

Warburgs „Pathosformel“ als Leitfossil kulturgeschichtlicher und kollektiver Erinnerungsformen in der Kunst

Wenn in der bildenden Kunst von Reprisen, Wiederholungen und Wellengängen die Rede ist, dürfte man leicht in die Lage desjenigen geraten, der nicht weiß, wo er beginnen soll. Von wiederkehrenden Topoi wie der *Ideal-Landschaft* wäre zu reden, an deren Formulierung sich verschiedene Kulturen und Epochen immer neu versucht haben, vom *Standesportrait*, das ebenfalls nach Regionen und Jahrhunderten variiert erscheint und doch mit dem Anspruch gattungsmäßiger Erkennbarkeit auftritt. Man könnte die vielen *Kopien* nach Originalen betrachten und an ihnen jene kulturgeschichtlichen Veränderungen festmachen, deren sorgfältige Darstellung zur Methode jedes ordentlichen Kunstwissenschaftlers gehört. Oder man vertieft sich in die vielerlei Erscheinungsformen der Ornamentik, um an ihnen das Motiv der Wiederholung und Wiederholbarkeit direkt als Instrument sichtbarer Ordnung und Belehrung zu studieren.

Auf Themen und Motive, die durch eine relativ konstante „Bedeutung“ gekennzeichnet sind, wird unentwegt in unserem Alltag zurückgegriffen, ohne dass von Reprise die Rede sein muss. Unser ganzes Weltverständnis ist auf Wiederaufnahmen, Traditionen und Konstanten der Bedeutung – also auch *Symbolik* – angelegt, jede Verständigung wäre sonst in Frage gestellt.

Wenn ich mich an dieser Stelle einem Thema zuwende, das auf den ersten Blick keinen unmittelbaren Erkenntnisgewinn bezüglich des übergeordneten Themas zu erschließen scheint, dann deshalb, weil sich an ihm gleichzeitig der Durchbruch einer kulturethologischen Betrachtung durch ein mehrheitlich kulturgeschichtliches Vorgehen beschreiben lässt.

1. Zur Rolle eines kunsthistorischen Schlüsselmotivs

Die Begriffsschöpfung „Pathosformel“ geht auf den deutschen Kunsthistoriker Aby Warburg (1866-1929) zurück. Warburg hat sich zeitlebens mit der Kunst der Renaissance intensiv vor Ort in Florenz befasst und mit dem Thema des Nachlebens der Antike verbunden. Für den Begriff selbst

gibt es keine Formel oder Definition, nur Umschreibungen. So spricht Warburg von einem „Idealstil gesteigerter Beweglichkeit“, von „pathetischer Gebärdensprache“ oder „pathetisch gesteigerter Mimik“ (Warburg, A. 1914, 175 u. 1905, 445). An anderer Stelle ist von „Superlativen der Gebärdensprache“ (Warburg, A. 1912, 461) oder von „in erhabener Tragik stilisierter Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks“ die Rede (Warburg, A. 1905, 449).

Bis auf die Miterwähnungen von „Stil“ oder „Stilisierung“ geht zunächst nicht klar daraus hervor, ob es sich um die Beschreibung von Kunst oder lebenden Beispielen handelt. Hierüber gibt nur das weitere Quellenstudium Auskunft. In seinem 1905 erschienenen Aufsatz „Dürer und die italienische Antike“ berichtet Warburg von zwei Kupferstichen mit der Darstellung zum „Tod des Orpheus“ aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die der Kunsthistoriker in der Sammlung der Hamburger Kunsthalle gefunden hatte und von denen das eine von Albrecht Dürer stammte. Das andere war Andrea Mantegna bzw. seinem Kreise zugeschrieben und hatte Dürer als Vorlage gedient (Abb. 1 u. 2).



Abb. 1: Albrecht Dürer: Tod des Orpheus (1494) – Zeichnung
Abb. 2: Andrea Mantegna (-Kreis): Tod des Orpheus (15. Jh.) – Kupferstich

Dies allein wäre, wie Warburg betonte, noch kein Anlass zu einem größeren Vortrag gewesen. Erst der Bezug zu einer weit früheren Darstellung des Themas auf griechischen Vasen schien ihm so bemerkenswert, dass er bereit war, von diesen zwei Blättern als „Aktenstücke(n) zur Geschichte des

Wiedereintritts der Antike in die moderne Kultur“ zu sprechen (Warburg, A. 1905, 445). Wir befinden uns damit ganz im Bereich der ordentlichen Kunstgeschichte.

Nun gibt es ja viele antike Themen, die irgendwann wieder aufgegriffen wurden, denkt man nur an „Das Urteil des Paris“ oder „Die Trauer der Niobe“. Was Warburg offenbar faszinierte, war die Übernahme einer identischen Gebärdensprache. Die bei ihm abgebildeten antiken Vorbilder auf griechischen Vasen aus Nola und Chiusi zeigen in der Tat nicht nur die Verwandtschaft des Themas, sondern der besonderen Art seiner Darstellung (Abb. 3).



Abb. 3: Tod des Orpheus – Antike Darstellung auf einer Vase aus Chiusi

Abgebildet sind auf beiden Vasen Orpheus in unterlegener Haltung sowie zumindest eine weibliche Figur – vermutlich eine Mänade –, die gegen das dahin sinkende Opfer mit Waffengewalt vorgeht, einmal mit einer Lanze, einmal mit einem großen Stein. Von einer genauen Identität der Darstellung kann also nicht die Rede sein, denn in den Darstellungen bei Dürer und Mantegna schlugen die Frauen sogar mit langen Knüppeln auf Orpheus ein. Was Warburg bewegt hat, von einer Verwandtschaft im Geiste zu sprechen, kann nur am Gestus des Orpheus selbst liegen. In den antiken Beispielen hebt er die Leier beschwörend in die Höhe, in jenen der Renaissance nur den Arm. Das genügt, zunächst von einer Geste des „Pathos“ zu sprechen.

„Pathos“ ist ja von seiner Bedeutung her einem Leidensmotiv zugesellt. Man erleidet ein Ereignis, das einen überwältigt, und der Ausdruck, der sein Erleiden – oder auch die Abwehr dieses Leidens – sinnfällig macht, ergreift (möglicherweise) denjenigen, der es wahrnimmt. Pathos entfaltet ein Bedeutungspotential nach zwei Seiten: in Bezug auf sich selbst als Ausdruck und Entlastung, in Bezug auf den anderen bzw. den Betrachter, den der Ausdruck (möglicherweise) mit bewegt. Wir kommen darauf zurück.

Warburgs Interesse gilt zunächst der Darstellung der heftigen Gebärde an sich. Sein Erstaunen und seine Aufmerksamkeit beziehen sich auf ein Phänomen, das in seiner nachklassizistischen Zeit der Antikenrezeption alle Zeichen des Unerwarteten und Ungewöhnlichen tragen musste. Die Wahrnehmungsfärbung, die durch die Arbeiten Johann Joachim Winckelmanns entstanden war, hatte die allgemeine Aufmerksamkeit hinsichtlich einer wiederentdeckten griechischen Plastik recht einseitig auf die Stilmittel der „edlen Einfalt und stillen Größe“ festgelegt – was für die Auffassung der deutschen Klassik prägend blieb.

Die Tatsache, dass die Antike neben diesen stilbildenden plastischen Höchstleistungen auch noch anderes zu bieten hatte, was bislang übersehen bzw. übergangen worden war, weil es nicht ins Konzept der klassischen Antikenrezeption passen wollte, schien sich gut in das Thema zu fügen, dem Warburg sich Zeit seines Lebens verschrieben hatte: die Wiederentdeckung der Antike in der Renaissance als ihre Wiederentdeckung schlechthin. Die Wurzeln antiker Kunst in dunklen Mysterienspielen, in rauschhafter Ekstase, Lust und Schmerz der in Mythen verankerten Göttergestalten, waren für Warburg das, was es an der Antike wirklich neu zu entdecken gab. Und hierher gehört ganz offensichtlich das *Pathos*. – Soviel zur kunst- bzw. geistesgeschichtlichen Situation.

1.1 Bildmotiv als Reprise. Ikonographischer Rahmen

Die Beobachtung gesteigerter Erregung in Körperhaltung und Gestik auf zwei vergleichbaren Stichen der Frührenaissance und ihres möglichen Vorbildes auf antiken Vasen ließ sich zunächst am Thema der Darstellung festmachen. „Orpheus“ als der Leidende, durch Unmaß der Liebe zum Tode Verurteilte konnte mit dieser Gestik gut vermittelt werden. Zu seinem Tod gibt die Legende verschiedenste Versionen, unter anderem jene, dass er auf Anstiftung des Dionysos von den rasenden Mänaden zerrissen wurde, weil er dessen Dienst entsagt hatte. Was wir auf den beiden antiken Vasen sehen, gehört wohl in diese Version des Todes durch die rasenden Mänaden.

