



SAECVLA SPIRITALIA

JOACHIM KNAPE:

Bildtextualität, Narrativität und Pathosformel.

Überlegungen zur Bildrhetorik

Sonderdruck aus

ARTIUM CONJUNCTIO

Kulturwissenschaft und Frühneuzeitforschung

Aufsätze für Dieter Wuttke

Herausgegeben von Petra Schöner und Gert Hübner

Baden-Baden 2013. XII, 582 Seiten, 78 Abbildungen. ISBN 978-3-87320-448-5. SAECVLA SPIRITALIA

Die Beiträge des Bandes:

KLAUS ARNOLD: *Equus auratus* – Der fränkische Humanist Sebastian von Rotenhan (1473–1532) / MARÍLIA DOS SANTOS LOPES UND PETER HANENBERG: Entdeckung und Selbstentdeckung. Kurze Anmerkungen zur literarischen Darstellung Europas in der Frühen Neuzeit / STEPHAN FÜSSEL: Die Bedeutung der Erfindung Gutenbergs für die Bildungs- und Kulturgeschichte Europas aus italienischer Sicht / KLAUS DÖRING UND ECKART SCHÄFER: „Des Träumerdramas Ende“: Ein Epilog zu den innerlutheranischen Fehden nach Luther / VOLKER HONEMANN: Ein Stadtschreiber als Theologe: Peter Ischenloer von Breslau († 1481) über Böhmisches Ketzerei und Pest / PAUL GERHARD SCHMIDT (†): Erasmus in der Region und in der Welt / GERT HÜBNER: Tugend und Habitus. Handlungswissen in exemplarischen Erzählungen / WOLFGANG HÜBNER: Sinne und Sterne in Jacob Baldes „Urania Victrix“ / PETER THIERGEN: „*Pictoris nos ars delectat*“ (Vossius) oder „Der Dichter denkt in Bildern“ / REINHOLD F. GLEI: Der Künstler als Kunstobjekt: Lateinische Gedichte auf Rubens / ROBERT SUCKALE: Dürers Stilwechsel um 1519 / MARTIN STAHELIJN: Übersene Frühbelege für musikalisch-rhetorische Figuren / JOACHIM KNAPE: Bildtextualität, Narrativität und Pathosformel. Überlegungen zur Bildrhetorik / CLAUDIA WEDEPOHL: Aby Warburg und die Aquarellkopie des Johann Anton Ramboux nach Piero della Francesca „Konstantinsschlacht“ in Arezzo / PETER SPRINGER: Bewegte Monumente. Zu einer Karikatur von Ernst Neumann / OTTO GERHARD OEXLE: ‚Geschichte‘ als Wissenschaft – ‚Geschichte‘ als Roman / REINHARD WUNDERLICH: Glöckner unserer Stadt. Victor Hugos Roman „Notre Dame von Paris“ als Ausgangspunkt für Prolegomena einer urbanen Religionspädagogik / WULF SEGBRIEHT: Damenwahl und Kopfstand. Zu Günter Grass' Gedichtband „Letzte Tänze“ / PETRA SCHÖNER: Bibliographie Dieter Wuttke 1951–2013

2013

VERLAG VALENTIN KOERNER · BADEN-BADEN

www.koernerverlag.de



Bildtextualität, Narrativität und Pathosformel

Überlegungen zur Bildrhetorik

von Joachim Knappe





1. Theoretischer Hintergrund: Bildkode und Bildtext






Die Rhetoriktheorie wendet sich der Bilderfrage zu, wenn Bilder für eine kommunikative Aufgabe benutzt werden, wenn mit Hilfe eines Bildes eine Botschaft vermittelt oder unterstützt werden soll.¹ Gehen wir von einem alltäglichen Fall aus. Nehmen wir an, dass der Art Director einer Werbeagentur zu seinem Grafiker geht und ihm den Auftrag gibt, drei Bilder für eine Werbekampagne zu skizzieren, in denen ein Aschenbecher und eine Zigarette vorkommen. Nach drei Tagen sind die Zeichnungen fertig und der Art Director stellt mit Freude fest, dass es Bilder mit Szenen sind, in denen tatsächlich Aschenbecher und Zigaretten vorkommen. Wie ist das möglich?

Versuchen wir, die sich aus dieser kleinen Geschichte ergebenden theoretischen Probleme zu isolieren. Sehen wir uns den Vorgang noch einmal an: Die Ausgangslage ist, dass der Grafiker ganz am Anfang noch keine mentale Repräsentation irgendeines konkreten Bildes weder in seiner Imagination noch auf einem Blatt Papier hat. Dann erfolgt ein verbaler kommunikativer Akt, eine Instruktion von Seiten des Art Directors. Das am Ende vorliegende Ergebnis (die Bildskizzen) beweist, dass der Art Director mit einer ganz bestimmten kognitiven Ausstattung bei seinem Grafiker rechnen konnte. Offenbar konnte der Grafiker die verbalen Ausdrücke (in Form lautsprachlicher Zeichen, nämlich |Aschenbecher| und |Zigarette|) mit den entsprechenden Bildzeichen,  und , verbinden,² die offensichtlich in seinem Gehirn isoliert abrufbar waren. Dieser Vorgang führt zu zwei zwingenden Schlussfolgerungen:

1 Vgl. Joachim Knappe: Bildrhetorik. Einführung in die Beiträge des Bandes. In: Ders. [Hrsg.]: Bildrhetorik. (Saecvla Spiritalia 45). Baden-Baden 2007, S. 9-34.

2 Aus technischen Gründen wähle ich hier nur ähnliche Symbole für die Bildzeichen ‚Aschenbecher‘ und ‚Zigarette‘.

1. Der Grafiker muss (wie sein Chef) in seiner kognitiven Ausstattung einen Vorrat an Bildzeichen haben, zu denen auch die konventionalisierten Zeichen oder *types*  und  gehören. Wir nennen einen solchen Zeichenvorrat ‚Kode‘. Wir sprechen vom ‚Bildkode‘, wenn der Kode aus Zeichen besteht, die motiviert sind, d.h. deren Gestalt oder Ausdrucksseite (Signifikant) optisch wahrnehmbaren Gestalten der physikalischen Welt zuzuordnen ist. Wie bei jedem Kode müssen Kinder die Bedeutungen dieser ‚Zeichen‘ früh lernen, um später Bilder verständlich notieren zu können. Und wie beim Schriftkode dauert es eine Weile, bis Kinder das Notieren von Bildzeichen gut können (siehe ABB. 1).
2. Der Grafiker kann die einzelnen Elemente des lautsprachlichen Kodes (wir reden hier normalerweise einfach von ‚Sprache‘) seines Chefs verstehen, nämlich |Aschenbecher| und |Zigarette|. Und er kann diese Einzelelemente übersetzen in  und  (d.h. in Elemente eines anderen Kodes, eben des Bildkodes). Das kann nur gelingen, weil es offenbar kognitive Verknüpfungsmöglichkeiten zwischen verschiedenen Kodes im menschlichen Gehirn gibt.³

Kehren wir noch einmal zur Geschichte von Art Director und Grafiker zurück. Am Ende liegen drei Bilder auf dem Tisch, die der Art Director noch nie gesehen hat, die er aber dekodieren (‚verstehen‘) kann. Es sind Bilder, weil sie nicht nur aus  und  bestehen, sondern weil diese beiden Zeichen irgendwie verknüpft sind und Teil einer höher organisierten Verbindung mit noch vielen anderen Bildzeichen wurden. Eine solche kann entstehen, weil der Grafiker noch sehr viele andere Bildzeichen (ikonische *types*) mental gespeichert hat, die er gut mit den vom Art Director geforderten Zeichen  und  kombinieren kann. Zusammengekommen konstituieren all die Zeichen des neu entstandenen Bildes (Zeichenkombinationen, die auch der Art Director in ihrem Zusammenhang versteht) jene Semantik höherer Ordnung, die zur Definition ‚Bild‘ gehört. Die Bedeutung eines Bildes ist also nicht nur die Summe seiner identifizierbaren Einzelzeichen. Mit anderen Worten: Das Zeichen für Aschenbecher () ist noch kein Bild, sondern nur einer jener einzelnen Bausteine, aus denen Bilder gemacht werden können. Der Schritt

³ Das ist schon seit Längerem vermutet worden.

vom Baumaterial zum fertigen Haus aber ist der Schritt vom Kode mit seinen einzelnen konventionellen Bildzeichen zum ‚Bildtext‘. Dabei wird ‚Text‘ im Sinne des erweiterten Textbegriffs der semiotischen *Textuality* verstanden als begrenzter, geordneter Zeichenkomplex, der in kommunikativer Absicht konstruiert ist.⁴ Der Bildzeichen-, ‚Kode‘ ist konventionell, die Bedeutungen der Bildzeichen sind erlernt und können nicht beliebig ausgetauscht werden. Der Kode zwingt den Nutzern seine Bedeutungen und Regeln auf;⁵ der Text jedoch eröffnet das Reich der Freiheit. Erst auf der Ebene des Textes, wenn das Spiel der unendlichen Kombinationsmöglichkeiten beginnt, tut sich also das Terrain der Bedeutungsfreiheit auf, indem eine Semantik höherer Ordnung kreiert wird, die nur den kommunikativen Bedürfnissen folgt. Jeder Kode (jede Sprache) unterwirft mich dem Terror der Grammatikalität (d. h. dem ‚richtig/falsch‘-Zwang; vgl. ABB. 1).⁶ Aber jeder Text erlaubt mir die Überwindung des Zwangs durch das freie Spiel der kombinatorischen Kräfte, für die neue, zusätzliche kommunikative Regeln gelten. Diese Regeln sind ästhetische oder rhetorische und arbeiten nach dem Kriterium ‚angemessen/unangemessen‘.⁷

Ein Bildtext ist also das, was in der kommunikativen Wirklichkeit der menschlichen Kultur deswegen gemacht wird, weil aus einer aktuellen Lage heraus etwas mit diesem Bildtext mitgeteilt werden soll. Für den Rhetoriker ist ein Bild daher ein kommunikatives Faktum. Der Kode liefert das semiotische Potenzial für den Bildermacher (Chomsky würde



4 Hartmut Stöckl: Texts with a view – Windows onto the world. Notes on the textuality of pictures. In: Wolfgang Thiele/Albrecht Neubert/Christian Todenhagen [Hrsg.]: Text – Varieties – Translation. (ZAA Studies 5). Tübingen 2001, S. 81 - 107; Knappe: Bildrhetorik [wie Anm. 1], S. 12; Joachim Knappe: Werk, Bildtext und Medium in agonalen Kunstrhetorik. In: Sabine Heiser/Christiane Holm [Hrsg.]: Gedächtnisparagone – Intermediale Konstellationen. (Formen der Erinnerung 42). Göttingen 2010, S. 79 - 91, hier S. 82f.

5 Zu kulturellen Kodes siehe Joachim Knappe: Die kodierte Welt. Bild, Schrift und Technobild bei Vilém Flusser. In: Ders./Hermann-Arndt Riethmüller [Hrsg.]: Perspektiven der Buch- und Kommunikationskultur. Tübingen 2000, S. 1 - 18.

6 Vgl. zu diesen „Korrektheitsmaßstäben“: Klaus Sachs-Hombach/Maie Masuch: Können Bilder uns überzeugen? In: Joachim Knappe [Hrsg.]: Bildrhetorik. (Saecula Spiritalia 45). Baden-Baden 2007, S. 49 - 70, hier S. 55f.

7 Joachim Knappe: Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300 - 1700. (Gratia 44). Wiesbaden 2006, S. 48.

hier wohl von seiner *image-competence* sprechen), hingegen ist der Bildtext das immer wieder neu entstehende, okkasionelle, vorher nicht da gewesene Kommunikationsprodukt. Ein Bildtext ist etwas, das aus der *black box* des menschlichen Denkens nach außen gelangt, indem es notiert wird.⁸ Nur das Notat ist ein Bildtext, der kulturell greifbar und damit für die Rhetorik interessant wird (unbeschadet der Tatsache, dass es vorher eine mentale Repräsentation beim Bildermacher gegeben hat).

Der Bildkode weist freilich noch ein anderes Problem auf, nämlich das Problem der Kombinationsregeln, die es gestatten, sinnvolle Bildzeichenkombinationen im Bildtext vorzunehmen, die dann auch von den Bildinterpreten als komplexes Bedeutungsgefüge verstanden werden. Unser Art Director kann das ihm vorher unbekannte Bild, in dem die von ihm gewünschten Zeichen  und  vorkommen, nur darum sofort verstehen, weil er und der Grafiker (und das ins Auge gefasste Publikum) auch über ein gemeinsames Regelwerk für die Kombination von Bildzeichen verfügen. Wäre dem nicht so, würde der Art Director die Bildentwürfe nicht für die Werbekampagne akzeptieren können.

Für die weiteren Überlegungen zu diesem Problem gibt uns das Sprachanalogietheorem einen Fingerzeig. Der Bildkode müsste ähnlich (nicht identisch) wie die Lautsprache funktionieren, wenn er denn das Entstehen von Bildtexten ermöglicht, und das scheint ja der Fall zu sein. Der Bildkode müsste demnach eine Art Sprache sein und zum menschlichen Zeichensystem-Wissen gehören, das noch nichts mit ‚Text‘ zu tun hat.

8 ‚Notation‘ heißt jede Art von Textkonstruktion, die aus dem menschlichen Körper heraustritt und damit in die interpersonale kommunikative Welt entlassen wird (Joachim Knape: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg. In: Wolfgang Dickhut/Stefan Manns/Norbert Winkler [Hrsg.]: Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 5). Göttingen 2008, S. 115-137, hier S. 134; Joachim Knape: Rhetorik der Künste. In: Ulla Fix/Andreas Gardt/Joachim Knape [Hrsg./Eds.]: Rhetorik und Stilistik/Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung/An International Handbook of Historical and Systematic Research. 1. Halbband/Volume 1. (HSK. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science 31.1). Berlin - New York 2008, S. 894 - 927, hier S. 896; Knape: Werk, Bildtext und Medium [wie Anm. 4], S. 83. Der Begriff ‚Notation‘ wird hier folglich in bewusster Differenz zu Nelson Goodman verwendet (Nelson Goodman: Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols. London 1969, S. 127-173).

Nach Karl Bühler beruht „ein System“ vom „Typus der Sprache“ nicht nur

auf einer, sondern (mindestens) auf zwei Klassen von Setzungen (Konventionen) und enthält dementsprechend zwei Klassen von Sprachgebilden. Ein System vom Typus der Sprache baut jede vollendete (und situationsentbindbare) Darstellung [in Texten] in zwei abstraktiv zu sondernden Schritten auf, sagen wir einmal kurz, wenn auch unscharf und mißverständlich: in Wortwahl und Satzbau. Da gibt es eine erste Klasse von Sprachgebilden und zugehörigen Setzungen, die so verfahren, als gälte es, die Welt in Fetzen zu zerschneiden oder in Klassen von Dingen, Vorgängen usw. aufzugliedern oder in *a b s t r a k t e M o m e n t e* aufzulösen und jedem von ihnen ein Zeichen zuzuordnen, während die zweite darauf Bedacht nimmt, einer *D u r c h k o n s t r u k t i o n* derselben Welt (des Darzustellenden) nach *R e l a t i o n e n* die zeichenmäßigen Mittel bereitzustellen. Das sind, darstellungstheoretisch gesehen, zwei durchaus zu trennende Schritte und Weisen des Vorgehens. Darüber muß vollkommene Klarheit geschaffen werden und keiner soll sich täuschen lassen durch das psychologische Faktum einer glatten und reibungslosen Kooperation bei der Verwendung dieser zwei Klassen von Sprachgebilden.⁹

Auf den Bildkode übertragen besagt dies, dass er sprachanalog aufzufassen ist und wie die Lautsprache ebenfalls auf zwei Konventionen beruht: auf dem Zeichenfundus und auf Ordnungsregeln für die Kombination von Zeichen. Das Besondere beim Bildkode ist die grundsätzliche ‚Motiviertheit‘ der Ausdrucksseite der Bildzeichen und der Ordnungsregeln. Was heißt das? Der Bildkode ist in Hinblick auf beide Aspekte (Gestalt der Zeichen und ihre Kombinationsordnung) durch die gemeinsame Lerngeschichte der Menschen eines Kulturraums festgelegt, und diese Lerngeschichte bezieht sich dabei auf die optisch wahrnehmbaren Gestalten der physikalischen Welt. Wichtig ist allerdings, dass sich diese Motiviertheit der einzelnen Zeichen nur auf die Ausdrucksseite (Signifikant) bezieht. Die Inhaltsseite des Bildzeichens (Signifikat) ist individuell angeeignet, doch immer auch kulturell und sozial festgelegt. Die Bedeutung aber entscheidet, ob die Bildkommunikation gelingt. Wittgenstein stellt in seinem „Tractatus“ fest: „Das Bild ist ein Modell der Wirklichkeit.“¹⁰ Um

9 Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena 1934, S. 73.

