

Ulrich Pfisterer

»Die Bilderwissenschaft ist mühelos«

Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte

Die Anfänge der modernen literaturwissenschaftlichen Topos-Forschung, wie sie der Romanist Ernst Robert Curtius in den Jahren zwischen 1932 und 1948 begründete, gehen nicht nur mit fachlicher Selbstkritik, sondern auch mit einer tiefen Abneigung gegen die Kunstgeschichte als der neuen ›Über-(Geistes)Wissenschaft‹ einher. Jedenfalls muß es dem heutigen Leser so erscheinen: Hatte Curtius doch mehrfach behauptet, daß die in seinen Augen desolaten Literaturwissenschaften seiner Zeit gegenüber der angeblich alle Geistesdisziplinen dominierenden Vorgehensweise der Kunstgeschichte erst wieder durch die methodische Frage nach Topoi zu einer eigenständigen, ›autonomen Struktur‹ und zu neuer Wissenschaftlichkeit gelangen könnten.

Die Invektive des Romanisten Curtius verlangt vor allem deshalb eine Erklärung, da dieser selbst eingestandenemmaßen wesentliche Impulse seines Denkens von einem Hauptvertreter der kritisierten Kunst- bzw. ›Bilderwissenschaft‹ empfangen hatte – von Aby M. Warburg. Insbesondere Warburgs Überlegungen zum Nachleben antiker ›Pathosformeln‹ in den Bildkünsten scheinen im forschungsgeschichtlichen Rückblick eines der geistigen Prägemuster für die ›historische Topik‹ der europäischen Literatur bei Curtius darzustellen.¹ Diese Beziehung war schon früh – bereits in den 1950er Jahren – erkannt worden. So sollte etwa Percy Ernst Schramm feststellen: »Von Aby Warburg [...] stammt der treffende Ausdruck ›Pathosformel‹, weil es sich für die Künstler der Renaissance darum handelte, die erregte Seele in einem ihrem Aufruhr entsprechenden Körper darzustellen: die dafür geeigneten Bewegungsformeln fanden sie in der antiken Kunst. Es handelt sich hier um Feststellungen, denen in der Literatur die Topos-Forschung entspricht. Dieser hat Ernst Robert Curtius sein umfangreiches Werk: ›Europäische Litera-

tur und lateinisches Mittelalter‹ (Bern 1948) gewidmet.«² Ähnlich vermerkte Gertrud Bing 1965 in ihrer Würdigung der Forschungen Warburgs: »In der Rhetorik nennt man eine Redefigur, die häufig benützt wird, um eine bestimmte Bedeutung auszudrücken oder eine Stimmung zu vermitteln, einen Topos. Warburg nun war es gelungen, die Existenz einer Entsprechung in der bildenden Kunst nachzuweisen.«³ Auf der Grundlage dieser – in der Zwischenzeit längst schon selbst zum Gemeinplatz geronnenen – Herleitung des Curtiusschen Toposbegriffs ließ sich etwa jüngst bündig konstatieren: Warburg habe 1905/06 »erstmal den Begriff der Pathosformel propagiert [...], mit dem die kunsthistorische Toposforschung beginnt, die Panofsky später Typengeschichte nennt.«⁴ Angesichts solcher widerspruchsfrei aufgehender und vermeintlich endgültig geklärt ideengeschichtlicher Deszendenzen haben vorsichtigere, komplexere Zusammenhänge favorisierende Stimmen, die zwar auch »die Identifikation von Pathosformeln mit Topoi auf die Warburg-Rezeption durch Curtius« zurückführen, denen diese Verbindung aber »eher dazu dient, Curtius zu erläutern als Warburg zu verstehen«, einen schweren Stand.⁵

Die folgenden Ausführungen wollen daher zunächst die ›Lehrmeinung‹ über Pathosformeln als den Beginn der kunsthistorischen Toposforschung und über Curtius' Verständnis von Warburgs Ideen zumindest in einigen Aspekten anders beleuchten. Dies zielt selbstverständlich nicht auf einen wertenden Vergleich der Forscher oder Disziplinen, sondern auf ein präzisierendes Herausarbeiten der Differenzen zwischen den unbestritten in engem Zusammenhang stehenden Vorstellungen von Topoi und Pathosformeln. Ein zweiter Teil versucht dann, das wissenschaftsgeschichtliche Nach- und Eigenleben der von den beiden Forschern ent-

wickelten Ideen für die Kunstgeschichte zu skizzieren. Gefragt wird nach dem Stellenwert von Topoi, ikonographischen und formalen Typen sowie Pathosformeln – oder allgemeiner formuliert: nach dem Stellenwert von in ›visuellen Gemeinplätzen‹ gefaßtem Erfahrungswissen, d. h. nach formelhaften (Bild-)Traditionen und ihrer jeweiligen Aktualisierung im Prozeß künstlerischer Invention und anschließender Rezeption. Gleich vorab feststellen läßt sich, daß die rigide Abgrenzung der Gründungsschrift literaturwissenschaftlicher Toposforschung zum Teil erklären mag, warum das zurückgestoßene Schwesterfach Kunstgeschichte zunächst den anderweitig vieldiskutierten Topos-Begriff von Curtius nur zögerlich – und wenn, dann wenig reflektiert – in sein Vokabular übernommen hat. Allerdings hätte man längerfristig von Seiten der Kunstgeschichte mehr Interesse an ›visuellen Topoi‹ erwarten können, zumal während der letzten Jahrzehnte die Sprach- und Literaturwissenschaften ihrerseits in so vielerlei Hinsicht methodische Anstöße und Modelle für die Kunstgeschichte vorgegeben haben, daß nun wiederum deren Ruf nach Selbstbehauptung gegenüber diesen neuen ›Überwissenschaften‹ laut werden konnte.

Mit *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948; im folgenden: *ELLMA*) – einem 600-Seiten-Buch, das unbenommen seines enormen Erfolges von vielen Kritikern angesichts struktureller Schwächen und ungenügender methodischer Definitionen »im wesentlichen als groß angelegter Topos-Katalog« bezeichnet wurde⁶ – begründete Ernst Robert Curtius das neue hermeneutische Verfahren einer ›historischen Topik‹.⁷ Gleich auf den ersten Seiten des einleitenden Kapitels, das als Vorabdruck bereits im Jahr zuvor in der Zeitschrift *Mercur* erschienen war, entwickelte er dabei Gedanken, die sich zunächst wie ein Aufgreifen längst überholter Paragone-Positionen – wie eine Art *Laokoön Redivivus* im kritischen Dialog mit Lessing⁸ – lesen. Curtius betont gegenüber den Bildkünsten die größere ›Freiheit‹ der Literatur, deren ›Präsenz‹ und ›Intimität‹ vermittlels der unbegrenzten Vervielfältigungsmöglichkeiten des Schriftmediums der distanzierenden Einmaligkeit von Kunstwerken kontrastiert wird. Mehr noch: Laut Curtius bedarf die Literatur zu ihrem Verständnis der philologischen Interpretation, nur sie ist ›Träger

von Gedanken‹, die Bildkünste erschließen sich dagegen in unmittelbarer und müheloser Intuition:

Wer europäische Literaturforschung treiben will, [...] wird erkennen, daß sie [d. h. die europäische Literatur] eine autonome Struktur hat, die von der der bildenden Künste wesensverschieden ist. Schon deswegen, weil die Literatur, abgesehen von allem anderen, Träger von Gedanken ist, die Malerei nicht. Die Literatur hat aber auch andere Formen der Bewegung, des Wachstums, der Kontinuität als die bildende Kunst. Sie besitzt eine Freiheit, die jener versagt ist. Für die Literatur ist alle Vergangenheit Gegenwart, oder kann es doch werden. [...] Ich kann den Homer oder Platon zu jeder Stunde vornehmen, ich ›habe‹ ihn dann und habe ihn ganz. Er existiert in unzähligen Exemplaren. Der Parthenon und die Peterskirche sind nur einmal da, ich kann sie mir durch Photographien nur partiell und schattenhaft anschaulich machen. [...] Im Buch ist die Dichtung real gegenwärtig. Einen Tizian ›habe‹ ich weder in der Photographie noch in der vollendeten Kopie, [...]. Mit der Literatur aller Zeiten und Völker kann ich eine unmittelbare, intime, ausfüllende Beziehung haben, mit der Kunst nicht. Kunstwerke muß ich im Museum aufsuchen. Das Buch ist realer als das Bild. Hier liegt ein Seinsverhältnis vor und die reale Teilhabe an einem geistigen Sein. [...] Ein Buch ist, abgesehen von allem anderen, ein ›Text‹. Man versteht ihn oder man versteht ihn nicht. Er enthält vielleicht ›schwierige‹ Stellen. Man braucht eine Technik, um sie zu enträtseln. Sie heißt Philologie. Da die Literaturwissenschaft es mit Texten zu tun hat, ist sie ohne Philologie hilflos. Keine Intuition und Wesensschau kann diesen Mangel ersetzen. Die ›Kunstwissenschaft‹ [Anm. Curtius: Ich trenne sie von der historischen Wissenschaft der Kunstgeschichte.] hat es leichter. Sie arbeitet mit Bildern – mit Lichtbildern. Da gibt es nichts Unverständliches. [...] Die Bilderwissenschaft ist mühelos verglichen mit der Bücherwissenschaft.⁹

Gerichtet war diese scharfe Abgrenzung zunächst an die Adresse der Literaturwissenschaft selbst, in der sich – insbesondere für Mittelalter und Frühe Neuzeit – immer lautere Stimmen für eine Verbindung der Wort- und Bild-Studien regten¹⁰, dann aber auch an die der Kunst-

geschichte. Diese, die noch um die Mitte des 19. Jh.s überhaupt um Anerkennung als Universitätsfach hatte kämpfen müssen, erschien Curtius nun – und präsentierte sich tatsächlich in der Selbsteinschätzung einiger ihrer Vertreter – als eine der geisteswissenschaftlichen Leitdisziplinen, die allen anderen Fächern nicht nur den Stülbegriff als historisch-systematisches Ordnungskriterium vorgegeben habe, sondern auch die entwickeltste Formanalyse (insbesondere die Wölfflinschen »kunstgeschichtlichen Grundbegriffe«) und Methodendiskussion vorweisen könne.¹¹ Um diesen Rückstand aufzuholen, sollte sich nun – so Curtius – die Literaturwissenschaft wieder ihrer eigenen Wurzeln besinnen, verstärkt am Vorgehen der klassischen Philologien orientieren und vor allem seine neue Topos-Forschung betreiben.

Diese so einseitige Standortbestimmung von Kunst in der Sphäre des unmittelbaren Erlebnisses scheint nun aber ganz unverständlich angesichts eines Mannes, der 1938 feststellte: »Die Toposforschung gleicht der »Kunstgeschichte ohne Namen« im Gegensatz zur Geschichte der einzelnen Meister« – und der damit just ein zentrales Postulat Heinrich Wölfflins aufgriffen hatte.¹² Zudem und wichtiger noch: Curtius war mit Aby Warburg (und später mit Mitgliedern des Warburg-Kreises) befreundet und hatte dessen fächerübergreifende, kulturwissenschaftliche Erforschung des antiken Nachlebens mehrfach in *ELLMA* als vorbildlich zitiert. Bekanntlich versah Curtius *ELLMA* sogar mit einer Doppelwidmung an seinen Lehrer Gustav Gröber und an Warburg, dessen Porträtphotographie er zudem »während des ganzen Dritten Reiches« an seinem Schreibtisch aufbewahrte. Der persönliche Kontakt zwischen beiden Gelehrten war in den Jahren 1928/29 in Rom zustande gekommen, als sie sich in der Bibliotheca Hertziana trafen und Curtius am 19. Januar 1929 zu den Zuhörern von Warburgs programmatischem Vortrag über das Konzept seines Mnemosyne-Atlases zählte – ein Vortrag, den Curtius nach eigenem Bekenntnis »ein Leben lang nicht vergessen« sollte. Der intensive, freundschaftliche Briefwechsel der folgenden Jahre, aber auch Warburgs Unterstützung für Curtius' bibliographische Nöte in Bonn belegen, daß auch der ältere Bildwissenschaftler in dem jüngeren Textwissenschaftler einen Geistesverwandten entdeckt zu haben glaubte.¹³ Zudem hatte Curtius 1936 auf dem Gebiet der »gedankenlosen« Bildkünste mit seiner Untersuchung zu *Calderón und die Malerei* einen Beitrag geliefert, den Fritz Saxl angebe-

lich bereits zwei Jahre später als »Bibel des Warburg-Instituts« bezeichnete.¹⁴ Wie um die Widersprüchlichkeiten noch zu steigern, reagierte Curtius mit geradezu ungläubiger Bestürzung, als eine Reihe von Kunsthistorikern ihn nach dem Vorabdruck der späteren Einleitung von *ELLMA* im *Merkur* 1947 darauf aufmerksam machte, daß der 1929 verstorbene Warburg wohl kaum mit dieser Charakterisierung von Kunst einverstanden gewesen wäre.¹⁵ Daß es bei aller Bewunderung und allem Gedankenaustausch längst vorher Verständnisschwierigkeiten auf Seiten von Curtius bei der Lektüre Warburgscher Ideen gab, bezeugt im übrigen ein Brief von Gertrud Bing an den Romanisten aus dem Jahr 1934 in aller Deutlichkeit:

Ich habe Ihnen, lieber Herr Curtius, ja eigentlich noch immer einen Vortrag halten wollen »über die rechte Art, Warburg zu lesen«, denn ich war doch ein bisschen enttäuscht über die Tatsache, dass Sie offenbar in den vorliegenden Bänden der Gesamten Schriften den sprechenden Warburg, so wie Sie ihn erinnern, nicht haben wiederfinden können. Ich glaube auch nach wie vor, dass im Grunde trotz seiner Art, prinzipielle und umfassende Dinge nicht auszusprechen, in den veröffentlichten Schriften alles Wesentliche drin steht und herauszulesen sein müsste, [...]. Aber wenn [...] ihnen der Hintergrund [von] Warburgs Gesamtauffassung der Geschichte unfassbar bleibt, so ist das jetzt für mich eine Aufforderung, beim nächsten Mal zu versuchen, die Dinge, die uns allen so geläufig sind, klarer herauszutreten zu lassen.¹⁶

Es bleibt die Frage: Warum diese Abqualifizierung der Bildkünste, die Curtius selbst offenbar gar nicht als solche verstanden wissen wollte?¹⁷ Man könnte zunächst als einfachste Lösung versucht sein zu vermuten, daß sich der Romanist nicht gegen die Kunst insgesamt, sondern nur gegen bestimmte inadäquate Methoden ihrer Interpretation wenden wollte: Er würde dann mit seiner Unterscheidung zwischen einer »Kunstwissenschaft« im Gegensatz zu einer positiv bewerteten »historischen Wissenschaft der Kunstgeschichte« nur eine überzogene Autonomie-Bewegung innerhalb der Faches Kunstgeschichte kritisieren, die den eigenständigen Rang der Disziplin durch bewußte Aufwertung eines formal-ästhetischen, auf subjektiver Einfühlung und as-

soziativer Wesensdeutung beruhenden Zugangs im Gefolge von Wölfflins »reinem künstlerischen Sehen« zu Lasten einer historisch-philologischen Methode zu festigen versuchte.¹⁸ Gegen jedwede »enthusiastische« und »ästhetisierende« Kunstgeschichte hatte sich ja auch Warburg vehement gewandt.¹⁹