Zur Erhellung des Phänomens *Pathos* als Bild-Formel reicht der Vergleich von Kunstwerken ähnlichen Inhalts jedoch nicht aus. Es zeigt sich hier ein Problem. Sieht man sich genauer an, was mit dem Gestus geschieht, kann man feststellen, dass er einem bestimmten Thema zugeführt wird und dort wie festsetzt. Das tut dem *Pathos* nicht wirklich gut. In der Literatur zum Thema ist eine Irritation schon dadurch entstanden, dass in der Formulierung Warburgs „(sich) ... fast völlig übereinstimmend ... dieselbe ... *Pathos*formel,

auf eine Orpheus- oder Pentheus-Darstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte..." (Warburg, A. 1905, 446).

Die Unsicherheit der Personenzuordnung wirft ein Licht auf die Grenzen einer rein ikonographisch vorgehenden Wissenschaft. Dies muss Warburg selbst recht bald empfunden haben, wenn er ergänzt: „Die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst, wie sie Griechenland für dieselbe tragische Szene ausgeprägt hatte, greift mithin hier unmittelbar stilbildend ein.“ Er geht noch weiter, wenn er „denselben Vorgang auf einer Zeichnung aus dem Kreis der Pollajuoli in Turin beobachtet (Warburg, A. 1905, 446).

Warburg hat hier offenbar anderes im Sinn, als nur zwei Blätter der Renaissance auseinander sowie dieselben aus antiken Vorbildern herzuleiten. Ihn hat von Anfang an das Pathos in einer Ausdruckskraft interessiert, die geradezu etwas *Formelhaftes* annahm – in der Kunstgeschichte zumindest. Es geht ihm um den künstlerischen Gestus als Ausdrucksformel, und die Tatsache, dass dieser an einem bestimmten Thema diskutiert werden soll, scheint ihn mehr und mehr zu beengen.

In der Folge wird er Pathos anders zu beschreiben versuchen und etwa vom Versuch sprechen, „die echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen und seelischen Ausdrucks in den Renaissancetil bewegten Lebens einzugliedern.“ Solche und ähnliche Sätze führen das Pathos hinaus in größere Wirkungsräume, wie sie schon in Epochenbegriffen angelegt sind. Aber selbst das wird Warburg für seine „Formel“ nicht genügen. Ehe Gedanken darüber anzustellen sind, wie es von der Beobachtung einer Ausdrucksform zu jener einer wiederholbaren *Bild-Formel* kommen kann, sind Überlegungen anzustellen, wie denn überhaupt eine Bewegungsform als „Gestus“ im Bild zu lesen ist.

2. Gestus als Reprise? Zur Frage von Bild und Gebärde

Als laienhafte Betrachter verstehen wir die Gebärde natürlich unmittelbar, weil wir sie im Leben auch nicht anders interpretieren würden. Wie sieht es jedoch mit einer Gebärde aus, die zum Bildmotiv und darüber hinaus zu einer *Bildformel* werden konnte? Dürfen wir unser Verständnis so ohne weiteres für unsere Auffassung von Pathos übernehmen?

Wenn Warburg von „Superlativen der Gebärdensprache“ oder „Grenzwerten des mimischen und physiognomischen Ausdrucks“ (s. weiter oben) spricht,

wird oft, wie erwähnt, nicht deutlich, ob von Menschen oder Bildern von Menschen die Rede ist. Erst aus dem weiteren Kontext geht - durch Zusätze wie „Idealstil“ bzw. „Umstilisierung der Menschenerscheinung durch gesteigerte Beweglichkeit“ (Warburg, A. 1912, 461) – hervor, dass Warburg Kunstwerke beschreibt. *Stil* und *Stilisierung* als Merkmal zur Unterscheidung von Kunst und Ausdruck werden zunächst genügen müssen, um auch aus der Warte des Autors die Umsetzung von Ausdruck in Kunst zu leisten. Es wird aber nicht genügen, künstlerischen Ausdruck nur *als Stil* zu begreifen (Gombrich, E. 2006, 330, 412, 424). Stil kann von Funktion und Bedeutung völlig unabhängig sein. John Michael Krois (2001, 1) formuliert es so: „Pathosformel ist eine bildliche Darstellungsform von einem gesteigerten Gefühlsausdruck. Mit der Verbindung der Worte „Pathos“ und „Formel“ wollte Warburg das Resultat einer Transformation bezeichnen, bei der etwas individuell Ereignishaftes – „Pathos“ – zu etwas Objektivem und Dauerhaftem gemacht wird.“

Pathos als eine Form des Ausdrucks wird also zunächst als etwas rein Ereignis- und Personengebundenes d.h. Individuelles definiert. Erst im Wort „oder“ bzw. im Begriff „Formel“ wird zudem eine Überschreitung dieses engen Ereignis- und Personenbezuges vollzogen oder in Frage gestellt (Krois, J.M. 2001, 1). Das ist ja im Grunde etwas Merkwürdiges: Als würde der Gestus erst durch die Kunst und ihre Manifestationen etwas Vergleichbares und Wiederholbares! Ein purer Gestus als kulturelle Reprise! Die Liturgie hat uns dies vorgelebt. Zunächst ist dieser Gedanke im Rahmen des Themas *Kunst* zu verstehen.

Im Augenblick, da ein Gestus Kunst wird, ist die Bindung an eine konkrete Person aufgehoben und formale Bezüge – z.B. zum Thema – werden wichtiger. Damit ist Pathos immer schon aus dem einmalig Ereignishaften in eine Formel herausgelöst, die Teil eines kulturellen Rezeptions- oder Verständigungssystems sein kann! Dies haben wir im Rahmen des Orpheus-Themas erlebt. Im Bild bleibt die Gebärde dem Kontext der Darstellung einverleibt. Er muss sich aus der Logik des Themas wie auch der handelnden Personen ergeben – oder aber aus einer ikonographischen Tradition z.B. der Gebärdensprache bestimmter Heiliger. Als Teil eines Bild-Themas wird ein Gestus wiederhol- und transportierbar.

In der Orpheus-Darstellung scheint die Macht des Pathos auf die weiblichen Angreifer dabei kaum zu wirken. Sie schlagen mit unverminderter Heftigkeit auf das Opfer ein. Eine zweite Irritation entsteht durch Warburgs eigene

Beobachtung, dass „dieselbe archäologisch getreue“ Gebärde auf eine „Orpheus- oder Pentheus-Darstellung“ zurückgehe. Damit erscheint der Personenbezug im Bild gelockert. Pathos als expressiver Selbstläufer, der unabhängig von einem bestimmten Thema und Kontext eingesetzt werden kann?

Solange das Pathos-Motiv dasjenige des „Orpheus“- oder Pentheus-Mythos ist, sind wir noch nicht an dem Punkt, von einer echten Pathos-Formel sprechen zu können. Die beiden Mythen sind erstens inhaltlich zu nahe verwandt – beide Male wird das Opfer durch die Intervention des Dionysos von weiblichen Figuren in bacchantischer Wut getötet – und außerdem wäre es ja möglich, dass mit dem Motiv aus der Antike auch gleichzeitig seine Darstellung importiert bzw. wieder aufgenommen wurde. Von einer Formel sprechen wir dann, wenn ein künstlerischer Gestus auch jenseits des besonderen Themas eingesetzt wird, sozusagen als kommunikativer Vermittler von Emotionen in anderem, ja beliebigem Zusammenhang.

Warburg führt in der Folge weitere Beispiele an, die es erleichtern sollen, das Phänomen als ein allgemeineres zu verstehen. Gut eignet sich dazu Domenico Ghirlandaios Darstellungen in der Hauptchorkapelle von Santa Maria Novella in Florenz, die für den Auftraggeber Giovanni Tornabuoni 1486-90 geschaffen wurden. So wie sich in der großartigen Dominikanerkirche Kunstwerke hohen Ranges aus verschiedenen Stilepochen finden – neben einem großen Hänge-Kruzifix von Giotto (um 1290) eine Verkündigung des Neri di Bicci (1455) im gotischen Stil sowie Werke von Künstlern der Frührenaissance bis zu Altarbildern des Barock – so lassen sich in einzelnen Darstellungen Ghirlandaios selbst (nach Warburg) interessante Übergänge vom konventionellen christlichen Stil, der noch stark an gotische Kostümszwänge gebunden war, zum neuen „heidnischen“ Stil der Frührenaissance feststellen, der sich mehr an antiken Vorbildern orientierte.

