



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Aby Warburgs Pathosformel.

Zur Genese eines bildwissenschaftlichen Begriffs

Verfasserin:

Isabella Martina Oswald

angestrebter akademischer Grad: Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 312

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte (Diplom)

Betreuerin: PD Mag.^a Dr.ⁱⁿ phil. Heidemarie Uhl

Ich versichere,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfe bedient habe.

dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/ einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

dass diese Arbeit mit der von der Begutachterin beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift

Danksagung:

An dieser Stelle sei all jenen Personen gedankt, die mich beim Gedeihen dieser Arbeit begleiteten: Danke an PD Mag.^a Dr.ⁱⁿ Heidemarie Uhl als Betreuerin, an Prof. Dr. Reinhard Sieder, der mich theoretisch und methodisch nachdrücklich prägte. Danke an Univ.-Doz. Mag. Dr. Wolfram Pichler, mir in punkto Bildtheorie und Themenfindung als Warburgexperte zur Seite stand. Danke für die bereitwillige Unterstützung an den Leiter des Instituts für Sprachkunst, Prof. Dr. Ferdinand Schmatz; die an der Musikhochschule lehrende Prof.ⁱⁿ Mag.^a Dr.ⁱⁿ Doris Ingrisch und den immer hilfsbereiten Bibliothekar/innen der Angewandten. Darüber hinaus standen mir mein Museumskollege, Mag. Dr. Richard Hufschmied, die Wissenschaftshistorikerin Dr.ⁱⁿ Veronika Hofer, die Univ.-Ass. Mag.^a Dr.ⁱⁿ Dorothea Rebecca Schönsee und Frau Dr.ⁱⁿ Elisabeth Scherz zur Seite. Besonderer Dank gilt der Kunsthistorikerin und langjährigen Ö1-Redakteurin Elisabeth Penzias M.A.

Danksagung ergeht ebenfalls an die zahlreichen Warburg-Forschenden, mit denen ich im Laufe der Jahre persönliche Gespräche führte. Allen voran möchte ich der Archivarin des Warburg-Archivs London und Kunsthistorikerin Dr.ⁱⁿ Claudia Wedepohl, nennen, die sich dankenswerterweise Zeit nahm, mit mir ein ausführliches Gespräch in den Archivräumlichkeiten am Woburn Square zu führen. Weitere Gespräche wurden im Laufe der Jahre geführt mit Dr. Karl Sierek, Prof. Dr. Dieter Wuttke, Dr. Martin Tremel und weiteren Personen, denen ich im Wiener Institut für Kulturwissenschaften oder im Zuge von internationalen Tagungen und Konferenzen im In- und Ausland begegnete.

INHALTSVERZEICHNIS

I.	EINLEITUNG	5
I.1	Zur Renaissance Warburgs	6
I.2	Publiziertes Quellenmaterial	9
I.3	Aufbau der Arbeit	12
II.	STAND DER FORSCHUNG: ZUR DEFINITION DER PATHOSFORMEL	14
II.1	Die <i>Pathosformel</i> im Kontext einer »ausdruckstheoretisch begründeten Kulturgeschichte«	15
II.2	Künstlerische Rezeption von Pathosformeln	16
II.3	Definition der <i>Pathosformel</i> in kulturwissenschaftlichen Lexika	18
II.4	Pathos, Pathe, Pathosformel	20
III.	THEORETISCHE UND METHODISCHE ANMERKUNGEN	22
III.1	Warburgs theoretische Entwicklung	22
III.2	Wissenschaftshistorische Voraussetzungen	23
III.3	Symbol versus Symptom	25
III.4	Vorbilder für Warburgs »Nachleben der Antike«	27
III.5	Psychohistorischer Ansatz	29
III.6	Kontinuität und Brüche	29
III.7	Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg = KBW	34
IV.	DIE <i>PATHOSFORMEL</i> IN DEN SCHRIFTEN UND VORTRÄGEN WARBURGS	37
IV.1	Dürer und die italienische Antike	37
IV.1.1	Ziel des Dürer-Vortrags	40
IV.1.2	Die erste Nennung der <i>Pathosformel</i> im Dürer-Vortrag	41
IV.1.3	Der Performanzaspekt der <i>Pathosformel</i>	43
IV.1.4	<i>Dekoratives Pathos</i> – Modeerscheinung oder äußere Veranlassung?	45
IV.2	Warburgs Dissertation: <i>Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«</i>	50
IV.2.1	Hintergrundinformation zur Dissertation	50
IV.2.2	Beschreibung des Quellencorpus	52
IV.2.3	Inhalt und Ziel der Dissertation	53
IV.2.4	Analyse der Dissertation in Hinblick auf die <i>Pathosformel</i>	55
IV.2.5	Warburgs »Vier Thesen«	61

IV.3	Die Bedeutung des Festwesens für die <i>Pathosformel</i>	67
IV.4	<i>Die laufende Frau</i> . Von Ninfa, Fortuna und anderen bewegten Frauen	70
IV.5	»Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache« – Warburgs Vorträge in den 1920er Jahren	76
V.	TYPOLOGISIERUNG VON <i>PATHOSFORMELN</i>	78
V.1	Zum <i>Pathosformel-Schematismus</i>	79
V.2	<i>Pathosformeln</i> im Bilderatlas Mnemosyne	80
V.2.1	»Manet und die italienische Antike«	84
V.2.2	Einleitung zum <i>Bilderatlas Mnemosyne</i>	85
VI.	ABSCHLIESSENDES RESUMÉE	87
VII.	ABBILDUNGEN	88
VIII.	LITERATURVERZEICHNIS	97
VIII.1	Vorbemerkung zum Quellenverzeichnis	97
VIII.2	Abkürzungsverzeichnis der Quelleneditionen	98
VIII.3	Primärliteratur	99
VIII.4	Zitierte Primärquellen in der Sekundärliteratur	102
VIII.5	Sekundärliteratur	103
IX.	CURRICULUM VITAE	118
X.	ABSTRACT - DEUTSCH	122
XI.	ABSTRACT - ENGLISCH	123

I. EINLEITUNG

Visuelle Artefakte und historisch orientierte Wissenschaften haben eine lange gemeinsame Tradition. Für Mediävist/innen, Kunsthistoriker/innen und Archäolog/innen ist die Auseinandersetzung mit Bildern als Quelle eine Selbstverständlichkeit. An visuellen Formationen von Alltagsgegenständen haben ethnologisch sowie sozialhistorisch orientierte Forschungsfelder besonderes Interesse.¹ Begünstigend für diese skizzierte Entwicklung wirkte der seit den 1990er Jahren beginnende *pictural/ iconic turn* und die noch nicht abgeschlossene Etablierung einer bildwissenschaftlichen Disziplin.² Die Bild- und Kulturwissenschaften folgen in der Regel einer interdisziplinären Praxis. Dieser breit angelegte wissenschaftliche Zugang ist es, der Aby Warburg zu einer Renaissance verhalf und auch für die neuere und neueste Geschichtswissenschaft nutzbar ist.

Neben den oben genannten Disziplinen zeigten die Theologie, die Literaturwissenschaften und die philosophische Forschung besonderes Interesse an der Auseinandersetzung mit Warburg. Letztere interessieren sich unter anderem für die sprachliche Vielfalt Warburgs, die sich in seinen kreativen Wortwendungen zeigt und ein großes Potential für die Forschung bereit hält.³ Das rege Interesse vor allem der Literaturwissenschaften hängt mit der engen Verwandtschaft zum *Topos*-Begriff zusammen, den Robert Ernst Curtius in Anlehnung an den Terminus *Pathosformel*⁴ entwickelte.⁵

Mit der Renaissance Warburgs ab den 1970er Jahren wurden zunehmend die von ihm entwickelten Begriffe rezipiert wie *Ikonologie*, *Schlagbild*, *Bilderfahrzeug*, *Dynamogramm*, das *Nachleben der Antike*, *bewegtes Beiwerk*, die *Ninfa fiorentina*, *Gebärdensprache der Antike*, *Superlative der Gebärdensprache*. Unter den Top Ten,

¹ Der dafür gebräuchliche Begriff der Objektivationen als sich in Objekten oder visuellen Artefakten zeigende Manifestationen wurde auch in der sich seit den ausgehenden 1980er Jahren etablierenden Gedächtnisforschung benutzt. Jan und Aleida Assmann rekurren in ihrer Gedächtnistheorie auf zwei Gedächtnisforscher der 1920er Jahre – Maurice Halbwachs und Aby Warburg. Vgl. Assmann 1988: 9ff.; zu Warburg: Assmann 1988: 12 und 16 (Anmerkung 1).

² Den genannten bildwissenschaftlichen Wenden fügt Thomas Hensel in seinem Buch »*Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien*« die Termini *imagic turn*, *optical turn* und *visualistic turn* hinzu. Der letztgenannte Begriff wurde von Klaus Sachs-Hombach geprägt und Titel gebend für seine 2009 publizierte Einführung »*Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic*«, Frankfurt am Main 2009.

³ Vgl. Wedepohl 2009, »*Aby Warburg als Sprachbildner*« sowie Weigel 2006: 234-253 und WW: 15.

⁴ Grundsätzlich benutzte Warburg die Konzeption der *Pathosformel* auch als Pluralbegriff. Dies zeigt sich vor allem in den späteren Schriften der 1920er Jahre.

⁵ Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

wie es Karl Sierek in seinem Buch *Aby Warburg als Medienwissenschaftler* ausführt,⁶ greife ich den Begriff der *Pathosformel* heraus, der mittlerweile als ein wichtiger Leitbegriff der Kulturwissenschaften gilt. Dass dies bereits kurz nach der ersten Erwähnung von 1905 bereits der Fall war, meint der Literaturwissenschaftler Ulrich Port:

»Unter den terminologischen Zurüstungen, die Aby Warburg den Kulturwissenschaften des 20. Jahrhunderts vermachte, ist sein Begriff der ›Pathosformel‹ wohl derjenige, der sich am schnellsten von den Erkenntnisinteressen und Forschungsprojekten seines Initiators löste, um als frei flottierendes Schlagwort in Wissenschaft, Essayistik und Feuilleton immer dort Verwendung zu finden, wo es um die Erörterung inszenierter Herrschaftsgesten, suggestiver Gefühlsappelle und hoh(l)er Stilprägungen ging.«⁷

Gerade deswegen ist die Frage nach Definitionen der Warburg'schen Wortschöpfungen nicht leicht zu beantworten. Das wurde zunehmend auch der Warburgforschung bewusst. Daher war es wesentlich, die Originaltexte wieder zugänglich zu machen. Seit den 1990er Jahren werden die Gesammelten Schriften Warburgs neu ediert. Dahinter steht ein großer Apparat an Warburgexperten. Anlass für dieses Unterfangen war eine große Warburg-Konferenz, die 1990 in Hamburg stattfand.⁸

I.1 Zur Renaissance Warburgs

Konferenzen und Vorträge markierten jene Zäsuren, die ausschlaggebend für die Renaissance Warburgs war. Nachdem 1970 *Aby Warburg. An intellectual biography* von Ernst Gombrich erschien, wurde im Herbst 1979 in Hamburg eine Gedenkfeier anlässlich des 40. Todestages Warburgs organisiert. Als Produkt der Ausstellung und der Vorträge, die in diesem Zusammenhang stattfanden, gingen eine Publikation der Kunsthistoriker Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke zu

⁶ Sierek 2007: 12.

⁷ Port 1999: 5.

⁸ Die Erstausgabe der GS erfolgt unter Gertrud Bing 1932 unter Mitarbeit von Fritz Rougement. 1998 ist das Jahr, in dem die ersten Bände des bereits 1990 geplanten Projekts erschienen. Der Editionsplan umfasst 7 Abteilungen (1.Reprint der Gesammelten Schriften von 1932, 2. Bilderatlas Mnemosyne, Texte zum Atlas, Ausstellungen, 3. Kleine Schriften und Vorträge, 4. Fragmente zur Ausdruckskunde 5. Briefe u. Autobiografisches 6. Katalog der KBW, 7. Tagebuch der KBW). Diese sind ausführlich im ersten Band der Studienausgabe von Horst Bredekamp und Michael Diers beschrieben. (siehe Vorwort zur Studienausgabe. In: GS 1998, Bd. I: 17ff. (Reprint GS 1932). Einige Bände der geplanten Gesamtedition sind bereits erschienen (genaue Literaturangaben folgen an den entsprechenden Textstellen); andere sind nach wie vor ausständig.

»Warburgs Kampf um die ›Menschenrechte des Auges‹« hervor.⁹ Die Renaissance Warburgs geht nebst der deutschsprachigen Übersetzung der Warburg-Biografie im Jahre 1981 auf diese Aktivitäten zurück.¹⁰

In Italien weckte bereits in den 1960er Jahren eine weitere Übersetzung das Interesse von Warburg-Forschenden: Anlässlich der Übersetzung der von Gertrud Bing (1892-1964) herausgegebenen Gesammelten Schriften ins Italienische verfasste der Historiker Carlo Ginzburg eine wissenschaftshistorische Einschätzung. 1966 schrieb Ginzburg: »*Es wäre sicherlich ein wenig lächerlich, wollte man heute die Bedeutung der Lehre Warburgs und seiner Freunde und Fortsetzer ›entdecken‹.*«¹¹ Trotzdem dauerte diese Wiederentdeckung Warburgs im deutschsprachigen Raum noch weitere Jahr(zehnt)e, wie zuvor ausgeführt. Auch Ginzburgs Text war erstmals in den 1980er Jahren im Deutschen erhältlich.