Gegen diese vermittelnde Lesart spricht jedoch eindeutig die Reaktion von Curtius selbst auf den ausführlichen Brief, mit dem Ernst H. Gombrich im Auftrag von Saxl und Bing die Übersendung des *Merkur*-Aufsatzes ans Warburg-Institute und die Anfrage von Curtius beantwortete, ob dieser Text gegen den »Geist Warburgs« verstoße. Gombrich hatte die in Frage stehenden Bemerkungen von Curtius im oben skizzierten Sinne zu interpretieren versucht: »Wenn ich Ihre Ausführungen richtig verstehe, so wenden Sie sich gegen den Missbrauch des Stilbegriffs, [womit man] durch die Betrachtung der formalen Stilelemente zum »Wesen« einer Epoche vordringen zu können meint.«²⁰ Die indirekte Erwiderung von Curtius beharrte jedoch auf der Gültigkeit seiner Aussage für den Gesamtbereich der Kunst: »Die Malerei behandelt zwar auch mythologische Stoffe, aber Tizians *Venus und Adonis* [...] kann seine volle Wirkung auch auf einen Beschauer ausüben, der von Venus und Adonis nicht einmal den Namen gehört hat. [...] Der Logos kann sich nur im Wort aussprechen.«²¹ Die eigentliche und genuine Qualität der Bildkünste lag für Curtius offenbar einzig in ihrer (vermeintlich vom »Inhalt« isolierbaren) formal-sinnlichen Gestaltung. Die Bildkünste sind nicht nur bei einseitiger, ästhetisierend-einführender Betrachtung, sondern im besten Sinne ihres Wesens »gedankenlos«. Der von Curtius nicht in der glücklichsten Formulierung angedeutete Gedankengang läßt sich vielleicht besser verstehen, denkt man an die in jüngster Zeit von Arthur C. Danto unter dem Schlagwort »philosophische Entmündigung der Kunst« entwickelte, in mancher Hinsicht vergleichbare Trennung zwischen angeblich vorgängigem Gehalt und eigentlich künstlerischer Form, wobei der Philosoph die Geschichte der modernen Kunst als eine dem visuellen Medium zunehmend unangemessene Dominanz des Logos über den Sensus beschreiben zu können glaubte.²² In unserem Zusammenhang wichtig ist jedenfalls, daß sich Curtius in *ELLMA* gerade nicht gegen die »Kunstwissenschaft«, sondern implizit eher gegen eine zu ausschließliche »historische Wissenschaft der Kunstgeschichte« wandte: Denn entsprechend unterschied er

für sein eigenes Fach zwischen einer Literaturgeschichte, die nur »katalogartiges Tatsachenwissen« referiert, und einer »historisch und philologisch« verfahrenen Literaturwissenschaft – d. h. »Wissenschaft« soll offenbar bei beiden Disziplinen den analytischen und engagierten Zugriff im Gegensatz zu positivistischer und schulmäßiger »Routinearbeit« markieren.

Entsprechend mißverständlich liest sich zunächst auch Curtius' Begriff der »Intuition«, den man allein aufgrund des oben angeführten Zitates als negativ verstehen könnte. Das Gegenteil ist der Fall: Curtius verteidigt in seinen früheren Arbeiten als Anhänger von Henri Bergson und Schüler von Gröber gerade auch den intuitiven Zugriff auf ein Werk, den es dann allerdings durch philologische Methoden abzusichern und zu verifizieren gelte. Im ersten Entwurf eines Vorwortes zu *ELLMA* von 1945, der dann durch die *Merkur*-Fassung von 1947 ersetzt wurde, bringt Curtius dieses methodische Postulat auf die Formel von der »Zusammenarbeit von Instinkt und Intellekt.«²³ »Intuition und Wesensschau« genügen also für die allein auf die dem Auge unmittelbar zugänglichen Formen gerichtete Kunstwissenschaft, bedürfen jedoch bei der Literaturwissenschaft, deren Texte sich spontanem Verständnis verwehren, der ergänzenden Hilfe und »Technik« einer philologischen Entschlüsselung. Daß auch das Sehen einer geschichtlichen Entwicklung unterworfen ist, daß es auch zum Verständnis von Kunst einer »Philologie des Visuellen« bedarf, bleibt bei Curtius völlig außer Acht.

Schlagartig verdeutlichen kann das bisher Gesagte eine Anekdote, laut der Curtius noch 1961 im Gespräch mit Panofsky seine Bewunderung für dessen Werk in den Ausruf gekleidet haben soll: »Aber Sie und Warburg sind doch keine Kunsthistoriker!«²⁴ Die so geschätzten ikonographisch-ikonologischen Arbeiten von Warburg und Panofsky werden hier offenbar als ergänzende historische und philologische Herangehensweisen der eigentlichen Bildbetrachtung verstanden und damit beide nur eingeschränkt zu den »reinen Kunsthistorikern« gezählt, will sagen: zu den ausschließlich mit dem »Eigenleben« künstlerischer Formen befaßten Wissenschaftlern.

Allein diese Unterscheidung zwischen einer durch philologische Techniken kodierten »Gedanken-Literatur« und einer unmittelbar-intuitiven Bildkunst der reinen

visuellen Formen hätte Zweifel an der Ineinssetzung von Topoi und Pathosformeln wecken müssen. Zwar hatte Curtius nicht nur bereits 1938 ganz allgemein die ›Kunstgeschichte ohne Namen‹ mit der Toposforschung in Parallele gesetzt – *tertium comparationis* ist das ›Anonyme‹ von Topik und Stilgeschichte gleichermaßen; an anderer Stelle verglich er Topoi mit »bildnerischen Motiven«, »antike Formelemente« mittelalterlicher Dichtungen wirken für ihn wie antike Spolien an mittelalterlichen Bauten.²⁵ Hier wird offenbar keine präzise Strukturanalogie zwischen Literatur und Kunst postuliert, sondern nur ein ganz loser, illustrierender Vergleich aufgemacht. Andererseits übertrug Curtius in *ELLMA* den Warburgschen Begriff der Pathosformeln mehrfach und konkret auf die Literatur: »Alle ›Kontrastharmonien‹ (*puer senex* und ähnliches) sind Pathosformeln und haben als solche eine besonders starke Vitalität.«²⁶ Und schon zuvor findet sich etwa die Formulierung: »das Wort von den ›Knien des Herzens‹ [hat] wie so viele Pathosformeln der Antike eine sehr starke Nachwirkung gehabt.«²⁷ Nun behandelt Curtius in seinem Buch die Idee vom *puer senex* zwar als exemplarischen Topos, an der hier zitierten Stelle jedoch wird *puer senex* allein unter dem formalen Aspekt der ›Kontrastharmonie‹ als Pathosformel bezeichnet. Daß Pathosformeln und Topoi für Curtius im Grunde nicht identisch sein können, belegt noch deutlicher die Wendung von den ›Knien des Herzens‹. Sie erscheint in *ELLMA* unter den Körperteil-Metaphern, ist also im Sinne von Curtius überhaupt nicht Bestandteil der »historischen Topik«, sondern der »historischen Metaphorik.«²⁸ Als gemeinsamer Nenner beider Pathosformel-Vergleiche erweist sich daher nicht der Topos-Begriff, sondern die durch eine bestimmte formal-sprachliche Konstellation erzielte Wirkung auf den Rezipienten, wobei prinzipiell alle affizierenden, zu ›Klichees‹ verdichteten Bestandteile eines Textes zu solchen ›Pathosformeln‹ werden können. Während also für Curtius ein Topos primär einen bestimmten Gedankengehalt aufruft und entfaltet, erweckt eine Pathosformel qua sprachlichem oder visuellem Formempfinden ein Gefühl. Daher kann es Topoi auch nur in der mit ›Gedanken‹ befaßten Literatur geben, Pathosformeln dagegen kommen sowohl in dieser als auch in der intuitiven, ›gedankenlosen‹ Kunst vor, die freilich zwingend auf letztere beschränkt bleibt. Allerdings gilt es zu beachten, daß viele Topoi zugleich Ausdruckswerte transportieren und

daher immer zugleich als Pathosformeln funktionieren (siehe Schmidt-Biggemann in diesem Band, S. 7), weshalb – wie in anderen Fällen auch – Curtius' wenig präzise Terminologie die Abgrenzungen scheinbar fließend macht: Nur so läßt sich auch erklären, daß in seinem berühmten Aufsatz von 1950 *Antike Pathosformeln in der Literatur des Mittelalters* eine Pathosformel (*corpus calcatum*) auch als Topos angesprochen werden und ein Resümee lauten kann: »ein pathetischer Effekt kaiserzeitlicher Rhetorik macht seinen Weg durch die Jahrhunderte und endet als Gemeinplatz.«²⁹

Wenn damit aus der Perspektive von Curtius eine Unterscheidung zwischen Topoi und Pathosformeln deutlich wird – ohne daß damit natürlich die allgemeine Bedeutung von Warburgs Überlegungen zu den Formen des kulturellen Nachlebens für den Romanisten bestritten werden soll –, so hätte auch schon Warburg bei allen gemeinsamen Interessen die Differenzen ihrer beider Konzepte und unterschiedlichen wissenschaftlichen Zielsetzungen betont: Curtius geht es um die (überhistorische) ›Einheit‹ der europäischen Literatur bzw. letztlich natürlich der europäischen Kultur, wofür er den Nachweis über die Kontinuität von Topoi, Pathosformeln und literarisch-rhetorischen Techniken (ausschließlich der lateinischen Sprachtradition) führen will.³⁰ Dabei glaubt er teils bis zu den »völkerpsychologischen Urelementen«, Mythen und archetypischen Vorstellungen der Menschheit in Anlehnung an C.G. Jung und Adolf Bastian vorzudringen.³¹ Andererseits vermag für Curtius jedoch nur das herausragende Individuum aus diesem Material wahre Literatur zu schaffen, die ›Einheit der europäischen Kultur‹ besteht für ihn im (die zeitliche Distanz aufhebenden) Schulter-schluß großer Männer und ihrer Meisterwerke über die Jahrhunderte hinweg. Den zentralen Kritikpunkt an diesem Entwurf, den etwa Hans Blumenberg 1966 in *Die Legitimität der Neuzeit* dahingehend angedeutet hatte, daß Curtius' Suche nach einheitsstiftenden »Konstanten« einen »Erkenntnisverzicht« der je spezifischen historischen Situation impliziert, formulierte im folgenden Jahr Hans Robert Jauss in seiner Konstanzer Antrittsvorlesung in aller polemischen Schärfe:

Die Darstellung der Literatur in ihrer Geschichte lag außerhalb des Interesses der neuen Ideen- und Begriffsgeschichte wie auch der im Gefolge der Warburg-Schule aufblühenden Traditionsforschung. [...]

Die Erkenntnis des Bleibenden im fortwährenden Wandel entpflichtet von der Mühe des historischen Verstehens. Die zur höchsten Idee erhobene Kontinuität des antiken Erbes erscheint in dem monumentalen Werk von Ernst Robert Curtius, das eine Legion von epigonischen Toposforschern ins Brot setzte, in den historisch nicht vermittelten, der literarischen Tradition immanenten Spannung von Schöpfung und Nachahmung, von hoher Dichtung und bloßer Literatur: eine zeitlose Klassik der Meisterwerke erhebt sich über das, was Curtius die »unzerreißbare Traditionskette der Mittelmäßigkeit« nennt, und läßt die Geschichte als eine *terra incognita* zurück.³²

Trifft dieser Vorwurf des Unhistorischen zumindest einen Schwachpunkt des Curtiusschen Denkens, so erkennt er doch weitgehend das Anliegen der Warburgschen Traditionsforschung. Zwar versteht Warburg unter »Pathosformeln« eine Art im menschlichen Bildgedächtnis über lange Zeiträume hinweg tradiert und bewahrter visueller Verdichtungen oder Kodierungen menschlicher Emotionen, symbolische Bewältigungsformen der Welt, wie sie zum Zwecke eines »Distanzschaffens zwischen sich und der Außenwelt« entstanden und in der Antike besonders eindrücklich ausgebildet worden seien.³³ »Dieser Grundakt menschlicher Zivilisation«, die Schaffung »dynamischer Engramme«, ruft also immer auch anthropologische Grundkonstellationen auf. Zudem mögen Warburgs vielfältige Versuche zu Schautafeln und Bilderatlanten einer visuellen Mnemosyne den Eindruck einer unhistorischen Bild-Komparatistik schüren – freilich handelt es sich dabei bezeichnenderweise nur um Entwürfe. Denn zumindest die von Warburg selbst publizierten Arbeiten bemühen sich immer um eine skrupulöse (»Der liebe Gott steckt im Détail«), ein weites Spektrum von Quellenmaterialien einbeziehende Untersuchung von Einzelwerken, an denen letztlich gerade der Wandel spezifisch künstlerischer Aneignungen und gesellschaftlicher Mentalitäten aufgezeigt wird.³⁴ Ausgehend von dem bewunderten Jakob Burckhardt hatte Warburg dieses Ideal theoretisch artikuliert: »um dem großen Ziel einer synthetischen Kulturgeschichte näher zu kommen, [...] scheute [Burckhardt] die Mühe nicht, dem einzelnen Kunstwerke in seinem direkten Zusammenhange mit dem zeitgenössischen Hintergrunde nachzuforschen, um die idealen oder praktischen Anforderungen des wirklichen Lebens

als »Kausalitäten« zu erfassen. Dass wir uns der überlegenen Persönlichkeit Jakob Burckhardts bewußt sind, darf uns nicht hindern, auf der von ihm gewiesenen Bahn weiterzuschreiten.«³⁵ Die gemeinsame, kontinuierliche Basis des Nachlebens der Antike (in Pathosformeln) dient Warburg also gerade auch als Vergleichsfolie für das je Eigene eines Kunstwerkes und einer Kultur. Dabei – auch dies ein fundamentaler Unterschied zu Curtius – interessiert ihn die *longue durée* einer Bildchiffre in allen Erscheinungsformen, vom singulären Meisterwerk bis zur einfachsten Druckgraphik und selbst via Massenmedien verbreiteter Werbung. Es geht ihm darum, »die Werke freier und angewandtester Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Ausdrucks zu befragen.«³⁶ Und zu ihrem Verständnis bemüht er (zumindest potentiell) das gesamte interdisziplinäre Wissensspektrum – im Gegensatz zur teils als »elitär« bezeichneten Herangehensweise von Curtius betreibt Warburg so tatsächlich »Kulturwissenschaft«.³⁷

Schließlich läßt sich mit dem Curtiusschen Toposbegriff die vielleicht interessanteste Einsicht Warburgs zur Überlieferung von Bildchiffren, ihre »Polaritätsphänomenologie« bzw. Möglichkeit zur »Inversion«, nicht fassen: Konnte der Bildwissenschaftler doch zeigen, daß einunddieselbe Bildmatrix im Laufe ihres Nachlebens für ganz entgegengesetzte Gefühls- und Bedeutungsinhalte dienstbar gemacht werden konnte – eine Pathosformel fixiert daher eher den Grad der Emotionalität als einen konkreten Gehalt, obwohl sie natürlich nie aussagegelos ist:

Pathosformeln sind bildlich und transportieren den Anblick emotionaler Zustände und Stimmungen in den sichtbaren Formen von angehaltenen Körperbewegungen und Ausdruck. [...] Der eigentliche Inhalt der Pathosformel ist eine Form und eine Intensität des Fühlens, während die sprachliche Erzählung einen möglichen Anlaß dafür gibt, der dennoch auswechselbar ist. Pathosformeln tragen ihren Ausdruckssinn zur Schau [...]. Pathosformeln können darüber hinaus aus der »Veranschaulichung von Ideen« dienen, die ikonologisch interpretiert werden müssen, aber das ist nicht ihr primärer Sinn. [...] Doch sein [Warburgs] Vergleich der Pathosformeln mit der Sprache ist problematisch, weil Pathosformeln Ausdrucksformen sind, deren Elemente gerade *nicht* den Charakter eines Vokabulars haben. [...]