Abgebildet ist in diesem Fresko die Geburt Johannes des Täufers mit Elisabeth auf dem Wochenbett im Hintergrund sowie den verschiedenen Helferinnen zur Geburt, von denen die meisten Züge von Mitgliedern der Stifterfamilie Tornabuoni tragen und entsprechend in die florentinische Zeittracht gekleidet sind (Abb. 4). Insofern hatte sich die Darstellung bereits aus der rein kirchlichen Konnotation in Richtung gesellschaftlicher Repräsentanz bewegt. Ganz am Rande tritt von rechts eine Gestalt ins Zimmer, die einen Früchtekorb sowie eine freiere Kleidung oder Gewandung trägt. Der Schwung in der Bewegung dieser Eintretenden ist

unübersehbar. Auffallend sind die nur von einer Sandale geschnürten Füße, die nach Warburg „heidnisch nackt“ wirken. So bewegen sich die „fliegenden Viktorien“ auf römischen Triumphbögen oder die tanzenden Mänaden auf den griechischen Vasenbildern (*Warburg, A. 1929, 336*).

Nach Worten Warburgs diene diese Gestalt, die er selber als „Nympha“ bezeichnet, dazu, in die bürgerlich-feudale Etikette der gesellschaftskonformen Darstellung einen frischen Wind hineinzutragen, der wie ein Elementargeist aus dem mittelalterlichen Rahmen fällt (Abb. 5). Die Figur wirkt sozusagen unmotiviert, „bewegt“ von einem anderen sinnlicheren Lebensgefühl, das elementar „heidnisch“ wirkt. Es könnte kaum ein sprechenderes Beispiel für das Wiedereintreten antiken Lebensgefühls in den eng gewordenen Raum gotischer Frömmigkeit geben. Wir lesen bei Warburg nach: „Die lebhafteste Geste; die Antike hat’s erlaubt“ (*Gombrich, E. 2006, 158*).¹

Warburg hat hier die rein kunsthistorische Betrachtung bereits verlassen und kommt auf kulturhistorische Hintergründe zu sprechen. Es sieht ja zunächst so aus, als würde ein Gestus über die künstlerische Darstellung freiere Verfügbarkeiten gewinnen. Das stimmt aber nur bedingt. Die Ikonographie (wie hier des Orpheus) kann eine rechte Zwangsjacke sein. Man muss eigentlich das Bedeutungsspektrum erst wieder ent-ikonographisieren, um an allgemeinere und freiere Bedeutungen heranzukommen.

Damit hat sich aber auch der Gestus selbst verändert. Wir haben es nicht mehr mit einer Leidensgebärde zu tun, sondern mit einer Körperhaltung, die von einem starken Lebensgefühl bewegt wird. Warburg findet diesen Übergang völlig zwanglos. Offenbar ist er immer schon von der Manifestation einer Energie ausgegangen, die hinter dem Gestus liegt. Bis dahin war sie kulturhistorisch fassbar geworden.

¹ Angeregt wurde diese Beschreibung nach E. Gombrich möglicherweise von *Hippolyte Taine* „Voyage en Italie“ (1866), die Warburg gekannt haben könnte. Zumindest geht die Bezeichnung „Nymphe“ auf diese Stelle bei *Taine* (1866, 148) zurück.

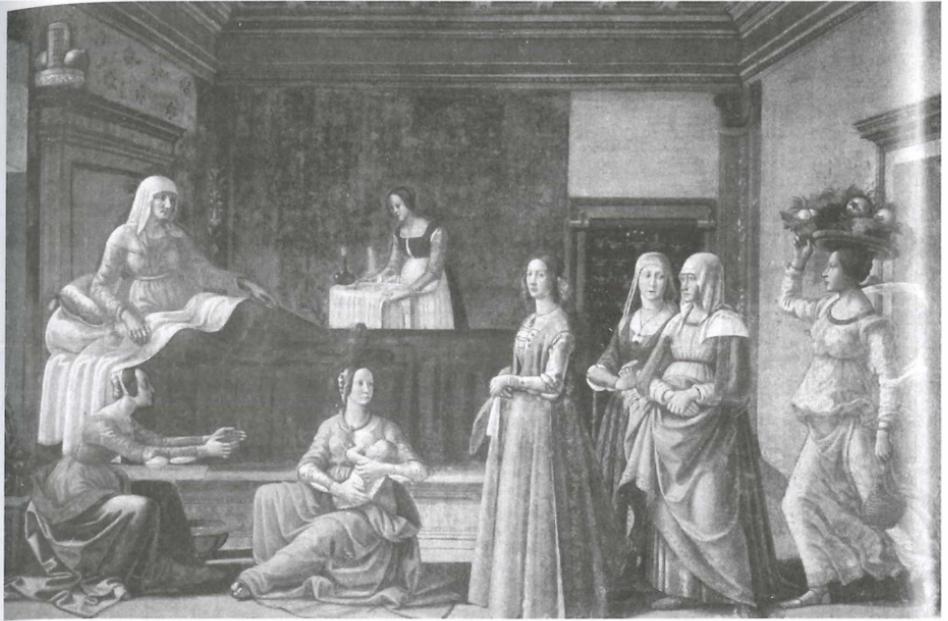


Abb. 4: Domenico Ghirlandaio: Geburt Johannes des Täufers (1486-1490) – Santa Maria Novella, Florenz



Abb. 5: Magd aus Ghirlandaios „Geburt Johannes“ (Detail). Warburgs Figur der Nympha

2.1 Pathos als Erregungsmotiv. Manifestationen der Formel

Die *Nympha* wird für Warburg zu einer Symbolfigur des „Paganismus“ in der Renaissance, durch welche sich elementare Leidenschaften darstellen ließen. Sie geht auf eine frühere Beschäftigung zurück, die Fragment geblieben ist (*Gombrich, E. 2006, 141ff.*). Warburg sah in ihr den Ausbruch einer älteren, gewissermaßen primitiveren (paganen) Schicht „durch die Schale christlicher Selbstdisziplin und bürgerlicher Etikette“ (*Gombrich, E. 2006, 160*). Dies war offenbar ohne geeignetes Pathos nicht möglich. Und dieses Pathos drückte sich aus in bewegter Gewandung sowie gesteigerter Beweglichkeit der Figur selbst, die in wechselnden Zusammenhängen als „Frühlingsgöttin“ bei Botticelli, als Begleitfigur zu dessen „Venus“ oder einfach als „weibliche Gestalt“ wie bei Leonardos Erscheinung tritt.² Das dünne flatternde Gewand und Haar ist danach „Engeln und Nymphen“ zugeordnet, wobei auch hier die Nymphe Hinweis auf einen paganen Hintergrund gibt. Antike Vorbilder sind in der Sarkophagkunst zu finden, in Nymphen- und Mänaden-Darstellungen auf attischen Vasen, am Pergamon-Altar sowie am Parthenon-Tempel (Abb. 6).

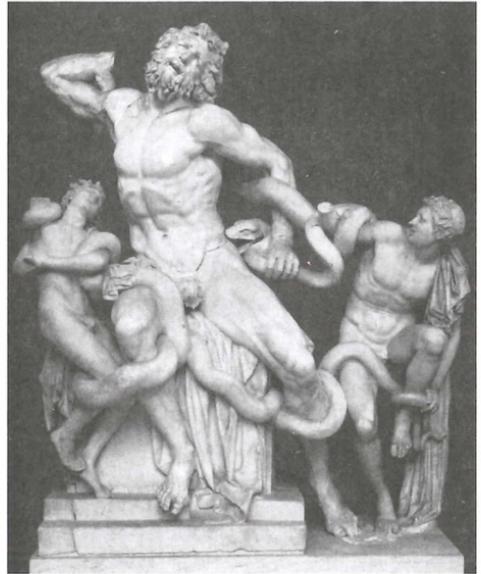
Eine andere Symbolfigur ist *Laokoon*. Die Wiederentdeckung dieser epochenmachenden Figurengruppe aus dem 3. Jahrhundert vor Christus aus Rhodos, die lange Zeit verschüttet gewesen war und 1506 bei Rom wieder gefunden wurde, hat viele Kunsthistoriker und –theoretiker zu weit reichenden Erörterungen angeregt, unter ihnen Lessing (1766), Goethe und Johann Joachim Winckelmann. Warburg hat sich mit der Schrift von Lessing schon früh in den 1880er Jahren beschäftigt. Das fügte sich später zu seinem Interesse am Ausdruck von Leiden und Leidenschaft, aber auch deren Beherrschung zusammen. Gerade in *Laokoon* ist ja skulptural beides gegeben. Dies knüpft an jene grundsätzliche Funktion der Skulptur an, die nach Lessing gezwungen ist, einen zusammengefassten Augenblick wiederzugeben, in welchem das zeitlich Vorhergehende und das zu Erwartende spürbar bleiben. Lessing nannte dies den „fruchtbaren“ Augenblick.