Ähnlich verhielt es sich in Hinblick auf die Sekundärliteratur: 2010 erschien ebenfalls die längst fällige Übersetzung von George Didi-Hubermans *l'image survivante*, das inzwischen nebst der Gombrich'schen Warburg-Biografie zu einem Standardwerk avancierte. Viele italienische Texte sind weitgehend unübersetzt und so der Warburgforschung nur bedingt zugänglich. Auch manche französische Texte wurden bislang noch nicht übersetzt. Eine sprachliche Koordination der Primär- wie auch Sekundärliteratur könnte sich befruchtend auf den Warburg-Diskurs auswirken. Eine zunehmende internationale Rezeption zeichnet sich bereits ab. Claudia Wedepohl initiierte gemeinsam mit Peter Mack, dem Leiter des Warburg Institutes, im Juni 2012 in London eine Konferenz. Ziel war das Interesse an Warburgs Schriften im englischsprachigen Raum zu erhöhen.¹² Weitere Tagungen, Workshops und Konferenzen wurden in ganz Europa veranstaltet.¹³

⁹ Die Formulierung ist eine Referenz auf die Formulierung Warburgs »*Manet im Kampfe um die Menschenrechte des Auges*«, in WW: 647. Hier bezieht sie sich auf den Umschlagtext: »*Warburg verstand den Kampf um die ›Menschenrechte‹ als einen Befreiungsprozeß, der seine Kraft aus der umdeutenden Auseinandersetzung mit den Bildprägungen der Tradition gewinnt.*« Die Ausstellung war im Foyer der Hamburger Kunsthalle zu sehen. Siehe Syamken/ Warnke/ Hofmann 1980: 9.

¹⁰ Ein weiterer Erfolg in diesem Zusammenhang ist die Reaktivierung des ursprünglichen Gebäudes der KBW (kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg) als Forschungszentrum, vor allem dank der Initiative Martin Warnkes zurückgeht. Er verwendete dafür einen Teilbetrag aus dem Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft, mit dem er 1990 ausgezeichnet wurde.

¹¹ Diese Aussage tätigte Ginzburg in seinem im Original erschienenen Aufsatz 1966: Ginzburg, Carlo: Da A. Warburg a E. H. Gombrich Note su un problema del metodo, in: Studi Medievali, 3. R., VII, 1966: 1015-1065. Zitiert nach Ginzburg 1995 (1966): 63. Prof. Ginzburg forscht derzeit am Zentrum für Literatur- und Kulturforschung in Berlin.

¹² Vgl. http://warburg.sas.ac.uk/fileadmin/images/events/art_history/warburg-benjamin.pdf [24.9.2011].

¹³ Darunter: »Des formes et des preuves« (4. März 2001, Paris), »Survivance d'Aby Warburg« (19.-20. Mai 2001, Bourdeaux), »Neue Perspektiven in der Warburg-Forschung« (25.-26. November 2011, Berlin), »Warburg und die Wissenschaft um 1900« (7. Oktober 2011, München), »Aby Warburgs

Die ständig sich vermehrende Literatur zu Warburg zeugt von dessen Aktualität. Waren es in den 1990er Jahren noch zwei bibliografische Bände¹⁴, die zu Warburgs Werken publiziert wurden, so explodiert die Textproduktion zu Warburg als Person, seinen Werken und seinen Termini geradezu. Björk Biester ist neben Dieter Wuttke Herausgeber der Warburg'schen Bibliografien. Um die Fachwelt über neueste Tendenzen informiert zu halten, startete er einen Blog¹⁵. Diese vergrößerte Anzahl an Publikationen bezieht sich auch auf die *Pathosformel*.

Zu einer weiteren Verbreitung trugen die feministische (Kunst-) Geschichtsschreibung, das seit den 1970er Jahren erwachte Interesse an Alltagsgeschichte, Geschichte von unten, Mikrohistorie, *nouvelle histoire* und die neue Praxis einer inter- und transdisziplinären Forschung bei. In diesen großen Zusammenhang der beschriebenen Paradigmenwechsel ist der Boom rund um den Namen Aby Warburg und der von ihm neu eingeführten bzw. re-etablierten Terminologien zu sehen. Die Warburgforschung wendet sich den Warburg'schen Formulierungen zu – allerdings in unterschiedlicher Intensität.¹⁶ Die Faktoren und wissenschaftlichen Interessen, die ausschlaggebend für eine divergierende Rezeption der Warburg'schen Termini sind, werden nicht Thema dieser Arbeit sein.

Fokus dieser Arbeit ist der Begriff der *Pathosformel* und damit verbunden eine eingehende Klärung, wie und wann Warburg diesen Terminus entwickelte und welche wissenschaftshistorischen Einflüsse dafür ausschlaggebend waren. Dazu werden auch jene Texte herangezogen, die Warburg selbst dafür verwendete. Damit wird gezeigt, wie sich der Begriff *Pathosformel*, der eng verbunden mit dem Begriff des *Nachlebens* ist, innerhalb des Gesamtoeuvres Warburgs positioniert. Da Warburg selbst keine eindeutige Definition des Begriffs beschrieb, kann die vorliegende Arbeit nur eine Annäherung darstellen, was Warburg unter *Pathosformel*

Pathosformel« (19. April 2012, Köln) und die obig erwähnte Konferenz zu »Warburg, Benjamin and Kulturwissenschaft« (Juni 2012, London).

¹⁴ 1. Aby-M.-Warburg-Bibliographie, Bd.1, 1866 bis 1995 : Werk und Wirkung; mit Annotationen, hg. von Dieter Wuttke, Björn Biester, Baden-Baden 1998, 2. Aby-M.-Warburg-Bibliographie, Bd. 2, 1996 bis 2005 mit Annotationen und Nachträgen zur Ausgabe, Bd.1., 1866 bis 1995, hg. von Biester, Björn Wuttke, Dieter Wuttke, Baden-Baden 2007.

¹⁵ <http://aby-warburg.blogspot.com/> [14.1.2013]

¹⁶ Es fällt auf, dass Wissenschaftler, die sich nach dem Tod Warburgs mit Begriffen, mit diesen in Zusammenhang gebracht wurden. Mit dem Begriff der Ikonologie wurde Erwin Panofsky bekannt. Mit der Warburg'schen Schöpfung des Schlagbildes beschäftigte sich vor allem Michael Diers. Zum Nachleben der Bilder schrieb George Didi-Huberman. Im Zuge der vermehrten Auseinandersetzung mit Warburg relativierte sich das Zusammendenken von Begriffen und deren Schöpfer/innen.

verstand. Es gibt einige Texte, die dies bereits versuchten,¹⁷ aber wie Ulrich Port in seiner Analyse zur *Pathosformel* formulierte:

»Die Griffigkeit der Wendung und der knappen Erläuterungen Warburgs besitzt offenbar etwas Selbsterklärendes, aber auch – multiplizierendes, so daß zu Recht davon gesprochen wurde, der Terminus sei in seinem inflationären Gebrauch selbst zu einer Formel geronnen, die nur wenig mit dem ursprünglichen Problemgehalt zu tun habe.«¹⁸

Somit wähle ich nicht nur einen der bekanntesten Begriffe Warburgs, sondern auch einen der unklarsten. Für Historiker/innen hat dieser Terminus zunehmende Relevanz. Wie Astrid Wenger-Deilmann und Frank Kämpfer in ihrem Aufsatz »*Handschlag – Zeigegestus – Kniefall. Körpersprache und Pathosformel in der visuellen politischen Kommunikation*« herausstreichen, birgt dieses verbale Hilfsmittel Potential für eine Neunutzung.¹⁹ Dazu braucht es als Voraussetzung die Kenntnis der ursprünglichen Bedeutung anhand vorhandener Quellen.

I.2 Publiziertes Quellenmaterial

Zur Klärung der Frage, welche Intentionen Warburg mit dem Terminus der *Pathosformel* verfolgte, werden in erster Linie Primärquellen herangezogen, die teilweise mit der von ihm konsultierten Literatur verglichen wurden. Ein bislang wenig beachteter Text, der Warburg nachdrücklich prägte, ist jener von Anton Springer. Dessen erstes Kapitel seines zweibändigen Werkes *Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte* war für Warburgs Begriff des Nachlebens ausschlaggebend.²⁰ Der 1867 erstmals publizierte Aufsatz *Das Nachleben der Antike im Mittelalter* wurde in der zweiten Auflage erheblich erweitert. Diese wird hier verwendet.²¹

Obwohl der Begriff der *Pathosformel* wie auch weitere seiner innovativen Termini noch nicht in seiner Dissertation zu Botticellis »*Geburt der Venus*« und »*Frühling*« expliziert wurden, setzte sich Warburg bereits in diesem ersten veröffentlichten Text mit jenen Themen auseinander, die sein Lebenswerk

¹⁷ Siehe Hofmann/ Syamken/ Warnke 1980, Settis 1997, Knappe 2008.

¹⁸ Damit bezieht sich Ulrich Port auf Warnke 1980:62, siehe Port 1999: 6.

¹⁹ Wenger-Deilmann/ Kämpfer 2006: 203.

²⁰ Anton Springer, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter*, in: Ders., *Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte*. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage mit Illustrationen, Band 1, Bonn 1886².

²¹ Aus dem einbändigen Werk wurden 1886 zwei Bände. Auch die Länge des Aufsatzes veränderte sich, vgl. Springer 1867: 1-28 und Springer 1886, Bd.1: 1-40.

bestimmen sollten.²² Immer wieder wird in der Literatur diese erste wissenschaftliche Arbeit zur Erläuterung der *Pathosformel* herangezogen. Es gibt mehrere Texte Warburgs, die in Hinblick auf die Genese, Verwendung sowie Definition der *Pathosformel* entscheidend sind:

1. Der Vortragstext von 1905 zu Dürers *Tod des Orpheus* wird aufgrund seiner herausragenden Bedeutung entgegen einer chronologischen Ordnung vorangestellt. In diesem Vortrag benutzte Warburg zum ersten Mal den Begriff der *Pathosformel*.
2. Die Dissertation von 1892/93²³ ist Warburgs erste wichtige Publikation. Sämtliche Forschungsfelder haben dadurch eine erste Konzeptualisierung erfahren, die dann mit dem Mnemosyne-Atlas²⁴ als Opus Magnum enden sollte. Darin wird skizziert, wie Warburg zu dem Themenfeld gelangt, das ihn bis zu seinem Lebensende in den Bann zog. Sein undifferenzierter Umgang mit Bildquellen unterschiedlichster Herkunft unabhängig von Prestige, Verwendungszweck, wissenschaftlicher Zuordnung wie auch Warburgs innovative Sichtweisen münden in jene Methodik²⁵, die er zu einem späteren Zeitpunkt (1912) als *Kritische Ikonologie* bezeichnet hatte.
3. Rund um den Florentiner Francesco Sassetti gibt es zwei Texte, die sich mit der personifizierten *Pathosformel*, der Person der Ninfa (Nympha), beschäftigen: *Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. Francesco Sassetti, sein Grab und die Nymphe des Ghirlandajo* (1901)²⁶, und *Francesco Sassetis letztwillige Verfügung* (1907)²⁷. Diese Quellenstudie zeichnete sich ebenfalls bereits im Dissertationstext ab. Diesem groß angelegten Forschungsprojekt widmete Gombrich ein eigenes Kapitel seiner

²² Warburg 1893: 11-64. Vgl. ebf. Warnke 1980: 61.

²³ Die Dissertation wurde 1891 fertig gestellt und am 8. Dezember an der Universität Straßburg eingereicht. Publiziert wurde sie erstmals Ende 1892 bei Leopold Voss, Hamburg und Leipzig 1982. Siehe dazu GS 1932/ 1998, Bd. I: 307. Die im darauf folgenden Jahr erweiterte Fassung enthält nebst einer zugefügten Einleitung auch die Vier Thesen. Siehe dazu: George Didi-Huberman 2012: 2.

²⁴ Die korrekte Bezeichnung lautet »*Bilderatlas Mnemosyne*«. (ebf. Titel des von Martin Warnke hg. Bandes der GS/ Abt. II.1. Ein weitere Band unter der Herausgeber/innenschaft von Kurt W. Forster ist mit Texten zum Bilderatlas Mnemosyne geplant.

²⁵ Erkenntnisse von Warburgs unorthodoxer Arbeitsweise werden 1912 in einen Vortrag münden, der, wie bereits eingangs erwähnt, die Geburtsstunde der modernen Ikonologie markiert.

²⁶ Warburg 1901, in WW: 211-233. Die Schreibweisen unterscheiden sich in eingedeutschter Weise (Ghirlandajo) bzw. in der italienischen korrekten (Ghirlandaio). Die Zitate wurden wie von Warburg bzw. Bing verwendet belassen.

²⁷ Warburg 1907, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 129ff. (WW: 234ff.).

Warburg-Biografie.²⁸ Das so genannte Ninfa-Projekt wurde jedoch nie vollendet.