10 Ludwig Wittgenstein: Logisch-Philosophische Abhandlung. In: Annalen der Naturphilosophie 14 (1921) H. 3/4, S. 185-262, hier § 2.12, S. 202.

den Aufstieg des Bildkodes (d. h. der motivierten Zeichen und der syntagmatischen Regulierungen in Bildern) zu erklären, können wir diesen Satz umkehren: „Die Wirklichkeit wird zum Modell für das Bild.“ Bildgrammatikalität heißt demnach, dass wir im Moment der Notation, im Moment der Arbeit am Bildtext, die in den visuellen Lerngeschichten unseres biologischen und sozialen Lebens erlernten Gestalten mit ihren erlernten Bedeutungen (Zeichen) und ihre normalen Positionen im Raum (Syntagma) zur Grundlage unseres grammatischen Urteils (richtig/falsch) machen. Das ist der Kern der Bildgrammatik, insbesondere auch der Bildsyntaktik, die zu unserem systemischen, vortextlichen Wissensbestand gehört. Kurz: Die Alltagswahrnehmung regiert den Bildkode. So wird erklärlich, dass wir bei den meisten Bildern von René Magritte irritiert oder verwundert reagieren, weil Magritte regelmäßig mit der Abweichung von dieser erlernten Bildgrammatik arbeitet, und wir bei seinen Bildern gezwungen werden, das bildgrammatische ‚richtig/falsch‘-Urteil zu fällen (ABB. 2 - 9). Da wir seinen Bildern aber den Status ‚Kunst‘ zubilligen, akzeptieren wir das Spiel und beginnen, auf seine Bilder die konversationellen Implikaturen nach Herbert P. Grice anzuwenden.¹¹ Würde dagegen ein Kind seine Bildnotate wie Magritte anfertigen, würden die Eltern es korrigieren und sagen: „So und so musst du es ‚richtig‘ zeichnen.“ (siehe erneut ABB. 1).

2. Aby M. Warburgs ‚Pathosformeln‘

In der Praxis der Bildermacher treten weitere Phänomene auf, die unsere Überlegungen zum Bildkode noch komplizierter machen. Es gibt offenbar nicht nur den elementaren sozio-biologisch erworbenen Bildkode, der uns hilft, Bilder als Texte zu konstruieren und sie elementar zu verstehen. Offensichtlich gibt es auch kulturalistische Einflüsse, die zahlreiche weitere visuelle Kodes hervorbringen oder zu Überkodierungen oder stilistischen Prägungen führen, insbesondere im Bereich der ‚Kunst‘. Im

¹¹ Vgl. Herbert P. Grice: *Logic and Conversation*. William James Lectures Typoscript. Cambridge/MA 1967; teilweise publiziert in: Peter Cole/Jerry L. Morgan [Hrsg.]: *Speech Acts*. (Syntax and Semantics 3). New York 1975, S. 41 - 58, sowie in: Herbert P. Grice: *Studies in the Way of Words*. Cambridge/MA - London 1989, S. 22 - 40; Kap. II, III und V sind teilweise deutsch übersetzt bei: Georg Meggle [Hrsg.]: *Handlung, Kommunikation, Bedeutung*. Frankfurt/Main 1979; siehe auch Knape: *Rhetorik der Künste* [wie Anm. 8], S. 898 - 906.

Folgenden will ich dieses Problem an einem berühmten Beispiel diskutieren. Ich beginne mit einem Ausflug in die griechische Mythologie.

Die großen städtischen Dionysien des alten Griechenland fanden alle zwei Jahre im Frühling statt und gründeten auf einer Vorstellung des gewalttätigen Kampfes von Absterben und Wiedererblühen, von Tod und Freude, die sich in einem mehrtägigen „wahnsinnigen Sinnentaumel“ äußerte, der wiederum ausschließlich von „in gewisse Kultgenossenschaften vereinigten“ Frauen und Mädchen getragen wurde. Der Gott Dionysos, mit dem Wein als seinem Symbolgetränk, stand im Mittelpunkt dieser auf der orphischen Theologie beruhenden Festlichkeiten. Ihren Namen bezog diese Theologie von Orpheus, mit dessen Mythos sich „der gewaltsame Charakter des Kults“ verband.

Der liederkundige Sänger *Orpheus* [siehe *ABB. 10*], welcher mit dem Klange seiner Lyra die wilden Tiere bändigte, den Lauf der Flüsse aufhielt und Bäume und Felsen mit sich fortzog, ja sogar das harte Herz der unerbittlichen Persephone zum Mitleid stimmte und die furchtbaren Erinyen zu Thränen rührte, war eigentlich der Diener des älteren Dionysos, dem Wesen nach ihm sehr verwandt.

Und er soll nach einer der Überlieferungen „von den tobenden Mainaden zerrissen worden sein, da er aus Schmerz um die verlorene Gattin *Eurydike* das ganze weibliche Geschlecht verschmäht hatte“.¹²

Der 1929 verstorbene Renaissancesforscher, Kunst- und Kulturhistoriker *Aby M. Warburg* sieht in einer antiken Vasenzeichnung der Todesszene des *Orpheus* etwas realisiert, das er mit dem inzwischen berühmt gewordenen Ausdruck ‚Pathosformel‘ belegt. Er versteht darunter archaische anthropologische Erlebnis-Prägungen, die mit Urbewegungen (Laufen, Greifen) und auch 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)“.¹³

12 Hermann Göll: *Illustrierte Mythologie. Göttersagen und Kultusformen der Hellenen, Römer, Ägypter, Inder, Perser und Germanen. Nebst Zusammenstellung der gebräuchlichsten Symbole und allegorischen Bilder. Für Freunde des Altertums, insbesondere für die reifere Jugend.* Leipzig - Berlin ⁵1884 (¹1866), S. 117.

13 *Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl.* Hrsg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass. (Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Studienausgabe. Siebte Abt., Bd. VII.) Berlin 2001, S. 48.

Diese existenziellen Urszenen werden laut Warburg auf verschiedenen Wegen an spätere Zeiten weitergegeben. In einer Reihe von Einträgen Warburgs in dem vor ein paar Jahren veröffentlichten „Tagebuch“ seiner Kulturwissenschaftlichen Bibliothek wird deutlich, dass er mit dem Begriff ‚Pathosformel‘ nichts zeichentheoretisch Konsistentes, nicht nur Bildliches, sondern immer wieder auch ganze (literarische!) Szenen, Mythen, emotionale Makrostrukturen oder narrative Konstellationen meint: „Die Conservatoren dieser Pathosformeln sind sprachlich: Ovid (der durch Umbiegung der tragischen Urworte ins idyllisch erotische anzieht) und Vergil der durch epischen Erzählerrhythmus ebenfalls die religiöse Tragik entgiftet.“¹⁴

Ein Beispiel stellen die Varianten der Orpheus-Szene dar (ABB. 11 und 12). Sie tauchen nach der Antike erst wieder in verschiedenen Realisierungszeugnissen der Renaissance auf, und Warburg überlegt in Übereinstimmung mit gewissen Theorieansätzen der Zeit um 1900, ob hier nicht formelhafte Einprägungen ins genetische „Rassegedächtnis“, wie man damals auch sagte, des europäischen Menschen stattgefunden haben.¹⁵ Warburg interessiert sich besonders für die „Psychologie der polaren Spannung im Erbgut“.¹⁶ Er konstatiert unter dieser Perspektive eine Polarität von „Erbmasse“ und Umwelteinfluss, sieht die „soziale Mneme als Bewahrerin der antikisierenden Dynamo-ogramme der Gebärdensprache“¹⁷ sowie – in stichwortartiger Kürze formuliert: „mnemische Erbmasse gegen umweltlichen Eindrucksbestand“ gestellt.¹⁸ Warburg meint, mit den fortgeerbten antiken Pathosformeln ein Differenzkriterium zwischen Gotik und Renaissance gefunden zu haben. So kann er schreiben:

Der Schlüssel zu meinem Standpunkt ist die Ueberzeugung daß die antike Mneme im Norden zu echterer Wiedergeburt, nämlich characterologischer (meinetwegen übertreibender) Renaissance geführt hat als im

14 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 127 (Unterstreichung im Original); „von der griechischen tragischen Pathosformel zum romisirenden machtpolitischen Dynamo-ogramm Ovidianische Urworte der Gebärdensprache Vergilianische Staats-Floskeln“ (Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 99).

15 Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt/Main 1984, S. 323ff. (Engl. Orig.: Aby Warburg. An Intellectual Biography. London 1970, S. 239ff.).

16 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 341.

17 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 120.

18 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 421.

Süden, wo harmonikale Verschönerungsversuche, die Dämonen um ihr Temperament betrügen.¹⁹

Wie bereits an anderer Stelle ausgeführt, verdeutlichen diese Zitate, 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‘²⁰ genannten Richard Semon schlug, nach der auch kulturell Erlerntes in den genetischen Code als eine Art ‚Erinnerungsgut‘ übergehen kann.²¹

3. Pathetische Overcodes?

Wir haben es bei dem, was Warburg interessiert, mit einem komplexen Zusammenhang zu tun: nämlich zunächst mit dem lebensweltlichen Phänomen des Erleidens eines emotionalen Zustands als Symptom, sodann mit der Bildwerdung von *Pathos* im Fall einer Notation und schließlich mit der Fortwirkung und Tradition von etwas Bildlichem über die Zeiten hinweg. Das lebensweltliche Erleiden von *Bewegt-Sein* im doppelten Sinn des Wortes führt uns zur aristotelischen Rhetorik und zum Philosophen Martin Heidegger, der bei seiner 1924 entstandenen Interpretation der ‚Rhetorik‘ des Aristoteles zunächst einmal grundlegende Seinsverhältnisse, vor allem das ‚Bewegtsein‘ als Grundbefindlichkeit des Menschseins, erkennt. Diese existenzielle Bewegung führt zu zwei Zuständen: Einmal erleiden Menschen emotionale Affizierung (*páschein*), und des Weiteren enkodiert ein Kommunikator diesen Erleidenszustand beim Notieren semiotisch in einer Textur (welcher Art auch immer), wenn er den Text erschafft (*poieîn*). Heidegger: „Schon dadurch ist *páthos* als ein Seinsbegriff angezeigt, weil das *páschein* [Erleiden] in der Gegenüberstellung zum *poieîn* [Erschaffen] ein Grundmoment darstellt für die Analyse der *kínēsis*, des Seins im Sinne des Bewegtseins.“²²

19 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 147.

20 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 83.

21 Knappe: Gibt es Pathosformeln [wie Anm. 8], S. 126; frz. Version bei Joachim Knappe: Les formules du pathos selon Aby M. Warburg. In: *Littérature* 149 (2008) Mars: La rhétorique et les autres, S. 56-72, hier S. 62f.

22 Martin Heidegger: Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie. Hrsg. von Mark Michalski. (Martin Heidegger. Gesamtausgabe, II. Abt.: Vorlesungen 1919-1944, Bd. 18). Frankfurt/Main 2002, § 16 c), S. 172.

Für den Rhetoriker als Kommunikationswissenschaftler ergeben sich aus dieser nur angedeuteten Diskussionslage mehrere Fragen:

1. Wie entsteht ein einzelnes Pathoszeichen oder ein einzelner Pathosausdruck und was bedeutet es als Bestandteil eines oder mehrerer Kodes?
2. Wie werden diese pathetischen Ausdrücke textlich weiter verarbeitet?
3. Wie sieht die Rhetorik den Umgang mit pathetischen Zeichen?

Die Orpheus-Erschlagungs-Bilder aus verschiedenen Zeiten (ABB. 10-12) repräsentieren für Warburg als ganze offenbar die Pathosformel vom Tod des Orpheus, nicht etwa nur den spezifisch positionierten Körper des Helden im Mittelpunkt. Diese Bilder sind ‚*stills*‘, wie alle Bilder, im Unterschied zu ‚*movies*‘, und können daher viele Dinge nicht. Zum Beispiel haben sie keine performative Temporalstruktur (keine lineare Zeitachse) und können somit auch keine Bewegung im Raum darstellen. Die Pose des Orpheus können wir im Kontext des Bildes durchaus interpretieren, auch die der in Raserei tötenden Mänaden. Die jeweilig erkennbare Körperhaltung nannte man in der Antike griechisch *schēma* oder lateinisch *figura*. Es sind Körperhaltungen, die wir als *snapshot* oder *still* einer bestimmten Phase in einem Bewegungsablauf interpretieren.²³ Das sah schon Lessing 1766 so in seinem berühmten Aufsatz zum Laokoon, der heute als Klassiker der neuzeitlichen Semiotiktheorie gilt. Danach sehen wir Laokoons Pose gewissermaßen als ‚*frozen expression*‘ in genau der Millisekunde vor dem Schrei, und nur in diesem **e i n e n M o m e n t**. Offensichtlich sind wir Menschen in der Lage, diese gefrorenen Ausdrücke in *stills* auf Bewegungsabläufe zurückzurechnen, die wir im Lauf unseres Lebens gespeichert haben und auch in isolierten Einzelphasendarstellungen wiedererkennen.

3.1 Bild-Pathosnarrative

Damit haben wir eines der Grundprobleme des Bildes angesprochen, das ja per definitionem ein *still* (und kein *movie*) ist, das ohne Hilfe der

23 Die Werkstätten der griechischen Bildhauer kultivierten einen typischen Ausdrucksbestand solcher *schemata*. Man erkannte den Meister an diesen typischen Haltungen. Siehe Nadia J. Koch: ΣΧΗΜΑ. Zur Interferenz technischer Begriffe in Rhetorik und Kunschriftstellerei. In: International Journal of the Classical Tradition 6 (2000) S. 503 - 515.

Verbalsprache einfach nur zeigt (Deixis-Postulat des Bildes).²⁴ Auch die Theorie der Narrativität des Bildes kämpft mit diesem Problem. Aristoteles verweist auf sie im 19. Kapitel der „Poetik“, wenn er unter anderem „das Hervorrufen von Erregungszuständen (*páthē*), wie von Jammer oder Schaudern oder Zorn“ als Ziel der auf Lautsprache basierenden textuellen, rhetorisch motivierten Gedankenführung (*diánoia*) auch einer Tragödie angibt. Hierzu fügt sich Lessings Bemerkung: „in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthysus [das heißt Schwulst bzw. Affekt zur Unzeit] zu werden“.²⁵ Das hat seinen Grund darin, dass die „Präsentation extremer Affekte“ im dichterischen Erzählen immer „in ein Kontinuum seelisch-körperlicher Gebaren eingebunden“ und „auf diesem Wege relativiert“ bleibt.²⁶

Die Differenz der verschiedenen Zeichensysteme nun ergibt sich aus den unvergleichlichen Eigenschaften sprachlicher Kodes und der mit ihrer Hilfe konstruierten Texturen. Gérard Genette formuliert geradezu ein lautsprachliches Sonderrollen-Theorem: Das „Spezifikum des Narrativen“ ist für ihn nämlich auf den in der Lautsprache angelegten besonderen „Repräsentationsmodus“ bezogen und liegt „nicht in seinem [Handlungs-]Inhalt, der ebensogut dramatisch, zeichnerisch oder sonstwie ‚dargestellt‘ werden kann. Tatsächlich gibt es gar keine ‚narrativen Inhalte‘: es gibt Verknüpfungen von Handlungen und Ereignissen, die sich so oder anders darstellen lassen“.²⁷ Insofern ‚erzählen‘ Bildwerke der vor-kinematographischen Tradition nicht eigentlich, wie es literarische Texte

24 Siehe Knappe: Bildrhetorik [wie Anm. 1], S. 16 und S. 12, Anm. 8. Der Kode-Mix (also die gleichzeitige Verwendung mehrerer visueller Kodes, z. B. Schrift- und Bildzeichen) ist bildsystematisch gesehen ein Sonderfall.

25 Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders.: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. Hrsg. von Herbert G. Göpfert. Bearb. von Albert von Schirnding. (Gotthold Ephraim Lessing. Werke 6). München 1974, S. 7-187, hier S. 183.

26 Ulrich Port: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888). München 2005, S. 118.

27 Gérard Genette: Neuer Diskurs der Erzählung. In: Ders.: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop. Mit einem Vorwort hrsg. von Jochen Vogt. München 1994, S. 193-298, hier S. 201 (Frz. Orig.: Nouveau discours du récit. [Collection Poétique]. Paris 1983).

können, weil einzelne Bilder keine Handlungen im Ablauf, i. e. sequenziell performieren können.