² Gemeint ist hier eine bei *Gombrich (2006, Abb. 20)* zitierte Abbildung aus der Königlichen Bibliothek in Windsor.

**Abb. 6: Klotho wirft einen
Schlangentopf auf ihren Gegner.
Nordfries des Pergamon-Altars. –
Staatliche Museen zu Berlin.
Antikensammlung, Preußischer
Kulturbesitz**



**Abb. 7: Der „Rhodische“ Laokoon
(Hagesandros, Polydoros und
Athanadoros). 3. Jh. v. Chr.
(Quelle: Schefold, K. 1985, Abb. 145)**



Warburg hat sich im Grunde von Anbeginn für den Gestus als eine allgemeine Ausdrucksformel interessiert. Man wird dies sehen müssen im Hinblick auf sein späteres Großprojekt, dem er ab Mitte der 1920er Jahre seine ganze Energie gewidmet hat – dem Bilderatlas „Mnemosyne“ – und das den Ehrgeiz hatte, etwa zweitausend Bilder aus Kunst- und Kulturgeschichte in Bildtafeln zusammenzufassen, die so etwas wie das Bildgedächtnis der europäischen Kultur repräsentieren sollten. Zu den Zielen des Vorhabens gehörte, das Nachleben der Antike in der europäischen Kultur anhand von Bildern zu veranschaulichen.

Letztlich ging Warburgs Interesse dahin, Wiederholung und Wandlung der pathetischen Formel, ihre Abschwächungen und Steigerungen auch in der Plastik, in der Werbung sowie in der Numismatik zu untersuchen. In seiner Einleitung zu „Mnemosyne“ beschreibt er, wie die Pathosformel, ausgehend von „sieghaften Einzelgebärden in trajanischen Reliefs am Konstantinbogen“ über „konstantinische Epigonen ... als kanonische Pathosformel in die Formensprache der europäische Renaissance ... in Umlauf gesetzt“ wurde (Warburg, A. 2000, 6). Das wird ihn auch dazu berechtigen, von einer „Inflation“ des Gestus im Barock zu sprechen (Warburg, A. 1927-28, 20).

Das Motiv mit dem pathetischen Gestus scheint sich in der Renaissance recht einheitlich wieder belebt zu haben, Warburg zitiert eine Illustration aus dem Jahr 1497 zu einer venezianischen Ovid-Ausgabe, welche möglicherweise direkt auf das antike Vorbild zurückgeht. Auch in der Erstlingsoper Polizians mit dem Titel „Orfeo“ (1471) wird das Leidensmotiv des Orpheus besungen. Es ist ein Topos geworden.

2.2 Pathos als autonome Bild-Formel

Was bedeutet dies nun für den Gestus selbst, den wir aus ethologischer Sicht ja gern als eine Art „modulares“ Ausdrucksmittel per se betrachten möchten? – Es geht zunächst immer um die Übersetzbarkeit in eine Epoche, die nicht anders als aus ihrem geschichtlichen Kontext zu erfahren ist. Wir notieren da etwa für den Gestus selbst:

<p><i>Pathos (antiken Ursprungs)</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Gesteigerte Körpermimik • Neuer pathetischer Idealstil all'antica • Antike Nacktheit • Heidnischer Elementargeist • Sinnlichkeit • Leidenschaft • Usf. 	<p><i>Italienische Frührenaissance</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Gotischer Konservatismus • Höfischer Kostümprunk • Detailmalerei • Nordischer Verismus • Burgundischer Trachtenstil, -realismus • Teppichkunst alla francese • Usf.
---	--

In Warburgs Dichotomie zeichnet sich auch spürbar eine kulturelle Unterscheidung zwischen der Kunst des Nordens und des Südens ab. Die Tradition der flandrischen Gobelinkunst, ihr détailversessener Verismus hatten vielfach auch die künstlerische Ausrichtung der italienischen Gotik und Frührenaissance geprägt. In die steifere und gesittete Gebärdensprache der gotischen Figurenkunst, die nicht nur vom Christentum, sondern auch

von der Teppichmanier der nordischen Schulen beeinflusst war, brach die antikische Natürlichkeit mit elementarer Macht – und eben Pathos – ein.

Dies führt unweigerlich zur Frage, wie gewisse künstlerische Ausdrucksweisen „überleben“, also immer wieder neu aufgegriffen werden können. Sie können dies nur als ein Ausdrucksmittel, das von einer jeweiligen *epochalen* Semantik letztlich unabhängig ist. Das Thema müsste sich ein weiteres Mal in einer kulturellen Brechung reflektieren können, um die Frage auch nur annähernd zu beantworten. Und dies führt wiederum zur Frage: Wie stellt sich dieselbe Formel später dar, etwa im 17. oder 19. Jahrhundert?

Kehren wir nochmals zu *Laokoon* zurück: Das Motiv wurde auch später in seiner ganzen Dramatik wieder aufgenommen, und zwar im frühen Barock von *El Greco* (1610-14). Hier ereignet sich, wovon Warburg bereits angesichts einiger Auswüchse der Renaissance gewarnt hatte, nur unter dem christlichem Vorzeichen der Gegenreformation. Die Pathosformel hat in ihrer Anlage, was sowohl dem *Aufstand* des Menschen gegen einengende Fremdbestimmung als auch seiner *Hingabe* an eine solche innewohnt. Eine Erinnerung an die semantische Nähe von Pathos als Leidenschaft wie auch als Leiden liegt hier nahe.

Alles ist hier zu finden, was im Bereich des Manierismus zur Ausprägung wie auch zur Kritik geführt hat: grelle unnatürliche Farben, starke Gesten, überlange Gliedmaßen etc. Warburg (1914, 175 u. 1905, 448) sprach von „barocker Muskelrhetorik“ und „Bewegungsmanierismus“. Dem heidnischen Einfluss zu leicht nachzugeben, meinte er, verführe zu leerem Pathos und Theatralik – einer Inflation des nur noch Gestischen (Gombrich, E. 2006, 234). Bei El Greco wird jedoch ein starkes religiöses Anliegen spürbar. Auf der einen Seite steht damit elementarer (antiker) Lebenswille gegen starre christliche Geistlichkeit, auf der anderen christliche Ekstase und Selbstaufgabe gegen nüchterne Regeltreue. Der Gestus ist semantisch vielfältig verwendbar.

Auch in anderem Zusammenhang wird die Formel als inhaltlich invertierbar zitiert: im Beispiel des „David“ etwa von Andrea Castagno (1455), der gestisch dem Pädagogen aus der Niobidengruppe (römisch, nach Skopas oder Praxiteles) in den Uffizien nachempfunden, aber in der Bedeutung christlich invertiert ist (Gombrich, E. 2006, 335). Warburg unterscheidet lediglich graduell nach Heftigkeit, das heißt, natürliches Pathos von seinen Exzessen.

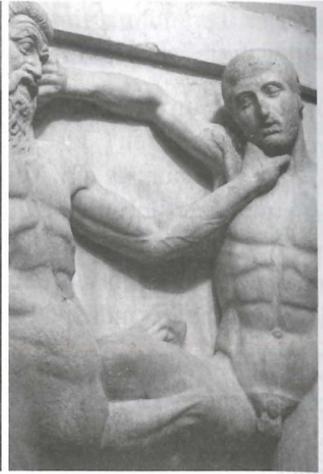
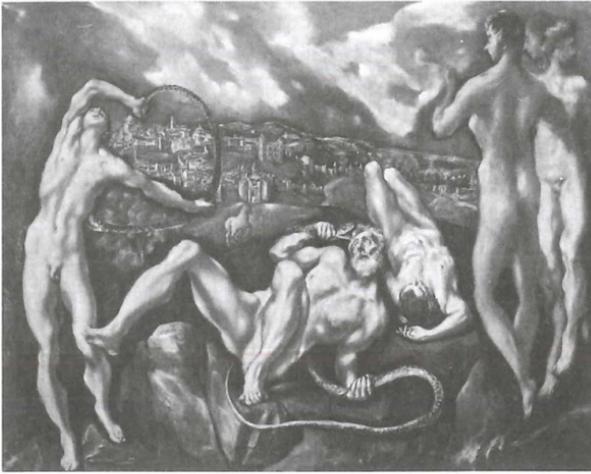


Abb. 8: El Greco: Laokoon (1608-1614) (Quelle: *Internet-Datei*)

Abb. 9: Parthenon-Tempel (447-438 v. Chr.): Metope der Südseite (Phidias). Kampf der Lapithen gegen die Kentauren. (Quelle: *Jenkins, I. 2008, 81*)