Es wäre daher angebrachter, Pathosformeln als ›symbolische Formen‹ zu bezeichnen, nicht aber als ›Sprache‹.³⁸

Diese inhaltliche Offenheit ist für einen Topos gerade nicht gegeben: Er begründet sich für Curtius vielmehr aus seinem im Kernbereich feststehenden gedanklichen Gehalt und kann zwar als Ganzes variiert, amplifiziert und in verschiedene (auch gegensätzliche) Kontexte eingepaßt werden, aber nicht seine Grundbedeutung umkehren. Dafür wäre eher an die literarische Form der Kontrafaktur (mit ihrem Spezialfall der Parodie) zu denken, bei der eine bestimmte sprachliche Form mit neuem (häufig konträrem) Gehalt versehen wird.³⁹ Allerdings besteht auch hier der grundlegende Unterschied zur Pathosformel, daß diese zu einem nicht unwesentlichen Teil ›unbewußte Energien‹ der menschlichen Mneme transportiert, wogegen die Kontrafaktur erst aus dem Erkennen der intertextuellen Referenz ihren vollen Sinn und ihr Affektpotenzial bezieht. Curtius selbst scheint sich im übrigen dieser Trennung von feststehendem topischem Gehalt und der ambivalenten Formelhaftigkeit sprachlich-stilistischer Prägungen zumindest ansatzweise bewußt gewesen zu sein, wenn er etwa zum spätantik-mittelalterlichen ›Antithesenstil‹ feststellt: »Antithesen sind ambivalent. Die gleiche Antithese kann dem Panegyricus und der Invektive dienen.«⁴⁰

Angesichts der Konzentration auf das Verhältnis von Warburgs Pathosformeln und den Topoi Curtiusscher Prägung sollte freilich abschließend auch daran erinnert werden, daß Warburgs Denk- und Arbeitsweise, wie sie sich zum einen im immer wichtiger werdenden Medium der Schautafel bis hin zum Bilderatlas, zum anderen in den Strukturen seiner Bibliothek niederschlug – beides einer kontinuierlichen Suche nach der besten Ordnung unterworfen –, noch einen andern Bezug zur Topik, und zwar der frühen Neuzeit, hat: Denn bei allen Eigenheiten zeigen sich in Warburgs bildlichen und bibliographischen Organisationssystemen doch deutliche Anklänge eben an die topisch-kombinatorische Wissensordnung, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert florierte: Wenn etwa Saxl von einer »Problem-Bibliothek« spricht, bedeutet dies, daß an den entsprechenden ›Fundorten‹ des Gebäudes mit den in ›guter Nachbarschaft‹ aufgestellten Büchern sozusagen autogenerativ das Spektrum möglicher Bezüge und Lösun-

gen aufgemacht wurde. Man könnte versuchsweise sogar so weit gehen, die symbolische Architektur der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg als »Ellipse-Theater« und »Arena der Wissenschaft«, wie sie die Zeitgenossen bezeichneten, mit Giulio Camillos bekanntem Memorialtheater aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu vergleichen, dessen Ordnung ebenfalls alles Weltwissen durch eine Verbindung von *Topica universalis*, Kombinatorik und Mnemotechnik kodierte. Bezeichnend ist in diesem Kontext übrigens auch Warburgs Diktum vom »Denkraum(-Schaffen)«, das nicht nur eine Distanzierungsleistung, sondern auch eine anschauliche, beinahe körperliche Struktur des Denkens in Form von möglichen Wegstrecken und (Fund-)Orten impliziert.⁴¹

Scheint vor dem bislang entwickelten Hintergrund das Verhältnis von Pathosformeln und Topoi, von Warburg und Curtius, in einigen Punkten wieder in Frage gestellt, so verkompliziert sich die Entwicklung noch, berücksichtigt man die Umformung Warburgscher Ideen in der unmittelbaren Rezeption seines Umkreises ebenso wie die von Curtius mit *ELLMA* ausgelöste Forschungsdiskussion über das Wesen eines Topos. Es gilt daher, den bisherigen Nahblick auf die beiden ›Gründungsheroen‹ nun auf die weitere Entwicklung der kunsthistorischen Theorien zu Bildchiffren, Topoi und Pathosformeln auszuweiten.

Warburgs Forschungen zu den Mechanismen im Nachleben antiker Bildformeln, die er in seinen Schriften am deutlichsten für das Problem der Pathosformeln artikulierte, die aber größtenteils nur in Vorträgen und verschiedenen Bearbeitungs-Stufen auf den Schautafeln Gestalt gewonnen hatten, wurden von den mit der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek in Verbindung stehenden Forschern im Hinblick auf ›Ausdruckstypen‹, ›Typenwanderung‹, ›Typengeschichte‹ oder aber ›Symbole‹ aufgegriffen – anders formuliert: Es drängt sich der Eindruck auf, daß gerade Warburgs heute so vielzitierte Wortprägung ›Pathosformel‹⁴², mit der er einen zentralen Bereich seines Denkens leithematisch zusammenfaßte, für seine Umgebung nicht wirklich entscheidend war. Sieht man einmal von der im Bibliothekstagebuch von Saxl vermerkten (dann aber nie realisierten) Notiz ab, man müsse eigentlich auch nach »Pathos-Formeln

der Architektur« Ausschau halten⁴³, scheinen bemerkenswerterweise überhaupt erst die Literaturwissenschaftler Eduard Fraenkel, Josef Kroll und dann Curtius den Begriff produktiv aufgegriffen zu haben.⁴⁴ Die Kunsthistoriker folgen erst ab der Mitte der 1950er Jahre!⁴⁵ So hätte sich etwa Edgar Wind und Friedrich Antal in ihrer Doppelmiszele zu *The Maenad under the Cross*, erschienen in der ersten Nummer des *Journal of the Warburg Institute* 1937/38, die beste Gelegenheit geboten, den Terminus dem englischsprachigen Publikum vorzustellen; stattdessen findet sich einzig in der letzten Fußnote ein jeder methodischen Präzisierung entkleideter Hinweis auf Warburgs Ninfa-Figur als Beispiel einer Renaissance-Übernahme aus neo-attischen Reliefs.⁴⁶ In den Vordergrund gestellt wird vom Warburg-Kreis ab den 1920er Jahren vielmehr dessen Arbeit an einer allgemeinen Symboltheorie der Kunst, an einer Art »Naturgeschichte des symbolischen Ausdrucks«, die er insbesondere am Beispiel des Vergleichs der »Ausdruckswerte von Antike und Renaissance«, wie sie der Mnemosyne-Atlas liefern sollte, zu entwickeln versuchte: »Es handelt sich – so Fritz Saxl 1932 – in erster Linie um Phänomene der Prägung von bleibenden Ausdrucksformen, sowie deren Veränderung und Wiederaufnahme in späteren Etappen der Geschichte der Menschheit«, ein Vorgang, der wenige Absätze später als Bildung von »Ausdruckstypen« beschrieben wird.⁴⁷

Dabei läßt sich für die kunsthistorische Vorstellung von »Symbol« eine schnelle Bedeutungsverengung feststellen: Zunächst wurde es – am ausführlichsten bekanntlich von Ernst Cassirer – als größere geistesgeschichtliche Epochen kennzeichnende Vermittlungsinstanz zwischen Objekt und Subjekt auf der Ebene des Mythos, der Kunst, Sprache und selbst Wissenschaft verstanden, als diejenige »Kraft der Erzeugung, die den Wahrnehmungsinhalt zum symbolischen Inhalt umgestaltet«.⁴⁸ In diesem Sinne konnte etwa 1927 Erwin Panofsky die jeweilige perspektivische Organisation der Raumwahrnehmung als »symbolische Form« interpretieren. Derselbe Panofsky publizierte jedoch 1926 zusammen mit Fritz Saxl einen kurzen Aufsatz zum *signum triciput*, in dem an diesem »Symbol« des Dreikopfes allein der im engeren Sinne ikonographische Gehalt interessierte.⁴⁹ Spätestens mit Rudolf Wittkower zeichnete sich ab, daß »Symbol« in Zukunft zumeist nurmehr »ikonographisch langfristig determiniertes Zeichen« bedeuten würde: So liest sich etwa sein Aufsatz über *Eagle and Serpent* im

zweiten Band des *Journal of the Warburg Institute* – trotz einiger weitreichender methodischer Postulate – wie eine den Zeitraum vom 1. Jahrtausend vor Christus bis zur Gegenwart mit mehr oder weniger nachvollziehbaren Sprüngen abdeckende Liste von Darstellungen der beiden Tiere. Dem Symbol als emotionsgeladenem Ausdruck einer Grundspannung menschlicher Kultur zwischen Magie und Ratio, aber auch seiner je spezifischen formalen Ausbildung wird praktisch keine Aufmerksamkeit geschenkt.⁵⁰

Der zweite von den mit der Bibliothek Warburg verbundenen Forschern favorisierte Terminus »Typus« stammt dagegen überhaupt nicht vom Gründungsvater der Bildwissenschaft, sondern aus der Archäologie. Emanuel Löwy hatte 1909 prominent einen Aufsatz mit *Typenwanderung* überschrieben, bei dem es ihm allerdings am Beispiel der griechischen »dädalischen« Plastik des 6. Jhs. v. Chr. ausschließlich um stilistische Gesichtspunkte wie Ursprung, Übernahmen, Entwicklungslinien und Datierungen von Werken des »Darstellungstypus«: junger Mann, Frau oder Sphinx innerhalb einer relativ eng begrenzten Zeitspanne ging.⁵¹ Der Unterschied zu einer ebenfalls an archäologischem Material entwickelten »Typengeschichte«, wie sie etwa Saxl 1930 in seinem Mithras-Buch vertrat, ist evident:

Bisher hat die Religionsgeschichte nun wohl den Bildinhalt der mithräischen Monumente untersucht, die Deutung ihrer Formen ist noch kaum in Angriff genommen.

Die mithräische Kunst hat im allgemeinen keine neuen Ausdrucksformen geschaffen, sondern selbst für ihr Hauptbild den längstgeprägten Bildtypus der »Besiegung des Tieres durch den Menschen« verwendet. So wird hier die typengeschichtliche Untersuchung nötig und ertragreich. Für den religiösen Typus des Mithraizismus ist es sehr charakteristisch, welche Typen er aus der Erbmasse der Überlieferung auswählt, welche formalen Umformungen er mit diesen Typen vollzieht, welche inhaltlichen Umdeutungen er vornimmt, und in welche neuen Zusammenhänge er einzelne alte Motive eingliedert.⁵²

Bereits zwei Jahre früher⁵³ hatte Erwin Panofsky am kunsthistorischen Beispiel der *Imago Pietatis* die methodische Vermittlungsstellung der »Typengeschichte« präziser formuliert:

Der hier vorgelegte Versuch stellt einen Beitrag zu einer ›Typenlehre‹ dar; d. h. er ist aus einer Betrachtungsweise hervorgegangen, die – der Archäologie seit langem geläufig, von der neueren Kunstgeschichte aber ein wenig vernachlässigt – weder eine rein formanalytische, noch eine rein ikonographische ist, vielmehr die Geschichte solcher Gestalten zu erfassen versucht, in denen sich ein bestimmter Inhalt mit einer bestimmten Form zu einer anschaulichen Einheit verbindet. Solche Gestalten durchdringen und differenzieren sich nicht nach bestimmten Regeln, wohl aber auf Grund eines Affinitätsprinzips, das bald das inhaltlich Verwandte trotz formaler Verschiedenheit, bald umgekehrt das formal Verwandte trotz inhaltlicher Verschiedenheit zusammenführt [...].⁵⁴

Obwohl Panofsky an anderer Stelle (1932) ganz im Sinne Warburgs auch von der »Inversibilität« und dem »dynamischen Ausgleichsverhältnis« der Typen spricht, ja sogar noch über Warburgs Andeutungen in diese Richtung hinaus sowohl die »Ambivalenz« vermeintlich eindeutiger ikonographischer Kennzeichen dieser Typen nachweist als auch das unterschiedliche ›Beharrungsvermögen‹ von literarischen und bildlichen Typen konstatiert⁵⁵, gibt er doch ebenfalls im Jahr 1932 selbst den Anstoß dafür, daß in der Typenlehre der ikonographische Aspekt zu dominieren beginnt: In seinem wegweisenden Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, der wenige Jahre später in einer englischsprachigen Fassung die intensive anglo-amerikanische Rezeption der ikonographisch-ikonologischen Methode einleiten sollte, wird die Typengeschichte als »objektives Korrektiv der Interpretation« für Panofskys zweite Stufe der Deutung, für den »Bedeutungssinn«, eingeführt.⁵⁶ Läßt sich ein Kunstwerk gleichermaßen zutreffend mit mehreren verschiedenen, sich gegenseitig ausschließenden Textquellen in Verbindung bringen, kann nur der Vergleich über Reihen ähnlicher Werke entscheiden, welche Deutung zutrifft. Es geht in diesem Falle also darum, nach einer ikonographisch eindeutigen und formal gering variierenden Bildtradition zu suchen; Typenlehre wird so in Zukunft häufig nurmehr als Zusammenstellung eines »ikonographischen Typus« verstanden, das Potential einer Bildformel hinsichtlich verschiedener inhaltlicher Besetzungen, aber auch die textunabhängigen Implikationen der Form werden dagegen vernachlässigt.⁵⁷

Vor diesem Stand der kunsthistorischen Diskussion im Warburg-Kreis erschien 1948 *ELLMA* – mit marginalen Auswirkungen auf die Kunstwissenschaft insgesamt. Zum einen war deren Theoriefähigkeit und -bedürfnis nach dem Nazi-Regime weitgehend ausgelöscht.⁵⁸ Und wenn doch Methoden diskutiert wurden, dann die neue Ikonographie/Ikonologie, wobei zumeist auf eine möglichst deutliche, teils polemische Scheidung der Alternativen Inhalts- und Formanalyse gezielt und damit gerade die ursprüngliche Intention der Typengeschichte, diese Trennung zu überwinden, häufig aus dem Blick verloren wurde.⁵⁹ Aus der Perspektive der dann ab den späten 1960er Jahren neu entfachten ideologiekritischen Methodendiskussionen heraus sollten zwar die Toposforschung eines Curtius und die Arbeiten Panofskys unter dem Aspekt in enge Beziehung rücken, daß beide Positionen als Ausfluß eines bürgerlichen Restaurations- und humanistischen Verdrängungsversuchs der Intelligentsia angesichts der jüngsten Greueltaten zu verstehen seien.⁶⁰ Eine produktive Engführung beider Ansätze wurde dadurch aber nicht befördert.