Wir sind hier auf die allgemeine Narrativik als Anschlussstheorie verwiesen. In Anknüpfung an Lessings Bemerkung zum poetologischen Rang der „Handlung“ und unter Einbeziehung der schon in der Antike entwickelten Theorien zur Affekt-Mimetik kann bei der Realisierung von Affektausdruck in der Textur (egal welcher semiotischer Art, sei sie lautsprachlich oder bildsprachlich realisiert) von einem ‚Pathosnarrativ‘ gesprochen werden.²⁸



Wie verhält es sich mit solchen Pathosnarrativen im Bild? Dazu sind zunächst einige grundlegende Überlegungen nötig, denn es ist keineswegs klar, ob Bilder auch erzählen können. Von Genettes entsprechenden Zweifeln war schon die Rede. Den wichtigsten Vorschlag zur Lösung der schwierigen Narrativitätsfrage hat Marianne Wünsch 1999 gemacht.²⁹ Sie geht bei ihrem überzeugenden theoretischen Ansatz völlig zu Recht von der strengen Voraussetzung aus, dass eine kommunikative Äußerung (z. B. ein verbaler Text oder eine Filmtextur) nur dann eine narrative Struktur hat, wenn bei ihr die tragenden Narrativitätskomponenten (Akteur und Aktion auf der Aktions-Zeitachse) gegeben sind: (1) „zwei Zustände derselben menschlichen oder nicht-menschlichen Entität“ und (2) „eine zustandsverändernde Operation, eine Transformation also“.³⁰ Genau das aber kommt bei einem Bild (als *still*) nicht vor. Das Bild als solches hat keine linear-zeitliche Dimension (man kann beim Bild keine Zeit messen). Bei der Lösung des Problems geht Wünsch wie auch wir (obzwar sie es anders formuliert) davon aus, dass Bilder nach bestimmten Regeln geordnete Zeichenkomplexe sind, die eine Semantik höherer

28 Vgl. Joachim Knappe: Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative. In: Cornelia Zumbusch [Hrsg.]: Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin 2010, S. 25 - 44.

29 Man merkt, dass Wünsch als Literaturwissenschaftlerin von einer gut fundierten Narrativitätstheorie ausgeht. Demgegenüber sind ihre Überlegungen zu den rhetorischen Figuren, insbesondere zum ‚Tropus‘ im Bild, theoretisch nicht überzeugend; siehe Marianne Wünsch: Narrative und rhetorische Strukturen im Bild. Das Beispiel der Werbung. In: Horst Brunner/Claudia Händl/Ernst Hellgardt/Monika Schulz [Hrsg.]: helle döne schöne. Versammelte Arbeiten zur älteren und neueren deutschen Literatur. Festschrift für Wolfgang Walliczek. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 668). Göppingen 1999, S. 323 - 359.

30 Wünsch: Narrative und rhetorische Strukturen im Bild [wie Anm. 29], S. 328.

Ordnung aufbauen. Unter ihnen gibt es einige, die indirekt so etwas wie eine „temporale Komponente“ enthalten, d. h. sie müssen „Merkmale derart haben, daß wir aufgrund unseres kulturellen Wissens folgern, der im Bild repräsentierte Zustand“ der gezeigten Objekte „sei früher ein anderer gewesen oder werde später ein anderer sein“.³¹ Diese Bedingung ist notwendig, aber noch nicht hinreichend. Es geht nicht nur um die Temporalfrage, sondern auch um die Handlungsfrage. Das Bild kann eine Handlung „nicht darstellen, sondern nur indizieren, indem es aus den sukzessiven Teilschritten und Zeitpunkten der Handlung einen charakteristischen Moment auswählt, aufgrund dessen wir erschließen können und müssen, was diesem Zeitpunkt vorangegangen ist und/oder was ihm folgen wird“.³² Wir haben es also auf der einen Seite mit der Textur zu tun, die uns im Fall des Bildes nur etwas unbewegt zeigt, und auf der anderen Seite, beim Adressaten, mit einem Perzeptionsakt und dem Prozess der kognitiven Verarbeitung von Informationen.

Der Grafiker aus unserem Eingangsbeispiel zeigt dem Art Director unter anderem ein Bild, das eine Szene mit zwei Menschen in einem Straßencafé darstellt (in der neben Weiterem  und  zu sehen sind). Eine ähnliche Szene aus einer Werbeanzeige analysiert auch Marianne Wünsch. Sie beschreibt, wie der Bildbetrachter analysiert, was er sieht:

Der Kleidungsstil signalisiert, daß ein sozialer Anlaß gegeben sein muß, an dem mehr als diese beiden Personen beteiligt sind. Aufgrund ihrer Merkmale ist nicht unmittelbar intuitiv klar, welche Art sozialer Relation zwischen diesen beiden Personen besteht: Fremdheit und Desinteresse scheinen ebenso ausgeschlossen wie Vertrautheit und Interesse. Die soziale Situation zwischen den Personen ist also derart, daß sie nach einer Erklärung verlangt: Eine solche Erklärung hypothetisch zu entwerfen, ist aber äquivalent mit der Konstruktion einer möglichen Geschichte, d. h. mit der Unterstellung einer narrativen Struktur, aus der das Bild einen Ausschnitt liefern würde. [...] Insofern die dargestellte Situation also für normale Subjekte einen Erklärungsbedarf aufwirft, legt sie die Konstruktion einer Vorgeschichte nahe, deren Ergebnis und Endsituation die dargestellte Situation wäre; insofern die dargestellte Situation eine notwendig temporäre und instabile ist, die so nicht bleiben kann, legt sie die Konstruktion einer Nachgeschichte nahe, deren Ausgangspunkt und

31 Wünsch: Narrative und rhetorische Strukturen im Bild [wie Anm. 29], S. 331.

32 Wünsch: Narrative und rhetorische Strukturen im Bild [wie Anm. 29], S. 334.

Anfangssituation sie wäre. Als erklärungsbedürftig wird sie empfunden, weil sie keinem kulturell standardisierten, als ‚normal‘ empfundenen und in unserem Wissen gespeicherten Situationstyp entspricht, als lösungsbedürftig wird sie empfunden, weil die dargestellte Situation im Rahmen des kulturellen Wissens als instabil und unbefriedigend empfunden wird, als etwas, was für uns – kulturell – nicht als befriedigender End- und Dauerzustand akzeptabel ist.³³

Wenn wir uns die Bilder der Orpheus-Geschichte (siehe wiederum ABB. 10 - 12) ansehen, dann können die meisten Betrachter sicherlich eine Hypothese zum ‚Vorher‘ und zum ‚Nachher‘ formulieren, aber sehr viele können den zu Grunde liegenden Plot nicht wirklich klar rekonstruieren: „Kein Bild, das überhaupt eine narrative Struktur präsupponiert, läßt nur eine mögliche Vor- und/oder Nachgeschichte zu, sondern grenzt immer nur ein Bündel mehrerer möglicher Geschichten ein, das eine gemeinsame abstrakte Struktur teilen muß.“³⁴ Narrativität im Bild ist demnach ein Ergebnis von Abduktion bzw. Inferenz (Wünsch spricht etwas ungeschickt von „Präsupposition“) aufgrund ganz bestimmter Zeigeangebote des Bildes, die jedoch selten eindeutig sind.³⁵ Und: Nicht jedes Bild erzählt. Nicht jedes Bild enthält ein Bildnarrativ.

Vor dem Hintergrund der hier nur kurz erörterten Theorie bildlicher Narrativik lässt sich die Orpheus-Szene der Abbildungen 10 - 12 als ‚Bild-Pathosnarrativ‘ bestimmen. Unter Pathosnarrativen ist im literarisch-erzählerischen Zusammenhang, wie oben schon angedeutet, der spezifisch konturierte sprachliche Vollzug einer Affekthandlung im Erzählkontext zu verstehen.³⁶ Im Bild als *still* hätte der entsprechende semiotische Aggregatzustand die genannten Inferenzen auf Handlungskontinua zu evozieren.

33 Wünsch: Narrative und rhetorische Strukturen im Bild [wie Anm. 29], S. 336f.

34 Wünsch: Narrative und rhetorische Strukturen im Bild [wie Anm. 29], S. 340, 342.

35 Zur Abduktion siehe Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. Übersetzt von Günter Memmert. (Supplemente 5). München 1987, S. 185 - 188 (Engl. Orig.: A Theory of Semiotics. [Advances in Semiotics]. Bloomington/IN - London 1976); Joachim Knappe: Zur Theorie der Spielfilmrhetorik mit Blick auf Fritz Langs „M“. In: Christoph Bareither/Urs Büttner [Hrsg.]: Fritz Lang: „M – Eine Stadt sucht einen Mörder“. Texte und Kontexte. (Film – Medium – Diskurs 28). Würzburg 2010, S. 15 - 32, hier S. 25ff.

36 Siehe Knappe: Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative [wie Anm. 28], S. 34f.

3.2 Schemata im Bild

Im 15. Kapitel seiner „Poetik“ schreibt Aristoteles: „Eine Person hat einen Charakter (*ēthos*), wenn [...] die Rede (*lógos*) oder die Handlung (*práxis*) eine innere Entschiedenheit (*prohairesis*) sichtbar machen“. Es geht also um das Sichtbar-Machen innerer, seelischer Bewegung.³⁷ Mimesis heißt hier, dass Charakter und Affekt im Vollzug einer simulierenden Handlung zum Vorschein kommen. Sie sind eine „Funktion der Handlung“,³⁸ sofern sprachliches oder mimisches Handeln den Protagonisten in seinem bewegten Tun und Reden vorführt und auf diese Weise seine charakteristischen Dispositionen und Passionen erkennbar werden. Eine Bewegung ausdrückende „Entsprechung“ oder „Angleichung“ (das *homoiōma*) von Psychoereignis und Textur, die bei jeder Geschehens-Simulation nötig ist, leisten für Aristoteles aber eigentlich nur die performativen Künste, insbesondere Musik, aber auch Dichtung und Drama, weil hier zeitliche ablaufende Simulation durch Töne, Sprache, Mimik und Gestik möglich ist. Die klassischen bildenden Künste hingegen leisten nicht die hier erforderlichen „Angleichungen der *ēthē*, sondern die entstandenen Haltungen (*schēmata*) und Farben sind eher Zeichen, *sēmeia*, der *ēthē*; und sie sind, was die ‚Darstellung‘ der Affekte (*páthē*) betrifft, Kennzeichen (*episéma*)“ (Arist. Pol. 1340a 32 - 35).³⁹ Die Figurenhaltung kann in der unbewegten Kunst also „keine direkte Wiedergabe von charakterlichen Dispositionen im Sinne der *mímēsis*“ sein.⁴⁰ Vielmehr zeigt das Schema im Bild nur einen punktuellen Aggregatzustand von Bewegtheit irgendwelcher Art und kann als solches zeichenhaft kodiert sein. Zur Dekodierung brauchen die Betrachter neben der Kenntnis des gestischen Kodes zur Vereindeutigung kontextuelle Zusatzinformationen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Aristoteles sagt, dass

37 Zum Aspekt der Bewegung bei den Affekten sowie dem Wechselverhältnis von Bewegung und Ruhe siehe Port: Pathosformeln [wie Anm. 26], S. 117-120.

38 Werner Söffing: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles. Amsterdam 1981, S. 130; vgl. Nadia J. Koch: Techne und Erfindung in der klassischen Malerei. Eine terminologische Untersuchung. (Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 6). München 2000, S. 221.

39 Koch: Techne und Erfindung [wie Anm. 38], S. 217; Koch: ΣXHMA [wie Anm. 23], S. 507.

40 Koch: Techne und Erfindung [wie Anm. 38], S. 217f.

faktisch „nicht alle an derartigen Wahrnehmungen Anteil“ haben (Arist. Pol. 1340a 31 - 32). Die semiotische Ebene der Textur ist bei diesen Überlegungen klar von der kognitiven Ebene (im Rezeptionsvorgang) zu trennen.

Wir sind damit an einem Punkt angekommen, der von der von Lessing im 18. Jahrhundert ausgelösten Laokoon-Debatte bis hin zu den heutigen semiotiktheoretischen Diskussionen wichtig ist. Für uns geht es dabei um die Zeichenqualität, die mimetische Leistung und die Rolle der Narrativität. Dass der Laokoon der vatikanischen Skulpturengruppe schreit oder kurz vor dem Schrei steht,⁴¹ sagt nicht das Bildwerk, sondern unsere inferierende Imagination beim Dekodieren. Wir können den Vorgang vom statischen Bildnis nur ablesen, weil wir als Zusatzinformation entweder Kenntnis vom zu Grunde liegenden Ausdruckskode oder von der Geschichte Laokoons als Kontext haben. In unserer Imagination ergänzen wir dann die aufgrund ihrer medialen Struktur determiniertheit in der unbeweglichen Skulptur nicht mimetisch umsetzbaren Elemente des Vorgangs. Das meint Gérard Genette, wenn er kategorisch davon spricht, dass Bilder nicht erzählen können, sondern nur Elemente von Handlungen zur Anschauung bringen, es sei denn, wir haben es mit Bildsequenzen (wie beim Film; freilich ein ganz anderer Fall) zu tun.

Wesentliches semiotisches Konstruktionselement, das im Bild Ethos und Pathos zum Vorschein kommen lässt, ist in der griechischen Kunst das *schēma*, dem sich die Archäologin Nadia Koch als wichtigem kunsttheoretischen griechischen Werkstatt-Begriff gewidmet hat.⁴² Im Tanz ist das Schema bei den Griechen „die durch einen festen Bewegungsablauf bestimmte Tanzfigur, in der Musiklehre die Umkehrung einer Tonreihe“, „in der Geometrie die durch Maße und Winkel konstruierte abstrakte Figur“, und in der bildenden Kunst schließlich sind Schemata Werkstatt-spezifische Figurentypen, in deren Haltung ein „Ausdruck ihres Wesens“ und damit „verschiedene Möglichkeiten des Handelns“ fixiert sind.⁴³ „Kaum eine Schriftgattung der Antike ist zu finden, in der nicht

41 Vgl. Port: Pathosformeln [wie Anm. 26], S. 118.

42 Koch: *Techne und Erfindung* [wie Anm. 38], S. 59ff. et passim; Koch: ΣXHMA [wie Anm. 23].

43 Koch: ΣXHMA [wie Anm. 23], S. 504, 508.

auf einen bestimmten Maler, ein Gemälde, einen malerischen Werkstoff oder ein maltechnisches Phänomen verwiesen würde“, bemerkt Nadia Koch. „Die grundlegenden Mittel der Malerei nämlich, die mit der Linie umrissene Figur und die diese verlebendige Farbe, *schēma kai chrōma*, [die auch Aristoteles gleich im 1. Kapitel seiner „Poetik“ zum Vergleich aufruft,] veranschaulichen auf elementare Weise jeglichen Prozeß der strukturierenden Gestaltung, sei es in der Durchführung eines Gedankens oder bei der Diskussion über die Mittel der Darstellung.“⁴⁴ Immer wieder ist die Maleritheorie bei Theoretikern wie Aristoteles Referenztheorie. Im 6. Kapitel seiner „Poetik“ geht es um die zur Anschauung zu bringenden *ēthē*, also die Personencharakteristika (Neudeutsch: die Images) in Form „typischer Verhaltensweisen“.⁴⁵ Wieder liefert die Malerei den verdeutlichenden Vergleichspunkt: „Die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne *ēthē* [...] ebenso wie sich bei den Malern Zeuxis zu Polygnot verhält. Polygnot nämlich ist ein guter Maler von *ēthē*, die Malerei des Zeuxis aber bietet keine Darstellung von *ēthē*“ (Arist. Poet. 1450a 25 - 29). Das heißt, Zeuxis verzichtet im Gegensatz zu Polygnot auf den Einsatz konventioneller Schemata, also eingeführter Figuren-Haltungen, von denen man Handlungstypen hätte ablesen können.⁴⁶ Polygnot indes „bindet die Figuren der uns durch Pausanias bekannten epischen Stoffe in eine vielschichtige Handlung ein und bildet sie in *schēmata*,“ die sich aus der zu Grunde liegenden Geschichte ergeben.⁴⁷

Schemata gibt es für Ethos und Pathos gleichermaßen. Plinius berichtet von einer bildlichen, dramatischen Mutter-Kind-Szene in einem Hauptwerk des Malers Aristeides (nat. hist. 35, 98). Für Plinius sind es „die Affekte, *páthē* der Mutter, die den Betrachter affizieren, ihr im Sterben noch waches Bemerkens des Kindes (*sentire*) und die Furcht (*timere*), durch die man das übergreifende Thema einer Stadteinnahme erlebt“.⁴⁸ Hier liegt also ein komplexes Bild-Pathosnarrativ vor, dessen Einzelfiguren nach bestimmten Affekt-Schemata gestaltet sind und so dem Betrachter die Inferenz des Handlungskontinuums erlauben.

