Ulrich Pfisterer

»Die Bilderwissenschaft ist mühelos«

Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte


***


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 regten, dann aber auch an die der Kunst-


soziativer Wesensdeutung beruhenden Zugangs im Ge-
folge von Wolfflin’s »reinem künstlerischen Sehen« zu
Lasten einer historisch-philologischen Methode zu festi-
gen versuchte. Gegen jedwede »enthusiastische« und
»ästhetisierende« Kunstgeschichte hatte sich ja auch
Warburg vehement gewandt.89

Gegen diese vermittelnde Lesart spricht jedoch ein-
deutig die Reaktion von Curtius selbst auf den ausführli-
chen Brief, mit dem Ernst H. Gombrich im Auftrag von
Saxl und Ding die Übersendung des Merkur-Aufsatzes
ans Warburg-Institute und die Anfrage von Curtius be-
antwortete, ob dieser Text gegen den »Geist Warburgs«
verstoße. Gombrich hatte die in Frage stehenden Be-
merkungen von Curtius im oben skizzierten Sinne zu
interpretieren versucht: »Wenn ich Ihre Ausführungen
richtig verstehe, so wenden Sie sich gegen den Miss-
brauch des Stilbegriffs, [womit man] durch die Betracht-
tung der formalen Stilelemente zum »Wesen« einer Epo-
che vordringen zu können meint.«20 Die indirekte
Erwiderung von Curtius beharrte jedoch auf der Gültig-
keit 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.«22
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 ih-
res Wesens »gedankenlos.« Der von Curtius nicht in der
glücklichen Formulierung angedeutete Gedankengang
läßt sich vielleicht besser verstehen, denkt man an die in
jüngster Zeit von Arthur C. Danto unter dem Schlag-
wort »philosophische Entmündigung der Kunst« ent-
wickelte, in mancher Hinsicht vergleichbare Trennung
zwischen angeblich vorgängigem Gehalt und eigentlich
künstlerischer Form, wobei der Philosoph die Ge-
schichte der modernen Kunst als eine dem visuellen
Medium zunehmend unangemessene Dominanz des Logos über den Sensus beschreiben zu können glaub-
te.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 Kunst-
geschichte« wandte: Denn entsprechend unterschied er

für sein eigenes Fach zwischen einer Literaturgeschich-
te, die nur »katalogartiges Tatsachenwissen« referiert,
und einer »historisch und philologisch« verfahrenden
Literaturwissenschaft – d.h. »Wissenschaft« soll offenbar
bei beiden Disziplinen den analytischen und engagier-
ten Zugriff im Gegensatz zu positivistischer und schul-
mäßiger »Routinearbeit« markieren.

Entsprechend mißverständlich liest sich zunächst auch
Curritus’ 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 intui-
tiven Zugriff auf ein Werk, den es dann allerdings durch
philologische Methoden abzusichern und zu verifizieren
gelte. Im ersten Entwurf eines Vorworts 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 In-
stinkt und Intellekt.«23 »Intuition und Wesensschauf
» genügen also für die allein auf die dem Auge unmittel-
bar zugänglichen Formen gerichtete Kunstwissenschaft,
bedürfen jedoch bei der Literaturwissenschaft, deren
Texte sich spontanem Verständnis verwehren, der er-
gänzenden Hilfe und »Technik« einer philologischen
Entschlüsselung. Daß auch das Sehen einer geschichtli-
chen Entwicklung unterworfen ist, daß es auch zum Verstän-
dnis von Kunst einer »Philologie des Visuellen«
bedarf, bleibt bei Curtius völlig außer Acht.

Schlagartig verdeutlichten kann das bisher Gesagte eine Anekdote, laut der Curtius noch 1961 im Gespräch
mit Panofsky seine Bewunderung für dessen Werk in
den Ausdruck 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 histo-
rische und philologische Herangehensweisen der eigent-
lichen 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 phi-
logische Techniken kodierten »Gedanken-Literatur«
und einer unmittelbar-intuitiven Bildkunst der reinen

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. [...]