Die weiteren forschungsgeschichtlichen Stationen lassen sich daher in aller Kürze benennen: Allein Hermann Schnitzler versuchte 1950 ohne weitere Resonanz, für die Analyse christlicher Elfenbeindiptychen und ihre Übernahme formelhaft erstarrter Elemente aus der antik-paganen Bilderwelt den Curtiusschen Toposbegriff einzuführen.⁶¹ Anfang der 1960er Jahre rekurrierte Jan Białostocki für seine Theorie der ›Rahmenthemen‹ in der Kunst nicht nur auf die ›archetypischen Bilder‹ der Psychologie, sondern auch auf Curtius – noch zutreffender hätte er sich wohl auf Rudolf Unger beziehen können, der 1924 die Literatur – im Gefolge Goethescher ›Urphänomene‹ oder Dilthey-Gundolfischer ›Urerlebnisse‹ – in ihrer Ganzheit als »Spiegelung« oder »Phänomenologie der [zentralen] Lebensprobleme« »Schicksal; Uebersinnliches; Natur; Tod, Liebe« zu fassen versuchte.⁶² Ein an der Universität Hamburg für das Jahr 1965 bezugetes Dissertationsvorhaben *Untersuchungen zu einer Topik der Kunstwissenschaft* kam dagegen nie zum Abschluß. Damit sind nur die explizit auf Curtius bezogenen theoretischen Modelle benannt. Ins Dickicht der nunmehr in der kunsthistorischen Forschungsliteratur erreichten babylonischen Begriffsverwirrung – Symbol, Motiv, (Arche-)Typus, (Pathos- oder Bild-)Formel, Chiffre, Topos etc., die etwa 1962 für Günter Bandmann alle mehr oder weniger das Gleiche

bezeichneten⁶³ – versuchte Donat de Chapeaurouge mit seiner 1974 publizierten Habilitationsschrift gangbare Wege zu schlagen: Nach einem ausführlichen Forschungsbericht, in dem Curtius allerdings mit keinem Wort Erwähnung findet, werden zunächst »Typenwanderungen« in »Reihen ohne konstantes« und »Reihen mit konstantem Urbild« unterschieden. Dann wird in Einzelvergleichen geklärt, ob es sich bei den Übernahmen um »umdeutende Kopien«, »Zitate«, »Parodien«, »Entlehnungen eines bedeutungsneutralen Motivs«, »Entlehnungen eines bedeutungsfixierten Motivs« etc. handelt.⁶⁴ Die Arbeit hat nicht allein das große Verdienst, auf das Problem und seine Vielfältigkeit aufmerksam gemacht zu haben. Im Gegensatz zu Curtius und Warburg, für die Topoi und Pathosformeln sich langsam und mehr oder weniger unbewußt in der menschlichen Mneme festsetzten, stellte Chapeaurouge zumindest implizit auch die Frage, ob denn auch Einzelwerke am ganz konkreten Ausgangspunkt dieser Chiffren stehen können – so wie etwa der Laokoon nach seiner Entdeckung 1506 zur perfekten Bildformel für Schmerz, zum *exemplum doloris*, werden konnte. Freilich entsteht angesichts der auf nur knapp 90 Seiten behandelten Materialfülle des Buches auch der Eindruck eines nachträglichen, starren Ordnungssystems, das vereinfachend zwischen Form und Inhalt polarisieren muß und nie wirklich den komplexen Begründungszusammenhang für bestimmte Formübernahmen nachgehen kann.

Neben diesen Arbeiten kommt nun allerdings auch eine zweite wichtige, grundsätzlich unterschiedliche Art von Untersuchungen auf, die – ausgehend von dem bahnbrechenden Werk von Ernst Kris und Otto Kurz *Die Legende vom Künstler* (1934) – der Ausbildung und Übertragung vorgängiger literarischer (und kunsttheoretischer) Topoi in die Kunstliteratur und dann auch Anschauung nachgehen. Für den topischen Charakter von Bildwerken bedeutet das: Er wird in diesem Falle durch die literarische Vorlage begründet, nur in zweiter Linie stellt sich hier die Frage nach den dann möglicherweise eigenständigen visuellen Überlieferungsmechanismen.⁶⁵

Alle diese kunstwissenschaftlichen Rekurse auf Curtius berücksichtigen freilich nicht die bereits unmittelbar nach Erscheinen von *ELLMA* einsetzende literaturwis-

senschaftliche Fundamentalkritik am dort entwickelten Toposbegriff: Curtius sei fälschlich und unhistorisch von einer »materialen« Vorstellung ausgegangen, d.h. von konkreten Gemeinplätzen, wogegen doch Aristoteles unter Topik gerade eine für jeden beliebigen Inhalt anwendbare »Leerstruktur« zur umfassenden Auffindung von allgemeingültigen Argumenten des Erfahrungswissens verstanden habe. Diesen wesentlich schwieriger zu fassenden Aspekt einer universale Findungslehre haben für die Kunst – wenn auch nicht unter expliziter Benennung als Topik – Hans Holländer und vor allem Werner Hofmann anzuwenden versucht. Die in ihren Ausführungen anklingende Folgerung, daß insbesondere bestimmte demonstrativ »künstliche« Stilmerkmale des Manierismus als Ergebnis einer topischen *ars combinatoria* zu erklären und so mit zeitgenössischer Literatur- und Wissenstheorie zu verbinden seien, wurde allerdings nicht weiter verfolgt.⁶⁶

Nachdem jedoch die Diskussionen über die vermeintlich Diskrepanz des »historischen« und des Curtiusschen Toposbegriffs vor allem auch für die Frühe Neuzeit immer deutlicher die von Anfang an untrennbare Doppelnatur der Topoi, formale Findungslehre zu sein und zugleich deren Ausgangsmaterial in Form der *loci communes* zu liefern, erkennen ließen, unternahm es Lothar Bornscheuer 1976, eine neue Grundlegung der Topik als *Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft* zu schreiben mit dem Ergebnis, daß »jedes inhaltliche und formale literarische Strukturelement – jedes Thema, Motiv, Bild u.s.w., aber auch jedes Gattungs- und Stilmoment, jede Form und Technik, jedes elementare und komplexe Ausdrucksmuster – als »Topos« betrachtet werden kann.«⁶⁷ Vier allgemeine Bedingungen bzw. Merkmale stellt er für jeden Topos als Argumentationsgesichtspunkt eines mehr oder weniger verbindlichen Wissens- und Traditionshorizontes heraus, die auch ein Grundgerüst für die Frage nach »visuellen Topoi« liefern können:

1. Die »Habitualität« eines Topos bezeichnet den von einer Gesellschaft »internalisierten Bewußtseinshabitus«, womit der Rahmen sowohl dafür gemeint ist, mit welcher Vorgehensweise (d.h. »formal«), als auch auf welcher Grundlage (d.h. »material«) etwas erfunden werden kann. Bornscheuer formuliert diesen Terminus – wiederum eine methodische Referenz an die Kunstwissenschaft – in Anlehnung an Panofskys Ausführungen zum *mental habit* der Gotik, der es diesem erlaubt hatte,

die ›Denkgewohnheit‹ (oder besser: eine der Denkgewohnheiten, Panofsky versucht keine monokausale Erklärung) einer Zeit in ihren verschiedensten Ausformungen zu vergleichen bzw. die ›Tiefenstruktur‹ von gotischer Architektur und scholastischer Argumentation auf einer Vergleichsebene zu erfassen.⁶⁸

2. ›Potentialität‹ soll nach Bornscheuer den ›Charakter der Fülle‹ eines Topos kennzeichnen, d.h. seine Möglichkeit zu vielfältiger Entfaltung und Anwendung.

3. Besonders wichtig scheint auch das Kriterium der ›Intentionalität‹: Nicht jedes formelhafte Element eines Textes ist ein Topos, vielmehr muß er mit »teils dialektisch-argumentatorische[r], teils rhetorisch-amplifikatorische[r] Wirkungsfunktion« eingesetzt werden, er muß einen ›weiterführenden Verständnishorizont‹ zumindest implizieren. Als Topoi gelten nurmehr (und im Gegensatz zu Curtius) bewußt ausgewählte und eingesetzte sowie von den intendierten Rezipienten als solche wiedererkennbare Elemente des Traditionshorizontes. Sie stehen damit – so jüngst ergänzend Wolfgang Neuber – nicht nur an der »Schnittstelle von Dialektik und Rhetorik, sondern auch von Produktion und Rezeption.«⁶⁹

4. Schließlich ist die ›Symbolizität‹ eines Topos zu verlangen, d.h. der in einem Topos umfaßte Gedanke hat bei allen komplexen Entfaltungsmöglichkeiten einen gewissen allgemein verbindlichen ›Elementarcharakter‹, der für »Abgrenzbarkeit, Erkennungsfähigkeit, Merkfähigkeit, Wiederholbarkeit« verantwortlich ist.

Hier setzen die neuesten Versuche an, eine Topik im Grenzgebiet zwischen *ars inveniendi* und *loci communes* auch für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen: So bezeichnet etwa Leonard Barkan 1993 die in der Renaissance und insbesondere in Venedig weit verbreitete Bildformel einer schlafenden Frau, Nymphe oder Göttin, wie sie Millard Meiss untersucht hat, als ›visuellen Topos‹, freilich ohne weitere theoretische Reflexion über diesen Begriff.⁷⁰ David Rosand untersuchte, wie Tizian und Rembrandt mit topischen Bildelementen pastorale Landschaften komponierten.⁷¹ Der Frage einer ›Findungskunst‹ in der Architektur ging Hermann Hipp ausgehend von Johann Heinrich Alsteds Diagramm des *Typus architectonices* in dessen 1630 publizierter Enzyklopädie nach, wobei in der jeweils konkreten baulichen Realisierung dann die ›Fund-Örter‹ mit allgemein verständlichen ›Inhalten‹ (Skulpturen, Gemälden, Inschriften etc.) besetzt würden.⁷² Wesentlich theoretischer will Gottfried Kerscher im Hinblick auf den mittelalter-

lichen Heiligenkult das Funktionieren von Topoi im sprachlichen und visuellen Kommunikationsgefüge bis zu den unbewußten ›neuronalen Strukturen‹ des menschlichen Gehirns zurückführen.⁷³ Konrad Hofmann akzentuiert in einem kurzen Beitrag die genuine Bildhaftigkeit der Topik als einem »räumlich abbildhafte[n] Ordnungsmodell« – ein Gedanke, den ähnlich auch schon die Literaturwissenschaft betont hat, indem sie die enge Beziehung zwischen Topik und Mnemotechnik mit ihrem System aus *loci* und *imagines* sowie zwischen Topik und Emblematik herausstellte.⁷⁴ Schließlich unternahm Bernard F. Scholz jüngst nicht nur wiederum eine sehr differenzierte Kritik der Topos-Kategorien von Bornscheuer, in der er u.a. forderte, Geltung und Gestalt von Topoi aufgrund der jeweiligen Situation, d.h. der Kontext- und Rezipientenvariabilität, weiter zu differenzieren. Am Beispiel von Leonardos Vitruvianischer Proportionsfigur in der Werbung versuchte er auch erstmals, diese unter ›formalem‹ und ›materielem‹ Gesichtspunkt als ›Bildtopos‹ zu erweisen: Entscheidend ist dabei, daß Scholz nicht nur nach den Merkmalen des Bildtopos fragt, sondern auch die zentrale Bedeutung seines ›argumentativen Funktionierens‹ im jeweiligen Zusammenhang analysiert (wobei allerdings fast ausschließlich die logisch-sprachanalogen Argumentationen und nicht auch die formal-visuellen zur Sprache kommen).⁷⁵

Es muß sich zeigen, was aus diesen Überlegungen insgesamt für die konkrete kunsthistorische Anwendung der Kategorie ›visuelle Topoi‹ zu gewinnen ist. Eine Anmerkung sei vorausgreifend erlaubt: Die Frage nach ›visuellen Topoi‹ könnte zunächst von formelhaften Verdichtungen und Vorprägungen des ›bildlichen Allgemeinwissens‹ bzw. des ›kulturellen Bildgedächtnisses‹ ausgehen, die zu bestimmten Zeiten das Gesamt visueller Eindrücke und Informationen zumindest teilweise versteh- und memorierbar machen bzw. im Gegenzug das anschaulich Vorstellbare überhaupt strukturieren. Auf dieser Ebene mit der wissenschaftlichen Analyse anzusetzen, hätte den Vorzug, immer schon von bildlich geprägten Vorstellungselementen auszugehen – die Trennung von Form und Inhalt also schon im Ansatz zu überwinden. Aus diesem allgemeinen Bilder-Reservoir wären dann – gemäß Bornscheuers Definitionsmerkmal der ›Intentionalität‹ – diejenigen als ›visuelle Topoi‹ anzusprechen, die der Künstler bis zu einem gewissen Grad bewußt aufgreift und in seinem jeweiligen Werk-

kontext entwickelt. Visuelle Topoi ließen sich so einerseits als Ausgangs- bzw. »Kristallisationspunkte« künstlerischer Inventionsmöglichkeiten verstehen, andererseits würde ihre kulturelle Aufladung auch ihre Überdeterminierung verständlich machen, die dem Kunstwerk dann seine (teils »unbegrenzte«) Dynamik in der Rezeption vermittelt – Intention und Offenheit, aber auch das

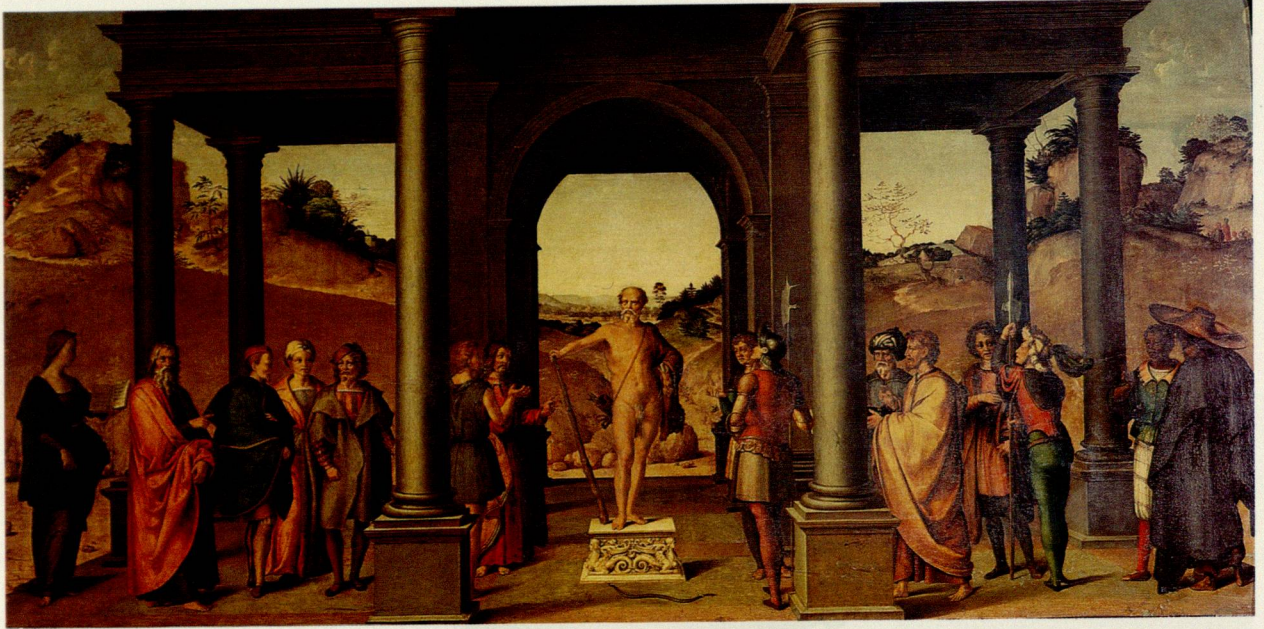
komplexe Wechselverhältnis von individueller Bilderfindung und gesellschaftlichem Bildgedächtnis wären gleichermaßen eingeholt. So verstanden, liest sich die Frage nach visuellen Topoi doch wie ein Bestandteil der Warburgschen Utopie einer umfassenden »Bildwissenschaft«. ⁷⁶