44 Koch: *Technē und Erfindung* [wie Anm. 38], S. 13.

45 Ethe-Übersetzung Manfred Fuhrmanns: *Die antike Rhetorik. Eine Einführung.* (Artemis-Einführungen 10). München - Zürich ²1987 (¹1984), S. 32.

46 Koch: *Technē und Erfindung* [wie Anm. 38], S. 218f.

47 Koch: *Technē und Erfindung* [wie Anm. 38], S. 222.

48 Koch: *Technē und Erfindung* [wie Anm. 38], S. 225.

Rhetoriktheoretisch wird *schēma* seit dem 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zum Terminus für die Figuren der Ornatus-Lehre. Cicero spricht von schmückenden *formae* bzw. *lumina* der Rede, „die die Griechen *schēmata* nennen“ (Cic. Brut. 275), und geht dabei von einem Verständnis des Begriffs *schēma* als eines rhetorischen Terminus' aus, das bereits zu hellenistischer Zeit entstanden sein mag. Quintilian setzt dann das griechische Wort *schēma* mit lateinisch *figura* gleich (z. B. Quint. inst. 9, 1, 1), und in einer seiner Definitionen tritt der Bezug auf den Schema-Begriff der Kunsttheorie noch deutlich hervor. *Figura* sei „jede Form (*forma*)“, sagt er, „in der ein Gedanke gestaltet ist, wie sich ja auch die Körper, sie mögen in jeder beliebigen Weise gestaltet sein, jedenfalls immer in irgendeiner Haltung (*habitus*) befinden“ (Quint. inst. 9, 1, 10).⁴⁹

Die hier angestellten Überlegungen stehen sowohl in einem semiotik- als auch in einem produktionstheoretischen Zusammenhang. In dem Moment, in dem visuelle Elemente notiert werden, d. h. Bestandteil eines Bildes werden, liegt der Zeichen-Fall vor. Notationsfähigkeit ist also die Bedingung der Zeichenhaftigkeit solcher semiotischen Einzelelemente.⁵⁰ Bekanntlich haben wir es mit einem Notat zu tun, wenn ein Kommunikator etwas außerhalb seines Körpers in kommunikativer Absicht manifest werden lässt (sei es auf der Ebene von Bildtextur oder der des Einzelsymbols).⁵¹ Dafür benutzt er sinnvollerweise Zeichen, wie schon gesagt, die als Elemente eines Kodes definiert sind, mithin eines konventionellen

49 Joachim Knappe: Figurenlehre. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 3 (1996) Sp. 289 - 342, hier Sp. 302ff.; Koch: ΣXHMA [wie Anm. 23], S. 505.

50 Das kann sich durchaus auf Gestalteinheiten beziehen, die ähnlich wie Komposita der deutschen Lautsprache, morphologisch komplex aufgebaut sind (z. B. „Maschinengebäudekomplex“), dennoch aber als eine einzige Zeicheneinheit begriffen werden; dazu gehören auch lexikalisierte Ausdrücke, die wie ein einziges Wort verstanden werden („immer dieses ‚Zu-spät-Kommen‘“).

51 Joachim Knappe: Wörterbücher zu Bildsymbolen. In: Franz Josef Hausmann/Oskar Reichmann/Herbert Ernst Wiegand/Ladislav Zgusta [Hrsg./Eds./Éds.]: Wörterbücher/Dictionaries/Dictionnaires. Ein internationales Handbuch zur Lexikographie/An International Encyclopedia of Lexicography/Encyclopédie internationale de lexicographie. Dritter Teilband/Third Volume/Tome Troisième. (HSK. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft/Handbooks of Linguistics and Communication Science/Manuels de linguistique et des sciences de communication 5.3). Berlin - New York 1991, S. 3148 - 3157; Eckard Rolf: Symboltheorien. Der Symbolbegriff im Theoriekontext. (De Gruyter Lexikon). Berlin - New York 2006. Zur Notation siehe wiederum Anm. 8.

Verständigungssystems, um verstanden zu werden. Einzelphasendarstellungen von Bewegungsabläufen sind als Notationen in diesem Sinn Elemente des Bildkodes einer Zeichenbenutzungsgemeinschaft, bei der Lautsprache würde man von einer Sprechergruppe reden. So bediente sich etwa auch Étienne-Jules Marey, z. B. 1889, fotografischer Experimente, um menschliche Bewegung in einzelne Phasen zu unterteilen (analog zu Filmaufnahmen).⁵²

An dieser Stelle sind weitere grundlegende Theorieüberlegungen nötig. Wir sprechen im Moment von ‚Haltungen‘ in der Personendarstellung von Bildern, die ich vorläufig noch ‚Pose‘ nennen möchte. Sie heißen bei Warburg „Gebärde“, andere sprechen von „Geste“, und solche Gestaltseinheiten sind Gegenstand verschiedener semiotisch-kulturwissenschaftlicher Disziplinen.⁵³ Damit sind nicht die Taubstummensprachen gemeint, die echte Sprachen sind, sondern zunächst einmal nur die gestischen Elementarkodes oder einklassigen Zeichensysteme resp., wie Karl Bühler sie genauer bezeichnet, die „e i n k l a s s i g e n Zeichengeräte“ (die also keine Syntax kennen).⁵⁴ Darunter fallen verschiedene Gesten- oder Gebärdensysteme.⁵⁵ Eines von ihnen wurde als ‚Kinesik‘ von Ray L. Birdwhistell untersucht. Diese ethno-semiotische Disziplin befasst sich „mit der Be-

52 Jean Cassou/Emil Langui/Nikolaus Pevsner: Durchbruch zum 20. Jahrhundert. Kunst und Kultur der Jahrhundertwende. München 1962, hier Abb. 91: Springende Männer für den Versuch von Marey, 1889.

53 Einen Einblick vermitteln etwa Dene Barnett (Übersetzung von Lisa Gondos): Gestik. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 3 (1996) Sp. 972-989; Cornelia Müller: Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte – Theorie – Sprachvergleich. (Körper, Zeichen, Kultur 1). Berlin 1998; Margreth Egidi/Oliver Schneider/Matthias Schöning/Irene Schütze/Caroline Torra-Mattenklott [Hrsg.]: Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild. (Literatur und Anthropologie 8). Tübingen 2000; Winfried Nöth: Handbuch der Semiotik. Stuttgart - Weimar 2000 (1985), S. 379-385; Hartwig Kalverkämper: Mimik. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 5 (2001) Sp. 1327-1360; Christa M. Heilmann: Das Konzept Körper in der Rhetorik aus semiotischer Sicht. In: Jürgen Fohrmann [Hrsg.]: Rhetorik. Figuration und Performanz. (Germanistische Symposien. Berichtsbände 25). Stuttgart - Weimar 2004, S. 267-282; Nikola Gisela Wiegeler: Gebärdenrhetorik und Gebärdenkodes. Vom Pantomimus bis zum Stummfilm. (neue rhetorik 12). Berlin 2012.

54 Bühler: Sprachtheorie [wie Anm. 9], S. 72.

55 Adam Kendon: Nonverbal Communication. In: Encyclopedic Dictionary of Semiotics 2 (1986), (Approaches to Semiotics 73) S. 609-622, hier S. 620ff.; Nöth: Handbuch der Semiotik [wie Anm. 53], S. 379-385.

schreibung 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.⁵⁶ Die kleinsten Einheiten dieser kulturell bedingten Gebärden-Kodes nennt 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-Benjamin Duchenne de Boulogne 1862, Charles Darwin 1872 oder Karl Michel 1886.⁵⁷ Auch Birdwhistell untersucht die Ausdrucksmöglichkeiten der Augenbraue intensiv.⁵⁸ Auf alle Körperbewegungen bezogen „war [es] möglich, 34 Kineme im amerikanischen kinesischen System zu isolieren und zu prüfen“, aber man müsse insgesamt mit bis zu 50 rechnen.⁵⁹

Auch FACS, das *Facial Action Coding System* der amerikanischen Psychologen Paul Ekman und Wallace V. Friesen gehört in diesen Zusammenhang. FACS unterscheidet die Möglichkeiten menschlicher Mimik nach mehreren „Aktionseinheiten“. ⁶⁰ Solche mimischen oder gestischen

56 Siehe Ray L. Birdwhistell: Kinesik. In: Klaus R. Scherer/Harald G. Wallbott [Hrsg.]: Nonverbale Kommunikation: Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Weinheim - Basel ²1984 (¹1979), S. 192-202, hier S. 201, 192 und 199 (Engl. Orig.: Kinesics. In: International Encyclopedia of the Social Sciences 8, 1968, S. 379-385); vgl. auch Kalverkämper: Mimik [wie Anm. 53].

57 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; Karl Michel: Die Gebärden-sprache dargestellt für Schauspieler sowie für Maler und Bildhauer. Bd. 1: Die körperliche Beredsamkeit: Gebärden – Seelenzustände – Stimme. Rollenstudium – Spielen. Bd. 2: Mimische Darstellungen in 94 Photographien. Köln 1886.

58 Birdwhistell: Kinesik [wie Anm. 56], S. 199-201.

59 Birdwhistell: Kinesik [wie Anm. 56], S. 201.

60 Es spezifiziert “9 action units in the upper face and 18 in the lower face. In addition, there are 14 head positions and movements, 9 eye positions and movements, 5 miscellaneous action units, 9 action descriptors, 9 gross behaviors, and 5 visibility codes.” (Jeffrey F. Cohn/Zara Ambadar/Paul Ekman: Observer-Based Measurement of Facial Expression With the Facial Action Coding System. In: James A. Coan/John J. B. Allen [Hrsg.]: Handbook of Emotion Elicitation and Assessment. [Series in Affective Science]. Oxford - New York 2007, S. 203-221, hier S. 205); siehe weiterhin Paul Ekman/Wallace V. Friesen/Joseph C. Hager: Facial Action Coding System. The Manual. Salt Lake City/UT 2002.

Kineme bewegen sich zeichentheoretisch gesehen auf der Grenze zwischen Index und Zeichen.⁶¹ Indices sind sie, wenn sie symptomatologisch, etwa als Anzeichen für Psyche- oder Körperbefindlichkeiten, interpretiert werden. Zeichencharakter bekommen sie, wenn sie zum Element eines gestischen Kodes werden, also für kommunikative Zwecke hoch konventionalisiert sind. Die Bewegungen der Augenbraue können in beide Richtungen interpretiert werden. Die Ergebnisse der Kinesik deuten darauf hin, dass hier keineswegs interkulturelle Universalien vorliegen, sondern dass es sich meistens um kulturell begrenzte Kodes handelt. Bildtheoretisch werden sie interessant, wenn sie zu Notierungen in Bildern, also als Einzelphasen-*stills* für die Bildkonstruktion herangezogen werden können.

Die Kodefrage stellt sich an dieser theoretischen Stelle aber noch auf andere Weise. Wenn wir aus alltäglichen Kommunikationszusammenhängen heraustreten und uns kunsthandwerklichen Bildermachern oder den künstlerischen Zeichenexperimentatoren der Gesellschaft zuwenden, sehen wir eine weiter gehende Problemlage. Diese Bildermacher arbeiten in bestimmter Weise an anderen Selektionen, die zu weiteren kulturellen Kodes führen, die wir ästhetische Overkodes nennen können, weil sie nur ein bestimmtes Repertoire an Überformungslösungen bei Körpergestaltdarstellungen kodifizieren.⁶²

Hier möchte ich noch einmal auf die Pathosformel zurückkommen. Warburgs Schüler und Mitarbeiter Fritz Saxl hat verschiedene Versuche unternommen, aus den undeutlichen Zusammenhängen des Warburg'schen Denkens herauszuführen, so etwa in dem Aufsatz „Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst“ von 1932. Saxl macht hier deutlich, dass Warburgs antikische Pathosformeln letztlich auf Handlungsszenen beruhen, die in antiken Erzählungen narrative Konkretion erfahren. Warburgs eigener Gebrauch des Begriffs ‚Pathosformel‘ legt diese umfassende Sichtweise nahe.

61 Zur Differenz von Index und Zeichen siehe Umberto Eco: Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Aus dem Italienischen übersetzt von Günter Memmert. Frankfurt/Main 1977 (Ital. Orig.: Il segno. [Studio enciclopedia filosofica 6]. Mailand 1973).

62 Mehr zur Überkodierung bei Eco: Semiotik [wie Anm. 35], S. 188-191 und Nöth: Handbuch der Semiotik [wie Anm. 53], S. 128.

Saxl bringt in seinem Aufsatz „Rinascimento dell’ Antichità“ dieses anthropologehistorisch angereicherte Formel-Verständnis Warburgs mit seinen Überlegungen zum Renaissance-Menschen wie folgt auf den Punkt:

Die Ausdrucksform für gesteigerte körperliche und seelische Bewegtheit, die Ausdrucksform für stärkstes erotisches Erleben wie für wildes Leiden sucht und findet also der Frührenaissance-Künstler in der Antike. Den Schlußpunkt der Wiedererweckung des pathetischen Menschen bildet gleichsam der Fund der Laokoongruppe. [...] In einer Zeichnung voll grauenhafter Lebendigkeit gestaltet Filippino Lippi dieselbe Szene im Sinne der Antike [...], doch noch ohne Kenntnis der rhodischen [Laokoon-]Gruppe; von der Erlösung, die diesen Künstlern der Fund gebracht hat, der sie die echte antike Pathosformel lehrte, sprechen deutlich die Berichte.⁶³

Die Laokoongruppe (ABB. 13) wird für Warburg und Saxl zur Synekdoche, zum Pars pro Toto des Pathosformel-Konzepts schlechthin. Sie ist nicht eine von vielen Pathosformeln, sondern „die echte antike Pathosformel“ (eigene Hervorh.; JK) schlechthin, und als solche wird sie zum Paradigma der antiken Gestaltungsformel für Pathos. Worin besteht diese Formel für die Renaissance-Künstler? Offenbar in Bewegung anzeigenden Komponenten wie flatterndem Haar, sich ausfaltenden Gewändern, leidenschaftlichen Gesten, der berühmten Augenbraue usw.

Saxl sagt, dass man die entsprechenden Bildquellen gar nicht „als Bilder von Ausdrucks g e b ä r d e n gelten zu lassen“ habe, „weil sie vielmehr Bilder von H a n d l u n g e n seien“. Diese durchaus differenzierende Sicht erklärt auch, warum Warburg ganze Ovid-Geschichten unter dem Begriff ‚Pathosformel‘ führt. Nach Saxl kann man das Handlungsmäßige anhand eines Bildes aus dem antiken Mithraskult gut nachvollziehen, das einen auf einem Stier knienden Mann in „Siegergebärde“ zeigt:

Der Stierkämpfer kniet auf dem Stier, weil es der Zweck so verlangt. Um des Zweckes willen greift er nach dem Kopf des Tieres und tritt auf den Rücken.

63 Fritz Saxl: Rinascimento dell’ Antichità. Studien zu den Arbeiten A. Warburgs [1922]. In: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke. (Saecvla Spiritalia 1). Baden-Baden ³1992 (¹1979), S. 347-399, hier S. 353.

Von vornherein muß man sich aber [angesichts der Tatsache, dass jedes Bild immer nur ein unbewegtes *still* ist] klar sein, daß jede bildliche Darstellung einer Handlung von sich aus dahin tendiert, diese Handlung als Gebärde aufzufassen: weil nämlich die bildliche Darstellung aus dem Verlauf der Handlung nur e i n e n Moment zu erfassen im Stande ist.⁶⁴

Der künstlerische Prozess wird nun aber zur Arbeit an einem neuen, an einem ästhetischen Kode, der auf dem normalen gestischen Kode aufbaut, sich aber darüber erhebt. Entscheidend ist, dass die vom Künstler in einer langen Reihe von ähnlichen Darstellungsversuchen gefundene Gebärde durch Tradition konventionalisiert und damit Teil dieses neuen Kodes wird. Bei jeder weiteren bildlichen Notation des Themas kann sie dann später wieder so eingesetzt werden. Saxl spricht hier von „Typus“-Werdung: „Am Ende einer langen Versuchsreihe, den bildlichen Ausdruck einer Gebärde – hier Sieg des Menschen über die Bestie – zu formen [ich spreche von Notationen], steht ein Typus.“⁶⁵ Mit Blick auf den Kommunikator fährt Saxl folgendermaßen fort:

Die bildende Kunst wählt nun aus diesen transitorischen Gebärden, die in der Fülle des Raumes und in der Fülle der Zeit vonstatten gehen, bestimmte Gebärden zur Darstellung eines Ausdrucks aus. (Das Prinzip ihrer Auswahl, die Psychologie dieses Aktes, kann nicht von uns erörtert werden). Die Ausdrucksformeln der künstlerischen Gebärdensprache sind also im Verhältnis zur Gebärdensprache des Lebendigen, die doch schon ‚Ausdrucksform‘ ist, nur (oder besser: sogar) gleichsam A u s d r u c k s f o r m e n z w e i t e r P o t e n z.⁶⁶

Saxls „zweite Potenz“ ist der neue, sozial etablierte ästhetische Kode.