4. Der mittlerweile bekannteste Text ist die Einleitung zum *Bilderatlas Mnemosyne*.²⁹ Die Erstpublikation dieses Textes erfolgte 1992 unter Herausgeber/innenschaft von Ilsebill Barta-Fliedl und Christoph Geissmar.³⁰ Dieser Text wurde in mehreren Versionen publiziert und ist mittlerweile schon mehrfach abgedruckt erschienen. Zuletzt wurde unter dem Titel »*Mnemosyne. Materialien*« ein Textkonvolut ergänzend publiziert, zu dem dieser Einleitungstext zählt.³¹
5. Seine letzten Lebensjahre (1924 – 29) verbrachte Warburg mit der Arbeit an diesem Opus Magnum. Der einzig weitere Text neben Einleitung und Bildtafelunterschriften ist »*Manet's Déjeuner sur l'herbe*« gewidmet³². Warburg befand sich mitten in den Vorbereitungsarbeiten zur Publikation, als er unvermutet im Herbst 1929 einem Herzanfall erlag. Gertrud Bing tippte den bereits verfassten Einleitungstext ab, redigierte ihn und kennzeichnete die von ihr vorgenommenen Korrekturen.³³
6. Mit dem Vortrag »*Vom Arsenal zum Laboratorium*« bewertete Warburg retrospektiv seine Errungenschaft, um vor dem Kuratorium eine Budgetzusage für seine kulturwissenschaftliche Bibliothek zu erreichen.³⁴
7. Das Festwesen ist ein Themenfeld, das besondere Beachtung verdient. Dazu zählen die Texte, die sich den Intermedien als Vorform der Oper widmen. 1926 folgte ein Vortrag zu Rembrand, für den Warburg die »*Anziehungskraft*

²⁸ Vgl. Gombrich 2012 (1970): 199-236.

²⁹ Dieser Text steht eng verbunden mit den theoretischen Ausführungen von 1896-1901, die Warburg mit *Symbolismus als Umfangbestimmung* betitelte. Siehe Aby Warburg, »*Symbolismus als Umfangbestimmung*«, in: Berndt/ Drügh 2009: 75-91, ausführlichere Version gegenüber WW: 615-628.

³⁰ Siehe Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg/ Wien 1992: 171-173.

³¹ Aby M. Warburg. »*Mnemosyne*« *Materialien*. Hrsg. von Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Wolfram Pichler und Marianne Koos. München – Hamburg: Dölling und Galitz, 2006. Ergänzung zu den 1994 veröffentlichten Begleitmaterialien zur Ausstellung »*Mnemosyne*«. Den einzelnen Bildertafeln, die dieses Konvolut enthält, sind jeweils Textpassagen von Ernst Gombrich, Aby Warburg und Dorothee Bauerle beigelegt.

³² Warburg 1929/ Manet, in WW: 647-659.

³³ Über diese Umstände schreibt Martin Warnke in seinen editorischen Vorbemerkungen, siehe Warnke 2008: VII-X. Bings Ergänzungen zu Warburgs Texten wurde in der Ausgabe von 2010 (WW) nicht berücksichtigt, vgl. dazu die Edition Warburg 1929/ *Mnemosyne Materialien*.

³⁴ Warburg 1927c, in WW: 683-693 [690!].

dieser barocken Rhetorik« wieder aufgriff, die »*die Gedankenwelt von Theaterdirektoren und Organisatoren der Festveranstaltungen*« beherrschte.³⁵

8. Warburg ist für die zahlreiche ungewöhnliche Begriffe berühmt. Dafür entwickelte er eine Systematik und hielt diese in seinen bekannten Notizbüchern und Zettelkästen fest. Teile davon wurden bislang in der Sekundärliteratur zitiert. Ernst Gombrich wies durch zahlreiche Quellenzitate in seiner Warburg-Biografie auf diese reichen Bestände des Warburgarchivs hin. Kritisiert wird, dass er damit gleichzeitig zu einer Fragmentierung des Werkes Warburgs beitrug.³⁶

Das zuvor erwähnte Re-Editionsprojekt der Gesammelten Schriften ist noch längst nicht abgeschlossen.³⁷ Nebst dem Reprint der von Gertrud Bing 1932 herausgegebenen zwei Bände und dem bislang Publizierten liegen im Warburgarchiv in London noch viele Archivbestände brach. Dies trifft desgleichen auf Material zur Pathosformel zu. Das so genannte »*Heft A*«³⁸ erscheint für eine Auswertung insbesondere relevant.

I.3 Aufbau der Arbeit

Einleitend gibt das hier vorliegende **Kapitel I** einen Überblick über das Vorhaben, vor allem Primärquellen zum Stellenwert der *Pathosformel* im Werk Warburgs zu befragen. **Kapitel II** zeigt, wie in den wichtigsten Publikationen die *Pathosformel* wissenschaftlich dargestellt wurde. Für diesen Stand der Forschung werden zum einen die aktuellsten Publikationen und Standardliteratur herangezogen. Dazu zählen der bereits erwähnte Katalog zur *Pathosformel*-Ausstellung, die *Intellektuelle Biografie* Ernst Gombrichs, das *Nachleben der Bilder* von George Didi-Huberman und die noch immer aktuelle Einführung zu den Begriffen Warburgs von Martin Warnke. Darüber hinaus wurden auch kulturwissenschaftliche Lexika herangezogen. **Kapitel III** bietet den notwendigen theoretisch-methodischen sowie wissenschaftshistorischen Hintergrund.

³⁵ Gombrich 2012 (1970): 440.

³⁶ Vgl. u.a. Wind 1971, Wedepohl 2012.

³⁷ Der jeweilige Stand des Editionsplanes findet sich im Umschlag der herausgegebenen Teilbände.

³⁸ Als Standort für Heft A gibt der Initiator der *Pathosformel*-Ausstellung, Marcus Hürtig, die Signatur WIA, III.58.6.1. an, siehe Hürtig 2012: 32.

Herz und Zentrum der vorliegenden Arbeit ist die Auswertung der textlichen Primärquellen, die in jedem Kapitel zur Sprache kommen. Insbesondere in **Kapitel IV** werden jene Texte analysiert, die zur Formierung und Etablierung der *Pathosformel* beitrugen. Der bedeutsamste Text ist der Vortrag von 1905, mit dem Warburg die *Pathosformel* öffentlich erstmals erwähnte: »*Dürer und die italienische Antike*«. Dieser eröffnete eine Reihe von Texten um die Thematik des Nachlebens der Antike, die vor 1920 entstanden.

Zwei mythische Wesen bilden das Zentrum in Warburgs Konzeption, an denen er mit Vorliebe die *Pathosformel* illustrierte. Sie begleiteten ihn thematisch ab Ende der 1880er Jahre bis Ende der 1920er Jahre – d.h. von seiner Arbeit an der Dissertation bis zu jener am Bilderatlas Mnemosyne. Orpheus bildet das eine Motiv, einmal von so genannten Mänaden erschlagen, ein andermal zu seiner Ehefrau Eurydike zurückblickend, die er aus dem Hades zurückholen möchte. Die andere analysierte Figur ist die *laufende Frau*, wie Warburg sie in einem Dissertationskonzept bezeichnete.³⁹ Sie bekommt im Laufe seiner wissenschaftlichen Karriere viele Namen. Neben dem berühmtesten, aus dem das sogenannte Ninfa-Projekt⁴⁰ resultieren sollte, wird sie auch Fortuna, Mänade, Ghirlandaio-Dienerin genannt.

Kapitel V widmet sich späten Schriften der 1920er Jahre. Der *Bilderatlas Mnemosyne* ist als Atlas eines kollektiven/ sozialen Gedächtnisses anhand von Bildmaterial zu verstehen. Das theoretische Konzept Warburgs bildet hierfür den Hintergrund.⁴¹ Dieses zeigt sich besonders in den Schattierungen von *Pathosformeln*, die hierdurch zum Ausdruck gebracht werden. Somit bilden *Pathosformeln* in ihren unterschiedlichen verbalen und bildlichen Ausformungen (*Siegespathos*, *Leidenspathos* etc.) die Schlusspunkte. Diese Bildformen werden überleiten in eine Zusammenfassung der Gesamtergebnisse.

³⁹ »*Die laufende Frau*« wird genannt in: Fragmente, 4. April 1889, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 100.

⁴⁰ Siehe dazu Kapitel V.I.

⁴¹ Vgl. »*Symbolismus als Umfangbestimmung*«, siehe Warburg 1896-1901.

II. STAND DER FORSCHUNG: ZUR DEFINITION DER PATHOSFORMEL

Die Warburg-Renaissance begann ab den 1970er Jahren und erfuhr mit den beiden Konferenzen von 1979 und 1990 wichtige Impulse wie in der Einleitung ausgeführt. Mit dem kontinuierlichen Anwachsen der wissenschaftlichen Literatur zu Warburg ergab sich ein gesteigertes Interesse an der *Pathosformel*.

Nun liegen zufällig aufgespürte Quellen vor, die einen erneuten Impetus für eine Auseinandersetzung geben.⁴² Als der Kunsthistoriker Marcus Andrew Hurttig 2010/ 11 in der Hamburger Kunsthalle tätig war, fand er jene Bildtafeln, die Warburg für seinen Vortrag zu »*Dürer und die italienische Antike*« heranzog. Auf diesen Schlüsseltext zur *Pathosformel*, der immer wieder abgedruckt wurde, wird häufig referiert.⁴³ Er gilt als ihre Geburtsstunde.

Aus den nun vorliegenden Unterlagen wurde die ursprünglich 1905 gezeigte Ausstellung für die Hamburger Kunsthalle rekonstruiert.⁴⁴ Sie trug den Titel »*Die entfesselte Antike, Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel in Hamburg*«. 2012 wurde diese auch in Köln gezeigt. In der Publikation zur Ausstellung in Hamburg (2011) und Köln (2012) wird der Vortragskontext ausführlich beschrieben. Die Ausführungen Hurttigs machen klar, dass das öffentliche Interesse für diesen neu vorgestellten Begriff Warburgs so breit und so schnell Verbreitung fand.⁴⁵ Die beiden weiteren Beiträge beschäftigen sich mit dem Bezug zu Köln (Ulrich Rehm) bzw. mit einer theoretischen Einbettung der *Pathosformel* (Claudia Wedepohl). Auf den zuletzt genannten Text wird im Folgenden eingegangen.

⁴² Unter anderem fand im Rahmen der Ausstellung zur *Pathosformel* am 17. April 2012 ein Workshop im Kölner Wallraff-Richartz-Museum statt. Vorträge wurden von Claudia Wedepohl, Martin Tremel und Ulrich Rehm gehalten.

⁴³ Oft zitierte Publikationen sind die Gesammelten Schriften von 1932 (hg. von Gertrud Bing) oder »*Aby Warburg, Aby Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hg. von Dieter Wuttke und Carl Georg Heise, Baden-Baden 1979, die seit 1979 bereits in mehrfacher Auflage herausgegeben wurden. Herausgeberin war für die GS von 1932 die langjährige Assistentin Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougement. Eine erste Re-Edition erfolgte 1960 bzw. 1998. Der Sammelband unter Herausgeber/innenschaft von Dieter Wuttke erreichte größere Bekanntheit.

⁴⁴ Die 2011 in Hamburg gezeigte Ausstellung wurde von Marcus Andrew Hurttig kuratiert. Dazu erschien ein Begleitband, der 2012 für die Kölner Ausstellung überarbeitet und neu herausgegeben wurde.

⁴⁵ Zum historischen Kontext siehe Kapitel IV.1.

II.1 Die *Pathosformel* im Kontext einer »ausdruckstheoretisch begründeten Kulturgeschichte«

Claudia Wedepohl stellt ihren Aufsatz in den Kontext einer nicht geschriebenen »ausdruckstheoretisch begründeten Kulturgeschichte«.⁴⁶ Die *Pathosformel* ist ihrer Meinung nach »Teil von Warburgs groß angelegter, aber letztlich nie abgeschlossener Untersuchung zur ›Stilentwicklung in der weltlichen Malerei der Frührenaissance‹.«⁴⁷ Nebst den wenigen Publikationen Warburgs und im Archiv vorhandenen Notizen verweist sie aus der bestehenden Literatur zur *Pathosformel* auf Texte der Kunsthistoriker Martin Warnke und Salvatore Settis, der Literaturwissenschaftler/innen Sigrid Weigel, Ulrich Port und Joachim Knappe.⁴⁸

Claudia Wedepohl datiert Warburgs Beschäftigung mit der Genese der *Pathosformel* ab dem Jahr 1897 bis in die erste Dekade des 20. Jahrhunderts.⁴⁹ 1897 war das Jahr, in dem er wieder nach Florenz zurückkehrte, um bis zu seiner Rückkehr nach Hamburg dort zu leben. Auch Gombrich markiert den Dürer-Vortrag von 1905 als thematische Rückkehr in den nordeuropäischen (Kunst-)Raum.⁵⁰ Wedepohl sieht in der Beschäftigung mit Dürers »*Tod des Orpheus*« eine Fallstudie und einen »Beitrag zu einer grundsätzlich neuen Sicht auf die ›Stilgeschichte‹ mit dem Ziel einer Neubewertung des Einflusses der Antike auf die Darstellung des Menschen in der frühneuzeitlichen Malerei.«⁵¹

Wedepohl erwähnt die erstmalige, eher beiläufige Erwähnung des Forschungsziels von Warburgs Dissertation.⁵² Sie unterstreicht, dass Warburg über Stilanalysen hinaus an der bildlich sowie textlich überlieferten Antike interessiert war. Warburg artikuliere das Interesse von »Künstlern (und ihren ›Berathern‹) an rein äußerlichen Zeichen von Bewegung, dem so genannten ›bewegten Beiwerk‹, als Indiz für ihr ganz grundsätzliches Bedürfnis einer inneren Bewegung, gar einer

⁴⁶ Teil des Titels von Claudia Wedepohls Katalogbeitrag zur Ausstellung »Die entfesselte Antike [...]«, Von der »*Pathosformel*« zum »Gebärdensprachatlas«. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdruckstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, vgl. Wedepohl 2012: 33-50.