25
Die Erkenntnis des Bleibenden im fortwährenden Wandel entpftichter von der Mühle des historischen Verstehens. Die zur höchsten Idee erhobene Kontinuität des antiken Erbes erscheint in dem monumentalen Werk von Ernst Robert Curtius, das eine Legi-

on von epigonenischen Toposforschern ins Brot setzte, in den historisch nicht vermittelten, der literarischen Tradition inmannten Spannung von Schöpfung und Nachahmung, von hoher Dichtung und bloßer Literatur: eine zeitlose Klassik der Meisterwerke er-

hebt sich über das, was Curtius die »unzerreißbare Traditionskette der Mittelmaßigkeit« nennt, und läßt die Geschichte als eine terra incognita zurück.32

Trifft dieser Vorwurf des Unhistorischen zumindest einen Schwachpunkt des Curtiuschen Denkens, so ver-

kennt er doch weitgehend das Anliegen der Warburgschen Traditionsforschung. Zwar versteht Warburg unter »Pathosformeln« eine Art im menschlichen Bild-

gedächtnis über lange Zeiträume hinweg tradiertem und bewahrter visueller Verdichtungen oder Kodierungen

menschlicher Emotionen, symbolische Bewältigungs-

formen der Welt, wie sie zum Zwecke eines »Distanz-

schaffens zwischen sich und der Außenwelt« entstanden und in der Antike besonders eindrücklich ausgebildet worden seien.33 »Dieser Grundakt menschlicher Zivi-

sation«, die Schaffung »dynamischer Engramme«, ruft also immer auch anthropologische Grundkonstellatio-

nen auf. Zudem mögen Warburgs vielfältige Versuche zu Schautafeln und Bilderalien einer visuellen Mne-

mosyne den Eindruck einer unhistorischen Bild-Kom-

paratistik schären – freilich handelt es sich dabei be-

zeichnenderweise nur um Entwürfe. Denn zumindest die von Warburg selbst publizierten Arbeiten bemümen sich immer um eine skrupulose (»Der liebe Gott steckt im Détail«), ein weites Spektrum von Quellenmateria-

lien einbeziehende Untersuchung von Einzelwerken, an denen letztlich gerade der Wandel spezifisch künstleri-

scher Aneignungen und gesellschaftlicher Mentalitäten aufgezeigt wird.34 Ausgehend von dem bewunderten Ja-

cob Burckhards hatte Warburg dieses Ideal theoretisch artikuliert: »um dem großen Ziel einer synthetischen Kulturgeschichte näher zu kommen, […] scheute [Burck-

hardt] die Mühe nicht, dem einzelnen Kunstwerke in seinem direkten Zusammenhange mit dem zeitgenössi-

schen Hintergrunde nachzuforschen, um die idealen oder praktischen Anforderungen des wirklichen Lebens

als »Kausalitäten« zu erfassen. Dass wir uns der überle-

genen Persönlichkeit Jakob Burckharts bewußt sind, darf uns nicht hindern, auf der von ihm gewiesenen Bahn weiterzuschreiten.35 Die gemeinsame, konti-

nuierliche Basis des Nachlebens der Antike (in Pathos-

formeln) dient Warburg also gerade auch als Vergleichs-

folie für das je Eigene eines Kunstwerkes und einer Kultur. Dabei – auch dies ein fundamentaler Unter-

schied zu Curtius – interessiert ihn die longue durée einer Bildschifre in allen Erscheinungsformen, vom sin-

gulären Meisterwerk bis zur einfachsten Druckgraphik und selbst via Massenmedien verbreiteter Werbung. Es

geht ihm darum, »die Werk freiester und angewandte-

ster Kunst als gleichberechtigte Dokumente des Aus-

drucks 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 Curtiuschen Toposbe-

griiff die vielleicht interessanteste Einsicht Warburgs zur Überlieferung von Bildschiffern, ihre »Polaritätsphänomene« bzw. Möglichkeit zur »Inversion«, nicht fass-

en: Konnte der Bildwissenschaftler doch zeigen, daß einunddieselbe Bildmatrix im Laufe ihres Nachlebens

ganz entgegengesetzte Gefühls- und Bedeutungs-

inhalte dienstbar gemacht werden konnte – eine Pathos-

formel fixiert daher eher den Grad der Emotionalität als einen konkreten Gehalt, obwohl sie natürlich nie aussage-

los ist:

Pathosformeln sind bildlich und transportieren den Anblick emotionaler Zustände und Stimmungen in den sichtbaren Formen von angehaltenen Körper-

bewegungen und Ausdruck. […] Der eigentliche Inhalt der Pathosformel ist eine Form und eine In-

tensität des Fühlens, während die sprachliche Er-

zählung einen möglichen Anlaß dafür gibt, der den-

noch auswechselbar ist. Pathosformeln tragen ihren Ausdrucksinn zur Schau […] Pathosformeln kön-

nen 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 Pathosfor-

mel Ausdrucksformen sind, deren Elemente gepra-

de nicht den Charakter eines Vokabulars haben. […]
Es wäre daher angebracht, Pathosformeln als >symbolische Formen< zu bezeichnen, nicht aber als >Sprache<.38


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 Forschungsdkussion über das Wesen eines Topos. Es gilt daher, den bisherigen Nahblick auf die beiden »Gründe< 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 artu- lierte, die aber großteils 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 >Aussdruckstypen<, >Typenwanderung<, >Typengeschichte< oder aber >Symbole< aufgegriffen – anders formuliert: Es drängt sich der Eindruck auf, daß gerade Warburgs heute so vielzitierte Wortprüfung »Pathosformel<, mit der er einen zentralen Bereich seines Denkens leitthematisch 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 müßte eigentlich auch nach »Pathos-Formeln


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


Bereits zwei Jahre früher hatte Erwin Panofsky am kunstgeschichtlichen Beispiel der Imago Piuattis die methodische Vermittlungsstellung der »Typengeschichte« präziser formuliert:
»Die Bilderwissenschaft ist mübelos«

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


Vor diesem Stand der kunsthistorischen Diskussion im Warburg-Kreis erschien 1948 E.L.L.M.A – 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 Töpferforschung 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 Intelligenzsia angesichts der jüngsten Greuelten zu verstehen seien.60 Eine produktive Engführung beider Ansätze wurde dadurch aber nicht befördert.

bezeichneten\textsuperscript{63} – 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.\textsuperscript{64} Die Arbeit hat nicht allein das große Verdiest, 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 Mmeme festsetzten, stellte Chapeaurouge zumindest implizit auch die Frage, ob denn auch Einzelerwerke am ganzen konkreten Ausgangspunkt dieser Chiffren stehen können – so wie etwa der Laokoon nach seiner Entdeckung 1506 zur perfekten Bildformel für Schmerz, zum \textit{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 Begründungszusammenhänge 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 \textit{Die Legende vom Künstler} (1934) – der Ausbildung und Übertragung vorgängiger literarischer (und künststheoretischer) Topoi in die Kunstkunst 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.\textsuperscript{65}

---

Alle diese kunstwissenschaftlichen Rekurse auf Curtius berücksichtigen freilich nicht die bereits unmittelbar nach Erscheinen von \textit{ELLMA} einsetzende literaturwissenschaftliche Fundamentalkritik am dort entwickelten Toposbegriff: Curtius sei fälschlich und unhistorisch von einer »materialen« Vorstellung ausgegangen, d.h. von konkreten Gemeinplätzen, worgegen 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 universellen Findungskunst haben 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 \textit{ars combinatoria} zu erklären und so mit zeitgenössischer Literatur- und Wissenstheorie zu verbinden seien, wurde allerdings nicht weiter verfolgt.\textsuperscript{66}

Nachdem jedoch die Diskussionen über die vermeintlich Diskrepanz des »historischen« und des Curtiussehnen Toposbegriffs vor allem auch für die Frühe Neuzeit immer deutlicher die von Anfang an unnennbare Doppelentfärflung der Topoi, formale Findungslehre zu sein und zugleich deren Ausgangsmaterial in Form der \textit{loci communes} zu liefern, erkennen ließen, unternahm es Lothar Bornscheuer 1976, eine neue Grundlegung der Topik als \textit{Struktur der gesellschaftlichen Bildungskraft} zu schreiben mit dem Ergebnis, daß »jedes inhaltliche und formale literarische Strukturelement – jedes Thema, Motiv, Bild u.s.w., aber auch jedes Gattung- und Stilmoment, jede Form und Technik, jedes elementare und komplexe Ausdrucksmuster – als »Topos« betrachtet werden kann.«\textsuperscript{67} Vier allgemeine Bedingungen bzw. Merkmale stellt er für jeden Topos als Argumentationsgegenstandspunkt 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 Bewußtseinshabitust, womit der Rahmen sowohl dafür gemeint ist, mit welcher Vorgehensweise (d.h. »formal«), als auch auf welcher Grundlage (d.h. »material«) etwas erfahren werden kann. Bornscheuer formuliert diesen Terminus – wiederum eine methodische Referenz an die Kunstwissenschaft – in Anlehnung an Panofskys Ausführungen zum \textit{mental habit} der Gotik, der es diesem erlaubt hatte,
The «Denkgewohnheit» (or better: a kind of intellectual habit) is a phenomenon that Panofsky describes as a monokausale
[explanation] of a time in which the closest known formulations to compare are those of Tiefenstruktur, the
structure of gothic architecture and scholastic argumentation on the basis of its relationship to each other to
bewardens.66