Zwei Aspekte sind bei Fritz Saxls Überlegungen für uns besonders wichtig:

1. Festgelegtheit oder Festgestellttheit bestimmter Gestaltformen, d. h. Gebärden müssen, wenn sie verstanden werden sollen, kodiert sein. Die konventionellen „Typen“, wie sie Saxl nennt, heißen im Rahmen

64 Fritz Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [1932]. In: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Hrsg. von Dieter Wuttke. (Saecvla Spiritalia 1). Baden-Baden 31992 (1979), S. 419-431, hier S. 423.

65 Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [wie Anm. 64], S. 423.

66 Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [wie Anm. 64], S. 424.

der Rhetoriktheorie ‚Schemata‘ und, wenn es um Affekte geht, ‚Pathos-schemata‘.⁶⁷

2. Die Kodierung bestimmter Körper-Schemata findet zunächst im alltäglichen Leben statt. Es gibt nur eine Hand voll an basalen Emotions-Mienen und -Gesten, die in allen Kulturen verstanden werden.⁶⁸ Sie scheinen genetisch kodiert zu sein. Alle anderen Mienen und Gesten, die die moderne Wissenschaft ‚Kineme‘ nennt, sind kulturabhängig. Mit Fritz Saxl müssen wir aber diese naturalistischen, alltagstauglichen, lebenspraktischen Kineme unterscheiden von den in Bildern künstlich, auf irgendeine Weise technisch erzeugten Gebärden- oder Kinem-Notationen. Was da in Bildern von Hand oder durch Fotoapparate notiert ist, stellt meist eine bestimmte Auswahl signifikanter Gesten dar, die es uns als Betrachtern im günstigen Fall erlaubt, möglichst schnell zu verstehen, was inhaltlich gemeint ist. In der Kunsttradition, darauf will Saxl hinaus, hat es sogar eigene Kodes (wie wir heute sagen) für signifikante und als besonders ausdrucksstark erachtete Mitteilungen von Emotionalität im Bild gegeben. Diese Tatsache ergibt sich für ihn und Warburg aus dem Vergleich der differenten Lösungen, die die Künstler bei der Körperdarstellung in Gotik und Renaissance gefunden haben.

4. Können wir heute noch sinnvoll mit Warburgs Begriff ‚Pathosformel‘ arbeiten?

Warburg ist eine faszinierende Wissenschaftlerfigur, und wissenschaftsgeschichtliche Forschungen über sein Leben und Denken können viel zum Verständnis der *intellectual history* vor 1933 beitragen. Dieter Wuttké hat für entsprechende Forschungsaktivitäten wesentliche Grundlagen erarbeitet.⁶⁹ Aby M. Warburgs Verdienste um die Kunstgeschichte seiner

67 Knape: Gibt es Pathosformeln? [wie Anm. 8], S. 133f.; Knape: Les formules du pathos [wie Anm. 21], S. 70f. Im Unterschied dazu bezeichnet der Warburg'sche Begriff ‚Pathosformel‘ sehr viel komplexere, bestimmte emotionale Handlungen anzeigende Konfigurationen, ausschließlich in antiker Tradition mit weit reichendem Erklärungshintergrund.

68 Nöth: Handbuch der Semiotik [wie Anm. 53], S. 119, 294f., 382.

69 Dieter Wuttké: Aby M. Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe. Mit einem Briefwechsel zum Kunstverständnis. (Gratia 2). Wiesbaden 1990 (1977); ders.:

Zeit sind unbestritten (Stichwort: Ikonographie/Ikonologie),⁷⁰ und es bleibt weiterhin sinnvoll und gewiss auch ertragreich, im Sinne Dieter Wuttkes über ihn zu forschen.

Genügen aber die von Warburg ausgehenden methodischen Anregungen in allen Fällen noch den heutigen Ansprüchen? Kann man etwa heute noch mit seinem Pathosformel-Verständnis in der von ihm hinterlassenen Konzeptualisierung sinnvoll arbeiten? Mein Befund war und ist negativ bzw. skeptisch, wenn man die Forschung der *humanities* strenger, wissenschaftlichen Methodenanforderungen unterwirft, und eine Kategorie wie die der Pathosformel nicht nur als einen assoziationsreichen, aber unklaren Faszinationsbegriff bzw. als ein Plastikwort ohne Kontur nehmen will, sondern als wohl definierten wissenschaftlichen Terminus technicus. Warburgs Pathosformel-Begriff (wenn er denn jeweils auch recht verstanden wird) hat sich zu einem als frei verfügbar angesehenen Okkupationsbegriff entwickelt, den viele (mangels Alternativen oder, weil das Wort so fasziniert) bei der Verwendung nach Bedarf manipulieren, um ihn für heutige Zwecke sinnvoll einsetzen zu können. Wenn Warburgs Pathosformel-Konzept als solches aber für sich genommen so wenig akzeptabel erscheint, wozu brauchen wir es dann?

Was ich meine, will ich an einem der ersten deutschen kunsthistorischen Rezeptionszeugnisse des Pathosformel-Begriffs aus der Zeit nach 1945 deutlich machen. Klaus Lankheit, der 1983 verstorbene Karlsruher Kunsthistoriker, greift den Begriff 1959 in seiner Heidelberger Akademieschrift „Das Triptychon als Pathosformel“ (bis zum 20. Jahrhundert bei Malern wie Beckmann oder Macke) auf.⁷¹ Er schreibt über das dreiteilige „christliche Altarbild“, in ihm wirkten die „dargestellten heiligen Gestalten und der künstlerische Stil der Darstellung, [...], die feierliche

Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren. 2 Bde. (Saecvla Spiritalia 29 und 30). Baden-Baden 1996; ders.: Aby-M.-Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung. Mit Annotationen. (Bibliotheca bibliographica Aureliana 163). Baden-Baden 1998; Björn Biester/Ders.: Aby-M.-Warburg-Bibliographie 1996 bis 2005. Mit Annotationen und mit Nachträgen zur Bibliographie 1866 bis 1995. (Bibliotheca bibliographica Aureliana 213). Baden-Baden 2007.

70 Peter Schmidt: Aby M. Warburg und die Ikonologie. (Gratia 20). Bamberg 1989.

71 Klaus Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel. (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, Jg. 1959, Bd. 4). Heidelberg 1959; alle folgenden Zitate sind S. 13f. entnommen.

Einbeziehung in die täglichen liturgischen Handlungen“ usw. „zu einer Heiligung des Bildes“ zusammen:

Diese besondere sakrale Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung des christlichen Triptychons möchte ich mit dem Begriff ‚P a t h o s f o r m e l‘ benennen. Bekanntlich hat Aby Warburg dieses Wort in die Kunstgeschichte eingeführt. Er hat es anlässlich der Untersuchungen über ein bestimmtes Phänomen der Renaissancekunst geprägt.

Lankheit erklärt dies nun mit Hilfe von Warburg-Zitaten genauer, nämlich anhand

der ‚Umstilisierung der Menschenerscheinung durch gesteigerte Beweglichkeit des Körpers und der Gewandung nach Vorbildern der antiken Kunst und der Poesie‘. Die Renaissance übernahm ‚die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst‘, ‚die echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks‘ und versuchte, sie ‚in den Renaissancestil bewegter Lebensschilderung einzugliedern‘, ‚einen Idealstil gesteigerter Beweglichkeit‘ zu schaffen.

Er fährt fort:

Warburg selbst aber sprach auch schon von gestochenen italienischen ‚Pathosblättern‘ des 15. Jahrhunderts.⁷² Von ihm ausgehend spricht unsere Wissenschaft etwa von den ‚Pathoselementen‘ in der Struktur des Kunstwerks oder den ‚Pathosträgern‘ der Bildwelt, von einer ‚Pathosfarbe‘ und von dem ‚Pathoswert‘ oder der ‚Pathosfunktion‘ einer Farbe. Ich habe geschwankt, ob ich nicht besser das Triptychon als ‚Pathosformat‘ bezeichnen sollte. Längst aber,

so Lankheit mit Blick auf den Gebrauch des Begriffs in der Literaturwissenschaft⁷³ weiter, habe

72 Lankheit referiert hier auf Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike (1905), S. 443 - 449, hier S. 446ff.; Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara (1912), S. 459 - 481, hier S. 461; Aby Warburg: Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance (1914), S. 173 - 176, hier S. 175; jeweils in: Aby Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932. Neu hrsg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. (Aby Warburg. Gesammelte Schriften, Studienausgabe. Erste Abt., Bde. I. 1 und I. 2). Berlin 1998.

73 Mit Bezug auf Josef Kroll: Aus der Geschichte einer Pathosformel: Das Descensusmotiv im italienischen Schauspiel des Mittelalters. In: Concordia Decennalis. Deut-

der ursprüngliche Begriff ‚Pathosformel‘ die von seinem Schöpfer gemeinte Bedeutung gesprengt und sogar die Grenzen meines Faches überschritten. So möchte ich an der Warburgschen Prägung festhalten, nicht nur um den Quellpunkt aller derartigen Untersuchungen kenntlich zu machen, sondern weil in dem Wort ‚Formel‘ – so in der Zusammensetzung ‚Gebetsformel‘ – die Bedeutung des Festgeprägten, Dauernden, Objektiven anklängt, und weil dadurch auch die hier gemeinte Wirkkraft zusätzlich bezeichnet werden mag.

Wer die genannten strengeren Maßstäbe an wissenschaftliche Fachbegriffe anlegt, ist über dieses bedenkenlose Begriffs-Jonglieren zweifellos verblüfft. Jedoch glaube ich eigentlich nicht, dass Lankheit einfach nur ein schwacher Denker, begrenzter Logiker resp. Systematiker war oder einfach nur der in den *humanities* nicht selten anzutreffenden Laxheit im Umgang mit Fachterminologie erlag. Vielmehr bin ich der Ansicht, dass dieser bedenkenlose Umgang mit dem Begriff ‚Pathosformel‘ letztlich durch Unklarheiten des Warburg-Konzepts selbst stimuliert wurde. Denn das Zitat macht deutlich, dass sich Lankheit sehr wohl Gedanken über den richtigen Terminus für die zahlreichen von ihm herangezogenen Triptycha gemacht hat.

Um zu einem Begriff zu kommen, der auf einer tragfähigen Definition basiert, könnte man sinnvollerweise auf das klassische Definitionsmodell mit Bestimmung von Genus proximum, also dem nächstliegenden Oberbegriff, und Angabe der dazugehörigen Differentia specifica zurückgreifen. Lankheit wählt offensichtlich ‚Pathos‘ als Oberbegriff und meint damit den für ihn interessanten Gegenstand, also die „sakrale Wirkung, Affektkraft, Ausstrahlung des christlichen Triptychons“. Diese eigenartige Mischung aus Sakralem, Religiösem, Affektivem und irgendwie auf ‚Ausstrahlung‘ Zielendem lässt sich für ihn unter dem Oberbegriff ‚Pathos‘ zusammenfassen. Leider muss man sagen, dass sich Warburg selbst in dieser Hinsicht auch oft nicht präziser ausgedrückt hat, etwa wenn es bei ihm heißt: „Urworte der leidenschaftlichen Gebärdensprache: Verfolgung, Raub, Verwandlung, Opfertod, Opferspiel, Klage.“⁷⁴ Das „Urwort“ ist hier bei Warburg kein Terminus im wissenschaftlichen Sinn, sondern eine vage Metapher. Sie bezieht sich nicht etwa, wie man logi-

sche Italienforschungen. Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcahaus 1941. Köln 1941, S. 21-40.

74 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 50.

scherweise meinen müsste, auf Ausdrücke der, wie er sagt, „leidenschaftlichen Gebärdensprache“, sondern wenig kohärent auf literarisch-mythologische Themen und Handlungsmotive bei Ovid (nämlich „Opfer-tod“, „Verfolgung, Raub, Verwandlung“), sodann auf eine literarisch-performative Gattung (nämlich das „Opferspiel“) und nur zum Schluss auf das eigentlich vom Begriff her Erwartete, nämlich auf eine Pathos-expression („Klage“).

Ich würde nach der Logik der Sache zunächst einmal vom Begriff ‚Emotionsdarstellung‘ als Genus proximum ausgehen. Lankheit und Warburg grenzen dies noch weiter ein und konzentrieren sich auf den nicht ganz klar konturierten Pathosbegriff. Einen klarer gefassten hätte man unschwer aus dem zweiten Buch der aristotelischen „Rhetorik“ gewinnen können, wo Aristoteles die zwölf wichtigsten Pathos erstmals in Europa für die Rhetorik genau definiert. Und bei Aristoteles hätte man auch lesen können, dass es sich hier keineswegs um Symptome, also Psyche-zustände aus natürlichen Ursachen handelt, sondern um künstlich induzierte, also semiotisch hervorgerufene, im Interesse bestimmter kommunikativer Ergebnisse.⁷⁵ Es geht mithin um Pathosdarstellung oder -formulierung, kurz: um Pathosnotation. Alles andere würde ich persönlich im kommunikationstheoretischen bzw. aristotelischen Sinn als *naturalistic fallacy*, als naturalistischen Trugschluss bezeichnen, der Warburg freilich nicht fremd ist, weil bei ihm die Bild gewordenen Pathos Symptome epochaler Psychebefindlichkeit sind, die er teils kosmologisch, teils traditionalistisch, teils biologistisch-psychohistorisch rückbindet. Lankheit hat dies sehr wohl verstanden und sagt daher, dass bei den Pathosformeln „die Bedeutung des Festgeprägten, Dauernden, Objektiven anklingt“ bzw.

75 Roland Barthes bemerkt in diesem Zusammenhang: „Für Aristoteles ist die Meinung des Publikums die erste und äußerste Gegebenheit; es gibt bei ihm keinerlei hermeneutische Vorstellung (der Entschlüsselung); für ihn sind die Leidenschaften fertige Sprachstücke, die der Redner bloß gut zu kennen hat; daher die Idee eines *R a s t e r s* der *L e i d e n s c h a f t e n*, nicht als Sammlung von Essenzen, sondern als Zusammenstellung von Meinungen. An die Stelle der (heute dominierenden) abstrahierenden Psychologie (*psychologie réductrice*) setzt Aristoteles (im vorhinein) eine einteilende Psychologie (*une psychologie classificatrice*), die ‚Sprachen‘ [man könnte auch Kodes sagen] unterscheidet.“ (Roland Barthes: Die alte Rhetorik. In: Ders.: Das semiologische Abenteuer. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt/Main 1988, S. 15-101, hier S. 77 (Frz. Orig.: L’ancienne rhétorique. Aide-mémoire. In: Communications 16 (1970) S. 172-223, bzw.: L’aventure sémiologique. Paris 1985).

durch sie eine nicht genauer bestimmte „Wirkkraft zusätzlich bezeichnet“ werde. Das ist die Sprache des Denkens in Seinsbefindlichkeiten, nicht die moderne nüchterne Wissenschaftssprache, die von Semantik der Zeichen und Texturen spricht.

Wenn wir als Genus proximum für die hier in Frage stehenden Phänomene also ‚Emotionsdarstellung‘, speziell ‚Pathosdarstellung‘ (Darstellung starker Affekte) nehmen, so bleibt noch die Frage nach der *Differentia specifica*. Im Fall von ‚Pathosformel‘ wäre sie im Begriffsbestandteil ‚formelhaft‘ als Spezifizierung enthalten oder einfach im zweiten Kompositumsglied ‚Formel‘. Lankheit spricht darüber, indem er die ‚Formel‘ mit den in der Kunstgeschichte seiner Zeit üblichen Pathos-Komposita abgleicht: ‚Pathoselemente‘, ‚Pathosträger‘, ‚Pathosfarbe‘, ‚Pathoswert‘, ‚Pathosfunktion‘. Die Spezifikation ergibt sich in diesen Fällen also durch den zweiten Bestandteil des Ausdrucks.