Taf. I *Busto di Cristo in terracotta policroma*, Pisa, Museo Nazionale di San Matteo



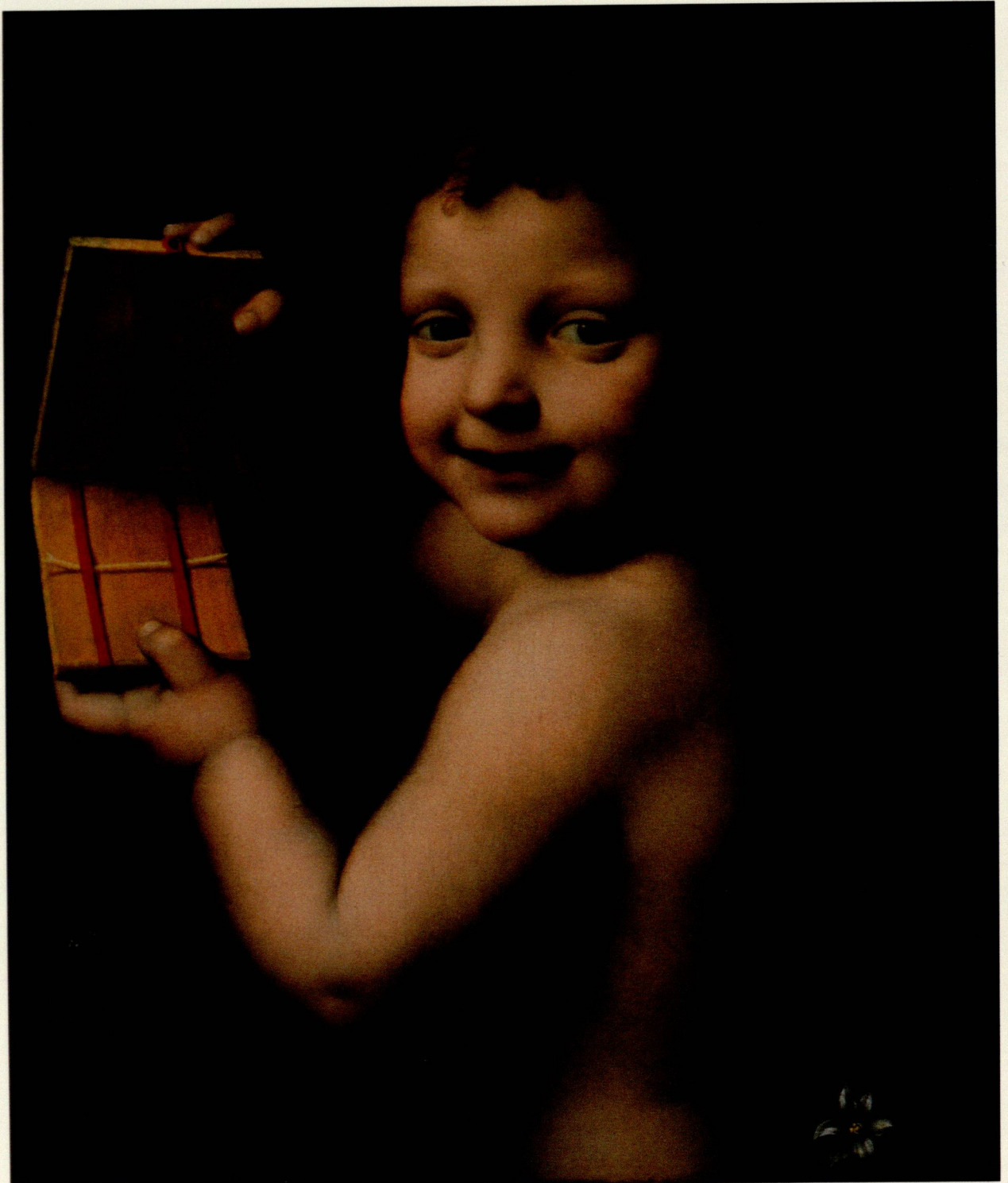
Taf. IV Tizian, *Bildnis eines Mannes mit einer Palme*, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



Taf. II Früher Franciabigio zugeschrieben, *Hercules Gallicus*, Florenz, Palazzo Davanzati.



Taf. III Jan Brueghel der Ältere / Peter Paul Rubens, *Allegorie des Tastsinns*, Madrid, Museo del Prado



Taf. V Bernardino Luini, *Kind mit Klapptüfelchen*, Peterborough, Elton Hall, Sammlung Proby



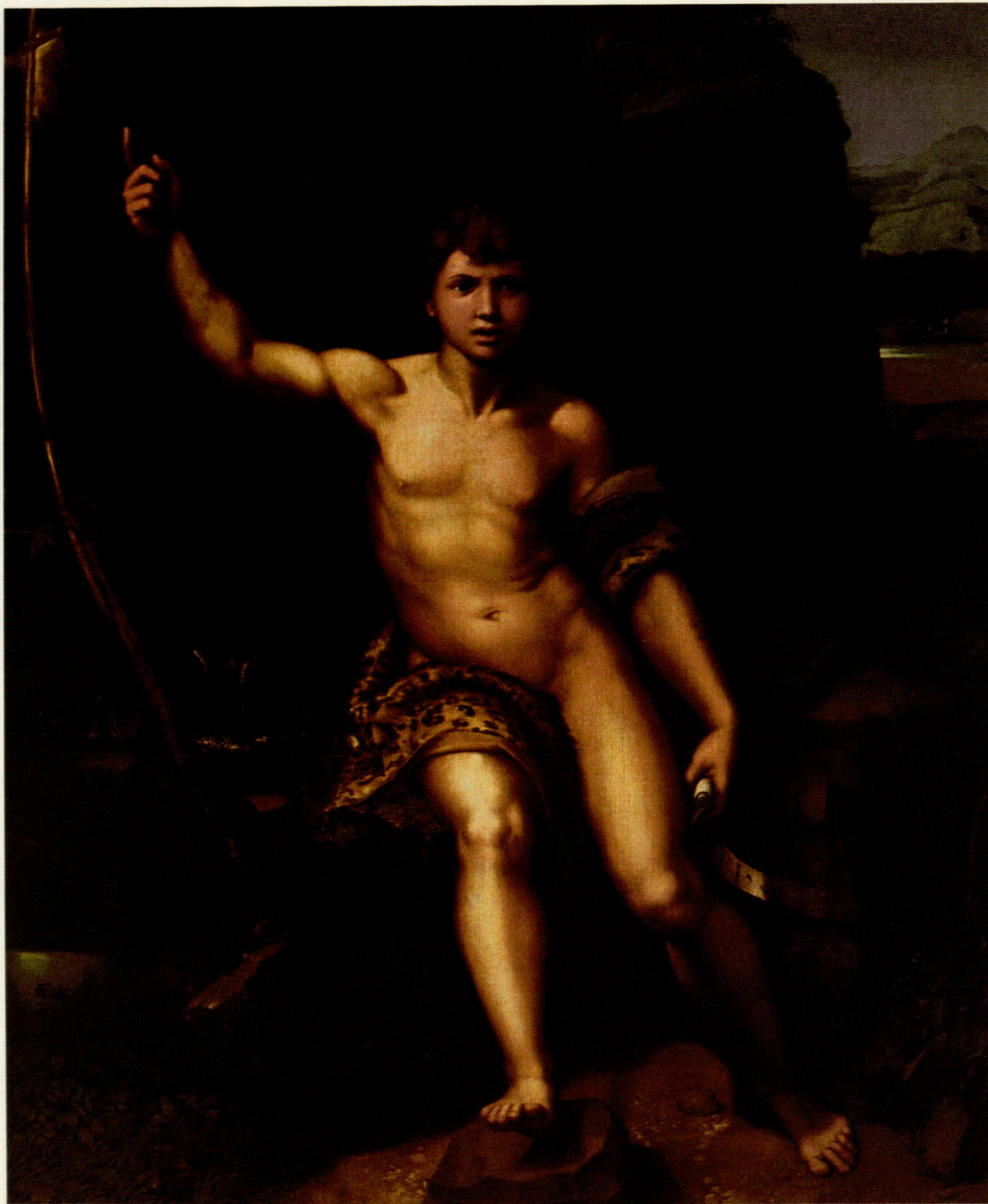
Taf. VI Annibale Carracci, *Trinkender Knabe*, New York, Peter Sharp Collection



Taf. VII Annibale Carracci (?), *Selbstbildnis mit Trauben und Kürbis*, Stonor Park, Oxfordshire



Taf. VIII Tizian, *Bildnis des Pietro Aretino*, Florenz, Galleria Palatina im Palazzo Pitti



Taf. IX Raffael, *Der jugendliche Johannes der Täufer*, Florenz, Uffizien

Anmerkungen

Rainer Donandt, Frank Fehrenbach und Charlotte Schoell-Glass danke ich herzlich für Diskussion und Hinweise.

- ¹ Zusammenfassend zur Genese des Curtiusschen Toposbegriffs siehe S. Goldmann, »Zur Herkunft des Topos-Begriffs bei Ernst Robert Curtius«, in: *Euphorion*, 90, 1996, S. 134–149; ergänzend der Hinweis auf Giambattista Vicos Vorstellung von den *universali fantastici* bei M. Fumaroli, »A student of rhetoric in the field of art history: from Curtius to Panofsky«, in: *Meaning in the visual arts: views from the outside*, hrsg. v. I. Lavin, Princeton 1995, S. 169–174. – Zum aktuellen Stand der Toposforschung siehe Th. Schirren, »Einleitung«, in: *Topik und Rhetorik: ein interdisziplinäres Symposium*, hrsg. v. Th. Schirren & G. Ueding, Tübingen 2000, S. XIII–XXXI.
- ² P. E. Schramm, Rezension zu F. Saxl, *Lectures* [1957], in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 212, 1958, S. 72–77, hier S. 76; zitiert nach dem Wiederabdruck in: *Kosmopolis der Wissenschaft. E. R. Curtius und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumente*, hrsg. v. D. Wuttke, Baden-Baden 1989, S. 376; hier S. 25, Anm. 10 gibt Wuttke auch eine mit dem Jahr 1954 einsetzende Liste von Veröffentlichungen, in denen auf die Verbindung von Topoi und Pathosformeln hingewiesen wird.
- ³ G. Bing, »A.M. Warburg«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, 1965, S. 299–313, zitiert nach dem Reprint in: A.M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. v. D. Wuttke, 2. verbesserte Aufl. Baden-Baden 1980, S. 437–452, hier S. 444.
- ⁴ Dieter Wuttke, *Aby M. Warburg-Bibliographie 1866 bis 1995. Werk und Wirkung, mit Annotationen*, Baden-Baden 1998, S. XVIII.
- ⁵ So jüngst S. Settis, »Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 1, 1997, S. 31–73, hier S. 38 f. – Vgl. treffend auch die Um- und Ausdeutungen von Warburgs Denken einbeziehende Zusammenfassung von M. Warnke, »Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge«, in: *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*, hrsg. v. W. Hofmann u. a., Frankfurt a. M. 1980, S. 53–83, hier S. 61 f.: »Mit dem Begriff der »Pathosformel«, den Warburg erstmals 1905 verwendete, ist einer der wichtigsten Anstöße bezeichnet, die den Geisteswissenschaften neue Perspektiven eröffnet haben. Die »Toposforschung«, die Ernst Robert Curtius für die Literaturwissenschaft entwickelt hat; die Bedeutungs- und Wirkungsgeschichte von »Herrschaftszeichen«, wie sie Percy Ernest Schramm in der Geschichtswissenschaft verfolgt hat; die Archetypen-Lehre, die C. G. Jung auch anhand des Bildmaterials der Kunstgeschichte aufgebaut hat; manche Aspekte in der »Philosophie der symbolischen Formen« Ernst Cassirers; nicht zuletzt aber eine fast zu einer eigenen Disziplin gediehene, sich in der Germanistik aufgenommene ikonographische Forschungsaktivität: sie alle berufen sich ausdrücklich oder unausdrücklich auf den programmatischen Gehalt jenes Warburgschen Begriffs, den Warburg allerdings nirgends theoretisch entwickelt hat. In der breit gefächerten Wirkung des Begriffs ist dieser selbst zu einer Formel geronnen, die nur noch Reste des Beutungsumfanges übermittelt, den Warburg ihm zugedacht hatte.« – Nur ganz geringe Bezüge zwischen Curtius und Warburg postuliert dagegen

- P. Goodman, »Epilogue«, in: E. R. Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, übers. von W. R. Trask, Princeton 1990, S. 599–653, hier v. a. S. 645.
- ⁶ P. Jahn, »Ernst Robert Curtius: Toposforschung als Restaurations«, in: *Toposforschung. Eine Dokumentation*, hrsg. v. P. Jahn, Frankfurt a. M. 1972, S. VII–LXIV, hier S. VII; vgl. auch den Rückblick von F.-R. Hausmann, »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter von Ernst Robert Curtius – sechzig Jahre danach«, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 35, 1994, S. 291–319.
- ⁷ Eine erste, in mancher Hinsicht klarere theoretische Explikation von »historischer Topik« findet sich bereits in E. R. Curtius, »Zur Literarästhetik des Mittelalters II«, in: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 58, 1938, S. 129–232.
- ⁸ Zur überragenden Bedeutung Lessings für Curtius siehe etwa einen Brief vom 13. 2. 1929 in *Briefwechsel Max Rychner – E. R. Curtius*, hrsg. v. C. Merz-Rychner, Stuttgart 1987, S. 17 f.; dann auch die Äußerungen des Romanisten anlässlich der Verleihung des Lessing-Preises der Freien und Hanse-Stadt Hamburg (*Literarische Kritik in Deutschland*, Hamburg 1950). – Daß im übrigen auch für Warburgs Pathosformeln Lessings *Laokoon* eine wichtige Rolle spielte, läßt nicht nur bereits die zweite im Manuskript überlieferte Frühschrift Warburgs (1889, *Entwurf zu einer Kritik des Laokoon an Hand der Kunst des Quattrocento in Florenz*, London, Warburg Institute Archive, III, 33. 2. 4) erahnen, sondern bezeugt auch Bing (wie Anm. 3), S. 448; weiterhin die Äußerungen in A. Warburg, *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. K. Michels & Ch. Schoell-Glass (*Gesammelte Schriften VII/7*), Berlin 2001 (s. den Index zu »Lessing«); vgl. auch U. Port, »Katharsis des Leidens«. Aby Warburgs »Pathosformeln« und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 73, 1999 (Sonderheft »Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert«), S. 5–42.
- ⁹ E. R. Curtius, »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter«, in: *Merkur*, 1, 1947, S. 481–497, hier S. 494–496; mit kleinsten Änderungen dann in: id., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 22 f.; diese Passage nochmals abgedruckt in: *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 368 f.
- ¹⁰ Vgl. etwa E. Elsters, *Prinzipien der Kunstwissenschaft*, 1897; O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin 1917 und id., *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin 1923; Th. Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso*, Bern 1922; J. Schwietering, *Geschichte der deutschen Dichtung*, Köln 1922, mit an der Kunstgeschichte orientierter Kapiteileinteilung und vielen, die Einheit von Wort und Bild suggerierenden Illustrationen; id., »Mittelalterliche Dichtung und bildende Kunst«, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum*, 60, 1923, S. 113–127. – Literaturwissenschaftliche Verteidigungsversuche der Wort-Bild-Vergleiche in Auseinandersetzung mit Curtius etwa bei H. Kehrer, »Struktur und Formensprache in Dichtung und Kunst« [1955], zit. nach id., *Dichtung und Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, S. 15–21, und F. P. Pickering, *Literatur und darstellende Kunst im Mittelalter*, Berlin 1966, v. a. S. 49–51. – Bezeichnenderweise kritisierte bereits vor Curtius ein anderer berühmter Romanist, Karl Vossler, die zeitgenössische

Analogisierung von Wort und Bild, siehe id., »Über gegenseitige Erhellung der Künste«, in: *Festschrift Heinrich Wölfflin zum siebenzigsten Geburtstag*, Dresden 1935, S. 160–167. – Eine gute Zusammenfassung gibt J. Hermand, *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft. Methodische Wechselbeziehungen seit 1900*, Stuttgart 1965; auch R. Rosenberg, »Wechselseitige Erhellung der Künste? Zu Oskar Walzels stiltypologischem Ansatz der Literaturwissenschaft«, in: *Stil*, hrsg. v. H. U. Gumbrecht u.a., Frankfurt a.M. 1986, S. 269–280; H.-H. Müller, »Die Übertragung des Barockbegriffs von der Kunstwissenschaft auf die Literaturwissenschaft und ihre Konsequenzen bei Fritz Stich und Oskar Walzel«, in: *Europäische Barock-Rezeption*, hrsg. v. K. Garber, Wiesbaden 1991, Bd. 1, S. 95–112.