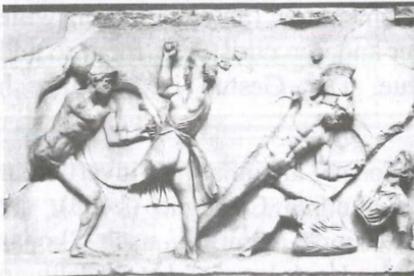


Abb. 10: Fries von Bassai (Griechenland): Kampf der Lapithen gegen die Kentauren (um 410 v. Chr.). (Quelle: *Schefold, K. 1985, Abb. 92, b*)

Abb. 11: Skopas: Rasende Mänade (um 350 v. Chr.). (Quelle: *ebd., Abb. 106, b*)

Sieht man sich die antiken Beispiele genauer an, wie sie am Parthenon-Tempel (447-438 v. Chr.) im Kampf der Lapithen gegen die Kentauren (Süd-Metopen) zu finden sind, oder am erwähnten Pergamon-Altar (um 180 v. Chr.) – es handelt sich in beiden Fällen um Kampf-Szenen – kann man feststellen, dass die Energie des Gestus voll dem dargestellten Geschehen zugeführt und dort auch beantwortet wird (vgl. Abb. 6 u. 9). Dasselbe gilt für den Fries von Bassai (um 410 v. Chr.). Das Pathos wirkt gleichsam thematisch gebunden. Es gibt daneben aber auch Darstellungen, welche die freigesetzte Bewegungsenergie selber austragen müssen bzw. an den Betrachter abgeben. Als Beispiel können die Darstellung des bedrohten Neoptolemos auf einem hellenistischen Schmuckrelief (220-180 v. Chr.) gelten (*Schefold, K. 1985, Abb. 159 b*), die berühmte Nike von Samothrake (190 v. Chr.) oder die erwähnte Laokoon-Gruppe. Auch rasende Mänaden (Skopas, um 350 v. Chr.) entfalten diese frei tanzende Erregung (Abb. 11).

Warburg hat sich schon in seiner Studentenzeit – er studierte auch Archäologie bei Kekulé von Stradonitz – mit dem Thema des Pathos in der griechischen Skulptur befasst, gerade auch anhand einer Arbeit über die Darstellung des Kampfes zwischen Lapithen und Kentauren an verschiedenen griechischen Tempeln. Und wie erwähnt, gehörte auch Lessings Schrift über *Laokoon* zu seinen bevorzugten Lektüren. Er weiß also, wovon er spricht, wenn er sich dem Thema in der Renaissance zuwendet.

Für alle antiken Pathosformen gibt es Nachläufer, so etwa die Skulptur der römischen Triumphbogen (Konstantinsbogen, Trajanssäule) für das gebundene Pathos, aber auch berühmte Freiplastiken in Renaissance und Barock für das frei spielende Pathos. Als Beispiel seien hier Michelangelos Statue des „Siegere“ (1525) sowie Berninis „David“ (1624) genannt (Abb. 12 u. 13). Hier geht es um das Leiden oder „Pathos“ per se, eine Form des Ausdrucks, der für sich stehen kann und jedem sofort einfühlbar ist. Eine letzte „klassizistische“ Formulierung des Pathos-Themas steht heute nach langer Irrfahrt mit politischem Hintergrund im Kunsthistorischen Museum Wien, bekannt als „Theseus-Gruppe“ (1805-19).

3. An der Schwelle zu einer Kultur-Ethologie

Ausdruckswerte der Pathosformel wurden von Warburg nicht nur als „Superlative der Gebärdensprache“ bezeichnet, sondern oft auch als deren „Urworte“.

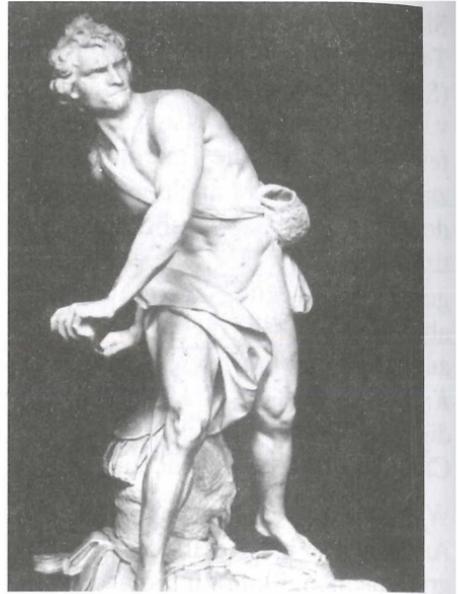


Abb. 12:
Michelangelo:
Staute des Siegers (1525).
(Quelle: *Delogu, G. 1960, 103*)

Abb. 13:
Gian Lorenzo Bernini: David (1623).
- Galleria Borghese, Rom

Abb. 14:
Antonio Canova: Theseusgruppe (1805-19): Theseus erschlägt den Kentaur. – Als Symbol des Napoleon für Mailand geschaffen, als Sinnbild des besiegten Napoleon nach Wien gebracht (Theseustempel im Volksgarten), ab 1890 im Kulturhistorischen Museum Wien



Im Verhalten flüchtig, werden sie im Bild zur kopierbaren Formel. Und durch diese „Kopien“ können Gebärden über Jahrhunderte und große räumliche Entfernung hinweg wirken. Soweit stimmen seine Überlegungen mit dem diffusionistischen Ansatz allgemeiner Kulturtheorien überein. Zwar wird akzeptiert, dass Pathos etwas allgemeines ist, „zu dessen Empfindung der menschliche Körper in der Lage ist“, aber die öffentliche Darstellung von Pathos ist kulturell mehr oder weniger zensiert bzw. verschieden. Vor allem ist, wie Warburg es ausdrückt, „die Dynamik dieses Prozesses in Bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen“ (Warburg, A. 2000, 6). Dazu gehört zweifellos die Kunst.

Das Interesse an Gebärde und Bewegung wird über das Pathos hinaus zu einem zentralen Thema im Werk von Warburg, verstärkt durch den frühen Aufenthalt in Italien und die Frage nach dem Nachleben der Antike. Als der Kunsthistoriker August Schmarsow ein Semester in Florenz unterrichtet (1888), ist auch Warburg unter den auserwählten Studenten.³ Die Fortschritte in der Darstellung von Physiognomie, Mimik und Bewegung im Quattrocento faszinierten ihn nachhaltig, und immer blieben Bildthemen und -motive Leitgedanke eines kulturgeschichtlichen Brückenschlages.

Schmarsow ist an Architektur, Raumwahrnehmung und dem neuen Begriff „Einfühlung“ interessiert, der durch den Psychologen Theodor Lipps (1851-1914) eingeführt worden war, und versuchte, künstlerische Tätigkeiten auf apriorische menschliche Äußerungsformen zurückzuführen. Ein bemerkenswerter Ansatz zur anthropologischen Fundierung der Künste! Sein theoretischer Ziehvater Lipps war ein Schüler Wilhelm Wundts, der innerhalb seiner zehnbändigen „Völkerpsychologie“ (1900-1920) selbst viel über Ästhetik und Kunst geschrieben hat und als erster auch die prähistorische und außereuropäische Kunst in seine breit angelegten Betrachtungen einschloss. Wundt verdanken wir die ersten Ansätze zum Kulturenvergleich, und auch Schmarsow hat Wundts Ansatz in seiner Schrift „Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie“ (1907) gewürdigt.

Schmarsow sah das *Bild* als eine „Abstraktion von Dingen und Raum“, das *Wort* als eine Synthese zwischen Gebärde und Ton, die beide der Sprache

³ Was er hier an Eindrücken empfängt, wird zunächst in seiner Dissertation über Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“ (1892) seinen Niederschlag finden, bleibt aber ein Lebensthema.

vorausgehen. Wort und Bild sind also etwas Abgeleitetes von Elementen, die älter sind als sie selbst. Als die ersten künstlerischen Tätigkeiten benennt er Mimik und Plastik – „Mimik“ sogar als die „primitivste Kunst“ (Gombrich, E. 2006, 61). Den Terminus „Ausdrucksbewegung“ wird Warburg von ihm übernehmen, gerade auch für sein Verständnis von Kunst.

Es gehört hier zu den erwähnenswerten Tatsachen, dass Warburg in seiner Studienzeit nicht nur Archäologie und Kunstgeschichte gehört und gelesen hat. Zu seinen frühen Lektüren gehörten neben den kunsttheoretischen Schriften – u.a. von *Lafcadio Hearn* und *Bernard Berenson* – auch der Physiologe *Ewald Hering*, die Evolutionsbiologen *Tito Vignoli* und *Charles Darwin* (Gombrich, E. 2006, 94f.). Dessen Schrift „Der Ausdruck und die Gemütsbewegungen beim Menschen und bei den Tieren“ (1872) hatte ihn stark beeindruckt, und es ist anzunehmen, dass sein Interesse am Mimischen und Gestischen des Menschen nicht zuletzt auch davon angeregt war.