Für Aby Warburg muss das Wort ‚Pathosformel‘ vor allem ein historisch-explikativer Begriff sein. Das wird klar, wenn man Fritz Saxls (des engen Mitarbeiters Warburgs) programmatischen Aufsatz „*Rinascimento dell' Antichità*“ von 1922 liest, in dem es um Warburgs Ideenwelt geht. Danach zielt Warburg auf die Theorie eines Renaissancephänomens, ja der ganzen Renaissance. Mit Saxl müssen wir im Sinne Warburgs das zweite Morphem, nämlich ‚Formel‘, wie im Deutschen bei Determinativkomposita üblich, als Grundwort und ‚Pathos‘ als Bestimmungswort ansehen. Demnach wäre eine ‚Pathosformel‘ eine epochale Generierungsformel für Pathos, die wir uns vielleicht nach Art chemischer Formeln oder Weltformeln als Formel für das Entstehen und Entfalten des Pathetischen vorstellen können. Und worin bestände sie? Sie fußte auf dem Humanistenprinzip der Renaissancezeit, nach dem die Antike die allgemeine Diskursnorm liefert, auch für Affekte.⁷⁶ Und warum tritt dies im Renaissance-Humanismus auf? Weil hier anthropologisch ein Gleichklang der Psychobefindlichkeit mit der Antike eingetreten ist, über dessen Ursachen Warburg bis ins Kosmologische reichende Vorstellungen hatte.

Darum verwirft Lankheit den von ihm zuerst für die Analyse seiner zahlreichen *Triptycha* favorisierten Begriff „Pathosformat“, der in An-

76 Joachim Knappe: Humanismus. In: Horst Brunner/Rainer Moritz [Hrsg.]: *Literaturwissenschaftliches Lexikon. Grundbegriffe der Germanistik*. Berlin ²2006 (¹1997), S. 169 - 172, hier S. 169f.

betracht des heutigen Gebrauchs von „Format“ sehr viel besser für diese Gattungsanalyse passen würde. Er redet faktisch vom Triptychon als „Pathos f o r m a t“, doch er stülpt seiner Untersuchung den Faszinationsbegriff „Pathos f o r m e l“ nicht zuletzt deshalb über, weil er die bei Warburg fest damit verbundene Antike-Psychokongruenz-These einfach fortschreiben will. Auch Lankheit glaubt eben an die Verbindung von Psychohistorie und anthropologischen Affektmustern, die er in spekulativen Vergleichen von, wie es bei ihm heißt, „Lebensgefühlen“⁷⁷ zu erheben sucht, wobei er mit entsprechenden Begriffen wie „höherem Zwang“,⁷⁸ „Hochgefühl“, „Depression“, „Spannung“ und „Euphorie“ arbeitet. Und so eignet er sich Warburgs Erklärungsmuster wie folgt an:

Die Verwandtschaft zwischen dem Manierismus des 16. Jahrhunderts und der Wende ‚um 1900‘ ist jüngst oft erörtert worden. Sie resultiert aus einer ähnlichen geschichtlichen Situation. Wie auf das Hochgefühl der Renaissance die Depressionen und Spannungen jenes Manierismus folgten, so wurde die Euphorie der neurenaissanceistischen Gründerzeit durch die Depressionen und Spannungen des fin de siècle abgelöst und von der Kunst demaskiert.⁷⁹

Wie die moderne Kunstgeschichte mit dem schillernden Begriff ‚Pathosformel‘ in Zukunft umgeht, kann ich nicht sagen. Das Fach muss mit Warburgs spekulativ beschwertem Verstehensvorschlag, der nicht wegzudiskutieren ist, leben und sich fragen, ob er ausreicht, um das Wort zum tragfähigen Terminus technicus zu machen.

Für die allgemeine Renaissanceforschung wird noch eine andere Perspektive wichtig: Nicht zuletzt die Äußerungen Fritz Saxls haben deutlich gemacht, dass für Warburg die Pathosformel eine Renaissanceformel ist, die seiner Meinung nach eine Abgrenzung zur Gotik erlaubt. Eine isolierte Betrachtung der Affektdarstellung unter dem Stichwort ‚Pathosformel‘ wäre da nicht angebracht. Die Renaissanceprotagonisten haben eben gemäß Humanistenprinzip alles zitiert, was als antik identifiziert wurde. Man müsste also im technischen Verständnis auch von Schönheitsformeln, Heldenformeln, Säulenformeln, Fensterformeln, Hallenformeln, Treppenformeln, Kleidungsformeln, Glaubensformeln usw. reden, wenn man zwischen 1350 und 1600 entsprechende Rekurrenzen entdeckt.

77 Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel [wie Anm. 71], S. 57.

78 Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel [wie Anm. 71], S. 58.

79 Lankheit: Das Triptychon als Pathosformel [wie Anm. 71], S. 43.

Muss das aber sein? Wäre es nicht besser, ganz schlicht von Antikenadaptation oder vom Antikenzitat der Renaissancekultur in allen Bereichen zu sprechen? Verwischt die Heraushebung des Pathosformelgedankens nicht das Verständnis für den Bedarf an einer systemischen, viel weiter greifenden Epochenbetrachtung? Dass die moderne systematische Rhetorikforschung den Begriff ‚Pathosformel‘ nicht unbedingt braucht, habe ich schon in meinem erwähnten Beitrag deutlich gemacht; ich würde mich mit ‚Pathos-‘ oder ‚Affekt-Schema‘ begnügen.⁸⁰

Arbeit am Begriff ist immer auch Arbeit am Verständnis einer Sache. Im wissenschaftlichen Diskurs müsste man eigentlich akzeptieren, dass das Wort ‚Pathosformel‘ durch Warburgs vielfältig überfrachtetes, zugleich ganz auf Antikenrezeption geeichtes Konzept besetzt ist. Doch der Ausdruck lebt inzwischen auf ganz eigene Weise als Faszinationsbegriff in vielen Disziplinen fort und entfaltet dabei eine ganz eigene rhetorische Kraft. So wurde in Wien für den 15. Oktober 2009 ein Vortrag von Jan Assmann zum Thema „Pathosformeln der Klage in Händels frühem Musiktheater“ angekündigt. Hat Händel etwa musikalisch rekurrentes, also zitatarartiges Ausdrucksmaterial antiken Ursprungs benutzt (und welches wäre das?), das auch schon früher bei anderen Komponisten auftaucht, um Emotion auszudrücken? Oder geht es einfach um Händels ganz persönliche Weise des musikalischen Affektausdrucks, also technisch über bestimmte Musikstrukturen, die entsprechende Semantiken aufbauen sollen? Wieso aber sollen das dann ‚Formeln‘ sein oder gar solche, in denen sich antikisches Renaissancefühlen im Warburg’schen Sinne ausdrückt?

Der sich vielerorts andeutende intersemiotische Pathosformel-Begriff hat sich längst verselbstständigt, er wurde willkürlich entgrenzt und entfernt sich immer weiter von Warburgs Ideenwelt. Oft wird er nurmehr als irisierende Metapher verwendet und damit gleichzeitig weiter und immer mehr den strengerem Anforderungen an wissenschaftliche Terminologie entzogen. Als geheimnisvoller Faszinationsbegriff verbreitet er aber Glanz und entfaltet die Aura der frühen Suche nach strukturalen Ordnungen in der Welt der Kunst.⁸¹ Wissenschaftler brauchen zumindest diese Art der Rekurrenz offenbar immer wieder einmal, und darum

80 Knappe: Gibt es Pathosformeln? [wie Anm. 8], S. 134.

81 Zur Strukturalismusfrage siehe Knappe: Gibt es Pathosformeln? [wie Anm. 8], S. 115-118.

wird das Wort ‚Pathosformel‘ zweifellos auch immer neu weitergereicht werden, auch wenn man es möglicherweise gar nicht wirklich braucht.

5. Rhetorik und Bildtext

Der rhetorische Kommunikationsfall liegt vor, wenn Bilder benutzt werden, um Menschen zu überzeugen (Persuasion), d.h. wenn Menschen mental vom Standpunkt A zum Standpunkt B gebracht werden sollen.⁸² Nur aus diesem Grund interessiert sich die Rhetorik für Bilder. Bilder sind demnach – wie alle anderen Texte auch – mentale Konstrukte, die als Notationen in die soziale Welt gebracht werden (Adpragmatisierung),⁸³ um kommunikative Zwecke zu erfüllen, mit allen entsprechenden Implikationen. Auch in der bildenden Kunst werden Bildtexte für kommunikative Zwecke geschaffen.

Die Bilderfrage muss grundsätzlich auf der theoretischen Ebene der Textualität abgehandelt werden.⁸⁴ Der erweiterte theoretische Textbegriff bezeichnet die neuen, vorher so nie dagewesenen, für bestimmte Zwecke okkasionell entstandenen Zeichenkonfigurationen, welcher Art auch immer. Für seine Produktion muss das jeweilige Zeichensystemwissen abgerufen werden. Unter dieser allgemeinen texttheoretischen Prämisse wird der Kotext auch bei Verwendung von Bildzeichen, die Bewegung indizieren, zur entscheidenden Verstehensbedingung des Bildes. Wir dekodieren bei isolierten Einzelphasendarstellungen die zu Grunde liegenden Bewegungsabläufe dann relativ genau, wenn sie in einem Bild so mit dem Kotext verbunden sind, dass ihre Bedeutung eingrenzbar wird. Die kniende Abwehrhaltung des Orpheus könnte bei anderer Kotextualisierung (oder gar isoliert betrachtet) vielleicht als Grußhaltung, als Winken, als ehrfürchtiger Kniefall, als zufälliger Sturz oder als ein konzentriertes Blicken gen Himmel interpretiert werden (siehe erneut ABB.

82 Joachim Knape: Was ist Rhetorik? Stuttgart 2000, S. 33f., 79; Joachim Knape: Persuasion. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik 6 (2003) Sp. 874-907, hier Sp. 874f.; Joachim Knape: Rhetorik. In: Klaus Sachs-Hombach [Hrsg.]: Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden. Frankfurt/Main 2005, S. 134-148, hier S. 136ff.; Knape: Bildrhetorik [wie Anm. 1], S. 14-17.

83 Knape: Rhetorik [wie Anm. 82], S. 142 und 144; Knape: Werk, Bildtext und Medium [wie Anm. 4], S. 80; Knape: Zur Theorie der Spielfilmrhetorik [wie Anm. 35], S. 16.

84 Siehe dazu wiederum den richtungweisenden Aufsatz von Hartmut Stöckl: Texts with a view [wie Anm. 4] von 2001 sowie meine 15 Eckpunkte zur Bildtheorie im Sammelband „Bildrhetorik“ von 2007; Knape: Bildrhetorik [wie Anm. 1], S. 12ff.

10-12). Für sich genommen sind viele solcher Bewegungsphasen-*stills* mehrdeutig. Wir können die Bedeutung von erkennbaren Körperposen nur mit Hilfe der Kotextinformationen so zurückrechnen, dass wir sie genauer verstehen.

Birdwhistells kulturell bedingte Kineme, von denen oben die Rede war, haben als Systemeinheiten keine beliebige Bedeutung, doch sie sind gewöhnlich auch nicht ganz eindeutig, sondern polysem. Als Elementarkode bilden die Kinemlexika der entsprechenden Benutzergemeinschaften zwar kein zweiklassiges und damit sprachliches System, aber jedes Symbol braucht in der Anwendung dann doch ein Symbolumfeld im Sinne Bühlers. Bei der Anwendung in Bildtexten müsste dieses Umfeld jeweils als Kotext mitkonstruiert werden. Daher formuliert Birdwhistell eine klare Kotextregel: „Gesten sind Formen, die nicht isoliert vorkommen können. Als gebundenes Morph benötigt eine Geste einen morphologischen Kontext, um bestimmt werden zu können.“⁸⁵

Die Rhetorik ist im Ansatz eine Produktionstheorie, die der Frage nach Effektivitäts- und Überzeugungskalkülen bei der Produktion von Texten aller Art, eben auch Bildtexturen nachgeht.⁸⁶ Wenn ein Bildermacher rhetorische Ziele verfolgt, dann muss er die Frage nach den Codes und Overcodes in seine Produktionskalküle einbeziehen. Er muss sich fragen, was im sozialen Kommunikationszusammenhang besonders effektiv sein könnte. Lässt sich, von diesem rhetorischen Theoriezusammen-

85 Ray L. Birdwhistell: *Kinesics and Context. Essays on Body Motion Communication.* (University of Pennsylvania Publications in Conduct and Communication). Philadelphia/PE 1970, S. 119; deutsche Übersetzung zitiert nach Nöth: *Handbuch der Semiotik* [wie Anm. 53], S. 305. Gebundene Morphe sind in der Verbalsprache etwa Präfixe oder Suffixe; ob dieser Terminus hier passt, ist freilich fraglich. Siehe wiederum Birdwhistell: *Kinesics and Context* [wie Anm. 85], S. 119, wie auch Nöth: *Handbuch der Semiotik* [wie Anm. 53], S. 305. In eine ähnliche Richtung denkt der Kunsthistoriker Marcus Mrass in seinem Buch über „Gesten und Gebärden“ von 2005, wenn er das begrifflich und auch sonst etwas unklar formulierte Postulat aufstellt: „Eine Handlung kann einen kommunikativen Gehalt besitzen, doch erwächst dieser stets erst aus dem Kontext, in welchen die Personen ihr Handeln stellen. Der Kontext verleiht, modifiziert oder entzieht die Bedeutung, welche eine Handlung haben kann“ (Marcus Mrass: *Gesten und Gebärden. Begriffsbestimmung und -verwendung im Hinblick auf kunsthistorische Untersuchungen.* Regensburg 2005, S. 50).

86 Siehe auch Joachim Knape/Nils Becker/Katie Böhme: *Strategie.* In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 9 (2009) Sp. 152-172.

hang ausgehend, eine andere Erklärung für die vermehrte Zitation von Pathoschemata in der Renaissance finden, als sie uns Warburg anbietet? Warburg stellt sich eine europäische, semiotische „Erbmasse“ vor.

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.‘⁸⁷ Damit ist für ihn der Kern des historischen Renaissance-Phänomens 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‘.⁸⁸

Der Rhetoriker sieht das anders und im Einklang mit der antiken Theorie recht nüchtern. Cicero etwa denkt bei der hier diskutierten textproduktionstheoretischen Frage in seinem Hauptwerk „Orator“ an einen Optimierungsansatz. In Hinblick auf den produzierenden Orator geht es um Kompetenz-Optimierung, und bezüglich dessen kommunikativer Instrumente (z.B. Bilder) um Stimulus-Optimierung. Wenn die Kunstentwicklung besonders gute oder präferierte Gestallösungen anbietet, dann sollte der Kommunikator sie auch verwenden, um Erfolg zu haben. Cicero sagt: „Man darf nicht die Hoffnung aufgeben, selbst das Beste (*optimum*) zu erreichen – und bei Außerordentlichem hat auch das hohen Wert, was dem Besten nahe steht.“⁸⁹ Cicero sieht sich selbst in der Rolle des Experten, den Brutus um ein Urteil in Optimierungsfragen hinsichtlich Oratorikkompetenz und Textstruktur gebeten hat. „Du fragst also – und das schon recht häufig –, welcher Gattung der Beredsamkeit ich wohl am meisten Beifall schenke, welcher Art meiner Meinung nach diejenige ist, der nichts mehr hinzugefügt werden kann, welche ich also

87 Warburg: Tagebuch [wie Anm. 13], S. 253.

88 Knappe: Gibt es Pathosformeln? [wie Anm. 8], S. 129f.

89 Cic. or. 6; Übersetzung hier und im Folgenden leicht abgewandelt nach Marcus Tullius Cicero: Orator. Lateinisch - deutsch. Ed. Bernhard Kytzler. (Sammlung Tusculum). München - Zürich ³1988 (¹1974).

für die höchste und vollkommenste (*summum et perfectissimum*) erkläre.⁹⁰ In Betracht komme dabei, sagt Cicero, das Modell des vollkommenen Orators (*perfectus orator*) gemeinsam mit dem Erscheinungsbild der höchsten Art des Ausdrucksvermögens, also der Beredsamkeit (*summa eloquentia*).⁹¹

Den Vergleich von Darstellungslösungen unter Optimierungsgesichtspunkten finden wir auch schon bei Quintilian, dem ersten vom Staat bezahlten europäischen Rhetorikprofessor, wenn er in seiner Rhetoriktheorie schreibt:

Gibt es etwas so Verrenktes und Angespantes wie den berühmten Diskuswerfer von Myron [ABB. 14]? Wenn indessen jemand dieses Werk als nicht aufrecht genug tadeln wollte, zeigte er da nicht nur, wie fern er ist von dem Verständnis für diese Kunst, in der doch gerade darin das Neue und Schwierige liegt, das besonders zu loben ist? Solche Anmut und solchen Genuß bieten die [lautsprachlichen] Redefiguren, ob sie nun im Sinne oder im Klang der Worte erscheinen. Denn sie bieten eine Abwechslung gegenüber dem geraden Weg (*mutant enim aliquid a recto*) [...]. Im Gemälde (*in pictura*) kommt am besten das ganze Gesicht zur Erscheinung. Apelles indessen zeigt das Bild des Antigonos nur von einer Seite, um den häßlichen Verlust des einen Auges zu verbergen. Müssen nun nicht auch in der Rede (*in oratione*) manche Dinge verdeckt werden, sei es, daß man sie nicht zeigen darf oder daß man sie mit Rücksicht auf den Rang der Person nicht ausdrücken kann? So wie es Timanthes, glaube ich, aus Kythnos in seinem Bild (*in ea tabula*) gemacht hat, mit dem er [in einem Malerwettbewerb] Colotes von Teos besiegte. Als er nämlich beim Opfer der Iphigenie den Calchas traurig, den Odysseus noch trauriger gemalt hatte, hatte er dem Menelaus einen so großen Ausdruck des Schmerzes gegeben, wie es seine Kunst nur vermochte. Da aber die Gefühlsäußerungen bereits alle verwendet waren, konnte er nichts finden, womit er den Gesichtsausdruck des Vaters würdig darstellen konnte. Er verhüllte deshalb dessen Haupt und überließ dem Geist eines jeden, den Schmerz hinreichend einzuschätzen.⁹²

90 Cic. or. 3.

91 Cic. or. 61.

92 Quint. inst. 2, 13, 10-13; Übersetzung leicht abgewandelt nach Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae. Libri XII / Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher.* Hrsg. und übersetzt von Helmut Rahn. Erster Teil: Buch I-VI. (Texte zur Forschung 2). Darmstadt 1988 (1972).