¹¹ Vgl. M. Lurz, *Heinrich Wölfflin: Biographie einer Kunsttheorie*, Worms 1981, v.a. S. 25–32 zum Einfluß Wölfflins auf andere Disziplinen; H. Locher, »Wissenschaftsgeschichte als Problemgeschichte. Die »kunsthistorischen Grundbegriffe« und die Bemühungen um eine »strenge Kunstwissenschaft««, in: *Disziplinen im Kontext*, hrsg. v. V. Peckhaus & Ch. Thiel, München 1999, S. 129–161; id., *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst: 1750–1950*, München 2001, v.a. S. 299–418, und zur Entwicklung der Formanalyse D. Burdorf, *Poetik der Form: eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart 2001, v.a. S. 405–429. – Vgl. allgemein zur Situation der Sprach- und Literaturwissenschaften zu Beginn des 20. Jhs *Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900*, hrsg. v. C. König & E. Lämmert, Frankfurt a. M. 1999.

¹² Curtius (wie Anm. 7), S. 139; der Rekurs auf H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, S. VII.

¹³ Zu allen diesen Ereignissen D. Wuttke, »Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg«, in: *Acta Convventus Neo-Latini Sanctandreami*, hrsg. v. I. D. McFarlane, Binghamton (NY) 1986, S. 627–635 und Wuttkes Einleitung zu *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 11–28.

¹⁴ So Curtius 1950 im Rückblick auf einen an ihn gerichteten Brief Saxls von 1938, siehe *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 204; vgl. auch S. 52–55 und 123 f.

¹⁵ Dazu *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 157–164, 177–183 und 367–370.

¹⁶ Brief vom 27. September 1934, zitiert nach *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 49; dazu auch M. Diers, *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905–1918*, Berlin 1991, S. 10 f.

¹⁷ Gleich die ersten Besprechungen von *ELLMA*, u.a. von Benedetto Croce, monierten die abwertende Einschätzung der Bildkünste, aber im Gegensatz zu den anderen Kritikpunkten gibt es dazu bis heute keinen befriedigenden Versuch, Curtius' Gedankengang nachzuvollziehend zu erklären; siehe B. Croce, »Dei filologi »che hanno idee«, in: *Quaderni della Critica*, 16, 1950, S. 118–121; eine komplette Liste der 55 Rezensionen im engeren Sinne zu *ELLMA* in E.J. Richards, *Modernism, medievalism and humanism: a research bibliography on the reception of the works of Ernst Robert Curtius* (Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie*, Bd. 196), Tübingen 1983; vgl. auch den kurzen Kommentar zu Curtius' Äuße-

rungen in *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 179–182. – In neuerer Zeit dazu besonders M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis um die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden 1985, S. 269–273; L. Ritter Santini, »Idee difficili e immagini facili. Ernst Robert Curtius, Aby Warburg e le formule del patetico«, in: *Lettere Italiane*, 45, 1993, S. 3–17; D. Wuttke, »Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg«, in: id., *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Baden-Baden 1996, Bd. 2, S. 667–687; W. Sauerländer, »Wilhelm Vöge und die Anfänge der kunstgeschichtlichen Lehre in Freiburg«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, S. 153–167, hier S. 153 f., und H. Bredekamp, »Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung«, in: *Manier und Manierismus*, hrsg. v. W. Braungart, Tübingen 2000, S. 109–129, hier S. 109 f.

¹⁸ Siehe zu dieser Tendenz etwa Sauerländer (wie Anm. 17); D. Wuttke, »Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft«, in: Wuttke (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 737–765, und id., »Latein und Kunstgeschichte. Ein Beitrag zum Methodenproblem«, in: *Kunst, Politik, Religion. Studien zur Kunst in Süddeutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei. Festschrift für Franz Matsche*, hrsg. v. M. Hörsch & E. Oy-Marra, Petersberg 2000, S. 177–191. – M.W. formuliert eine drohende Aufspaltung der Disziplin in eine »Kunstgeschichte der reinen Faktenermittlung« und eine ästhetisierende »allgemeine Kunstwissenschaft« erstmals in aller Deutlichkeit H. Tietze, *Die Methode der Kunstgeschichte*, Leipzig 1913; dann etwa E. Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* (Auszug aus der Inaugural-Dissertation, Universität Hamburg 1922), Hamburg 1924. – Vgl. aber bereits E. Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg i. Br. 1894 zum Verhältnis von Kunstgeschichte, Kunstphilosophie und Kunstwissenschaft sowie R. Vischer, *Kunstgeschichte und Humanismus*, Stuttgart 1880, S. 8 ff. mit der Forderung nach einem »Bund zwischen empirischer [»äußerliche Historie«] nennt es Vischer an anderer Stelle] und philosophischer [d.h. »ästhetischer«] Behandlung der Kunst«. Dagegen versucht dann etwa Hans Sedlmayr mit seiner Unterscheidung in »erste« und »zweite Kunstwissenschaft« darzulegen, daß nicht die »erste«, d.h. die mit werk-externen Dokumenten und Quellen argumentierende, sondern nur die werk-immanente »zweite« Kunstwissenschaft diesen Namen eigentlich verdient habe, wobei Sedlmayr größte argumentative Anstrengungen unternimmt, für diese Art der Beschäftigung wissenschaftliche Kriterien zu ermitteln und unmittelbare »Einfühlung« und »Intuition« in die Kunst auszuschließen, siehe id., »Zu einer strengen Kunstwissenschaft« [1931], zitiert nach id., *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, S. 35–70.

¹⁹ E. H. Gombrich, *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Hamburg 1992 [engl. Originalausgabe 1970], S. 117 f. zu den Motivationen der Amerika-Reise, wie sie Warburg im Rückblick 1923 beschreibt: »Ich hatte vor dieser ästhetisierenden Kunstgeschichte einen aufrichtigen Ekel bekommen.« – Zwar verdeutlicht ein Briefentwurf von 1903, daß Warburg Wölfflin selbst nicht zu dieser »ästhetisierenden Kunstgeschichte« rechnete, sondern sich am negativsten über »Kenner und »Attributler« wie Morelli, Venturi, Bode und Berenson äußerte, siehe ebd., S. 181–183; allerdings

formuliert dann spätestens E. Wind, »Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 25, 1931, S. 163–179, zitiert nach dem Wiederabdruck in Warburg (wie Anm. 3), S. 401–417, eben diesen Gegensatz Wölfflin – Warburg; vgl. zum Verhältnis beider Forscher auch M. Warnke, »Warburg und Wölfflin«, in: *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*, hrsg. v. H. Bredekamp u.a., Berlin 1991, S. 79–86.

²⁰ *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 177–183, hier 177.

²¹ Der Zeitungsartikel von 1951 wieder abgedruckt in E. R. Curtius, *Büchertagebuch. Mit einem Nachwort von Max Rychner*, Bern/München 1960, S. 84–86 und in *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 181.

²² A. C. Danto, *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1993 [englische Originalausg. 1986].

²³ Jehn (wie Anm. 6), S. XI f.; R. P. Lessenich, »Der Philologie-Begriff bei Ernst Robert Curtius«, in: *In Ihnen begegnet sich das Abendland. Bonner Vorträge zur Erinnerung an Ernst Robert Curtius*, hrsg. v. W.-D. Lange, Bonn 1990, S. 85–97. Von Warburgs Ringen, diese beiden Elemente wissenschaftlicher Arbeit zu vereinen, berichtet etwa C. G. Heise, *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg*, Hamburg 1959, S. 25: »Es ist charakteristisch für seine Einstellung zur Wissenschaft, daß er den Anteil der Intuition relativ gering gewertet wissen wollte gegenüber der absoluten Schlüssigkeit eines durch anschauliche Dokumente belegten »Beweises«. Dabei war es bei ihm selbst fast immer so, daß das Erlebnis des bildhaften Eindrucks ihn eine Erkenntnis ahnen ließ, für die er in mühsamen, lückenlos durchgeführten Kontroll-Untersuchungen die wissenschaftlich fundierten Belege gleichsam nachzuliefern unternahm.« – Vgl. dann die Bemerkung von E. Panofsky, *Studien zur Ikonologie*, Köln 1980 [engl. Originalausg. 1939], S. 40, die ikonologische Interpretation erfordere »sozusagen neben der Bild- und Textphilologie – die Fähigkeit zu »synthetischer Intuition« [»synthetic intuition«].

²⁴ Überliefert von Sauerländer (wie Anm. 17), S. 154. – Vgl. bereits ein *bonmot* Warburgs zu Panofsky (1927): »Ich vergesse immer, daß Sie ein geschulter Kunsthistoriker sind; Sie haben es so nett mit dem Denken« (zitiert nach H. Lloyd-Jones, »A Biographical Memoir«, in: E. Wind, *The Eloquence of Symbols*, hrsg. v. J. Anderson, Oxford 1983, S. XIII–XXXVI, hier S. XVI).

²⁵ Curtius (wie Anm. 7), S. 139 und 141: »Ein Topos ist etwas Anonymes. Er fließt dem Autor in die Feder als literarische Reminiscenz. Er hat eine zeitliche und räumliche Allgegenwart wie ein bildnerisches Motiv. Die Toposforschung gleicht der »Kunstgeschichte ohne Namen« im Gegensatz zur Geschichte der einzelnen Meister. [...] Antike Formelemente in Dichtungen des 12. Jhs. wirken wie antike Werkstücke in romanischen Kirchen oder wie jene römischen Marmorwannen, die man in christlichen Basiliken Roms als Altäre findet.«

²⁶ Curtius 1948 (wie Anm. 9), S. 207.

²⁷ Curtius 1948 (wie Anm. 9), S. 145; vgl. auch den 1950 erstmals erschienenen Aufsatz »Über die altfranzösische Epik III«, in: E. R. Curtius, *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern/München 1960, S. 214–236, hier S. 235. – Dazu insgesamt auch S.

De Laude, »Kosmopolis der Wissenschaft: E. R. Curtius e A. Warburg«, in: *Strumenti critici*, VII/69, 1992, S. 291–307, hier S. 302–307, die allerdings davon ausgeht, daß »Curtius mostra di considerare le nozioni di *topos* e *Pathosformel* perfettamente sovrapponibili«.

²⁸ Curtius 1948 (wie Anm. 9), S. 136.

²⁹ Der ursprünglich in *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Bd. 1, Madrid 1950, S. 257–263 erschienene Aufsatz wieder abgedruckt in Curtius 1960 (wie Anm. 27), S. 23–27, hier S. 25 die Begriffe »Topos« und »Gemeinplatz«.

³⁰ H. U. Gumbrecht, »Zeitlosigkeit, die durchscheint in der Zeit«. Über E. R. Curtius' unhistorisches Verhältnis zur Geschichte«, in: *Ernst Robert Curtius. Werk, Wirkung, Zukunftsperspektiven*, hrsg. v. W. Berschin & A. Rothe, Heidelberg 1989, S. 227–241; dazu in einigen Punkten relativierend L. Simonis, *Genetisches Prinzip. Zur Struktur der Kulturwissenschaft*, Tübingen 1998, S. 216–230.

³¹ W.-D. Lange, »Permetts-moi de recourir une fois de plus à ta science. Ernst-Robert Curtius und Jean de Menasce«, in: *In Ihnen begegnet sich das Abendland.* (wie Anm. 23), S. 199–216, hier v. a. 210 f.; Goldmann (wie Anm. 1), S. 142.

³² H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970, S. 153 f.; vgl. bereits die Bemerkungen S. 13 f. in dem erstmals 1965 erschienenen Aufsatz »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Moderne«.

³³ Dieses und das nächste Zitat nach Warburgs Einleitung zum Mnemosyne-Atlas, siehe A. Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. v. M. Warnke (*Gesammelte Schriften II/2.1*), Berlin 2000, S. 3–6. – Ideengeschichtliche Herkunft und Vorläufer von Warburgs Begriff der »Pathosformel«, der – erstmals 1905 *expressis verbis* verwendet – sich jedoch bereits in der Botticelli-Dissertation von 1893 mit dem in der »Vorbemerkung« angekündigten Interesse an der »Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare« (Warburg [wie Anm. 3], S. 13) ankündigte, hat die Forschung ausführlich diskutiert, siehe Anm. 42.

