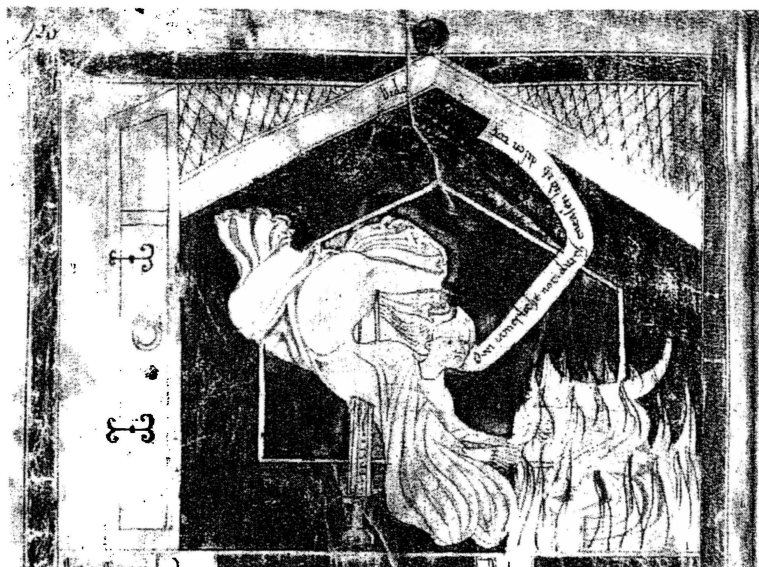


Abb. 34: Dido begeht im Furo Selbstmord. Aus: Heinrich von Veldeke:
Eneasroman. Manuskript Berlin (Ms. Germ. fol. 282), fol. XVII.
Datierung: ca. 1220/1230.



Abb. 35: Dido begeht im Furor Selbstmord. Holzschnitt (Detail) aus:
Vergil: *Aeneis*, ed. Sebastian Brant, Strasbourg, 1502 (*Publij Virgilij maronis
opera*, Straßburg, Johann Grüninger, 1502 = VD 16: V 1332).

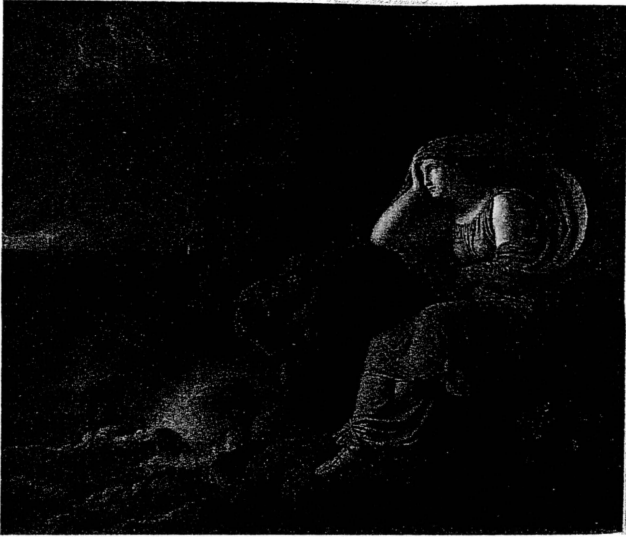


Abb. 36: Christian Gottlieb Kratzenstein Stub: *Halcyone am Morgen nach dem Sturm*, 1810. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

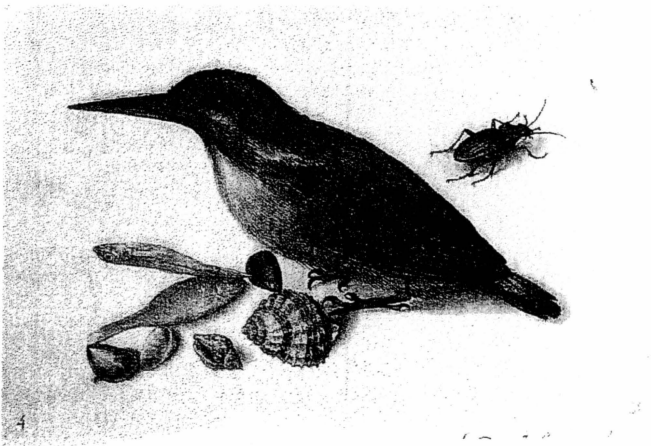


Abb. 37: Georg Flegel: *Eisvogel*, Aquarell, um 1630. Ehemals Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, KdZ 7497 (Kriegsverlust).