2. «Potentialität» is the word used by Bornscheuer to describe the «character
of the full figure of a topos» in the topos to identify, d.h. its
possibility to be transformed in a variety of ways in the
application.67

3. Especially important is also the content of the
«Intentionalität»: Neither the formal element of a
text is a topos, however, more must be said about the
dialectical-argumentative[r], and the rhetorical-amplificato-
rische[r] of the work function is a multi-level work,
which is usually one of the further-reaching Verständnishorizonte. To mention
in order to understand the topos, which may not appear
only from the perspective of dialectic and rhetoric, but also from production and reception.68

4. Schließlich ist die «Symbolisierung» eines Topos zu
verstehen, d.h. in einem Topos umfasst die Bedeutung
liegt in allen komplexen Entfaltungsmöglichkeiten einer
gewissen allgemein verbindlichen Elementarcharakter,
der für «Abgrenzbarkeit, Erkennungs- und Merk-
fähigkeit, Wiederholbarkeit» verantwortlich ist.

Hier setzen die neuesten Versuche an, eine Topik im
Grenzbereich zwischen ars inveniendi und loci communis
auch für die Kunsthistorie fruchtbar zu machen: So
bezeichnet etwa Leonard Barkan 1993 die in der Renais-
sance and insbesondere in Venedig weit verbreitete
Bildform des schlaflenden Männchen der Nymphen oder Gött-
Ine, wie sie Millard Meiss untersucht hat, als «visuellen
Topos», freilich ohne weitere theoretische Reflexion
über diesen Begriff.69 David Rosand untersuchte sie,
Tizian und Rembrandt mit typischen Bildelementen par-
tionale Landschaften komponierten.70 Der Frage einer
«Führungskunst» in der Architektur ging Hermann Hipp
ausgehend von Johann Heinrich Alsteds Diagramm des
Typus architectonicus in dessen 1630 publizierter Enzyklo-
pädie nach, wobei in der jeweils konkreten baulichen
Realisierung dann die «Fund-Örter» mit allgemein ver-
ständlichen «Inhalten» (skulpturen, Gemälde, Inschrif-
ten, etc.) besetzt würden.71 Wesentlich theoretischer will
Gottfried Kerscher im Hinblick auf die mittelalter-
lichen Heiligenkult das Funktionieren von Topoi im
sprachlichen und visuellen Kommunikationsgefüge bis
den unbewußten neuronalen Strukturen des mensch-
lichen Gehirns zurückführen.72 Konrad Hofmann ak-
zentuirt in einem kurzen Beitrag die genuine Bildhaft-
tigkeit der Topik als einem «räumlich abgeleiteten» 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 Emblematis herausstellte.73 Schließlich unter-
nehm Bernard F. Scholz jüngst nicht nur wiederum eine
sehr differenzierte Kritik der Topos-Kategorien von
Bornscheuer, in der er u.a. forderte, Geltung und Ge-
stalt von Topoi aufgrund der jeweiligen Situation, d.h.
der Kontext- und Rezipientenvariabilität, weiter zu dif-
erenziieren. Am Beispiel von Leonardo’s Vitruvianischer
Proportionsfigur in der Werbung versuchte er auch
erschließt, diese unter «formale» und «materiale» Ge-
sichtspunkt 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 aus-
schließlich die logisch-sprachanalytischen Argumentatio-
en und nicht auch die formal-visuellen zur Sprache
kommen).74