In seiner Einleitung zu „Mnemosyne“, fast vierzig Jahre später, versucht Warburg einen Eindruck davon zu vermitteln, wie eine Übertragung von psychischen Energien in Ausdruck und Gebärdensprache sowie deren Weiterleben in der Kunst vorstellbar werden könnten. Es ist klar, dass eine solche Betrachtung einen konkreten historischen Ausgangspunkt nennen muss, auch wenn dieser den Ursprung in etwas hat, das mit dionysischer „Massenergriffenheit“ zu übersetzen ist und sich in dunkler Vergangenheit verliert (Warburg, A. 2000, 3). Er ist in jenem kleinasiatischen Hinterland der Antike zu suchen, dessen orgiastischen Mysterien in einer älteren Religiosität verwurzelt waren und als eine primitive Ebene in vielen antiken Kulturen weiterlebten (Burkert, W. 1990; Gombrich, E. 2006, 236). Sowohl Dionysos-Kult als auch Orpheus-Mythos stammen übrigens aus dieser thrakischen („orientalischen“) Tradition der griechischen Kulturgeschichte!

Mit der Ebene des Primitiven ist ein Thema angesprochen, das noch einmal hinter das im Kult zutage tretende Verhalten greifen muss, und das im Denken Vignolis – sowie Warburgs selbst – eine Rolle spielt als jener animalische Ursprung, auf welchem Gefühlsregungen vor allem bei archaischen Kulturen noch in aller unvermittelten Heftigkeit zum Ausdruck gebracht werden. Wenngleich die Nähe zum Wahnsinn gegeben ist, stellt diese „Erinnerung“ an eine Urreaktion ein Repertoire an heftigen Körperbewegungen zur Verfügung, ohne welches keine kultivierte Ausdrucksgebärde möglich wäre (Gombrich, E. 2006, 327). Der Kulturbegriff wird hier um eine entscheidende Dimension erweitert, auch was die Weitergabe

der Handlungsmuster bzw. Gebärden über Tradition betrifft. Bei Darwin geschieht diese Herleitung direkt aus der Phylognese.

Interessant ist die Konzeption einer *Erinnerungsform*, in welcher die Information aus primitiven Schichten unseres Seins und Werdens weitergegeben wurde. Warburg spricht auch von „Gedächtnis“ (Warburg, A. 2000, 3). Die Terminologie entspricht derjenigen der Zeit insofern, als der Begriff „Gedächtnis“ in vielerlei Hinsicht gebräuchlich wurde, um das Beharren und Nachleben von archaischen Traditionen zu erklären. Schon in seinen Studienjahren bei Hermann Usener und Karl Lamprecht (1886-88) wurde Warburgs Interesse an diesem Thema geweckt. Die Auslegung von Gedächtnis war damals allerdings stark von der Assoziationspsychologie des 19. Jahrhunderts geprägt und operierte vorwiegend mit Begriffen, die den ontogenetischen Erwerb von Information über Sinneseindrücke bezeichnen.⁴ Dies entspricht in gewissem Sinne unserer heutigen Verwendung des Begriffs „kulturelles Gedächtnis“, wobei der Schwerpunkt des modernen Topos stärker auf den manifesten („gehärteten“) Formen liegt, die tradiert werden (Assmann, J. 2000).

Bei Richard Senon, dessen Schrift über „Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens“ Warburg bereits kurz nach seinem Erscheinen (1904) erwarb, spielt der Gedanke einer Eindrucks-Spur im „Engramm“ eine entscheidende Rolle, das die gespeicherte Information bzw. Energie bei günstigen Voraussetzungen wieder freigeben kann. Parallelen des Mneme-Begriffs zu späteren Konzepten dieser Art, etwa Richard Dawkins „Meme“ als kulturell tradierbare Informationsgröße, werden bereits diskutiert (Linke, S. 2007, 114), wobei der Informationseinheit Mem mehr eine gedankliche als eine physisch fassbare Eigenschaft zukommt.

3.1 Zwischen kulturellem und kollektivem Gedächtnis

Die Verbindung zu dem, was Warburg später im Auge hatte, war zunächst noch durch das empiristische *tabula-rasa-Prinzip* des menschlichen Geistes abgeschnitten, und eine Erklärung für die Wirkung primitiver Erinnerung

⁴ Lamprecht fasste die gesamte Entwicklung der menschlichen Kultur als eine „Steigerung des Assoziationsschatzes des Menschen“ auf (zit. nach E. Gomrich 2006, 93). Auch die idealisierenden ausschmückenden Ergänzungen von Figuren kommen beim Künstler durch eine Verschmelzung von realen Eindrücken am Modell sowie früher gesehenen Erinnerungsbildern zustande (*ebd.*, 111).

lieferte sie nicht. Die Psychologie war für ihn in eine Sackgasse geraten. Vignolis „Primitivismus“-Konzept (1889) bedeutete einen ersten Durchbruch. Der Physiologe Hering sprach in seiner Abhandlung „Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie“ (1870) schon unmissverständlich von Gedächtnis und Vererbung, wobei Vererbung für ihn nichts anderes war als eine Form des „Rassedächtnisses“ (Gombrich, E. 2006, 325).

Der Begriff selbst scheint im 19. Jahrhundert ebenfalls in Mode gekommen zu sein. Bei allen Vorbehalten, die uns Nachgeborene gegenüber einer solchen Terminologie bewegen, ist die Ausdrucksweise wohl eher als ein *terminus technicus* zu verstehen, mit welchem klarer von dem unterschieden werden sollte, was andernorts als „Engramm“ bezeichnet wurde. Gemeint war damit offenbar eine Art kollektiver Erinnerung, die nicht über Anschauung oder Nachahmung allein vermittelt wird, sondern auch über das Erbgut. Selbst *Jakob Burckhardt* sah im antikischen Charakter der italienischen Renaissance nicht nur ein Wiederaufleben des kulturellen, sondern auch des leiblich vermittelten Erbes (Gombrich, E. 2006, 324). Letztlich ist auch bei *Richard Semon* (1912) die Definition des Begriffes „Engramm“ nicht völlig gegen denjenigen der Vererbung abgesichert. Nach seiner Meinung können auch erworbene Eigenschaften bzw. Erfahrungen vererbt werden, weswegen er bisweilen in die Nähe der Theorien von Lamarck gerückt wird.

Man erwartet bei Warburg Anspielungen auf die Schriften C. G. Jungs, insbesondere auf seine Archetypen-Lehre. Der Umstand, dass sie nicht zu finden sind (Gombrich, E. 2006, 326, 380), soll eine Ähnlichkeit des Konzepts jedoch nicht ausschließen, zumindest was die Dynamik der Wirkfaktoren und ihre möglichen Übertragungswege betrifft (Jung, C.G. 1948, 11, 25). Mit dem Gedankengut Jungs könnte Warburg während seines Aufenthaltes in der Kreuzlinger Klinik Bellevue in Berührung gekommen sein, deren Leiter Ludwig Binswanger ein Schüler Jungs war. Bei Jung ist die Vorstellung eines kollektiven Erinnerungs- oder Erfahrungsschatzes geradezu zentral.⁵ Urbilder sind für ihn Symbole, jene sichtbaren Spitzen

⁵ In der Neuauflage (1948) seiner 1909 verfassten Schrift „Die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des Einzelnen“ schreibt er: „Der Mensch ist nämlich „im Besitze“ vieler Dinge, die er sich nie erworben, sondern die er sich von seinen Ahnen

eines unbewussten Gedächtnisses, das uns mit einem größeren und älteren Kollektiv verbindet.

Warburgs Pathos- und Gedächtnisbegriff hängt allerdings am Gedanken des griechisch-römischen Kulturraumes. Auch Jacob Burckhardt impliziert ja ein „Erbe“ innerhalb kulturbezogener Grenzen, wenn er Werke der italienischen Renaissance nicht in direkter Nachahmung, sondern im Erbgut begründet sieht, „jener unsichtbaren Kraft“, die offenbar in der mehr oder weniger direkten „Abstammung“ des mittelitalienischen von dem antiken Volke liegt (Gombrich, E. 2006, 324).

Unklarheiten in der Begriffsbildung dessen, was bei Warburg zum einen „kollektives Gedächtnis“, andernorts „soziales Gedächtnis“ bzw. „soziales Erinnerungsorgan“ (Kunst) heißt, spiegeln die Hürden, die theoretisch von der Assoziationstheorie zu einer Evolutionstheorie zu nehmen waren (Warburg, A. 1927, 82). Man weiß bei Warburg an vielen Textstellen noch immer nicht, ob von Leben (Mensch) oder Kunst die Rede ist. Offenbar war ihm die Notwendigkeit einer Klärung selbst bewusst. Die Unklarheit lag in der Zeit.