⁴⁷ Wedepohl 2012: 33.

⁴⁸ Vgl. Wedepohl 2012: 50, Warnke 1980: 53-83, Settis 1997: 39ff., Port 1999, Weigel 2006, Knappe 2008.

⁴⁹ Wedepohl 2012: 33.

⁵⁰ Vgl. Gombrich 2012 (1970): 351ff.

⁵¹ Wedepohl 2012: 33. In einer Anmerkung zu dieser Passage verweist Wedepohl auf Archivbestände (WIA, III.61.6.1, fol. 3) und einen Brief Warburgs an den Historiker Karl Diltz, vgl. Wedepohl 2012: 49, Anmerkung 3.

⁵² Vgl. Wedepohl 2012: 33 sowie WW: 685.

leidenschaftlichen Erregung Ausdruck zu verleihen.»⁵³ Sie schätzt die Artikulation von Warburgs Absicht insgesamt als zu peripher artikuliert ein und ortet als Zentrum der einfühlungstheoretischen Fragestellung Warburgs die *Vier Thesen*, die der Dissertation nachträglich beigelegt wurden.⁵⁴ Insgesamt analysiert sie mit einer Trias aus psychologisch-anthropologisch-typologischen Ansätzen⁵⁵ das Werk Warburgs: Nach Wedepohl formulierte Warburg im Aufsatz zum Testament Francesco Sassettis seine Polaritätstheorie.⁵⁶ Diese wäre in einer Polaritätsskala angesiedelt, innerhalb derer die menschliche Psyche schwankt. Darunter verstand Warburg die emotionale Hingabe an ein Objekt bzw. die Distanzierung davon, die in einer rationalen Leistung vollführt wird. Das Spektrum liegt innerhalb einer so genannten *Schwingungsweite*.⁵⁷ Der Rückgriff auf die Antike wäre bestimmt durch das anthropologisch fundierte Bedürfnis der Gestaltung von religiösen Handlungen. Kern jeden Mysteriums, der Warburg in den antiken Opfertanzspielen so sehr faszinierte, wäre die Katharsis.⁵⁸ Darin erkennt Wedepohl »in nuce jene Kulturtheorie, die Warburg zwischen den Extremen Wildheit und Zivilisation« ansiedelte.⁵⁹

II.2 Künstlerische Rezeption von Pathosformeln

Der Band *Die Menschenrechte des Auges* von Werner Hofmann, Georg Syamken und Martin Warnke gilt als Grundlagentext der Warburg-Forschung.⁶⁰ Zur Definition der *Pathosformel* ist vor allem der Beitrag von Martin Warnke essentiell. Warnke bettet seine Ausführungen zur *Pathosformel* in ein Setting von weiteren Warburg'schen Termini ein: Neben der *Pathosformel* folgen Ausführungen zu *Schlagbild*, *Bilderfahrzeuge*, *Polarität* und *Ausgleich*. Diese Begriffe stehen in enger Verbindung mit Warburgs theoretischen Überlegungen.

Die *Pathosformel* wurde auch nach Ansicht Warnkes beiläufig eingeführt.⁶¹ Nicht die *Pathosformel* stehe im Vordergrund, sondern das Aufzeigen der

⁵³ Wedepohl 2012: 34.

⁵⁴ Die Vier Thesen gelten als Disputationsvorlagen zur Dissertation, vgl. Wedepohl 2012: 35.

⁵⁵ Bei George Didi-Huberman heißen diese Ansätze philosophisch, historisch (=typologisch) und anthropologisch, vgl. Didi-Huberman 2010 (2002): 225.

⁵⁶ Wedepohl 2012: 35.

⁵⁷ TB/KBW: 399 bzw. Wedepohl 2012: 49, Anmerkung 12 mit Hinweis auf den Archivbestand.

⁵⁸ Wedepohl 2012: 36, dazu auch Port 1999.

⁵⁹ Wedepohl 2012: 37.

⁶⁰ Hofmann, Werner/ Syamken, Georg/ Warnke, Martin: *Die Menschenrechte des Auges*. Frankfurt am Main 1980.

⁶¹ Warnke verweist hier nicht auf den Kontext der Konferenz, sondern auf den entlegenen Publikationsort des Konferenzbandes und des damit adressierten Publikums, siehe Warnke 1980: 61.

Strömungen, die zwischen dem Süden und dem Norden Europas verlaufen. Es ginge Warburg vielmehr um das Aufzeigen von Wanderstraßen.⁶²

Seine Ausführungen zum Warburg'schen Begriff zeigen die Rezeptionswege auf. Die Umpflanzung der *Pathosformel* in die Literatur bewirke einen neuen Forschungsstrang. Durch Ernst Robert Curtius wurde die Toposforschung begründet.⁶³ In der Geschichtswissenschaft wurde die *Pathosformel* in der Bedeutungs- und Wirkungsgeschichte von Herrschaftszeichen von Percy Ernst Schramm benutzt. Auch die Archetypenlehre C. G. Jungs und Cassirers »*Philosophie der symbolischen Formen*« gehe nach Ansicht Warnkes auf Warburg zurück.⁶⁴ Aus dem 1929 von Erwin Panofsky verfassten Nachruf auf Warburg zitiert Warnke, das Werk Warburgs sei eine »*Geschicht[sschreibung] der menschlichen Leidenschaften [...], die der formverleihende Geist [...] in immer neuen Kulturgebilden zugleich offenbaren und bändigen muß*«. ⁶⁵ Gleichzeitig kritisiert Warnke die »*ontologischen Vertiefungen*« durch die Sekundärliteratur, die sich nicht aus Warburgs veröffentlichten Schriften begründen ließen.⁶⁶

Als eher Warburg entsprechend stuft er den zusammenfassenden Artikel des Schweizer Historikers Werner Kaegi von 1933 ein, der Warburgs *Pathosformeln* entlang einer »*Suche nach der Unruhe statt der Ruhe*« einordnet. »*Energiesymbole der Tat und des Kampfes markieren diese Unruhe als Ausdrucksformeln für lebhafte Bewegung körperlicher und seelischer Kräfte*«. ⁶⁷ Kaegi positioniert *Pathosformeln* eines kämpfenden Herkules oder einer Venus mit dem flatternden Haar als frühneuzeitlichen Aufbruch, als »*Sprengmittel gegen die eingeschlafene Feierlichkeit der spätmittelalterlichen Form*« ⁶⁸. Sie funktionieren so als Signum von europäischem Selbstbewusstsein. Diese »*Sinnbilder der gebändigten Urkräfte*«, jene »*Formen überwundener Dämonie*«, waren nicht nur »*historische Erinnerungszeichen*«, sondern »*magisch wirksame Erregungsbilder*«. Deren latente Wirkungsmacht bezeichnete Kaegi als »*verstummte Kräfte und eingeschlafene und unterdrückte Energien*«, die »*zauberhaft jederzeit zu neuer Tätigkeit und zu neuem Ausdruck*«

⁶² Warnke 1980: 61.

⁶³ Vgl. Warnke 1980: 61 f.

⁶⁴ Vgl. Warnke 1980: 62.

⁶⁵ Zitat aus Panofskys Nachruf von 1929, zitiert nach Warnke 1980: 64.

⁶⁶ Vgl. Warnke 1980: 64.

⁶⁷ Kaegi 1933, zitiert nach Warnke 1980: 64.

⁶⁸ Zit. Nach Warnke 1980: 65.

erweckt werden konnten.⁶⁹ Visuell erhärtete Warnke Kaegis Argument mit einer Tafel des Bilderatlases Mnemosyne.

Drei Formen der künstlerischen Anwendung von *Pathosformeln* werden von Martin Warnke angeführt:

1. Als modisches Accessoire laufe die *Pathosformel* Gefahr, in einen »barocken Formenapparat« zu verfallen. Diese leere Formel des »hohlen Pathos« nannte Warburg »vom Leben ›abgeschnürte Dynamogramme«.⁷⁰
2. »Die Funktion eines ›Sprengmittels‹ erreicht die *Pathosformel* für Warburg nur dort, wo sie ›energiegeladen‹ ist und wo sie ›polarisierend‹ wirkt, indem sie auch ästhetisch die ›echt Antike Stimme‹ gegen erstarrte Formen und Normen ins Spiel bringt.«⁷¹ Die von Warburg in dieser Form künstlerischen Schaffens bevorzugten Künstler waren Dürer und Rembrandt. Warnke ergänzt diese mit Polizians Aufführung des Orfeo und dem »packenden Ausdruck der leidenden Gestalten« der 1488 ausgegrabenen Laokoon-Kopie.
3. Als »Mittel emphatischer Selbstbefreiung« schildert Warnke die dritte Form der »Superlative der Gebärdensprache«, die eine gesellschaftliche Modernisierung vorantreibe, indem sie künstlerische und politische Erfahrungen aufnehme.⁷²

II.3 Definition der *Pathosformel* in kulturwissenschaftlichen Lexika

Trotz Konjunktur des Begriffs wird der *Pathosformel* in kulturwissenschaftlichen Lexika explizit kaum Beachtung geschenkt. Meist wird sie als Unterkategorie von beispielsweise Pathos genannt.⁷³ Selbst im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* findet sich zur *Pathosformel* kein eigener Eintrag.⁷⁴

⁶⁹ Kaegi 1933, zitiert nach Warnke 1980: 66. Die Umschreibung *barocke Pathosformel* wurde ebenso von Warburg selbst verwendet, vgl. Register zu TB/KBW: Biester 2005: 85ff. Warburg umschrieb zugleich das künstlerische Schaffen als »barocken Geschmack in Erfindung und Ausführung«, siehe Warburg 1895, in WW: 148.

⁷⁰ Warnke 1980: 66.

⁷¹ Warnke 1980: 66.

⁷² Warnke 1980: 68.

⁷³ Z.B. Stichwort Pathos, in Barck et al 2004, Band 4: 729f.

⁷⁴ Am Ende des Eintrags zu Warburg findet sich eine Definition, die das kulturwissenschaftliche Anliegen Warburgs formuliert: »Die ›psychologische Ästhetik Warburgs stellt eine konsequente Stilistik dar, die genau festzuhalten vermag, wie Kunststile auf verinnerlichte durch Einfühlung (›Pathos‹) aufgerufene Gestaltungsvorbilder zurückgreifen. Beim Aufeinanderprallen verschiedener Traditionen entsteht laut Warburg eine Interaktion zwischen Form und Inhalt; das daraus

Herausragend ist deswegen der Lexikonartikel von Joachim Ritter, der gemeinsam mit Karlfried Gründer 1989 das *Historische Wörterbuch zur Philosophie* herausgab.⁷⁵ Der Hintergrund, warum gerade in diesem Wörterbuch die *Pathosformel* explizit vorkommt, findet sich in einem Text von Uwe Fleckner und Isabella Woldt. Am 14. Juli 1927 fand in der KBW eine Konferenz statt, die einem Vortrag des Kulturphilosophen Erich Rothacker gewidmet war. Auch Warburg selbst hielt einen Vortrag zum Thema »*Funktion der sozialen Mneme als Bewahrerin der antikisierenden Dynamo-Engramme der Gebärdensprache*«⁷⁶ Im TB/KBW findet sich ein Eintrag, der über die Vorbereitungen Auskunft gibt: »*Für Rothacker muss ich eine Bilderwand parat haben (Weltanschauung im Lichtbild)*.«⁷⁷ Dies war eine der Gelegenheiten für Warburg, *Pathosformeln* in Bilderreihen vorzustellen.⁷⁸ Warburg und seine Kolleg/innen hatten an Rothacker auch deswegen Interesse, da dieser ein Wörterbuch kulturwissenschaftlicher Begriffe plante. Dieses kam jedoch nicht zustande. Anstelle dessen wurde 1955 das Archiv für Begriffsgeschichte gegründet. 1965 wurde dieses von den Herausgebern des historischen Wörterbuchs für Philosophie (Joachim Ritter/ Karlfried Gründer) sowie Hans-Georg Gadamer fortgeführt.⁷⁹ Darin findet sich ein Beitrag zum Begriff *Pathosformel*.

Gleich zu Beginn streicht Ritter die breite Rezeption des Begriffs heraus, die ihn zu einem Leitbegriff der Geisteswissenschaften machte. Dieser unterscheide sich hingegen von der eng gefassten Definition Warburgs.⁸⁰ Mit klarem Bezug zu den Texten Warburgs sieht er das von Warburg intendierte Konzept in der Frage, »*was die italienische Renaissance an der klassischen Antike interessierte*«, und kennzeichnet dies mit einem »*Wirksam werden*« von »*antiken Vorbilder[n] bei der Darstellung ›äußerlich bewegten Beiwerks‹ von Gewändern und Haaren*«. Er erkennt

resultierende Einzelbild gilt als Zeichen einer spezifischen Situation, die jenseits jeder Vorstellung von ›Zeitgeist‹ Gültigkeit besitzt.« siehe Nünning 2004: 690.

⁷⁵ Siehe Ritter 1989.

⁷⁶ Dieser Titel wurde ebenfalls für den Text von Woldt/ Fleckner verwendet, siehe: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 135-140.