Es muß sich zeigen, was aus diesen Überlegungen ins-
gesamt 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 Allge-
meinwissens» bzw. des «kulturellen Bildgedächtnisses»
angehen, die zu bestimmten Zeiten das Gesamt visuel-
er Eindrücke und Informationen zumindest teilweise
versteh- und memorierbar machen bzw. im Gegenzug
das anschaulich Vorstellbare überhaupt strukturieren.
Auf dieser Ebene mit der wissenschaftlichen Analyse an-
zusetzen, 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» an-
zusprechen, die der Künstler bis zu einem gewissen
Grad bewußt aufgreift und in seinem jeweiligen Werk-
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. III Jan Brueghel der Ältere/Peter Paul Rubens, *Allegorie des Tastsions*, Madrid, Museo del Prado
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 Curtiussehen Toposbegriffs sie-
he 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-
tastici bei M. Fumaroli, »A student of rhetoric in the field of art
history: from Curtius to Panofsky«, in: *Meaning in the visual arts:
Zum aktuellen Stand der Toposforschung siehe Th. Schirren,
»Einleitung«, in: *Topik und Rhetorik: ein interdisziplinäres Symposion*,

2 F. P. Schramm, Renzension zu F. Saxl, *Lectures* [1957], in: *Göttingi-
sche Gelehrte Anzeigen*, 212, 1958, S. 72–77; hier S. 76; zitiert nach
nach dem Wiederaufdruck in: *Kosmos der Wissenschaft. E.R. Curtius
und das Warburg Institute. Briefe 1928 bis 1953 und andere Dokumen-
10 gibt Wuttke eine auch 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
Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigung*, hrsg. v. D. Wutt-

und Wirkung, mit Annotationen*, Baden-Baden 1986, S.XVIII.

5 So jüngst S. Settis, »Pathos und Ethos, Morphologie und Funk-
tion«, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, 1, 1997, S. 31–73, hier
S. 38f. – Vgl. treffend auch die Um- und Ausleitungen von War-
burgs Denken einbeziehende Zusammenfassung von M. Warnke,
»Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarisität und Aus-
gleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge«, in: *Die Menschenauf-
de des Auges. Über Aby Warburg*, hrsg. v. W. Hofmann u.a., Frankfurt
melen*, den Warburg erstmal 1905 verwendete, ist einer der wich-
tigsten Anstöße bezeichnet, die den Geisteswissenschaften neue
Perspektiven eröffnet haben. Die »Pathosforschung«, die Ernst
Robert Curtius für die Literaturwissenschaft entwickelt hat; die
Bedeutungs- und Wirkungsgeschichte von »Herrschzaichen«,
wie sie Percy Ernest Schramm in der Geschichtswissenschaft ver-
folgt 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;
wohlzustellen aber eine fast zu einer eigenen Disziplin gediehene;
sich in der Germanistik aufgenommene ikonographische For-
schungsaktivität; sie alle berufen sich ausdrücklich oder unaus-
drücklich auf den programmatischen Gehalt jenes Warburgschen
Begriffs, den Warburg allerdings nirgendwo theoretisch entwickelt
hat. In der breit gefächerten Wirkung des Begriffs ist dieser selbst
t zu einer Formel geronnen, die nur noch Reste des Beutungsum-
fangs 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,

6 P. Juhn, »Ernst Robert Curtius: Toposforschung als Restaurati-
on«, in: *Toposforschung. Eine Dokumentation*, hrsg. v. P. Juhn,
Frankfurt a. M. 1972, S.VII-LXIV, hier S.VII; vgl. auch den
Rückblick von F.-R. Hausmann, »Europäische Literatur und lateini-
sches Mittelalter von Ernst Robert Curtius – sechzig Jahre danach«,

7 Eine erste, in mancher Hinsicht klarere theoretische Explication
von »historischer Topik« findet sich bereits in E.R. Curtius, »Zur
Literarhistorie des Mittelalters II«, in: *Zeitschrift für romanische