Eine gewisse Lösung aus dem Dilemma bietet sein späterer „Symbol“-Begriff an. Symbole sind Einzelwesen, die an die Oberfläche unserer Kultur getreten sind, mit ihren Wurzeln aber in einen Bereich menschlicher Urerfahrung hinab reichen, in ein kollektives Gedächtnis, von dem sich ihre Energien speisen. Im Symbol wiederum werden diese alten Energien wie in einem Engramm konserviert und weiter getragen. Dort erfahren sie auch zum Teil ein kulturelles Eigenleben, das in Form von weiteren Dynamisierungen und Umdeutungen erfolgen kann (Warburg, A. 1927, 20). Immer aber, so betont Warburg, muss die Verbindung zum Grund gewahrt sein, um den Gebrauch des Symbols vor jener „Inflation“ zu bewahren, als die er beispielsweise das „leere“ Pathos barocker „Muskelrhetorik“ sieht (Warburg, A. 1928, 6; Gombrich, E. 2006, 339).

Ähnlich sieht Warburg das Pathos als eine Form des kulturellen Gedächtnisses, die als Dynamogramm wirkt – einmal stärker, einmal

erbt hat. Er wird ja nicht als tabula rasa, sondern als unbewusst geboren. Er bringt aber spezifisch menschlich organisierte, funktionsbereite Systeme mit, welche er den Millionen Jahren menschlicher Entwicklung verdankt (*ebd.*, 25).

schwächer. Er plante für verschiedene Bildmotive eine Genealogie mit der ganzen Verkettung ihrer Schicksale bis hin zum Auftauchen in der Briefmarke – sichtbar gemacht in den Bildreihen seines „Menmosyne“-Bilderatlas. Es ist dies die Vorwegnahme einer epochen- und kulturenvergleichenden Methode. Die Art der Transformation zeigt die verschiedenen Grade der „Besonnenheit“ dar, auch der „metaphorischen Distanz“, mit welcher sich der Künstler der ursprünglichen Kraft eines Gestus bedient, um sie verschiedenen Aussagen zuzuführen (Warburg, A. 1926; 1928, 44; 1927, 13). Das Pathos gehört dazu.

Dies entspricht durchaus auch der Darwin'schen Auffassung von Evolution, die dahin geht, eine Differenzierung und Loslösung der Handlungen von ihren unmittelbaren Antrieben zu erreichen. In mimischen und gestischen Relikten lebt „symbolisch“ weiter, was einmal im biologischen Sinne eine nützliche Handlung war. Zwischen die ursprüngliche Gebärde und das ästhetische Verhalten im Kunstwerk als „Gedächtnis“ schiebt sich ein „Denkraum der Besonnenheit“, der für den Künstler Kontrolle und Grade der Freiheit eröffnet. Die Ethologie spricht hier von Ritualisierung.

3.2 Reprisen der Rezeption

Jede Geschichte, jede Wiederkehr bedarf solcher Gedächtnisformen. Es bedarf aber andererseits auch einer genuinen Wahrnehmung. Die Frage des Übergangs vom „Leben zur Kunst“, der Warburg auch in seinen Untersuchungen zum Festwesen (Warburg, A. 1903-06, *Mappe*) sowie der geplanten zur „Grußformel“ Ausdruck verlieh, ist genauso von deren anderen Ende her zu stellen. Er selbst sprach teilweise von „Einfühlung“, dann auch recht kompliziert von „Einverseelung“, wobei letzteres den Fall jener aktiven Wiederaufnahme meint, der über die einfache Einfühlung des Betrachters hinausgeht (Warburg, A. 2000, 3, 4). Wenn Warburg beschreibt, wie die italienische Renaissance „sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuverseelen“ versucht, kann man durchaus den Eindruck gewinnen, einem kulturellen Phänomen beizuwohnen. Die Tatsache, dass eben diese Engramme nicht zu jeder Zeit und von allen gleich neu rezipiert worden sind, würde Warburg wohl mit jener Affinität erklären, die durch „Verwandtschaft“ in Geist, Leib und Seele von Griechen und Italienern gegeben ist. Bei Theodor Lipps ist der Begriff der „Einfühlung“ (in der Architektur) weitgehend aus dem ontogenetischen Erfahrungsbereich des Individuums abgeleitet. Sogar Vignoli spricht noch von „projizierendem Genuss“ (Gombrich, E. 2006, 97). Einfühlung setzt hier eine Dualität des Ursprungs und eine Projektion des Subjekts in ein Objekt voraus.

Einen zusätzlichen Aspekt für die Übernahme stellt aber wohl jene Intensität des Pathosgestus dar, der ungebrochen aus der Erlebnisvergangenheit des Menschen herauf wirkt, und diese Energie ist es, die Warburg von Anfang an interessiert hat. Schon in seinen frühen Notizen inspiriert sie Ideen zum Wesen des Bildes und seiner Verbindung zu primitiven Ausdrucksgebärden. Von Schmarsow übernimmt er den Begriff der „Ausdrucksbewegung“ als Mittel der Verständigung beim Menschen, von Darwin dann die entwicklungsgeschichtliche Rückführung zu den Ursprüngen im Tierreich. Im Falle des Pathos setzt er die primitive Ausdrucksgebärde mit einer phobischen Angst- und Abwehrreaktion gleich, eine Urreaktion auf die Schrecken des Daseins, die dann im Laufe der Zeit zu einer Orientierungsbewegung gebändigt wird. Mythische Wesen ersetzen das Unerklärliche, Bilder und Namen (Sprache) nehmen den Platz von Naturmächten ein, und im kollektiven Gedächtnis lagert sich der Schatz der Erfahrungen in Bildern ab, auf die der Mensch kulturell zugreifen kann. Diese „Evolution“ hat schon Schmarsow vorgezeichnet, wenn er sagt: „Für uns hört mit der hinweisenden Gebärde das Gebiet der schöpferischen ... Ausdrucksbewegung auf; es ist die letzte Stufe der unmittelbaren Beziehung zu den materiellen Dingen, der Verzicht auf ihre unmittelbare Berührung. Sie ist genetisch betrachtet nichts anderes als die bis zur Andeutung abgeschwächte Greifbewegung. Diese Resignation des Tastverfahrens bezeichnet deshalb andererseits die Anfangsgrenze der ausschließlich optischen Auffassung des Fernbildes der Außenwelt“ (*Schmarsow, A. 1907, 319*).

Wie auch immer diese Evolution konzipiert wird, mit der Annahme, dass selbst im äußersten Ausläufer dieser Bewegung noch etwas von den Anfängen ihrer Energie steckt, die dann auch übertragend wirkt bzw. übertragen werden kann, haben wir es – eben noch – mit einer via Kunst vermittelten Übertragung dieser Energie zu tun, einem kulturell verzweigten oder linearen Verlauf der Tradition. Gerade im Falle des Pathos ist die mnemische Energie in den Bildern noch gespeichert und kann dort gleichsam wieder abgeschöpft werden.

Interessant bleibt ja, dass Warburg die Dynamik dieses Vorgangs ausgerechnet dem Phänomen der *Ausdrucksbewegung* zuschreibt, die dann in der Ethologie von tragender Bedeutung sein wird im Hinblick auf bedeutungsvolles und signalgebendes Verhalten im Dienste der Kommunikation. Über den Vorgang des Ablesens ist man heute anders unterrichtet als noch im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Wo Lipps im Falle der

Zuordnung von Gefühl und Ausdruck (z.B. der Mimik) noch von Lerneffekten spricht, wie beim Lernen einer Sprache, sprechen bereits Gestaltpsychologen wie *Max Wertheimer* und *Rudolf Arnheim* (2000, 451-452) von unmittelbar verständlichen Vorgängen. Und die Ethologie wird wenig später den Nachweis liefern, dass bereits Säuglinge über ein verlässliches Mimikerkennen verfügen, das sie vor Missbrauch durch Bezugspersonen schützt (*Harris, P. 1994; Eibl-Eibesfeldt, I. 1995*).