Dennoch sei hier eine ergänzende Anmerkung zur Rolle der Schriften Robert Vischers gestattet, die lange Zeit nur als Derivat der Theorien des berühmteren Vaters Friedrich Theodor Vischers galten (s. jedoch E. Wind, »On a recent biography of Warburg« [1970], in: Wind [wie Anm. 24], S. 106–113, hier S. 108 f.; in der Wertung wieder zurückgenommen B. Buschendorf, »War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern. Edgar Wind und Aby Warburg«, in: *Idea*, 4, 1985, S. 165–209, hier 184 f.; neuerdings M. Rampley, »From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art«, in: *Art Bulletin*, 79, 1997, S. 41–55 und G. Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, S. 410–414): Allein in diesem Fall dürfte das Interesse des Sohnes an Psychologie und Traumdeutung, wie es seit seiner Dissertation *Über das optische Formgefühl*, einer der Gründungsschriften »psychologisierender Ästhetik«, zutage trat, nicht nur den Aufsatz des Vaters über das Symbol und – wie dieser selbst vermerkt – seine Überlegungen zur »Einfühlung« entscheidend mitbeeinflusst haben (H. Schneider, *Historik und Systematik: Friedrich Theodor Vischers Bemerkungen zur Kunst und Theorie der Künste im neunzehnten Jahrhundert*, Weimar 1996). Im Gegensatz zu dessen Symbol-Aufsatz behandelt Robert Vischer auch die da-

bei involvierten, Warburg besonders interessierenden künstlerischen Akte, etwa *Den Phantasiewille, Das künstlerische Umbilden* und *Die unbewusste Kraft der organischen Gestalt und die künstlerische Potenzierung derselben*. Robert Vischer zielt auf eine Überwindung der in der Ästhetik seit Kant eine zentrale Rolle spielenden, strikten Trennung von Form und Inhalt eines Kunstwerks. Mithilfe der aus der frühen Psychologie übernommenen Einsicht, daß jede Formbetrachtung eine unbewußte körperliche Reaktion des Betrachters hervorruft und damit zugleich automatisch Gefühlsinhalte bzw. ansatzweise Ideen assoziiert, will er »schwaches Licht auf die dunklen Pfade dieser formsymbolischen Gefühlsgenese« werfen. Dabei skizziert er über eine sehr differenzierte Unterscheidung verschiedener Formen der »Einfühlung« die dann von seinem Vater ausführlicher entwickelte Theorie verschiedene Kultur-Stufen bildlicher Symbolisierung. Von Warburgs Auseinandersetzung mit Robert Vischers Theorien zeugt nicht nur, daß er in seiner Dissertation gleich in der dritten Anmerkung Vischers 1873 publizierte Dissertation zitierte, sondern auch Warburgs Versuch einer Adaption von dessen komplexer Terminologie, um 1896 die verschiedenen Formen magischer Aneignung der Welt durch die Indianer zu beschreiben: Aus Vischers »Einfühlung«, »Anföhlung« und »Zuföhlung« wurde Warburgs »Einverleibung«, »Anverleibung« und »Zuverleibung«. Vor allem aber für die Frage nach den Körperbewegungen und dem »bewegten Beiwerk« finden sich wichtige Ansatzpunkte bei Vischer, der schon in der Dissertation bemerkte (S. 35): »Das innere Schwingen und Ringen spricht sich also äußerlich als ein analoges Muskelzucken und Gliederregen aus.« In dem sechs Jahre später publizierten Buch Vischers über Luca Signorelli diskutiert dieser dann bereits unter Hinweis auf Albertis *De Pictura* die Bedeutung von Haar und Gewandung in der Frührenaissance: »Am Haar ist es die Poesie der geschwungenen Linie, welcher sich diese Künstler ganz dekorativ hingeben; am Gewand die Poesie der gewellten, gebauschten, gebrochenen, gewickelten, gerollten, in den vielfältigsten Formen modulierten Fläche [...]. Man denke dabei an die Stelle in Albertis' Tractat: *Dilettano nei capelli [...] panno contra il vento*. [...] Gerade Gewand und Haar sind die kritischen Mittel des Subjectiven in der Malerei. Hier knüpft es, wie wir sehen werden, mitten im neu erstehenden Naturstreben an, um die Manier vorzubereiten.« (R. Vischer, *Luca Signorelli und die italienische Renaissance*, Leipzig 1879, S. 157f.).

³⁴ Zu Warburgs Bemühen um eine philologisch-historische Methodik grundlegend D. Wuttke in: Warburg (wie Anm. 3), S. 614–625. – Für Curtius' Nachforschungen zur Herkunft des Wahlspruchs Warburgs, der in *ELLMA* S. 43 zitiert wird, und eine Auflistung der bisherigen Forschung dazu siehe *Kosmopolis der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S. 193; zu ergänzen wäre der Hinweis bei W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954, S. 280: »Der liebe Gott wohnt im Detail« mindestens bis Heinrich Brunn zurückführbar.«

³⁵ A. Warburg, »Bildniskunst und florentinisches Bürgertum« [1902], in: Warburg (wie Anm. 3), S. 65–102, hier S. 67. – Dazu Wind (wie Anm. 19), S. 405; Gombrich (wie Anm. 19), siehe den Index; B. Roock, »Aby Warburgs Seminarübung über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927«, in: *Idea*, 10, 1991, S. 65–89; id., »Dal

cielo o dal purgatorio della realtà? Warburg e Burckhardt su Leonardo«, in: *Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte*, hrsg. v. M. Ghelardi & M. Seidel, Venedig 2002, S. 159–165 und D. Wuttke, »Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft«, in: Wuttke (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 737–765, hier S. 752–757.

³⁶ A. Warburg, »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara« [1912/22], in: Warburg (wie Anm. 3), S. 173–198, hier S. 185. – Vgl. dazu auch Charlotte Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt a. M. 1998, S. 43 f., 107 und 214 f.

³⁷ Zu Curtius siehe Jehn (wie Anm. 6); zu Warburg siehe etwa W. Kemp, »Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg«, in: *Kritische Berichte*, 3, 1975, S. 5–25, v. a. S. 12–15; D. Wuttke, »Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft«, in: Wuttke (wie Anm. 17), Bd. 2, S. 737–765.

³⁸ J. M. Krois, »Die Universalität der Pathosformeln: Der Leib als Symbolmedium«, in: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*, hrsg. v. H. Belting u. a., München 2002, S. 295–307, hier S. 297 f. – Zur Literatur über Pathosformeln siehe Anm. 42.

³⁹ Th. Verwey & G. Witting, *Die Kontrafaktur. Vorlage und Verurteilung in Literatur, bildender Kunst, Werbung und politischem Plakat*, Konstanz 1987.

⁴⁰ Curtius (wie Anm. 7), S. 150: Als Beispiel für die 1938 als »Antithesenstil« beschriebene sprachliche Form verwendete Curtius den Topos vom *puer senex*, der in *ELLMA* – wie oben gesehen – als Möglichkeit für eine Pathosformeln genannt wird: Der Antithesenstil erzeugt also Pathosformeln, für die die konstatierte Ambivalenz dann implizit ebenfalls gelten mußte.

⁴¹ Dies scheint bislang noch nicht so gesehen worden zu sein; wichtige Überlegungen in diese Richtung – u. a. auch der Hinweis auf die Tradition ovaler Bibliotheksräume als Sinnbild des Kosmos – finden sich jedoch bereits bei S. Settis, »Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque«, in: *Le pouvoir des bibliothèques*, hrsg. v. M. Baratin & Ch. Jacob, Paris 1996, S. 122–169 [eine erste Version dieses Aufsatzes erschien 1985]: Wenn Settis allerdings in der Tradition der Bibliothekssystematiken seit dem 16. Jh. eine »philosophische« und eine »utilitaristische« unterscheidet, so geht dies immer von einer nachträglichen Wissensordnung aus, wogegen hier für das Verständnis der Frühen Neuzeit und ansatzweise Warburgs darauf abgehoben wird, daß die ideale Buchordnung das Weltwissen »ist«, dieses erzeugt und expliziert. Die zeitgenössischen Zitate über Warburgs Bibliothek und die ältere Literatur bei T. von Stockhausen, *Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung, Organisation*, Hamburg 1992, v. a. S. 19–24 und 75–90; vgl. seitdem auch die Beiträge in *Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute, Hamburg – 1933 – London*, hrsg. v. M. Diers, Hamburg 1993; M. Firman, P. Jansson & V. Souminen, »Chaos or order? Aby Warburg's library of cultural history«, in: *Knowledge Organization*, 22, 1995, S. 23–29; Ch. Brosius, *Kunst als Denkraum. Zum Bildungsbegriff von Aby Warburg*, Pfaffenweiler 1997, v. a. S. 68–71; Schoell-Glass (wie Anm. 36), S. 24–28, 160–162 und S. 219 der Hinweis, daß auch der Bilderatlas als an der Rhetorik geschulte Zusammenstellung von *loci classici* verstanden werden könne; zur Bedeutung visueller Wissensvermittlung für Warburg siehe ead., »Aby Warburg's Late

- Comments on Symbol and Ritual«, in: *Science in Context*, 12, 1999, S. 621–642; zur »Enzyklopädie von Aby Warburg« auch P. Griener, »Edgar Wind und das Problem der Schule von Athen«, in: *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph*, hrsg. v. H. Bredekamp u.a., Berlin 1998, S. 77–103. – Zur historischen Problemstellung W. Schmidt-Biggemann, *Topica universalis: eine Modellgeschichte humanistischer und barocker Wissenschaft*, Hamburg 1983; H. Zedelmaier, *Bibliotheca universalis und bibliotheca selecta: Das Problem der Ordnung des gelehrten Wissens in der frühen Neuzeit*, Köln u.a. 1992; zu Camillos Memorialtheater F. Yates, *Gedächtnis und Erinnern: Mnemonik von Aristoteles bis Shakespear*, Weinheim 1990, S. 123–149 [engl. Originalausgabe 1966] und L. Bolzoni, *Il teatro della memoria: studi su Giulio Camillo*, Padua 1984.
- ⁴² Neben der klassischen Studie von Warnke (wie Anm. 5) neuerdings etwa A. Haus, »Leidenschaft und Pathosformel: auf der Suche nach Bezügen Aby Warburgs zur barocken Affektenlehre«, in: *Europäische Barockrezeption*, hrsg. v. K. Garber, Wiesbaden 1991, Bd. 2, S. 1319–1339; H. U. Reck, »Pathosformeln, Schwingungsgrade, energetische Messungen: Aby Warburg als Anreger für Motivmontagen«, in: *Kunstforum International*, 114, 1991, S. 214–225; auf mittelalterliche Kapitelle angewandt bei H. Bredekamp, »Die nordspanische Hofskulptur und die Freiheit der Bildhauer«, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hrsg. v. H. Beck & K. Hengevoss-Dürkop, Frankfurt a. M. 1994, S. 263–274; P. Vuojala, *Pathosformel: Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*, Diss. Univ. Jyväskylä 1997 (engl. Resümee); Settis (wie Anm. 5); Port (wie Anm. 8); G. Brandstetter, »Ein Stück in Tüchern«. Rhetorik der Drapierung bei A. Warburg, M. Emmanuel, G. Clérambault«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 4, 2000, S. 105–139; U. Port, »Pathosformeln« 1906–1933: Zur Theatralität starker Affekte nach Aby Warburg, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hrsg. v. E. Fischer-Lichte, Stuttgart/Weimar 2001, S. 226–251; Krois (wie Anm. 38); Didi-Huberman (wie Anm. 33), S. 115–270.
- ⁴³ Warburg 2001 (wie Anm. 8), S. 113 zum 7. Juli 1927. – Dagegen werden Symbol-Begriff und Ikonographie umgehend auf die Architektur angewandt, vgl. etwa F. Saxl, »The Capitol during the Renaissance – A symbol of the imperial idea« [1938], in: id., *Lectures*, London 1957, S. 200–214, und R. Krautheimer, »Introduction to an ›iconography‹ of medieval architecture«, in: *Journal of the Warburg Institute*, 5, 1942, S. 1–33.
- ⁴⁴ Warburg selbst spricht 1927 davon, daß es »sprachliche Conservatoren« (Ovid, Vergil) von Pathosformeln gebe, siehe Warburg (wie Anm. 2), S. 127. – E. Fraenkel, »Lucan als Mittler des antiken Pathos«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 4, 1924–1925, S. 229–257; J. Kroll, »Aus der Geschichte einer Pathosformel: Das Descensusmotiv im italienischen Schauspiel des Mittelalters«, in: *Concordia Decennalis. Deutsche Italienforschung – Festschrift der Universität Köln zum 10jährigen Bestehen des Deutsch-Italienischen Kulturinstituts Petrarcabaus*, Köln 1941, S. 21–40; Kroll, der einen Aufsatz in *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 7, 1927/28, und 1932 ein Buch *Gott und Hölle: der Mythos vom Descensuskampfe* als 20. Band der *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* publiziert hatte, konnte 1941 den Namen Warburg nicht mehr nennen.
- ⁴⁵ K. Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl.)*, Heidelberg 1959, erstmals 1956 vorgetragen; E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Uppsala 1960, vermerkt S. 153 im Zusammenhang mit Giotto einmal: »a pagan Pathosformel (there is no adequate translation for Warburg's indispensable term)«. – Für Ludwig Münz, der bereits in einer Rezension zu A. von Schneider, *Caravaggio und die Niederländer (Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, 6, 1937, S. 60–68) ausführlich auf Caravaggios »Pathosfarben« im Gegensatz zu den figürlichen »Pathosträgern« in dessen Bildern und den dadurch geschaffenen »Affektraum« eingeht, war es offenbar politisch nicht mehr opportun, Warburg als den evidenten geistigen Quellpunkt seiner Ideen zu zitieren; Schöne (wie Anm. 34), S. 141, der Münz lobend zitiert, scheint dann diesen Zusammenhang nicht mehr erkannt zu haben.
- ⁴⁶ E. Wind & F. Antal, »The Maenad under the cross«, in: *Journal of the Warburg Institute*, 1, 1937/38, S. 70–73. – Vgl. auch A. Goldschmidt, »Das Nachleben der antiken Formen im Mittelalter«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1, 1921/22, S. 40–50, der zwar direkt auf die zu »Ausdrucksformeln« erstarrten Motivschöpfungen antiker Kunst eingeht, insbesondere auch auf die Kleidung als »Belebungselement«, aber nirgends explizit von »Pathosformeln« spricht.
- ⁴⁷ F. Saxl, »Die Ausdrucksgebärde der bildenden Kunst« [1932], in: Warburg (wie Anm. 3), S. 419–431, hier S. 422; dazu insgesamt Jesinghausen-Lauster (wie Anm. 17). – Vgl. für die Rezeption Warburgscher Ideen auch C. Ginzburg, »Die Warburg-Tradition«, in: id., *Spurensuche. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis*, Berlin 1983, S. 115–172 [zuerst ital. 1966].
- ⁴⁸ E. Cassirer, »Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften«, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1, 1921/22, S. 11–39, hier S. 17; vgl. dazu insgesamt etwa B. Buschendorf, »Zur Begründung der Kulturwissenschaft. Der Symbolbegriff bei Friedrich Theodor Vischer, Aby Warburg und Edgar Wind«, in: *Edgar Wind* (wie Anm. 41), S. 227–248; B. Naumann, *Philosophie und Poetik des Symbols. Cassirer und Goethe*, München 1998, zu dem Vortrag von 1921 S. 121 ff.
- ⁴⁹ E. Panofsky, »Die Perspektive als ›symbolische Form‹« [1924/1925], in: id., *Deutschsprachige Aufsätze*, hrsg. v. K. Michels & M. Warnke, Berlin 1998, Bd. 2, S. 664–757; id. & F. Saxl, »A late antique religious symbol in works by Holbein and Titian, in: *Burlington Magazine*, 49, 1926, S. 177–181.
- ⁵⁰ R. Wittkower, »Eagle and serpent. A study in the migration of symbols«, in: *Journal of the Warburg Institute*, 2, 1938/1939, S. 293–325; vgl. id., »Die Interpretation visueller Symbole in der bildenden Kunst« [1955], in: *Bildende Kunst als Zeichensystem 1: Ikonographie und Ikonologie*, hrsg. v. E. Kaemmerling, Köln 1979, S. 226–256.
- ⁵¹ E. Löwy, »Typenwanderung«, in: *Jahreshefte des österreichischen archäologischen Instituts in Wien*, 12, 1909, S. 243–304; vgl. dann die kunsthistorische Übernahme des Begriffs etwa bei W. Pinder, »Antike Kampfmotive in neuerer Kunst«, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, N.F. 5, 1928, S. 353–375. – Dazu D. de Chapeaurouge, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*,