⁷⁷ TB/KBW: 119. Am 16. Juli 1927 fand in der KBW eine Konferenz unter Beisein renommierter Hamburger Gelehrter statt, darunter Philosoph/innen wie Ernst Cassirer und Gertrud Bing, Kunsthistorikern wie Aby Warburg, Fritz Saxl und Erwin Panofsky, der Künstlerin Mary Warburg. Gemeinsam bildeten die Anwesenden (darunter auch ein Wirtschaftswissenschaftler) ein interdisziplinäres Team, vgl. dazu: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 135 und 139.

⁷⁸ Im WIA befinden sich Schemazeichnung und 7 Fotografien der Ausstellungstafeln. Siehe Anmerkung 5, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 139. Abb. 24-25, in GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 15. Jedoch ist kein Vortragsmanuskript vorhanden, vgl. GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 135.

⁷⁹ Siehe GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 136.

⁸⁰ Betont wird die Erweiterung des Begriffs für die Toposforschung von Ernst Curtius und für die Analyse von Herrschaftszeichen von Percy Schramm, vgl. Ritter 1989, Bd. 7: 201.

eine Erweiterung im Dürer-Vortrag in der Funktion dieses »*Idealstil[s] gesteigerter Beweglichkeit*« für das Quattrocento durch *verständnisvolles Nachfühlen*.⁸¹ Dieses zeige sich in Literatur, Theater und Bild.

Wie Warnke so meint auch Ritter, dass der Schweizer Historiker Werner Kaegi die Definition der *Pathosformel* in Ruhe versus Unruhe am deutlichsten zusammenfasse:

»Bevor man in der Antike die Ruhe verkörpert sah, hatte man in ihr die Unruhe gesucht. [...] Denn jene ersten Formen überwundener Dämonie waren nicht nur historische Erinnerungszeichen [...], sondern auch magisch wirksame Erregungsbilder, [...] die unterdrückte Energien [...] zu neuem Ausdruck erwecken konnten«.⁸²

In der Anwendung der *Pathosformel* diagnostiziert Ritter jedoch eine Verallgemeinerung bereits durch die ersten Warburg-Schüler. Erwin Panofsky habe den Umfang des Begriffs stark reduziert und Fritz Saxl ihn zu stark in die Nähe von Darwins Thesen gerückt.⁸³

II.4 Pathos, Pathe, Pathosformel

Der israelische Kunsthistoriker Moshe Barash hielt 1991 seine Überlegungen zur konzeptiven Struktur der *Pathosformel* fest.⁸⁴ Basierend auf Warburgs Vortrag von 1905 zu »*Dürer und die italienischen Antike*« skizziert er, was Warburg mit seinen Ausführungen gemeint haben könnte. In seiner Definition umfasst sie »*bestimmte genau definierte formale Motive*«, derer sich Künstler des Quattrocento (Florenz) bedienten, um großes Leiden und andere Emotionen auszudrücken.⁸⁵ »*Pathos wird sowohl körperlich wie auch seelisch erfahren oder erlitten*.«⁸⁶ Moshe Barash orientiert sich an dem aristotelischen Ausdruck »Pathe«, der auch von Platon angewandt wurde.

Mit Platon bezieht sich Barash mit »*Pathe*« als Erfahrung des Körpers auf Aristoteles wie auch auf. Dabei unterscheidet er vier *Pathe*-Arten: Schmerz, Angst,

⁸¹ Ritter 1989, Bd. 7: 201.

⁸² Werner Kaegi, Das Werk Aby Warburgs, zitiert nach Ritter 1989, Bd. 7: 202. Warburgs Intention war es die an Ruhe orientierte Antikensicht durch eine Sichtweise auf unruhige, bewegte Elemente zu ergänzen und sie nicht abzulösen. Vgl. GS 1932/ 1998, Bd. II: 445ff. (WW: 177ff.).

⁸³ Ritter 1989, Bd. 7: 202.

⁸⁴ Moshe Barash, *Pathos formulae. Some reflections on the structure of a concept*, siehe Barash 1991.

⁸⁵ Siehe Barash 1991: 119.

⁸⁶ Siehe Barash 1991: 119.

Begierde, Vergnügen.⁸⁷ Inwieweit Warburg mit diesen griechischen Termini vertraut war, kann nicht nachgewiesen werden. Barash geht jedoch davon aus, dass diese Konnotationen Warburg bewusst oder unbewusst vertraut waren.⁸⁸ Die Seele wäre das Subjekt von körperlichen Erfahrungen (Pathe), immer verbunden mit Freude oder Schmerz. Pathe könne auch umschrieben werden als »*exzessive Impulse*« oder »*irrationale Momente der Seele*«.⁸⁹

Den Erfolg der *Pathosformel* führt Barash bereits in Folge des Vortrags von 1905 auf das Bedürfnis zurück, etwas Bestimmtes mit diesem Begriff auszudrücken. Die Uneindeutigkeit sieht er in mangelnden theoretischen Ausführungen Warburgs. In wenigen Merkmalen fasst er zusammen: Zum einen äußere sich die *Pathosformel* im kontinuierlichen Auftreten eines Themas, durch ein konkretes Detail (Körperhaltung, Gestus) und vermittelt inhärenter Spannung.⁹⁰

Das konstante Thema wäre der *Tod des Orpheus*, sowohl emotional als auch symbolisch dargestellt. In der schützenden Armbewegung Orpheus' erkennt Barash das konkrete Detail, das jedoch gleichzeitig den Körper des von Mänaden bedrängten Sängers freilegt und ihn somit angreifbar macht. Attribute wie z. B. die Lyra spielen seiner Meinung nach bei der *Pathosformel* eine untergeordnete Rolle. Attribute dienten dazu, den Inhalt genau zu definieren und somit einzuschränken. Erst die Offenheit der Konzeption der *Pathosformel* ermögliche die Bedeutungsumkehr, die Warburg mit »*energetischer Inversion*«⁹¹ umschreibt. Barash verwendet dafür den Begriff der *Polysemie*, durch die die inhaltliche Ebene unklar wird.⁹²

In Zusammenhang mit Warburg streicht nicht nur Moshe Barash das Pathe der Angst heraus. Auch Konrad Hoffmann widmet 1990 dem Thema Angst in Zusammenhang mit Warburg einen Text: »*Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung*«.⁹³

⁸⁷ Barash 1991: 120.

⁸⁸ Da Warburg am Johanneum für die Studienberechtigung unter anderem Altgriechisch nachholte, kann davon ausgegangen werden, dass er mit den grundlegenden Termini vertraut war. Siehe Warburg 1927c, in WW: 684, Gombrich 2012 (1970): 54 sowie Syamken 1995. Barash erwähnt weiters den Einfluss des Philologen und Religionswissenschaftlers Usener.

⁸⁹ Barash 1991: 119.

⁹⁰ Barash 1991: 121.

⁹¹ Vgl. dazu Kapitel IV.1.2.

⁹² Barash 1991: 122ff.

⁹³ Siehe z.B. Barta-Fliedl 1992: 167. sowie Hofmann 1990.

III. THEORETISCHE UND METHODISCHE ANMERKUNGEN

Um Warburg theoretisch zu positionieren, braucht es einen Gesamtblick auf die wissenschaftshistorischen Verschiebungen des ausgehenden 19. Jahrhundert und des beginnenden 20. Jahrhunderts.

III.1 Warburgs theoretische Entwicklung

Auf die theoretische Entwicklung Warburgs geht insbesondere Edward Wind in seinem berühmten Vortrag von 1930 ein, den er im Rahmen eines Ästhetikkongresses hielt.⁹⁴ Er referierte über »*Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*«. In einem Raum, der mit Bildtafeln Warburgs ausgestaltet war, war es sein Ziel, die Anwesenden in den Problemkreis der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg und die damit verbundenen theoretischen und methodischen Anliegen einzuführen.⁹⁵ In Abgrenzung zu Alois Riegl und Heinrich Wölfflin positionierte er Warburg in die Mitte der miteinander verwobenen »*Trias zwischen Kunstbetrachtung, Kunsttheorie und Geschichtskonstruktion*«. ⁹⁶ Dieser wolle Warburg direkt am Objekt nachspüren und daraus Kategorien entwickeln, die erst in zweiter Linie theoretisch befruchtend wirken. Allen drei Kunsthistorikern sei der Ausgangspunkt bei Jacob Burckhardt gemeinsam. Die beiden ersteren spalteten sich in Richtung einer Stil- und Formanalyse ab.⁹⁷ Warburg behielt den Gesamtblick auf eine Kultur bei. Er stellte die Frage nach einer Interdependenz von gesellschaftlichen Bedingtheiten und deren Kunstprodukten. Er fragte nach den daraus resultierenden Vorstellungen, die sich auf Produktions- und Rezeptionsverhalten auswirken, mittels der historisch-kritischen Methode.⁹⁸ Nach Wind war Warburg von einem damit verbundenen Gedächtnisvorgang überzeugt. Im »*reflektierten Akt der Bildanalyse*« vollziehe sich »*im spontanen Akt der Bildsynthese unter dem Zwang des Ausdruckstriebes das Sichwiedererinnern an vorgeprägte Formen*«. ⁹⁹ Damit verbunden wäre die Warburg lebenslang fesselnde Frage nach dem »*Wiederaufleben antiker Bildformen in der*

⁹⁴ Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg 1930. Vgl. Wind 1931.

⁹⁵ Vgl. Wind 1931, in ASW: 401 und 415.

⁹⁶ Vgl. Wind 1931, in ASW: 404f.

⁹⁷ Wölfflin entwickelte in Anlehnung an Burckhardt »das künstlerische Sehen«, vgl. Wind 1931, in ASW: 405.

⁹⁸ Vgl. Wind 1931, in ASW: 406.

⁹⁹ Vgl. Wind 1931, in ASW: 407.

zeitgenössischen Kunst«. ¹⁰⁰ Aufgrund der eigenen seismographischen Fähigkeiten entwickelte Warburg eine Polaritätstheorie bzw. eine Ausgleichspsychologie. Innerhalb der »seelischen Schwingungsweite« erhalten die »vorgeprägten Ausdruckswerte« eine Polarisierung. ¹⁰¹ Die einheitliche Schwingung würde dabei in einem Spektrum zweier Polen angesiedelt. Bildlich stellte Warburg dies mit eine »Pendelschema« dar. (Abb.1-3) Auf diese Polarität nehmen sowohl Ernst Gombrich wie auch George Didi-Huberman Bezug. ¹⁰²

In diese Polaritätstheorie bettete Warburg den Geniebegriff ein und stufte den Grad der Kunstfertigkeit anhand des emotionalen Distanzierungsvermögens ein. Das bedeutet: Inwieweit ist eine Kunst schaffende Person in der Lage, sich vom Objekt nicht zu sehr in Bann ziehen zu lassen? Es geht dabei nicht darum, Stilelemente in ihr Gegenteil zu verkehren, sondern innerhalb einer Waagschale angemessen anzuwenden. Warburg entwarf dafür das Bild einer Wippe. Die Gebärdensprache soll so eingesetzt werden, dass sie weder hohl wirke, noch ihre »poetische Kraft verliert«. ¹⁰³ Auf diese Überlegungen kam Warburg im Laufe seiner Forschungen immer wieder zurück. Insbesondere im Bilderatlas Mnemosyne werden diese komprimiert und dienen als theoretische Einleitung für sein Opus Magnum.

III.2 Wissenschaftshistorische Voraussetzungen

Die Wissenschaftspraxis des 19. Jahrhundert war im Wandel. Das Studium der Kunstgeschichte war bis zu ihrer Etablierung als Einzeldisziplin unter einer Art *studium generale* subsumiert. Die Wissenschaftsentwicklung dieser Zeit veränderte sich von allgemeinen Disziplinen in Richtung Einzeldisziplinen. Diesem Trend folgte Warburg nur bedingt. Er setzte sich diesbezüglich von der sich etablierenden Wiener Schule der Kunstgeschichte ab, die einen engeren Fokus auf Stil- und Formgeschichte legte. Warburgs Studien hingegen verfolgten komplexere Themen, die sich nicht unter ein einziges Wissenschaftsfeld subsumieren ließen.

Einen breit angelegten Einblick in das Werk des Hamburger Gelehrten gibt Ernst Gombrichs *Intellektuelle Biografie*, die nach wie vor eine Basis für die derzeitige Diskussion bildet. Das in den 1960er Jahren gezeichnete Bild, das auf Vorarbeiten von Gertrud Bing und Fritz Saxl basiert, wurde durch George Didi-

¹⁰⁰ Vgl. Wind 1931, in ASW: 407.

¹⁰¹ Vgl. Wind 1931, in ASW: 407.

¹⁰² Didi-Huberman 2010 (2002): 200f.

¹⁰³ Gombrich 2012 (1970): 441. Gombrich 2012 (1970): 478ff.