8 Zu überbragenden Bedeutung Lessings für Curtius siehe etwa
 einen Brief vom 13.2.1929 in Briefwechsel Max Reyner – E.R. Curtius,
hrsg. v. C. Merz-Rychner, Stuttgart 1987, S.17f.; dann auch die
Äußerungen des Romanisten anläßlich der Verleihung des
Lessing-Preises der Freien und Hanse-Stadt Hamburg (Li-
terarische 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
überliefernte Frühschrift Warburgs (1889, *Entwurf zu einer Kritik
des Laokoon an Hand der Kunst des Quatrocento in Florenz*, London;
Warburg Institute Archive, III, 32.4) erahnen, sondern bezeugt
auch Bing (wie Anm. 3), S.48f.; weiterhin die Äußerungen in A.
Warburg, *Tagungsbuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek War-
burg*, 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 Vierteljahrschrift für Literaturwiss-
schaft und Geistesgeschichte, 73, 1999 (Sonderheft »Wege deutsch-jü-

9 E.R. Curtius, »Europäische Literatur und lateinisches Mittel-
alter«, in: *Merkur*, 1, 1947, S. 481–497, hier S.494–496; mit
kleinsten Änderungen dann in: id., Europäische Literatur und latei-
nisches Mittelalter, Bern 1948, S.21 ff; diese Passage nochmals ab-
gedruckt in: *Kosmos der Wissenschaft* (wie Anm. 2), S.38f.

10 Vgl. etwa E. Elsters, *Prinzipien der Kunstwissenschaft*, 1877; O.
Wałek, Wechselweise Erbringung der Künste. Ein Beitrag zur Würdi-
gung kunstgeschichtlicher Begriffe, Berlin 1917 und id., *Gebalt
und Gestalt im Kunstwerk der Dichter*, Berlin 1923; Th. Spoerri,
Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso, Bern 1922; J. Schwierer,
*Geschichte der deutschen Dichtung*, Köln 1922, mit an der Kunstge-
schichte orientierter Kapiteleinteilung und vielen, die Einheit von
Wort und Bild suggerierenden Illustrationen; id., *Mittelalter-
liche Dichtung und bildende Kunst*, in: *Zeitschrift für deutsches
Allerturn*, 60, 1923, S. 113–127. – Literaturwissenschaftliche Ver-
teidigungsversuche der Wort-Bild-Vergleiche in Auseinanderset-
zung mit Curtius etwa bei H. Kehrer, »Struktur und Formenspra-
che in Dichtung und Kunst* [1955], zit. nach id., *Dichtung und
Welt im Mittelalter*, Stuttgart 1959, S.15–21, und F.P. Pickering,
S. 49–51. – Bezeichnenderweise kritisierte bereits vor Curtius ein
anderer berühmter Romanist, Karl Vossler, die zeitgenössische


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.


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.


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


26 Curtius 1948 (wie Anm. 9), S.207.


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 »Tópos« und »Gemeinplatz«.


31 W.D. Lange, »Permette-moi de recourir une fois de plus à ta science.« Ernest-Robert Curtius et Jean de Menasce, in: »In Ih- nen begleitet sich das Abendland.« (wie Anm.23), S.199 – 216, hier v.a. 210 ff.; Goldmann (wie Anm. 2), S.142.


40 Curtius (wie Anm. 7), S. 150: Als Beispiel für die 1938 als »Antihe- senstil« beschriebene sprachliche Form verwendete Curtius den Topos vom puor sens, der in ELLMA – wie oben gesehen – als Möglichkeit für eine Pathosformeln genannt wird: Der Antihe- senstil erzeugt also Pathosformeln, für die die konstatierte Ambi- valenz dann implizit ebenfalls gelten mußte.


51 F. Saxl, Mitbruch, Berlin 1930, S. VI.


60 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.«

61 Chapeaurouge (wie Anm. 53); bezeichnend ist, daß offenbar keine substantielle Rezension zu dem Buch erschien.


76 Dessen utopisches Vorhaben charakterisiert jetzt ausführlich Didi-Huberman (wie Anm. 33), etwa S. 43: »Si la bibliothèque de Warburg résiste bien au temps, c’est que les fantômes des questions posées par lui n’ont trouvé ni clôture, ni repos. [...] War- burg a multiplié les liens entre les savoirs c’est-à-dire entre les ré- ponses possibles à la folle surdétermination des images – et, dans cette multiplication, il a probablement révélé 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.