- Wiesbaden 1974, S. 7 f. – Zu *typos* und anderen antiken Bezeichnungen formelhafter Elemente in der Kunst siehe J. J. Pollitt, *The ancient view of greek art: criticism, history, and terminology*, Cambridge u. a. 1974, S. 272 f. und Settis (wie Anm. 5).
- ⁵² F. Saxl, *Mithras*, Berlin 1930, S. VI.
- ⁵³ Die von Panofsky und Saxl bereits 1923 gemeinsam verfaßte Arbeit zu Dürers *Melancholie*-Stich mit ihrem erstmals den Terminus ›Typengeschichte‹ verwendenden Titel (*Dürers Melancholia I. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung [Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 2]*, Leipzig/Berlin 1923) kann hier unbeachtet bleiben, da sie fast ausschließlich die Texttradition verfolgt, wogegen die Ausbildung eines ›Bildtypus‹ der *Melancholia* an keiner Stelle erläutert wird, sondern sich offenbar selbstexplikativ aus den Bildtafeln erschließen soll; zu ›Bildtypen‹ von Berufsdarstellungen – eine der selten Stellen, wo hier überhaupt der Begriff verwendet wird – vgl. S. 122–125.
- ⁵⁴ E. Panofsky, »Imago Pietatis. Ein Beitrag zur Typengeschichte des ›Schmerzensmanns‹ und der ›Maria Mediatrix‹« [1927], in: Panofsky 1998 (wie Anm. 49), Bd. 1, S. 186–233, hier S. 230 f.; vgl. dann etwa G. von der Osten, *Der Schmerzensmann: Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes von 1300 bis 1600*, Berlin 1935. – Erstmals von ›Typengeschichte‹ scheint Panofsky zu sprechen in »Der Begriff des Kunstwollens« [1920], in: Panofsky 1998 (wie Anm. 49), S. 1019–1034, hier S. 1019.
- ⁵⁵ E. Panofsky, »Der greise Philosoph am Scheidewege (Ein Beispiel für die ›Ambivalenz‹ ikonographischer Zeichen)« [1932], in: Panofsky 1998 (wie Anm. 49), S. Bd. 2, S. 820–826; id., »Der blinde Amor« [1939], in: id., *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln 1997, S. 153–185; bereits in id., *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig/Berlin 1930, S. 102 f. ist von der »Anpassungsbereitschaft der Form«, der »Beharrungstendenz des Gehalts« und »Typen«, die hier allerdings vorrangig formal verstanden werden, die Rede; die Erkenntnis, daß sich Form und Inhalt antiker Werke im Mittelalter getrennt überliefern (bekanntlich Panofskys späteres *principle of disjunction*), wird dann entwickelt in dem gemeinsam mit Saxl verfaßten Aufsatz »Classical mythology in medieval art«, in: *Metropolitan Museum Studies*, 4, 1933, S. 228–280.
- ⁵⁶ E. Panofsky, »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst« [1932], in: Panofsky 1998 (wie Anm. 49), Bd. 2, S. 1064–1077.
- ⁵⁷ Eine Sonderstellung nimmt die Forschung zu Gebärdens ein, beginnend mit J. J. Tikkanen, »Die Beinstellungen der Kunstgeschichte« und »Zwei Gebärdens mit dem Zeigefinger«, in: *Acta Societatis Scientiarum Fennicae*, 42/1, 1912 und 43/2, 1913; ohne je Warburg explizit zu rezipieren die verschiedenen Arbeiten von Georg Weise, etwa G. Weise & G. Otto, *Die religiöse Ausdrucksgebärde und ihre Vorbereitung durch die italienische Kunst der Renaissance*, Stuttgart 1938; G. Weise, »Spätgotisches Schreiten und andere Motive spätgotischer Ausdrucks- und Bewegungsstilisierung«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 14, 1949, S. 163–194; G. S. Adelman & G. Weise, *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus*, Tübingen 1954; etc.
- ⁵⁸ Vgl. die bezeichnende Einschätzung Wilhelm Pinders in einer Festschrift zu Hitlers 50. Geburtstag 1939 (*Deutsche Wissenschaft, Arbeit und Aufgabe*, Leipzig 1939, S. 13): »Das Ausscheiden der jüdischen Kunstgelehrten aus Forschung und Lehre befreite von der Gefahr eines allzu begrifflichen Denkens.« Dazu R. Suckale, »Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945«, in: *kritische berichte*, 14/4, 1986, S. 5–17, hier S. 12; K. Michels, *Transplantierte Kunstwissenschaft. Die deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil (Studien aus dem Warburg-Haus 2)*, Berlin 1999.
- ⁵⁹ Zur Diskussion siehe etwa *Bildende Kunst als Zeichensystem* (wie Anm. 50); M. Diers, »Von der Ideologie- zur Ikonologiekritik. Die Warburg-Renaissancen«, in: *Frankfurter Schule und Kunstgeschichte*, hrsg. v. A. Berndt u. a., Berlin 1992, S. 19–39.
- ⁶⁰ Zu Curtius siehe Jahn (wie Anm. 6); zu Panofsky siehe K. Hoffmann, »Panofskys ›Renaissance‹«, in: *Erwin Panofsky*, hrsg. v. B. Reudenbach, Berlin 1994, S. 139–144 und C. Landauer, »Erwin Panofsky and the renaissance of the Renaissance«, in: *Renaissance Quarterly*, 47, 1994, S. 255–281; zur Verbindung beider Forscher auch Fumaroli (wie Anm. 1).
- ⁶¹ H. Schnitzler, »Die Komposition der Lorsch Elfenbeintafeln«, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3. F., 1, 1950, S. 26–42, hier S. 34: »Wir haben einen Unterschied zu dem Barberini-Diptychon bisher unerwähnt gelassen. Die Magierszenen der römischen Tafel [aus Lorsch] sind in sich abgeschlossene ›Bilder‹. Es sind ›Formeln‹, die der Mittelzone in Analogie zu den Barbaren vom Typus des Kaiserdiptychons angefügt, oder besser: daruntergehängt sind. Es ist das gleiche ›isolierende‹ und ›addierende‹ Verfahren, das für London insgesamt bezeichnend war. Man könnte die Bildformeln dabei als ›topoi‹ bezeichnen [Anmerkung Schnitzler: E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, bes. S. 87 ff.]. Dieses Prinzip hat ja seit der spätrömischen Antike möglich gemacht, was als Voraussetzung aller mittelalterlichen Gestaltung anzusehen ist, nämlich den einen oder anderen gedanklich oder auch nur formal analogen und darum auswechselbaren Inhalt formelhaft in das gleiche, feststehende Schema einzusetzen.«
- ⁶² J. Białostocki, »Die ›Rahmenthemen‹ und die archetypischen Bilder«, in: id., *Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft*, Dresden 1966, S. 111–125. – R. Unger, *Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Zur Frage geisteshistorischer Synthese, mit besonderer Beziehung auf Wilhelm Dilthey*, Berlin 1924, hier die Zitate S. 7, 18 und 27.
- ⁶³ G. Bandmann, »Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte«, in: *Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 7 (1962), S. 146–166, etwa 159 f.: »gleiche Phänomene in den verschiedenen Kulturkreisen.«
- ⁶⁴ Chapeaurouge (wie Anm. 51); bezeichnend ist, daß offenbar keine substantielle Rezension zu dem Buch erschien.
- ⁶⁵ E. Kris & O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt a. M. 1980 [zuerst 1934], die freilich nur von ›Grundvorstellungen‹, ›Anekdoten‹ und ›Motiven‹ sprechen. – Zuerst verwendet scheint der Begriff ›Topos‹ bei E. H. Gombrich, »A classical topos in the introduction to Alberti's *Della Pittura*«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, S. 173; dann etwa H. Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und Bildender Kunst*, Göttingen 1971; H. Bredekamp, »Der Mensch als ›zweiter Gott‹. Motive der Wiederkehr eines kunsttheoretischen Topos im Zeit-

- alter der Bildsimulation«, in: *Interface 1. Elektronische Medien und künstlerische Kreativität*, hrsg. v. K. P. Dencker, Hamburg 1992, S. 134–147; id., »Kunsttheoretische Topoi in Thomas Hobbes' Definition des ›Leviathan‹«, in: *Wissensbilder. Strategien der Überlieferung*, hrsg. v. U. Raulff & G. Smith, Berlin 1999, S. 169–183; F.-A. Haase, *Topik und Kunstrezension: Argumentationselemente der deutschen Kunstkritik in der Historienmalerei des ausgehenden 18. bis frühen 20. Jahrhunderts*, Diss. Tübingen 1997.
- ⁶⁶ H. Holländer, »Ars inveniendi et investigandi: Zur surrealistischen Methode«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 32, 1970, S. 193–234; W. Hofmann, »Ars combinatoria«, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 21, 1976, S. 7–30. – Vor allem auch die Strichzeichnungen, mit denen Craig H. Smyth seine Überlegungen zur Variation der antiken und Hochrenaissance-Normen als Stilideal des Manierismus illustrierte, zeigen eine Art topisches Durchdeklinieren aller Haltungsmöglichkeiten, siehe C. H. Smyth, *Manierism and maniera*, in: *The Renaissance and manierism. Studies in western art II*, hrsg. v. M. Meiss u. a., Princeton 1963, S. 174–199, dann erweitert als Buch erschienen 1963, zitiert nach der Neuauflage, eingeleitet von E. Cropper, Wien 1992.
- ⁶⁷ L. Bornscheuer, *Topik: zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1976, S. 158.
- ⁶⁸ Ebd., S. 96 f., wobei Bornscheuer die Überlegungen des »Mediävisten« Panofsky durch das Nachwort von Pierre Bourdieu zur französischen Übersetzung von *Gothic Architecture and Scholasticism* vermittelt wurden (eine überarbeitete deutsche Version in P. Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a. M. 1974, zit. 2. Aufl. 1983, S. 125–158); kritisch zu Bourdieu und zu Panofskys Gotikverständnis Th. Frangenberg, »Nachwort«, in: E. Panofsky, *Gotische Architektur und Scholastik*, Köln 1990, S. 115–135.
- ⁶⁹ W. Neuber, »Topik und Intertextualität. Begriffshierarchie und ramistische Wissenschaft in Theodor Zwingers *METHODVS APODEMICA*«, in: *Intertextualität in der Frühen Neuzeit*, hrsg. v. W. Kühlmann & W. Neuber, Frankfurt a. M. 1994, S. 253–278; vgl. auch J. Knappe, »Die zwei texttheoretischen Betrachtungsweisen der Topik und ihre methodologischen Implikationen«, in: *Topik und Rhetorik* (wie Anm. 1), S. 747–765, hier etwa S. 755: »Von einem Topos kann man nur sprechen [...], wenn der Textproduzent einem semantisch signifikativen Textbaustein im Text eine rhetorische Funktion gibt. Rhetorische Funktion heißt, eine Aussage oder Bedeutungsformation durch bestimmte Textstrategien zu forcieren. Man kann auch sagen, daß im rhetorischen Fall die Appellfunktion [...] die Informationsfunktion [...] überwiegt.«
- ⁷⁰ L. Barkan, »The beholder's tale: ancient sculpture, Renaissance narratives«, in: *Representations*, 44, 1993, S. 133–166, hier S. 148: »In a famous article [...], Millard Meiss carved out a visual topos to which he gave the enchanting title ›Sleep in Venice‹.« – Der Rekurs auf M. Meiss, »Sleep in Venice. Ancient myths and Renaissance proclivities« [1962], in: id., *The painter's choice. Problems in the interpretation of Renaissance art*, New York u. a. 1976, S. 212–239. – Ansatzweise zuvor schon zum topischen Potential antiker Bildprägungen R. Brilliant, »Ancient Roman monuments as models and as topoi«, in: *Umanesimo a Roma nel Quattrocento*, hrsg. v. P. Brezzi & M. de Panizza Lorch, Rom/New York 1984, S. 223–233.
- ⁷¹ D. Rosand, »Pastoral topoi: on the construction of meaning in landscape«, in: *The pastoral landscape (Studies in the history of art 36)*, hrsg. v. J. Dixon Hunt, Washington 1992, S. 161–177; vgl. auch D. Freedberg, »Allusion and topicality in the work of Pieter Brueghel: The implications of a forgotten polemic«, in: *The prints of Pieter Brueghel the Elder*, Ausstellungskatalog, Tokyo 1989, S. 53–65; Lubomír Konečný, »Tiziano, Lodovico Dolce e i topoi dell'immaginazione erotica«, in: *Umeni*, 40, 1992, S. 1–5.
- ⁷² H. Hipp, »Aristotelische Politik und frühneuzeitliche Bauaufgabe«, in: *Architektur als politische Kultur. Philosophia practica*, hrsg. v. H. Hipp & E. Seidl, Berlin 1996, S. 93–114 und in einem an der Universität Hamburg gehaltenen Vortrag *Renaissance-Architektur und Diagramm* (8. Mai 2002); vgl. auch die Bemerkungen von E. von Samsonow, *Fenster im Papier: die imaginäre Kollision der Architektur mit der Schrift oder die Gedächtnisrevolution der Renaissance*, München 2001, und ead., »Schräge Architektur, Ornament, und das Streben nach Orientierung im Text«, in: *Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche*, hrsg. v. P. J. Burgard, Wien u. a. 2001, S. 77–82.
- ⁷³ G. Kersch, »Topoi und neuronale Strukturen«, in: *Hagiographie und Kunst*, hrsg. v. G. Kersch, Berlin 1993, S. 65–71.
- ⁷⁴ Konrad Hofmann, »Was heißt ›Bildtopos‹?«, in: *Topik und Rhetorik* (wie Anm. 1), S. 237–242; vgl. etwa H. F. Plett, »Topik und Memoria. Strukturen mnemonischer Bildlichkeit in der englischen Literatur des XVII. Jahrhunderts«, in: *Topik*, hrsg. v. D. Breuer & H. Schanze, München 1981, S. 307–333; id., »Topische Poetik in der Renaissance«, in: *Texte, Bilder, Kontexte. Interdisziplinäre Beiträge zu Literatur, Kunst und Ästhetik der Neuzeit*, hrsg. v. E. Rohmer u. a., Heidelberg 2000, S. 63–74, v. a. S. 71–73; weniger schlüssig B. Schmidt, »Über bildnerische Kunst als Topik des anschaulichen Denkens«, in: *Topik und Rhetorik* (wie Anm. 1), S. 335–343.
- ⁷⁵ B. Scholz, »Bildlich realisierte ›formale‹ und ›materiale‹ Topoi, dargestellt anhand der Verwendung von Leonardo da Vincis ›Proportionsfigur‹ in der Werbung«, in: *Topik und Rhetorik* (wie Anm. 1), S. 697–732, das Zitat S. 722; vgl. bereits id., »Der Mensch – eine Proportionsfigur: Leonardo da Vincis Illustration zu Vitruvs *De Architectura* als Bildtopos«, in: *Zeitschrift für Semiotik*, 16, 1994, S. 255–195 und id., »Leonardo da Vincis Proportionsfigur. Beschreibung, Zeichnung, Stereotyp, Kontrafaktur«, in: *Texte, Bilder, Kontexte* (wie Anm. 74), S. 313–361.
- ⁷⁶ Dessen utopisches Vorhaben charakterisiert jetzt ausführlich Didi-Huberman (wie Anm. 33), etwa S. 43: »Si la bibliothèque de Warburg résiste si bien au temps, c'est que les fantômes des questions posées par lui n'ont trouvé ni clôture, ni repos. [...] Warburg a multiplié les liens entre les savoirs c'est-à-dire entre les réponses possibles à la folle surdétermination des images – et, dans cette multiplication, il a probablement rêvé de ne pas choisir, de différer, de ne rien couper, de prendre le temps de tout prendre en compte: folie.« – Vgl. kritisch auch M. Rampley, »Iconology of the interval: Aby Warburg's legacy«, in: *Word & Image*, 17, 2001, S. 303–324.