Quintilian formuliert in dieser Schlüsselpassage zur antiken rhetorischen Sicht einer Semiotik der Körperdarstellung in Bildtexturen zunächst eine strukturalistische Deviationstheorie. Voraussetzung ist, dass es sich beim Bild im terminologischen Sinn immer um ein *still*, also um eine absolut still gestellte Szene bzw. Bildtextur handelt. Quintilians Deviationstheorie geht zunächst von einer abstrakten Nullstellung des Körpers aus, die die Betrachteraufmerksamkeit letztlich nur auf die Grundgestalt des Körpers konzentrieren würde. Als Zeichen übermittelt sie uns die Information: „Hier ist ein Körper“. Ihr gegenüber können dann durch Gestalt-Teil-Modifikationen (z.B. Veränderung der Handhaltung, offener statt geschlossener Mund usw.) bedeutungserweiternde Abwandlungen vorgenommen werden. Diese können Handlung (z.B. ‚Auf-etwas-Zeigen‘) oder Gefühlsbewegung (z.B. grimmigen Zorn oder tiefen Schmerz) denotieren, weil wir alle in Europa entsprechende Ausdrucksformen gelernt haben.⁹³ Freilich bedeutet dies nicht, dass in der bildenden Kunst immer auch derselbe Ausdrucks-Kode vorhanden war.

Im letzten Teil seiner Bemerkungen geht Quintilian auf die Kunstpraxis seiner Epoche ein. Dabei geht es nicht mehr – wie am Anfang – um das allgemeine Prinzip der Abweichung der Körperhaltung gegenüber einer Nullstufen-Position, sondern um die im Rahmen einer ästhetischen Selektion von den Künstlern gefundenen ästhetischen Lösungen für Gefühlsausdruck. Innovative Lösungen werden hier ausdrücklich gelobt. Zu den ambitionierten ästhetischen Kalkülen der Künstler gehört für Quintilian, so haben wir gehört, das Bemühen um „Neuigkeit und Schwierigkeit“ (*novitas ac difficultas*). Diese ästhetische Maxime führt unausweichlich zur *Aemulatio*, also zur Überbietung bei den gefundenen Darstellungslösungen. Quintilian illustriert dies am Beispiel des Themantes, der in einem Bild zum Thema „Opferung der Iphigenie“ drei Steigerungsformen des Schmerzes für verschiedene Figuren im Bild finden wollte, deren letzte aber nurmehr aus einem Verhüllen und Nicht-Zeigen bestehen konnte, weil das Darstellungsrepertoire offensichtlich als endlich angesehen wurde.

Bei der kompetitiv-vergleichenden Betrachtungsweise von Formulierungslösungen in lautsprachlichen Texten wie bei Darstellungslösungen

93 Siehe zu entsprechenden „*retrieved affect images*“ auch Silvan S. Tomkins: *Affect Imagery Consciousness: The Complete Edition. Book One: Volume I: The Positive Affects. Volume II: The Negative Effects.* New York 2008, S. 136f.

im Bild sollte sich niemand von den hervorstechenden Leistungen der ganz Großen einschüchtern lassen, im Gegenteil: Solche herausragenden Figuren nehmen eine paradigmatische Funktion wahr. Cicero hat dazu eine klare Meinung:

Denn bei den Dichtern (*in poetis*) gibt es ja nicht nur Raum für Homer – um von den Griechen zu reden – oder für Archilochos oder Sophokles oder Pindar, sondern auch für jene, die hinter ihnen als zweiter Rang oder gar noch unter dem zweiten Rang zurückstehen. Auch hat in der Philosophie (*in philosophia*) die Bedeutung Platons Aristoteles nicht vom Schreiben abgeschreckt – noch hat Aristoteles selbst mit seiner bewundernswürdigen Wissensfülle den Eifer der übrigen erstickt. Doch nicht nur in den höchsten Studien ließen sich die hervorragenden Männer nicht abschrecken – nicht einmal die Künstler (*opifices*) haben sich von ihrem Métier (*ab artibus suis*) abbringen lassen, obwohl sie die Schönheit (*pulchritudinem*) des Ialysos (den ich selbst in Rhodos gesehen habe) oder der Koischen Aphrodite gewiß nicht nachahmen konnten. Auch haben die übrigen sich nicht vom Standbild des Olympischen Zeus oder der Statue des Speerträgers abhalten lassen zu versuchen, was sie wohl schaffen und wie weit sie wohl gelangen könnten. [...]

Bei den Oratoren vollends, und zumal bei den Griechen, ragt unter allen ein Einziger auf erstaunliche Weise hervor. Und dennoch: obwohl es einen Demosthenes gab, gab es auch noch viele andere bedeutende und berühmte Oratoren.⁹⁴

Gibt es also kein endgültiges optimales Paradigma? Von den im sozialen Wettkampf (*agōn*) ermittelten Spitzen lassen sich paradigmatische Konstruktionen ableiten. Es geht folglich um die Erarbeitung bzw. Annäherung an Idealentwürfe zur fachlichen Orientierung. In der griechischen bildenden Kunst war das *parádeigma* ein exemplarisches Modell für Plastiken oder Bauwerke, an dem sich der ausführende Künstler verbindlich zu orientieren hatte.

Die Beobachtung optimaler Lösungen muss sich auf den Vergleich der empirisch auftretenden oder einst aufgetretenen Kommunikatoren konzentrieren, in der Rhetorik ebenso wie in den anderen Künsten und Wissenschaften. Hier wie dort stehen die Handelnden in einem *agōn*,

94 Cic. or. 4 - 6.

also in einem auf soziale Belohnung eingestellten und nach Spielregeln ablaufenden Wettbewerb oder Wettkampf. Die Analyse der Textzeugnisse solch kompetitiver Konstellationen gestattet es uns, die von den Kommunikatoren in ihrer Texturwelt gefundenen Optimallösungen vergleichend einzustufen und zu hierarchisieren. Der Rhetoriker fragt dabei, welche Textstruktur sich als beste Stimulus-Struktur erweist. Und das haben auch die Renaissancekünstler getan, die gemäß dem bereits erwähnten Humanistenprinzip (wonach die Antike in jeder Hinsicht die Diskursnorm zu sein hat) die in der Antike gefundenen Optimallösungen für Affektausdruck verglichen haben. Dazu Warburgs langjähriger Mitarbeiter Fritz Saxl: „Die Renaissance empfindet die Ausdrucksgebärde der Zeit, die ihr unmittelbar vorangeht, als ausdrucksarm, und nun greift sie über ein Jahrtausend hinweg auf die Ausdrucksformen der Antike zurück.“⁹⁵ Die Künstler empfinden dies, weil sie bewusst ihren Horizont bis zur Antike spannen und die Antike nun systematisch befragen.

Alle kommunikativen Phänomene lassen sich rhetorisch, also hinsichtlich ihrer Effektivitäts- und Persuasionskalküle, befragen. Das gilt auch für die in der Bildnotation verwendeten Gestaltlösungen für das Erleiden von Emotionen (Pathos) oder den Affektausdruck. Bei solchen Kalkülen kommen die allgemein-semiotischen Aspekte (bildsprachlicher Kode) genauso ins Spiel wie die ästhetischen Overcodes, die bestimmte Darstellungslösungen für Gesten oder Haltungen kodifizieren. Die ästhetischen Kalküle verbinden sich mit rhetorischen Kalkülen (gerichtet auf psychische Effektivität).⁹⁶ Für die Kommunikatoren, z. B. Bildermacher, ist dabei jeweils die Frage von Bedeutung, um welche Art von *agōn* es sich gerade handelt, in den sie sich gestellt sehen. Bei der Produktion von Bildern, die Affekte stimulieren sollen, kann sich der rhetorisch eingestellte Bildermacher diverser Kodes bedienen: Wenn er im ästhetisch sensibilisierten Diskurs arbeitet, kann er das Angebot ästhetischer Overcodes benutzen, ansonsten kann er sich auf die sonstigen Notationskonventionen des Bildkodes beziehen. In jedem Fall geht es aber um Selektionskalküle, die mit dem Verstehen auf der anderen Seite des Kommunikationsmodells, also bei den Adressaten, rechnen.

95 Saxl: Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst [wie Anm. 64], S. 429.

96 Siehe hierzu meine sieben Orientierungsaspekte in Knappe: Rhetorik der Künste [wie Anm. 8], S. 918-924.

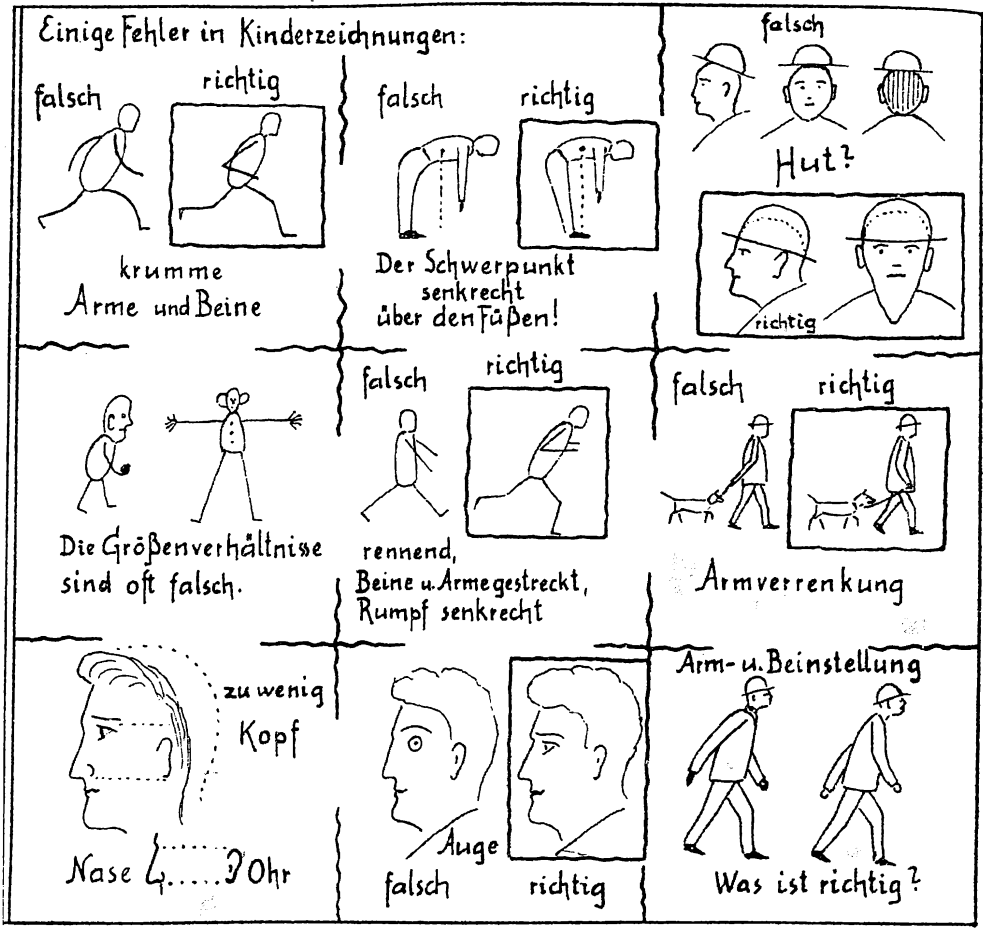


ABB. 1: Arno Gürtler: Der Mensch, fehlerhafte Kinderzeichnungen. In: Ders.: Volkstümliches Zeichenbuch. Leipzig 1948, Tafel 44 (Ausschnitt).

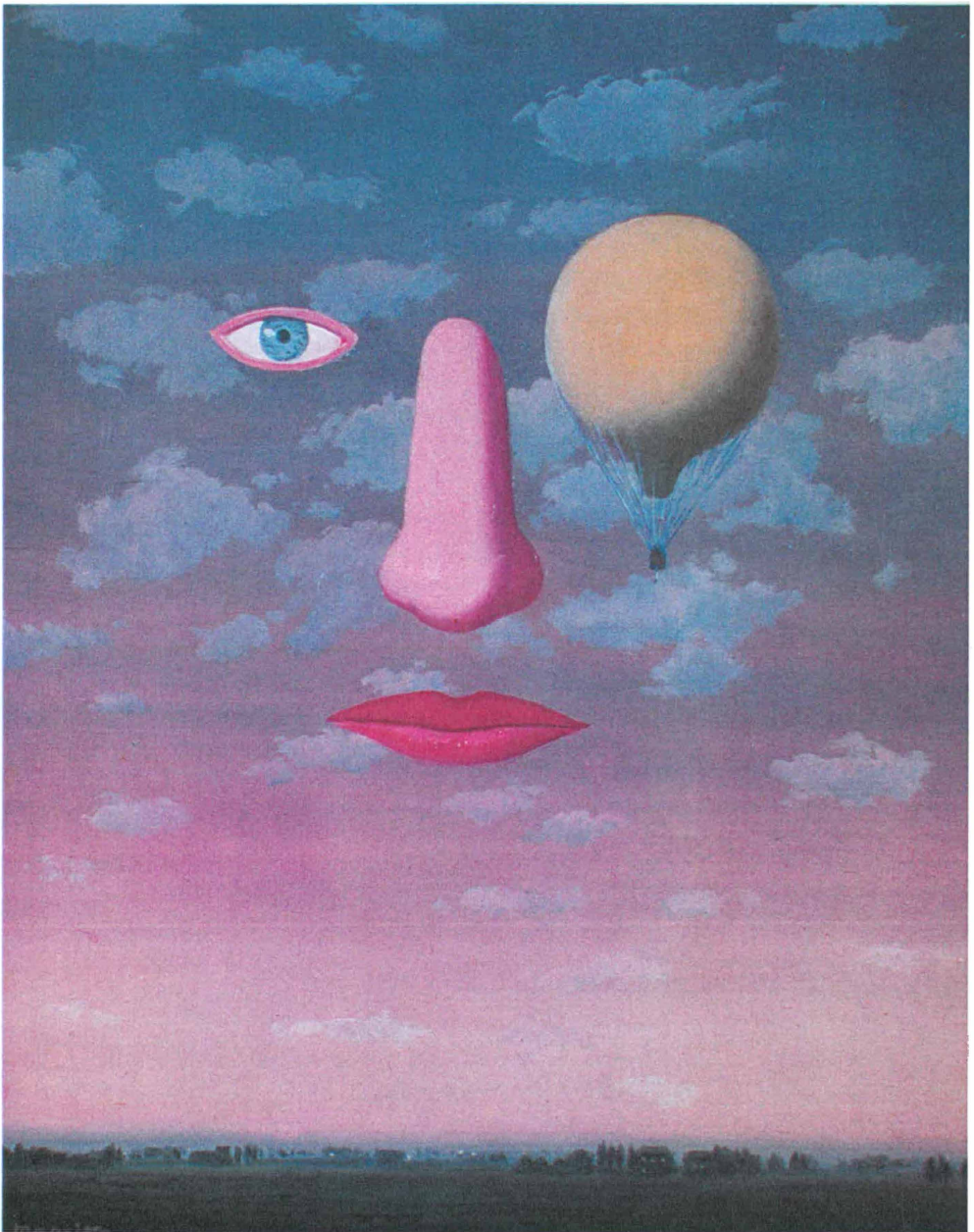


ABB. 2: Einzelzeichen. – René Magritte: „Les Belles Relations“ (Die schönen Relationen), 1967. Sammlung M. und Mme. Pierre Scheidweiler, Brüssel.