Hubermans Publikation zum *Nachleben der Bilder* und den kulturphilosophischen Überblick Bernd Villhauers ergänzt.¹⁰⁴

Gombrichs Warburg-Biografie informiert über die prägenden intellektuellen Einflüsse: Die Universitätsjahre von 1886 bis 1888 verbrachte Warburg zu einem Großteil in Bonn. Gombrich beschrieb Hermann Useners (1834-1905) und Karl Lamprechts (1856-1915) besonders innovativen Einfluss. Bei beiden wurde Warburgs Auge für psychologische Aspekte und theoretisch-methodische Details geschärft.¹⁰⁵ Einflüsse zur theoretischen Ausbildung von Warburgs Begrifflichkeit gehen auf Anton Springer, Jakob Burckhardt, Hermann Osthoff und ab 1905 Friedrich Nietzsche zurück.¹⁰⁶

Auf Karl Lamprecht verweist nebst Gombrich auch Ulrich Rehm in seinem Aufsatz der Katalogpublikation zur in Köln gezeigten *Pathosformel*-Ausstellung. Lamprecht spiele für das Opus magnum Warburgs und damit für die mit den *Pathosformeln* verbundene Kulturtheorie eine einflussreiche Rolle. Rehm beschreibt Lamprechts oppositionelle Geschichtsschreibung, die psychologisch, soziologisch und anthropologisch beeinflusst war. In »*Kunstwerk als Kristallisierungen visueller Ausprägung*« sähe dieser den Kern einer kollektiven kulturellen Mentalität.¹⁰⁷ Sie stehen als pars pro toto für gesellschaftliche Veränderungen bzw. »als höchster Indikator von Geschichte und menschlichem Verhalten während einer bestimmten Epoche«.¹⁰⁸ Damit ist der Symptombegriff bezeichnet, den George Didi-Huberman in seinem Buch zum Nachleben der Antike heranzieht. Er positioniert die *Pathosformel* in seinem diachronen Modell einer Pathos-, Symptom und Phantomzeit. Die Wildheit beinhaltende Gegenantike zu Winckelmann bezeichnet George Didi-Huberman als eine unreine Zeit.¹⁰⁹ In dieser mehrschichtigen Zeitlichkeit

¹⁰⁴ Vgl. die deutschsprachigen Editionen: Gombrich 2012 (1970), Gombrich 1995 (1970), die englische Edition: Gombrich 1970, die deutschsprachige Edition: George Didi-Huberman 2010, die französische Originaledition von George Didi-Huberman 2001 und Villhauer 2002.

¹⁰⁵ Gombrich schreibt dazu: »Lamprechts »neue« Geschichtsschreibung läuft im Grunde auf seinen Versuch hinaus, das Hegelsche Geschichtsbild in psychologische Begriffe zu übersetzen. [...] Lamprecht bezeichnet seinen Ansatz als »wissenschaftliche Sozialpsychologie«. Bei der Psychologie, die dieses theoretische Gebilde tragen sollte, handelte es sich um eine Variante der Assoziationspsychologie, die im frühen neunzehnten Jahrhundert von Herbart entwickelt worden war.« Vgl. dazu Gombrich 2012 (1970): 66.

¹⁰⁶ Ausführungen dazu folgen im nächsten Kapitel.

¹⁰⁷ Diese definiere Lamprecht als »zentralen Lebenseinstellungen oder Empfindungsweisen der Gesellschaft«, vgl. Rehm 2012: 54.

¹⁰⁸ Rehm 2012: 54.

¹⁰⁹ Didi-Huberman 2010 (2002): 88ff.

positioniert er die Pathosformel in einer diachronen Weise. Die Pathosformel zeige sich am stärksten in ihrer Rückwärtsgewandtheit.¹¹⁰

Als Beispiel eignet sich hierfür ein Auszug aus dem Text »*Heidnisch antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*«. ¹¹¹ Warburg sah beispielsweise die Zeit der Reformation/ Gegenreformation als ein Ringen um das Nachleben der Antike an. Er verwendete in diesem Zusammenhang Begriffe wie Bewahren, Fortleben, Wiederbelebung, Fortdauer:

»Die italienische Kultur der Renaissance hatte im Süden und Norden Typen der heidnisch-antiken Weissagung bewahrt und wiederbelebt, deren Wesen in einer so lebenskräftigen Mischung heterogener Elemente, von Rationalismus und Mythologik, von rechnender Mathematik und prophezeiendem Augur bestand, daß sich selbst die Hochburg des mit Rom um die innere Befreiung ringenden christlichen Deutschland, der Wittenberger Kulturkreis, mit ihnen auseinandersetzen mußte. [...] Luther und Melanchthon enthüllen hierbei den Grund dieser für geradlinig denkende Geschichtsauffassung so paradoxen Anteilnahme an den fortlebenden mysteriösen Praktiken heidnischer Religiosität, weil sie sich mit diesem zukunftserforschenden Aberglauben auf ganz verschiedene Weise auseinanderzusetzen versuchten.«¹¹²

Auch Rehm sieht Warburg mit seinem Konzept der *Pathosformel* entgegen einer zeitlichen Linearität

»weit davon entfernt, eine Geschichte linearer Motivwanderungen zu unterstellen oder nachzuzeichnen. Vielmehr geht es um körperliche Ausdrucksformen essenzieller menschlicher Erfahrungen, die zu kulturell geformten Erinnerungsmalen geworden und als solche in das kulturelle Menschheitsgedächtnis eingegangen sind, aus dem sie unter den verschiedensten Umständen wieder hervortreten können.«¹¹³

III.3 Symbol versus Symptom

Für diese kulturellen Ausdrucksformen benutze Warburg zunächst den an Friedrich Theodor Vischer angelehnten Symbolbegriff, aus dem Warburg den *Pathosformel*begriff erarbeitete.¹¹⁴ 1887 veröffentlichte Vischer eine Abhandlung zum Symbol. Er verhandelt darin, inwieweit Bild und Bedeutung ident wären und führt

¹¹⁰ Didi-Huberman 2010 (2002): 391.

¹¹¹ Warburg 1920, in: WW: 424-486.

¹¹² Warburg 1920, in WW: 434, vgl. ebf. ebd.: 449.

¹¹³ Vgl. Rehm 2012: 55.

¹¹⁴ Vgl. Wind 1931, in ASW: 408. bzw. Vischer 1887.

dazu Beispiele aus dem religiösen Kontext an. Diese schließen an den »unmittelbaren Reflex«¹¹⁵, eine unmittelbare Reaktion an, wie von Warburg durch den Begriff des Primitivismus ausgedrückt. Bild und Bedeutung bei Vischer wird bei Salvatore Settis und Giorgio Agamben als eine Parallele von Form und Inhalt bezeichnet. Dabei ginge es um eine »*unauflösliche Verquickung einer emotionalen Ladung mit einer ikonographischen Formel*«. ¹¹⁶ Auch Ernst Cassirer bestätigte diesen Kontrast, der den emotionalen Inhalt in einer Pathosformel birgt und gleichsam freisetzen kann: »*Gewisse innere Erregungen, gewisse Spannungen und Lösungen sind in ihnen nicht nur festgehalten, sondern sie sind gleichsam in sie gebannt. Überall wo ein gleichartiger Affekt anklingt, wird auch das Bild, das die Kunst für ihn geschaffen, wieder lebendig.*«¹¹⁷

Gertrud Bing ordnete die von Warburg analysierten Figuren hinsichtlich ihrer Verwendung als Symbole ein. Dabei beachtete Warburg die Mobilität und Wanderung in zeitlicher und räumlicher Hinsicht. Was Gertrud Bing über Warburgs Methode zu den Schifanoja-Fresken¹¹⁸ formulierte, trifft generell auf seine Forschung zu:

»*Die Einzelfiguren, die er in ihren diversen Abwandlungen studiert hatte, waren für ihn zu ›Bildern‹ oder – betrachtet man sie im Hinblick auf ihre Verwendungsart – zu ›Symbolen‹ par excellence geworden. Er hatte ihre Beweglichkeit und ihre Unabhängigkeit von Zeit und Raum beobachtet, und ihre Wanderungen hatten sich als Maßstab kultureller Einflüsse erwiesen.*«¹¹⁹

Für das Wiederauftreten dieser erwähnten Motive setzte Warburg den Begriff des Nachlebens ein. In dieser Funktion fungiert die *Pathosformel* als Symptom.¹²⁰

Jakob Burckhardt verdient an dieser Stelle besondere Erwähnung, denn Gombrich war davon überzeugt, dass Jacob Burckhardt Warburgs *Pathosformel* am entscheidensten beeinflusste. Dies formuliert er in einer unscheinbaren Fußnote und

¹¹⁵ Siehe u.a. Wedepohl 2012: 36.

¹¹⁶ Didi-Huberman 2010 (2002): 212f.

¹¹⁷ Cassirer 1942: 117, zitiert nach Didi-Huberman 2010 (2002): 224.

¹¹⁸ Die Schifanoja-Fresken sind Teil jenes Freskenzyklus, den Warburg in Ferrara analysierte. Sie waren Namen gebend für den Vortrag, den er 1912 in Rom hielt. Der so genannte Schifanoja-Vortrag gilt als bahnbrechend und gleichzeitig als Gedächtnisort der modernen Ikonologie. Anmerkung: Der Begriff Gedächtnisort ist hier im Sinne von Pierre Nora's *lieux de memoire* benutzt.

¹¹⁹ Die Textgrundlage geht zurück auf einen Vortrag, der von Gertrud Bing 1962 am Courtauld Institute in London gehalten wurde. Vor ihrem Tod (1964) wurde dieser für die Einleitung zu den Gesammelten Schriften erweitert. Aus dem Reprint dieser Einleitung stammt das Zitat, siehe Bing 1965: 450.

¹²⁰ Insbesondere George Didi-Huberman setzte Warburg durch einen Symptombegriff mit Sigmund Freud in Verbindung, vgl. Didi-Huberman 2010 (2002): 301-313.

zitiert einen Satz Jakob Burckhardts aus den *Vorlesungen über Aesthetik* von Karl Heinrich von Stein:¹²¹

»Wo irgend *Pathos* zum Vorschein kam, mußte es in antiker Form geschehen.«¹²²

Dass die Forschungen in Florenz ausschlaggebend für die Herausbildung der *Pathosformel* waren, zeigen die Passagen zum Festwesen. Im Februar 1895 forschte Warburg in diversen Florentiner Archiven und entschied sich, in »*Grußformeln*« ethnologische Parallelen zu suchen.¹²³ Der Frühling 1895 markierte somit einen Ausgangspunkt, der Warburg sprachlich in die Richtung eines Formelbegriffs gehen ließ. Die mathematisch anmutenden Überlegungen der Jahre 1896-1901, die in den Notizen »*Symbolismus als Umfangbestimmung*«¹²⁴ bezeichnet sind, ergänzen diesen.

III.4 Vorbilder für Warburgs »Nachleben der Antike«

Das eng mit der *Pathosformel* verwobene Konzept des Nachlebens der Antike unterstreichen sowohl Rehm als auch Gombrich sowie George Didi-Huberman.¹²⁵ Es gibt unterschiedliche Sichtweisen, von wem Warburg zur Auseinandersetzung mit dem Nachleben der Antike angeregt wurde. Didi-Huberman vermutet einerseits eine Beeinflussung durch den Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser bzw. durch den britischen Ethnologen Edward B. Tylor. Er bezieht sich jedoch dabei auf die späteren Texte Warburgs.¹²⁶ Für die früheren Texte ab den 1880er Jahren erscheint der Einfluss des Kunsthistorikers Anton Springers (1825-1891) naheliegend, der 1867 erstmals »*Das Nachleben der Antike im Mittelalter*« publizierte.¹²⁷

¹²¹ Gleichzeitig hob Gombrich im Index diese Stelle beim Begriff der *Pathosformel* besonders hervor. Siehe Register in Gombrich 2012 (1970): 686.

¹²² Karl Heinrich von Stein, *Vorlesungen über Aesthetik*, Stuttgart 1897: 77, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 348f.

¹²³ Der Ethnologe Herbert Spencer wurde in diesem Zusammenhang genannt, vgl. Gombrich 2012 (1970): 165.

¹²⁴ Eine der Formeln ist beispielsweise: »*der Act: Einverleibung von Z in M, Z = das differenzierte Zeichen, M = apperzipierende Masse*«, siehe Siehe Warburg 1896-1901.

¹²⁵ Vgl. Rehm 2012: 55 und Gombrich 2012 (1970): 97 und 588 sowie Didi-Huberman 2010 (2002).

¹²⁶ Vgl. Didi-Huberman 2010 (2002): 57ff.; er zitiert dabei einen Text von Schlosser von 1911 und einen Warburgs von 1927.

¹²⁷ Vgl. Gombrich 2012 (1970): 97 und Springer 1867: 1-28. Wie bereits auf Seite 10 ausgeführt, wird für die folgenden Zitate die Ausgabe von 1886 herangezogen, die auch Warburg besaß: Springer 1886, Bd.1: 1-40.

Der Kunsthistoriker Anton Springer formulierte in diesem Text jenes Forschungsthema, das Warburg 20 Jahre später in seiner Dissertation untersuchte. Auffällig sind die ähnlichen Formulierungen und die zwischen zwei Epochen angesiedelte zeitliche Periode. Springer ging es darum, aufzuzeigen, dass das Mittelalter verkannt wird. Er markierte zeitlich die Periode, die auch Warburgs wissenschaftlicher Fokus war:

»Das Mittelalter ragt vielfach in die unmittelbare Gegenwart hinein und ist doch längst nicht mehr am Boden, welchem unsere Anschauungen entkeimen. [...] Das fünfzehnte Jahrhundert scheidet auf künstlerischem Gebiet zwei Mittelalter: jenseits desselben in der mittelalterlichen Welt waltet als bezeichnender Zug die Unkenntnis der Antike, diesseits dagegen wird die Kunst des klassischen Alterthums den Zeitgenossen als Muster zur Nachahmung aufgestellt und durch den begeisterten Cultus der Antike der Umschwung der Kunst und ihr Aufschwung zur höchsten Blüthe bewirkt. [...] da hat gewiß auch das Muster der Antike seinen Antheil an der Schöpfung.«¹²⁸

»Im Mittelalter – und auch in der ersten Renaissanceperiode – war [...] für die künstlerische Technik, ihren Erwerb und ihre Entwicklung eine förmliche Begeisterung vorhanden.«¹²⁹ »[...] mit welchen Ornamenten das Ganze belebt werden könne, das Alles sucht und findet er in der Antike vorgebildet.«¹³⁰

Sinngemäß könnten diese Worte von Warburg stammen. Hinsichtlich der Periodisierung unterscheiden sich jedoch die Sichtweisen. Springer erkannte in der Rezeption der Antike eine Kontinuität durch das Mittelalter hindurch. Warburg hingegen klammerte das Mittelalter weitestgehend aus seiner Konzeption des Nachlebens aus. Warburg fokussierte seine Forschungen auf das Quattrocento, während Springer ähnliche Phänomene bereits einige Jahrhunderte früher feststellte. Das dazu formulierte Forschungsdesiderat wurde mit Warburgs Dissertation von 1891/ 92 erfüllt: *»Noch hat sich kein Forscher die Mühe genommen, [...] dem formalen Ursprunge des Gewandwurfes, der Faltenmotive nachzugehen. Gewiß würde er überall zuerst auf unbewußte, im zwölften Jahrhundert aber auch auf bewusste und beabsichtigte Nachbildungen der Antike stoßen.«¹³¹*

¹²⁸ Springer 1886²: 2-6.