Die Energie, die für Warburg aus der tiefen Vergangenheit über das „Gedächtnis“ der Kunst und Stufen weiterer Ritualisierung an spätere Epochen übertragen wird, vollzieht eine Entwicklung nach, die in jedem Akt der Wahrnehmung an der Basis enthalten ist und neu geleistet wird. Und was der Mensch in dieser Evolution zeitlich durchmessen hat, ist Teil seiner Ausstattung heute. Er trägt seine eigene Geschichte mit sich. Das Konzept eines Wirkungstransfers über die Kultur- und Kunstgeschichte wird durch das Konzept des Erbes zwar nicht völlig abgelöst, aber aufgeweicht, und die Anwesenheit oder Aktualität dieser Geschichte macht die erfolgreiche Rezeption der pathetischen Gebärde aus. Ihre Wiederholbarkeit liegt nicht der Kunst allein, sondern bereits auf der Stufe des Ausdrucks-Verhaltens vor.

Der späten Begegnung mit Ernst Cassirer in Kreuzlingen und später Hamburg ab 1923 verdanken wir eine glückliche Formulierung des gestischen Phänomens und seiner Bedeutung in Leben und Kunst, womit sich auch gleichzeitig eine offene Stelle im Leib-Seele-Problem zu schließen beginnt: der Gestus als symbolische Form. „Das Verhältnis von Leib und Seele stellt das erste Vorbild und Musterbild für eine symbolische Relation dar. (*Cassirer, E. 1929, 117*). Mit dem Terminus steht Warburg kurz vor dem Durchbruch zu einer kulturethologischen Betrachtung. Damit ist auch die Stellung, die bislang nur der Kunst vorbehalten war, bereits dem leiblichen Geschehen zugeschrieben: nämlich Gestalt und zugleich Aussage zu sein. Leben und Kunst laufen im Begriff des Symbols zusammen; insofern kommt diesem eine wichtige Brückenfunktion zu. Die Bedeutungs-immanenz der pathetischen Gebärde liegt zu gleichen Teilen in der bildlichen Darstellung (Kunst) wie in ihrer Wahrnehmung. Nichts anderes bedeutet Kommunikation.

Kunst kommt dabei die Rolle einer materiellen Tradierung, Bewahrung und Erweiterung dieses Formenschatzes zu, durchaus auch im Sinne einer weiteren Ritualisierung oder Steigerung. Über Zeitpunkt und Bedingung einer Renaissance entscheidet die Kultur.

Ein Zitat Aby Warburgs aus seinem Vortrag über „Die italienische Antike im Zeitalter Rembrandts“ (1926) möge diese Ausführungen beschließen: „Die Wanderung durch die halbunterirdischen Regionen der Prägewerke seelischer Ausdruckswerte ... mag dazu dienen, über eine rein formale Ästhetik hinweg auf der Grundlage einer philologisch-historischen Untersuchung des Zusammenhangs zwischen bildhaft kunstwerklicher Gestaltung und der Dynamik des wirklichen oder dramatisch gestaltenden Lebens die Bahn zu bereiten für eine energetische Lehre vom menschlichen Ausdruck“ (zit. in Gombrich, E. 2006, 322).

4. Literatur

- ARNHEIM, R. (2000): Kunst und Sehen. – Berlin/ New York.
- ASSMANN, J. (2000): Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. – München.
- BOARDMAN, J. (1998): Griechische Plastik. Die spätklassische Zeit. – Mainz.
- BREIDBACH, O. (2006): Kunst-Evolution? Kunst als Eigenart der Biospezies Mensch. – Vortrag am Max-Planck-Forum Zur Rolle der Ästhetik in Architektur und Kunst. München 16.1.2006.
- BURKERT, W. (1990): Antike Mysterien. – München.
- CASSIRER, E. (1929): Die Philosophie der symbolischen Formen. Bd. III. Phänomenologie der Erkenntnis. – Darmstadt 1964.
- DELOGU, G. (1960): Michelangelo. – Zürich.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1966): Ethologie. Die Biologie des Verhaltens. – In: F.Gessner/ L.V. Bertalanffy (Hg.), Handbuch der Biologie, Bd.2. Frankfurt, 341-559.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1987): Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung. – München.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1995): Die Biologie menschlichen Verhaltens. Grundriß der Humanethologie. – München.
- EIBL-EIBESFELDT, I./ SÜTTERLIN, C. (2007): Weltsprache Kunst. Zur Natur- und Kunstgeschichte bildlicher Kommunikation. – Wien.
- GOMBRICH, E. (2006): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. – Hamburg.
- HARRIS, P. (1994): The Childs Understanding of Emotion. Developmental Change and the Family Environment. – In: Journal of Child Psychology and Psychiatry 33/1, 3-28.

- JENKINS, I. (2008): Die Parthenon-Skulpturen. – Darmstadt.
- JUNG, C.G. (1972): Die Bedeutung des Vaters für das Schicksal des Einzelnen. – Studienausgabe in 20 Bänden, Bd. 6. Zürich.
- KROIS, J.M. (2001): Die Universalität der Pathosformeln – Der Leib als Symbolmedium. – Vortrag der Felix Burda Lectures, Fessenbach.
- LINKE, S. (2007): Darwins Erben in den Medien. – Bielefeld (transscript).
- SCHEFOLD, K. (1985): Die Griechen und ihre Nachbarn. – Berlin.
- SCHMARSOW, A. (1907): Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie. – In: Zeitschrift für Ästhetik, 2.
- SEMON, R. (1904): Die Mneme als erhaltendes Princip im Wechsel des organischen Geschehens. – Leipzig.
- SEMON, R. (1912): Das Problem der Vererbung „erworbener“ Eigenschaften. – Leipzig.
- TAINE, H. (1866): Voyage en Italie. – Paris.
- VIGNOLI, T. (1989): Mythos und Wissenschaft. Eine Studie. – Leipzig.
- WARBURG, A. (1903-06): Festwesen. Mappe mit einer Sammlung unterschiedlicher Entwürfe und Notizen aus dem Jahre 1903-06. – Siehe E. Gombrich (2006), 87f., 113ff., 459.
- WARBURG, A. (1905): Dürer und die italienische Antike. – In: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Gesammelte Schriften Bd. I u. II, hg. von V.H. Bredekamp/ M. Diers/ K.W. Forster/ N. Mann. – Berlin 1998, 443-449.
- WARBURG, A. (1912): Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara. – In: Gesammelte Schriften Bd. II. – Berlin 1998, 459-481.
- WARBURG, A. (1914): Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance. – In: Gesammelte Schriften Bd. I. – Berlin 1998, 173-176.
- WARBURG, A. (1926): Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts. Öffentlicher Vortrag in der Bibliothek Warburg, Hamburg. – In: Notizen und Vortragsmanuskripte in Mappe und zwei Notizheften.
- WARBURG, A. (1927/28): Notizbuch. Unveröffentlichte Quellen (Entwürfe und Notizen). – Siehe E. Gombrich (2006), 458f.
- WARBURG, A. (1929): Kulturgeschichtliche Beiträge zum Quattrocento in Florenz. – In: Gesammelte Schriften Bd. I. – Berlin 1998, 301-442.
- WARBURG, A. (2000): Der Bilderatlas. Mnemosyne. – Hg. von M. Warnke/ C. Brink. Berlin.

Abstract

Pathos Formulae as Forms of Communication in Classical Antiquity

by Dr. Christa Sütterlin

The concept 'pathos formula' is a word coined by the art historian Aby Warburg (1866-1929) and refers to the revival of certain gestures in 15th century works which first appear on objects in classical Greek art. Warburg interprets their revival as the first indication of artistic Renaissance in Italy. The more he delves into the theme of pathos, the more he uncovers layers in art which free themselves from iconographic fetters and reach back to a much more general pool of depictions of pathos. By means of research into the themes 'Nymph' and 'Laokoon', Warburg breaks with the tradition of observation, first in a general artistic dimension and finally even through to a cultural ethology before its time.

His occupation with the picture atlas 'Mnemosyne' which Warburg understands as a kind of synopsis of European art tradition, allows him to enter a reminiscent culture which gives him access to repetitive topics on a collective basis. The reading of first writings on the theory of evolution helps to smooth the way. As a student of August Schmarsow in Florence, he comes in contact with the theories of the psychologist Theodor Lipps who concerns himself with the topic of 'empathy' in art and aesthetics. Through Lipps, Wilhelm Wundt's, his teacher's, viewpoint of comparing cultures is brought into play. But when Lipps – especially in the case of mimetics and sign language in art – was still convinced of learning processes in empathy, Gestalt psychologists like Max Wertheimer and Rudolf Arnheim were already talking about innate patterns of understanding. Human ethology further clarified these relationships.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Matreier Gespräche - Schriftenreihe der Forschungsgemeinschaft Wilheminenberg](#)

Jahr/Year: 2008

Band/Volume: [2008](#)

Autor(en)/Author(s): Sütterlin Christa

Artikel/Article: [Warburgs "Pathosformel" als Leitfossil kulturgeschichtlicher und kollektiver Erinnerungsformen in der Kunst 149-175](#)