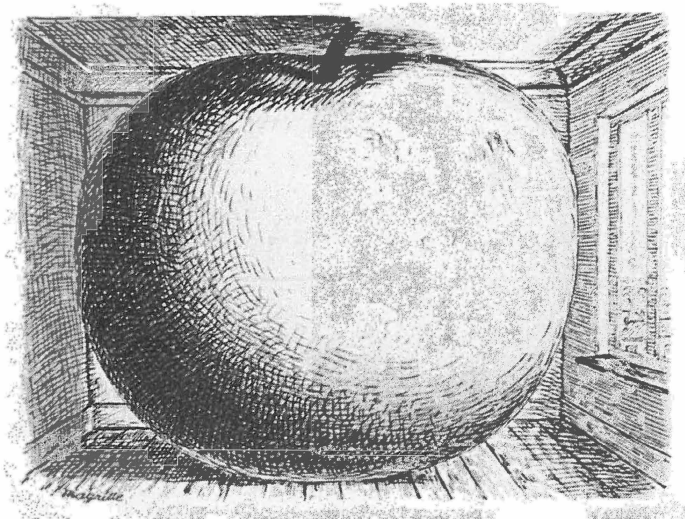


ABB. 3: Kollision von Bildwissen und Weltwissen. – René Magritte:
„La Chambre d’Écoute“ (Das Zimmer des Lauschens), o. J.
Privatbesitz, USA.

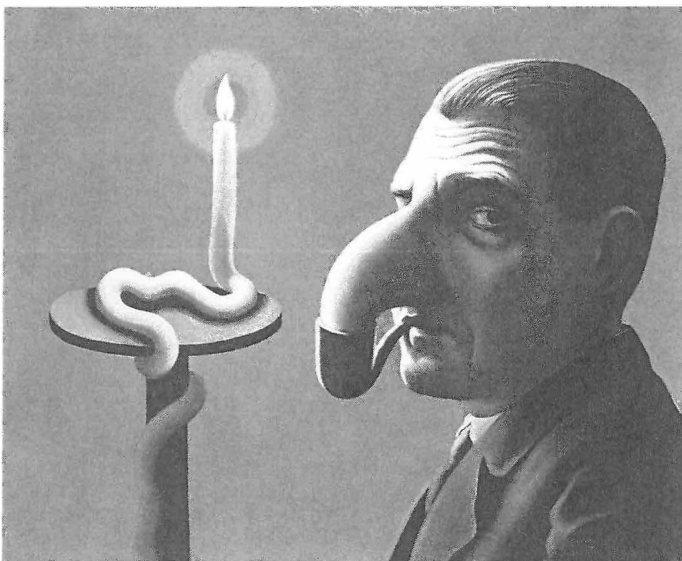


ABB. 4: Kollision von Bildwissen und Weltwissen. – René Magritte: „La Lampe
Philosophique“ (Die philosophische Lampe), 1935. Privatbesitz, Brüssel.



ABB. 5: Fremde Zeichen. – René Magritte: „Le Modèle Rouge“ (Das Rote Modell), um 1935. Sammlung Melvin Jacobs, New York.

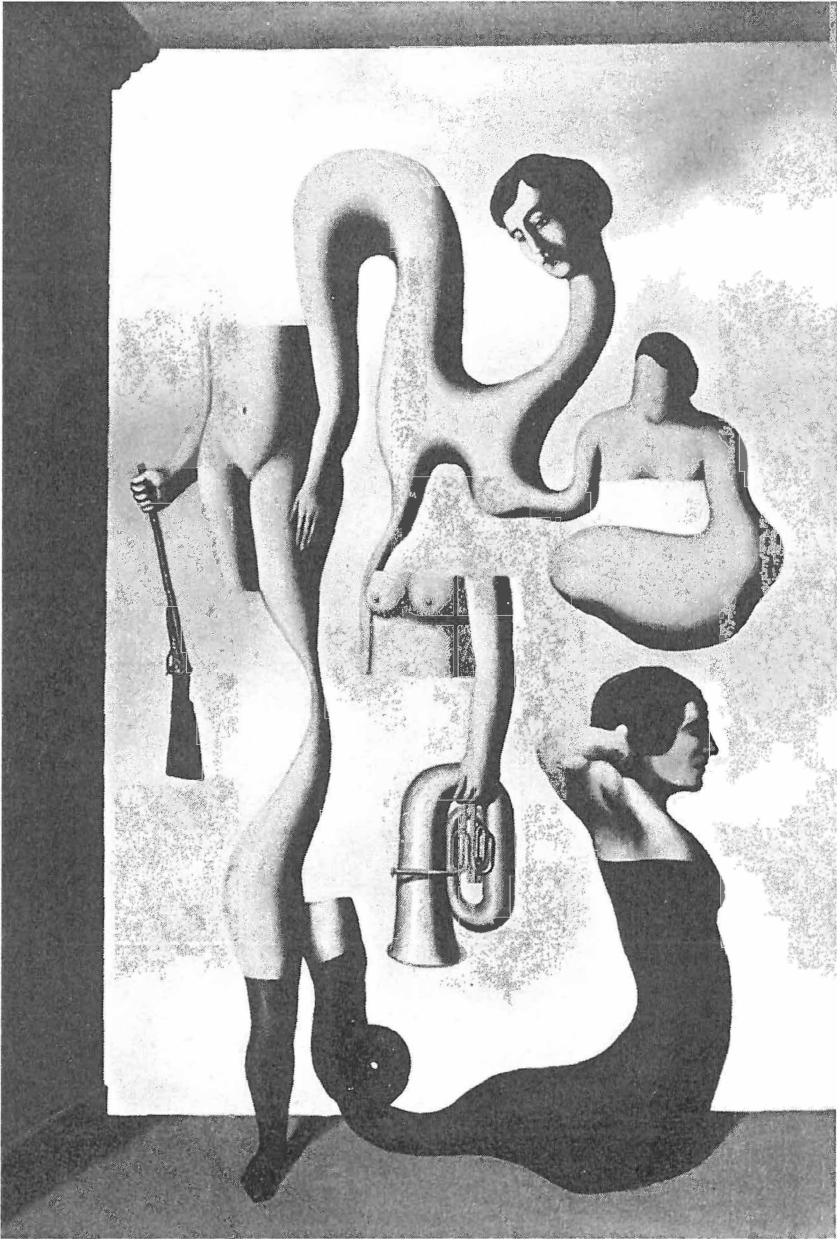


ABB. 6: Auflösung des Syntagmas. – René Magritte: „Les Idées de l’Acrobate“ (Die Ideen des Akrobaten), 1928. Privatbesitz, Brüssel.

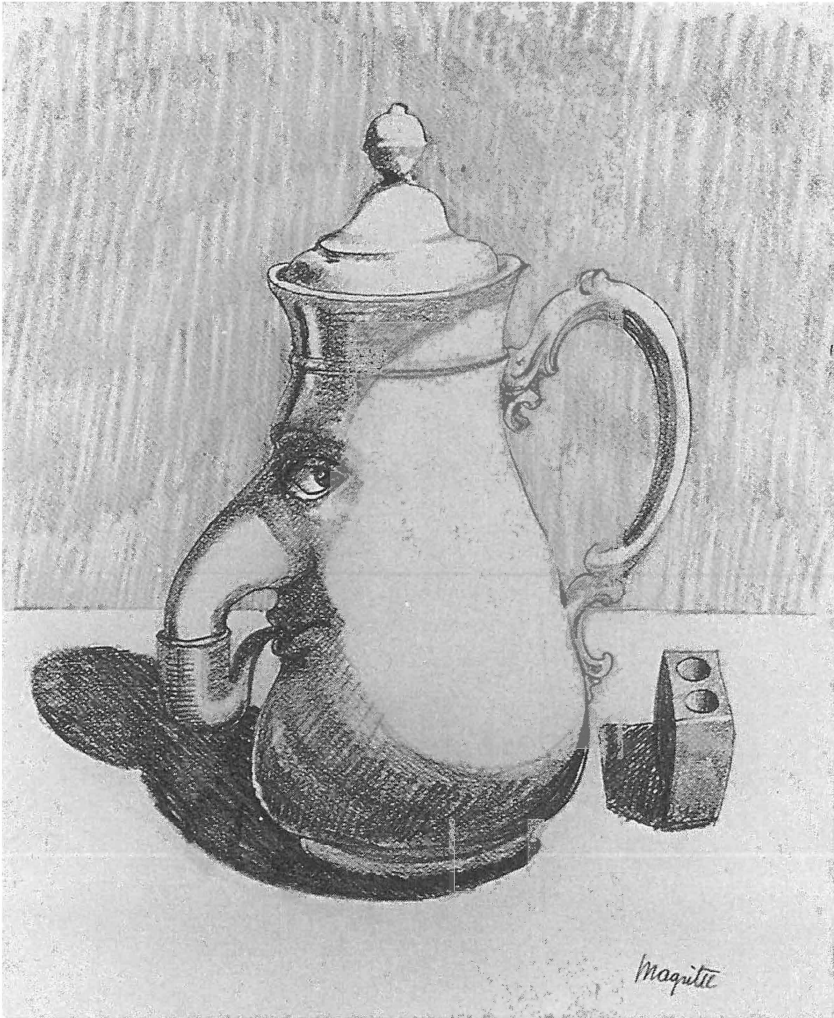


ABB. 7: Bruch der semantischen Solidarität. – René Magritte:
Ohne Titel, 1935. Privatbesitz, Brüssel.

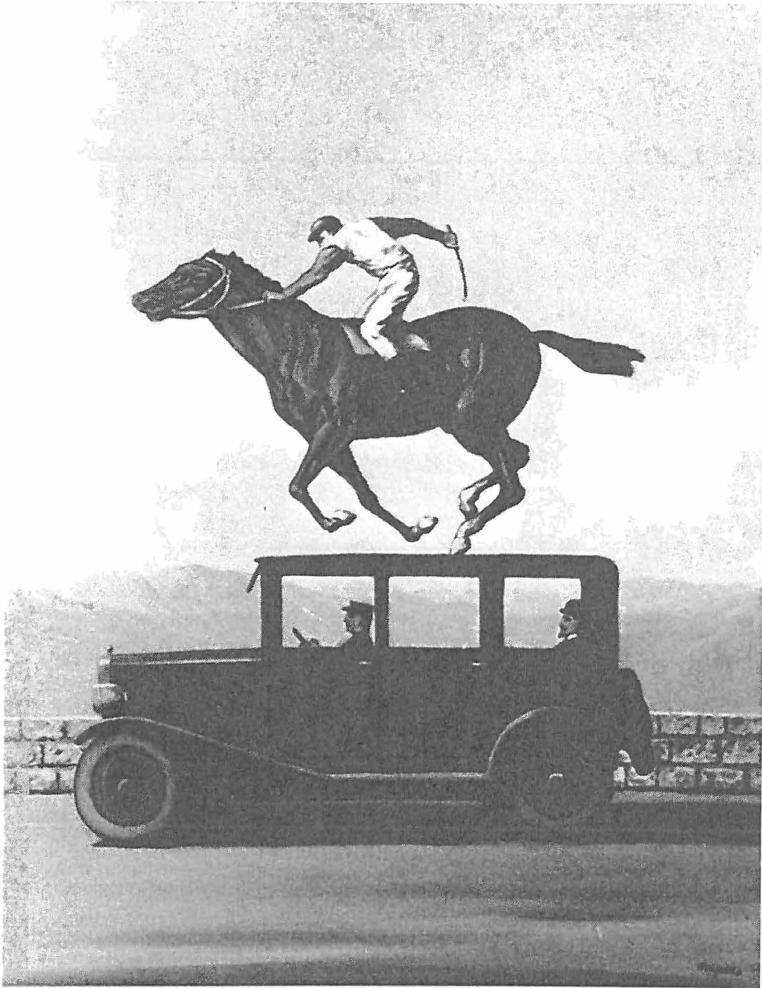


ABB. 8: Syntagmatischer Ordnungsbruch. – René Magritte: „La Colère des Dieux“ (Der Zorn der Götter), 1960. Sammlung Tazzoli, Turin.



ABB. 9: Syntagmatischer Ordnungsbruch. – René Magritte: „Le Blanc-Seing“ (Carte Blanche), 1955. Sammlung Paul Mellon, Washington, D.C.



ABB. 10: Anonym (griechisch): Der Tod des Orpheus, 5. Jh. v. Chr.
In: Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike [1906].



ABB. 11: Anonym (italienisch): Der Tod des Orpheus, 1497.
In: Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike [1906].



ABB. 12: Anonym (oberitalienisch): Der Tod des Orpheus, 15. Jh. Kunsthalle, Hamburg.
In: Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike [1906].

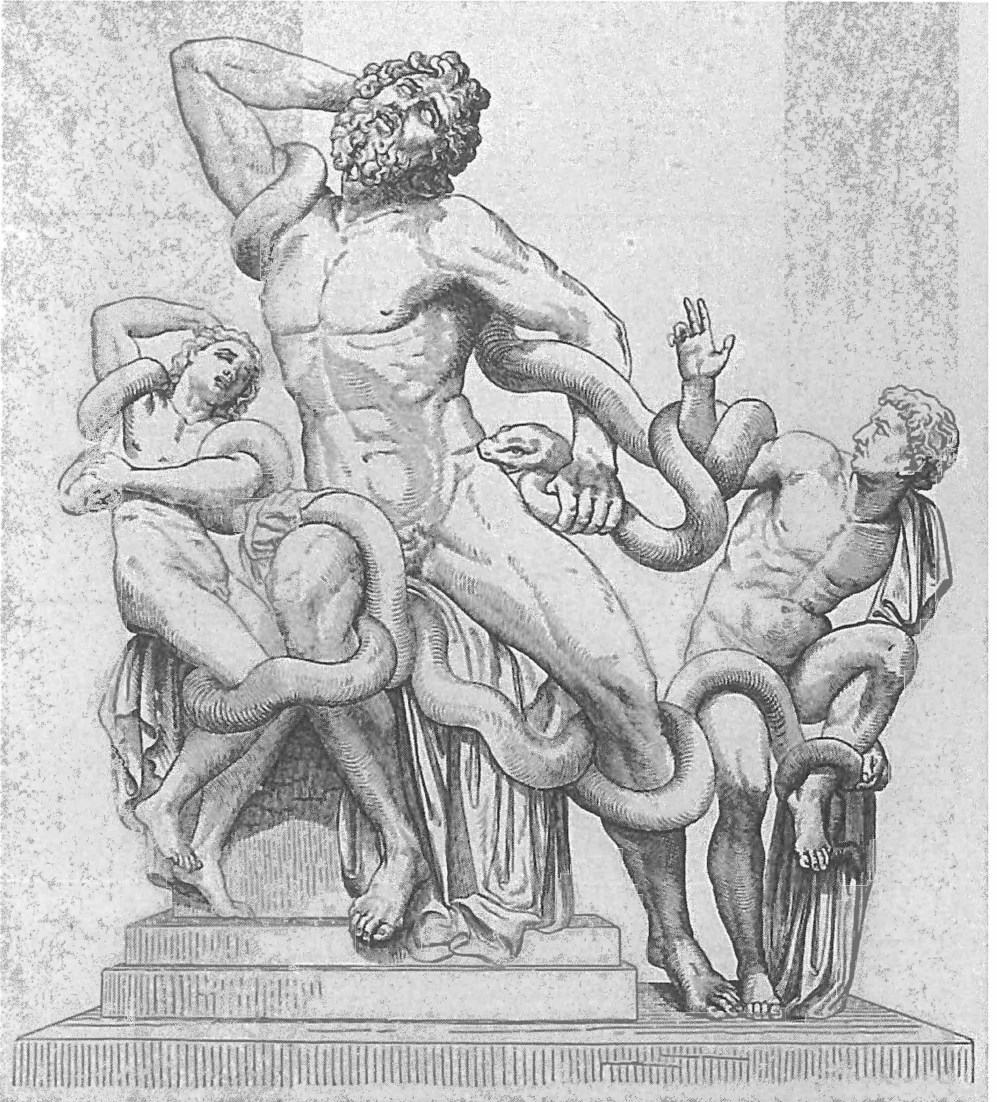


ABB. 13: Agesander, Athenodoros und Polydoros: Gruppe des Laokoon, um 300 - 250 v. Chr. Vatikan, Schule von Rhodos.



ABB. 14: Nach Myron: Diskoswerfer.
Palast Massimi alle Colonne, Rom.