¹²⁹ Springer 1886²: 16.

¹³⁰ Springer 1886²: 7f.

¹³¹ Springer 1886²: 9.

III.5 Psychohistorischer Ansatz

Warburgs Fokus lag auf der Psychohistorie¹³² jener visuellen Artefakte, die das Zentrum seiner Forschung bildeten. Er interessierte sich dafür, warum bestimmte Motive zu bestimmten Zeitpunkten zu Konjunktur gelangten. Dabei zog er nicht nur Kunstwerke der so genannten Hochkultur als Untersuchungsgegenstände heran. Besonderes Interesse galt jenen visuellen Trägermedien, die Bilder in Umlauf brachten: Wandteppiche, Teller, Briefmarken. Dieser unhierarchische Umgang mit Artefakten bot Anschlussfähigkeit für neue Strömungen der 1970er Jahre, die sich aus dem Paradigmenwechsel in der Geschichtswissenschaft ergaben: feministisch orientierte Wissenschaften, Alltagsgeschichte, deren Vorläufer in der Schule der Annales zu finden ist. Es war für den Begründer der Mikrohistorie, Carlo Ginzburg, vermutlich nicht nur die erwähnte Übersetzung ins Italienische, die sein Interesse für Warburg wachrief. Ein wissenschaftshistorisch orientierter Text wurde, wie bereits erwähnt, von Carlo Ginzburg aus diesem Anlass verfasst.¹³³ Auf einen ersten Blick mag es verwundern, dass dieser Vertreter einer Geschichte von unten, zu Warburg schreibt. Es sind nicht nur die Sprache und das Land, die Ginzburg mit Warburg verbinden. Es sind genau jene Ränder der Wissenschaft, Überlappungen in einem transdisziplinären Sinne, die ihn auf ähnliche Spurensuche gehen lassen. Im Juli 2011 hielt Ginzburg in Berlin im Rahmen einer Sommerhochschule des Zentrums für Literaturforschung einen Vortrag zur *Pathosformel*. Eine Publikation dazu ist geplant.¹³⁴

III.6 Kontinuität und Brüche

Ähnlich wie sich Warburg an den Rändern der Wissenschaften bewegte, setze auch sein Begriff des *Nachlebens*¹³⁵ an der Peripherie ein. Dass wissenschaftliche Innovationen oft an den Rändern beginnen, hat die Wissenschaftsgeschichte gezeigt. Auch Warburg hat dies erkannt. In den 1930er Jahren äußerte sich der

¹³² Dazu studierte er eigens nach seinem Studium der Kunstgeschichte ein weiteres Semester Psychologie in Berlin, das 1893 noch der Medizin unterstellt war.

¹³³ Carlo Ginzburg, Kunst und soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition. In: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1995² (1966): 63 – 127, Titel der italienischen Originalausgabe: Da A. Warburg a E. Gombrich. Note su un problema del metodo. In: Studi Medievali, 3. Folge, Band 7, Nr. 2, Spoleto 1966: 1015-1065.

¹³⁴ Über das ZfL konnte Kontakt zu Carlo Ginzburg hergestellt werden. Der Vortrag ist in Vorbereitung zur Publikation und wird derzeit überarbeitet. [Stand: Jänner 2013].

¹³⁵ Zum Begriff des Nachlebens siehe Kapitel III.

wenig bekannte österreichische Wirtschafts- und Sozialwissenschaftler Ernst Grünfeld zum Thema.¹³⁶ Was jeweils unter Zentrum oder Peripherie verstanden wird, wandelt sich zeitbedingt ständig. Das trifft auch auf das sich wandelnde Forschungsinteresse zu.

Das großflächige Wissenschaftsnetzwerk, durch das seine Vortragstätigkeiten möglich waren, baute Warburg bereits während seines Studiums auf. Mit mehreren international anerkannten Forschenden konnte Warburg bereits in den 1880er Jahren Kontakte und zum Teil lebenslange Freundschaften aufbauen. Einer seiner Lehrmeister war August Schmarsow, der in Florenz das kunsthistorische Institut mitbegründete und Warburg durch ein Auslandssemester in die dortigen Kunstschatze einführte.¹³⁷ Florenz war auch jener Ort, der zwischen 1891 und 1904 mehrmals seine Wahlheimat wurde, um seine Forschungen zur Kunst der Renaissance weiterzubetreiben.¹³⁸ Dies hob Gertrud Bing im Rahmen eines Würdigungsvortrags hervor.¹³⁹ Ihre Rede schloss Gertrud Bing mit Warburgs Worten:

»Ebreo di sangue, Amburghese di cuore, d'anima Fiorentino. Jude von Geburt, Hamburger im Herzen, im Geiste ein Florentiner. Er hat selbst vielleicht gar nicht so genau gewußt, was für eine seltene Verschmelzung diese drei Elemente in ihm eingegangen waren.«¹⁴⁰

Warburg wurde bereits zu Lebzeiten von seinen Kollegen rezipiert und nahm an einer Vielzahl internationaler Kongresse teil. Darunter befanden sich kunsthistorische und historische Kongresse in Berlin, Budapest, Florenz und Hamburg. Herausragend ist jener Vortrag von 1905, mit dem Warburg die *Pathosformel* einführte und jener, den Warburg 1912 in Rom hielt und damit die *moderne Ikonologie*¹⁴¹ begründete.¹⁴² Vorträge stellten für Warburg Zäsuren dar und markierten gleichzeitig

¹³⁶ Ernst Grünfelds Buch »Die Peripheren. Ein Kapitel Soziologie« wurde 1939 posthum von dessen Witwe Valerie Grünfeld in Amsterdam veröffentlicht.

¹³⁷ Auf Schmarsows Relevanz hinsichtlich der *Pathosformel* wird zu Beginn des Kapitels III eingegangen.

¹³⁸ In Florenz lernte Warburg auch seine spätere Ehefrau Mary Hertz kennen. Mit der Künstlerin Mary Hertz verbrachte er weitere Jahre in dieser Stadt.

¹³⁹ Am 31. Oktober 1958 wurde in der Hamburger Kunsthalle eine Warburg-Büste aufgestellt. Siehe Bing 1958: 455.

¹⁴⁰ Bing 1958: 464.

¹⁴¹ Der Begriff Ikonologie geht auf Cesare Ripa zurück. Im Unterschied dazu wird Warburgs Ikonologie als neue Ikonologie bezeichnet. Einen Überblick bietet: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1, Köln 1979.

¹⁴² Zur Rezeption Warburgs vgl. Wuttke 1979: 601-638.

Lebensabschnitte. So schrieb Gombrich, dass der Dürervortrag von 1905 Warburg die Rückkehr aus Italien erleichterte. Sein Forschungsinteresse verlagerte sich zunehmend nach Norden. Das erleichterte das Fortsetzen seiner Renaissanceforschungen in Deutschland. Gertrud Bing fasste Texte, die zwischen 1901 und 1907 entstanden als »*Austausch zwischen Florentiner und Flandrischer Kultur*« zusammen.¹⁴³

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war die Familie Warburg noch an Plänen einer Universitätsgründung in Hamburg beteiligt.¹⁴⁴ Unterbrochen durch den Ersten Weltkrieg und aufgrund der mit einer langen Rekonvaleszenz verbundene psychischen Erkrankung Warburgs wurden diese Pläne verschoben. Als Resultat dieses Bestrebens wurde mit Unterstützung Fritz Saxls die KBW (Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg) gegründet¹⁴⁵, die als eine Art Institut für Höhere Studien fungierte.¹⁴⁶ Warburg blieb der Universität Hamburg verbunden, indem er für Professuren Empfehlungen abgab. Er setzte sich für die Gründung des Kunstgeschichtlichen Seminars ein sowie für einen Lehrstuhl für Klassische Archäologie. Auch die Berufung Erwin Panofskys erfolgte durch Unterstützung Warburgs.¹⁴⁷

An dem von ihm begründeten Forschungsinstitut der KBW unterrichtete Warburg seine *ikonologische Methode*. Panofsky und Saxl zählten zu seinen ersten Schülern. Als Resultate gingen die von Panofsky verfasste Dürer-Studie zu Beginn der 20er Jahre und Saxls »*Rinascimento dell'antica*« hervor.¹⁴⁸ Sie werden heute der ersten Generation der so genannten Warburg-Schule zugeordnet.¹⁴⁹

¹⁴³ Siehe GS 1932/ 1998, Bd. I: 177-230.

¹⁴⁴ Erwin Panofsky und Ernst Cassirer zählten zu den ersten Professoren der Universität Hamburg, die nach 1918 gegründet wurde.

¹⁴⁵ Genau genommen ist es schwierig ein Gründungsdatum festzulegen. Georg Syamken legte als Gründungsdatum mit 1902 fest – mit dem Argument der finanziellen Förderung und des systematischen Ausbaus. siehe dazu: Syamken 1980: 43. Finanzielle Förderungen erhielt Warburg bereits schon früher. In punkto systematischem Ausbau legt Fritz Saxl die Jahre 1901/02 fest, siehe Anmerkung 46 bzw. Saxl 1943, zitiert in Gombrich 2012 (1970): 615.

¹⁴⁶ Enger Kontakt bestand mit großen Namen der Wissenschaft. Ernst Cassirer, Erwin Panofsky u. a. waren darunter. Siehe dazu Saxl 1943/44: 341.

¹⁴⁷ Vgl. dazu GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 135.

¹⁴⁸ Erwin Panofsky, Dürers Stellung zur Antike. Mit zwei Exkursen,

¹⁴⁹ Zu dieser ersten Generation der Warburg-Schule zählen sämtliche Personen, die im Laufe der 1920er Jahre von Warburg unterrichtet wurden. Hervorzuheben ist die 1927 abgehaltene Burckhardt-Vorlesung. Vgl. dazu Seminarübungen über Jacob Burckhardt [...], hg. von Roeck, in: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle X, Hamburg 1991. Didi-Huberman 2010 (2002): 79ff. oder WW: 695 ff.

Mit Fritz Saxl pflegte Warburg bereits lange vor der Gründung der KBW Kontakt. Um 1910 begann ein reger Briefverkehr, der sich um das gemeinsame Forschungsfeld der astrologischen Motivik spann.¹⁵⁰ Nach Ende des Ersten Weltkrieg wurde Fritz Saxl von der Familie Warburg gebeten, den Fortbestand der wissenschaftlichen Forschung während der krankheitsbedingten Abwesenheit Warburgs zu sichern. In ständigem Kontakt mit Warburg übernahm er interimistisch die Bibliotheksleitung. Neben der späteren Assistentin Gertrud Bing zählte Saxl fortan zu Warburgs engsten Vertrauten.

Die Machtergreifung des nationalsozialistischen Regimes in Deutschland stellte auch für die KBW eine Zäsur dar: 1933 wurden die Bestände und das Archiv der 1925 gegründeten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg nach London transportiert.¹⁵¹ Am 12. Dezember 1933 legten in Hamburg zwei Schiffe ab. Transportiert wurden ca. 60.000 Bücher, Diapositive und Möbel.¹⁵² Es ist der Hartnäckigkeit der beiden engsten Mitarbeiter/innen, Fritz Saxl und Gertrud Bing, zu verdanken, dass das Warburg-Archiv nun einen fixen Platz am Londoner Universitätscampus am Woburn Square hat. Ausschlaggebend war die Entscheidung der London University, das Warburg-Institut inklusive Bibliothek in die bestehenden Strukturen zu integrieren. Die hing mit der weisen Voraussicht Warburgs zusammen, seltene Bücher anzukaufen. In der ausgesuchten Sammlung an herausragenden wissenschaftlichen Werken befinden sich einige in Wien publizierte Zeitschriftenreihen oder auch die von Hubert Janitschek Ende der 1890er Jahre übersetzte kunsttheoretische Abhandlung Albertis.¹⁵³

Der mehrfach bestehende wissenschaftliche Wienbezug setzt sich mit einer weiteren Person fort: Diesmal war es ein Wiener Kunsthistoriker, der seinen Weg nach London antrat: Ernst H. Gombrich war seit Jahresbeginn 1936 Assistent Gertrud Bings. Gombrich, der durch Vermittlung des Kunsthistorikers Ernst Kris an

¹⁵⁰ Die österreichische Historikerin und ehemalige Leiterin des Warburg-Archivs, Dorothea McEwan verfasste zu dieser Zeit den Band *Ausreiten der Ecken: Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz. 1910 bis 1919*. hg. von Nicholas Mann und Martin Warnke, Hamburg 1998. Die Jahreszahlen in den Quellenangaben divergieren zwischen 1910 und 1911. Vgl. dazu McEwan 1998: 18.

¹⁵¹ Offensichtlich gab es zwar Alternativangebote von den Universitäten Leyden und Rom, die jedoch zu hohe Folgekosten verursacht hätten. Nach Verhandlungen mit der Universität London und Überwinden der Hürden seitens deutscher Behörden stand der Exilierung dieses Wissens nichts mehr im Wege. Siehe Kultmann 1990 (1966): 202.

¹⁵² Die Bildunterschriften mancher Atlastafeln lassen darauf schließen, dass Lücken im Gesamtbestand bestehen. Vgl. beispielsweise Beschriftung zu Tafel 3: »*Verbleib unbekannt*«. in GS II.2/ Bilderreihen und Ausstellungen: 84.

¹⁵³ Leone Battista Alberti, *Kleine kunsttheoretische Schriften*, hg. im Originaltext, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Exkursen versehen von Dr. Hubert Janitschek, Wien 1877.

das Warburg Institute in London empfohlen wurde, wird retrospektiv der zweiten Generation der Warburg-Schule zugerechnet.¹⁵⁴

Gombrichs Assistenzzeit bei der späteren Institutsleiterin Gertrud Bing und seine Mitarbeit nach dem Krieg bilden die Grundlagen für seine Erarbeitung der *Intellektuellen Biografie* von Aby Warburg. Wie er in einem Vortrag herausstreicht, gewann er bei ihr Einblick in die vorhandenen Quellen.: »*I was assigned the task to assist Gertrud Bing in publishing the vast array of his drafts and notes. I was to use these after her death in writing Warburg's Intellectual Biography.*«¹⁵⁵

Bereits in den ausgehenden 1930er Jahre war als Geschenk für Warburgs Bruder, Max Warburg, eine Aby Warburg-Biografie geplant. Beauftragt wurde damit Gertrud Bing als langjährige enge Mitarbeiterin Warburgs. Zu einer Fertigstellung kam es zu diesem Zeitpunkt noch nicht. Sein Kriegsdienst für die BBC unterbrachen dieses Projekt. Auch Gombrichs Arbeit am Warburg-Institut ruhte währenddessen. Auf Basis der von Bing in den 1930er Jahren erstellten Biografiefragmente stellte Gombrich das geplante Projekt 1970 fertig. Eine Übersetzung ins Deutsche dauerte noch weitere 15 Jahre. Nach dem Tod Bings (1964) übernahm Gombrich die Institutsleitung (1964-1976). Sir Ernst Gombrich wurde angesichts der von ihm erreichten Verdienste letztendlich geadelt und blieb bis zu seinem Lebensende in London.¹⁵⁶

Wie bereits in der Einleitung ausgeführt, ist weiteren Personen ein zunehmendes Interesse an Warburg zu verdanken. Vor allem sind Werner Hofmann, Direktor der Hamburger Kunsthalle, und Martin Warnke, ein 1978 an die Universität Hamburg berufener Kunsthistoriker, zu nennen. Mit ihrer gemeinsamen Konferenz von 1990 begründeten sie den Beginn der Warburg-Renaissance. Warnke regte in den 1990er Jahren dazu an, das Gebäude, in dem bis 1933 die KBW untergebracht war, für wissenschaftliche Zwecke zu nutzen.¹⁵⁷ Mittlerweile ist das Haus in der Heilwigstraße 14 Sitz des Warburg-Hauses Hamburg.¹⁵⁸

¹⁵⁴ Während des Krieges wurde Gombrich von den Briten aufgrund seiner Deutschkenntnisse für Abhördienste engagiert. Ob Gombrich aus wissenschaftlichen Gründen ohnehin in England bleiben wollte, ist an dieser Stelle nicht zu beantworten.

¹⁵⁵ Siehe Gombrich 1999: 268 sowie Einleitung der *Intellektuellen Biografie*, in Gombrich 2012 (1970).

¹⁵⁶ Siehe GS 1932/ 1998, Bd. I: 14 f. (Vorwort zur Studienausgabe von Horst Bredekamp und Michael Diers), ebf. Gombrich 1995: 15.

¹⁵⁷ Der Gottfried-Wilhelm-Leibnitz-Preisträger von 1990, Prof. Dr. Martin Warnke, verwendete sein Preisgeld der Deutschen Forschungsgemeinschaft, für die Warburg-Forschung. 2007 folgten die Ehrendoktorwürde für besondere Verdienste um Wissenschaft, Kunst und Kultur der TU Dresden, 2010 jene der TU Dortmund. 2012 erhielt er den Aby-M.-Warburg-Preis für sein Lebenswerk.

III.7 Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg = KBW

Fritz Saxl zufolge begann Warburg im Alter von 20 Jahren mit der Katalogisierung seiner Büchersammlung.¹⁵⁹ Die Datierung der Anfänge der KBW geht also bis in das Jahr 1886 zurück. Mit einer systematischen Büchersammlung und dem Benutzen der Bibliothek als Forschungsinstrument begann Warburg bereits 1889, wie er in einem Brief an seinen Vater formulierte: »[...] *Ich besitze jetzt den Grundstock zu einer exquisiten Bibliothek: Es ist dies mein notwendiges Handwerkszeug, [...]*«¹⁶⁰

Was als Gründungsdatum der so genannten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (KBW) angesehen wird, wird unterschiedlich argumentiert. Fritz Saxl datierte den Beginn der systematischen Sammlung auf 1901/ 1902. Ausschlaggebend dafür waren zwei Publikationsreihen¹⁶¹, die angekauft wurden und den Bestand der Bibliothek enorm vergrößerten.

»Er bat seinen Bruder um die nötigen Summen und erklärte ihm, daß diese Anschaffung mehr bedeute als den Kauf zweier großer Zeitschriften, es würden damit vielmehr die Grundlagen einer Bibliothek für kommende Generationen gelegt.«¹⁶²

Warburg hielt dazu retrospektiv fest:

»Mit dieser Bereitwilligkeit, die nicht hoch genug anerkannt werden kann, war implicate [sic!] das Institut, wie es heut in einem besonderen Gebäude vor uns steht, beschlossen.«¹⁶³

Warburgs Kulturwissenschaftliche Bibliothek funktionierte nach einem Hyperlinksystem. Die Vernetztheit der einzelnen Themenbereiche ist das, was die KBW mit dem Thema der *Pathosformel* verbindet. Ein ähnliches Verfahren wandte Warburg in der Montage seines Bildmaterials an. Die Ausstellungen, die in der KBW gezeigt wurden, verbinden die beiden Präsentations- und Arbeitsformen miteinander.

(Informationen: www.gerda-henkel-stiftung.de, www.arthist.net, www.uni-hamburg.de, www.warburg-haus.de).

¹⁵⁸ Das Warburg-Haus inkludiert u.a. das Warburg-Archiv, die Forschungsstelle Politische Ikonographie und die Warburg Electronic Library, siehe <http://www.warburg-haus.de/> [29.1.2013].

¹⁵⁹ Saxl 1943/44: 335

¹⁶⁰ Brief Warburgs an seinen Vater, Moritz Warburg, vom 20. Juli 1889, in Gombrich 2012 (1970): 103.

¹⁶¹ Es handelte sich dabei um zwei Periodika: »*die Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft und das luxuriös ausgestattete kunsthistorische Jahrbuch der kaiserlichen Sammlungen in Wien*«, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 625.

¹⁶² Vgl. Saxl 1943, zitiert in Gombrich 2012 (1970): 615. Dieser Text von Saxl zur KBW findet sich ebenso in dem Band ASW, zitiert als Saxl 1943/44.

¹⁶³ Warburg 1927c, in WW: 683-693 [690!].

Die berühmten Tafeln, an denen er Fotografien oder andere Reproduktionen befestigte, wurden mitten im Lesesaal der KBW ausgestellt. Die ellipsenförmige Anlage korrespondierte architektonisch mit dem Konzept der *Pathosformel*. Ausführlich schrieb Tilmann von Stockhausen zur Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg.¹⁶⁴ Auch von Fritz Saxl stammen mehrere Texte zur KBW.¹⁶⁵

Warburgs Bibliotheksaufstellung orientierte sich am Studium von Bildformen, Religion, Literatur, Kunst und Geschichte. Die unorthodoxe Anordnung in den Regalen entsprach diesem methodischen Interesse. Sein Instrumentarium zur Erforschung des Nachlebens der Antike war die Bibliothek, die er als sein Vermächtnis betrachtete, wie er in obigem Zitat formulierte. Gleichzeitig folgte eine thematische Fokussierung des Sammelns. Publikationen zu florentinischer Kunst der italienischen Renaissance sollten den späteren Schwerpunkt der KBW bilden.¹⁶⁶

Um die Methode der *Ikonologie* anzuwenden, gewann auch der Bestand an poetischer, philologischer, ethnologischer Literatur an Bedeutung. Exotische Bereiche wie z.B. Luftschiffahrt bekamen eigene Abteilungen. Atlanten, Kurs-, Adress- und Telefonbücher zählten ebenso zu seinen Studienunterlagen. Bekannt ist allerdings, dass sich nicht die von Warburg praktizierte *Ikonologie* in der Kunstgeschichte durchsetzte, sondern ein Ikonologiebegriff, der Panofsky in seinem Exil auf ein Benutzungsraster (Schema) reduzierte.¹⁶⁷ Grundsätzlich gehen ikonologische Analysen über die reine Beschreibung und Kategorisierung von Kunstwerken hinaus und bestimmen den Bedeutungshorizont (allegorisch, symbolisch). »Nach Warburg ist Ikonologie die Untersuchung der Funktion und des Gebrauchs von bildlichen Darstellungen in der Kultur.«¹⁶⁸ Dazu zählen – wie Warburg in seinen Arbeiten zeigte – auch historische Analysen. Er beantwortete beispielsweise mittels Geschäftsbüchern sowie Korrespondenzen, welche äußeren

¹⁶⁴ Tilmann von Stockhausen, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation. Hamburg 1992.

¹⁶⁵ Siehe Fritz Saxl, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg, in: ASW 1992: 331-334 und Fritz Saxl, Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs, in: Gombrich 2012 (1970): 615-640, siehe ebf. ASW: 335-346. Diese Fassung inkludiert einen Epilog und Anmerkungen von Ernst Gombrich, die 1970 hinzugefügt wurden.

¹⁶⁶ Siehe Saxl 1943/44: 335 und Kultmann 1990 (1966): 202 und Stockhausen 1992.

¹⁶⁷ Siehe den bekannten Aufsatz von Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Panofsky 1978 (1955): 36-67, der bereits um 1939 verfasst wurde, ebf. publiziert in Kaemmerling 1979: 207-225. Zum erwähnten Schema siehe Panofsky 1978 (1955): 55.. Dieses Panofsky'sche Dreistufenmodell gilt nach wie als klassisches Bildanalyseverfahren.

¹⁶⁸ Henckmann/ Lotter 1992: 102. Dieser Definition von Henckmann und Lotter ist eine Andeutung hin zu einer Kulturtheorie anzumerken.

Bedingungen zu einem spezifischen Kulturprodukt führten. Seine Ziele für die KBW formulierte Warburg mit einem methodischen Anliegen:

»Sie bedeutet in dem noch ungeschriebenen Handbuch der Selbsterziehung des Menschengeschlechts ein Kapitel, das den Titel haben könnte: ›Von der mythisch-fürchentenden zur wissenschaftlich-errechnenden Orientierung des Menschen sich selbst und dem Kosmos gegenüber‹. Die methodische Eigenart der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg würde dabei nach zwei Richtungen hin zutage treten:

- 1. dadurch, daß dies Kapitel illustriert ist, d.h. daß dieser Pendelgang zwischen mythischer und wissenschaftlicher Auffassung im Spiegel der künstlerischen Gestaltung – vom Fetisch bis zum Drama – durch etwa drei Jahrtausende hindurch systematisch historisch verfolgt und in einer ausgewählten Reihe von Reproduktionen wiedergegeben wird.*
- 2. dadurch, daß diese seelische Pendelschwingung realgeographisch als Mittelmeerbeckenvorgang aufgefaßt wird, indem die betrachtenden Ausdruckswerte in Sprache, Bildwerk und Drama auf ihre zentrale oder periphere Bezogenheit zu jenen schöpferischen Kraftfeldern, die wir Babylon, Athen, Alexandrien, Jerusalem, Rom nennen, untersucht, Einblick gewähren in das Urprägework europäischer Mentalität.«¹⁶⁹*

Auch Fritz Saxl streicht in einem seiner Texte zur KBW den Bezug zur *Pathosformel* heraus:

»Die Bibliothek Warburg ist [...] als Bücherreservoir für die Erforschung des Nachlebens der Antike angelegt.«¹⁷⁰ In ihr werden »nicht nur einzelne Epochen stärker berücksichtigt [...], sondern [...] das ›bildhafte Element‹ [nimmt] immer einen besonderen Platz ein. Dies ergibt sich aus dem spezifischen Charakter ihrer Problemstellung. [...] Die Gestalten der Mänade, des Apollon, eines Triumphbogens, des Laokoon usw. kommen dem heutigen Menschen wohl zuerst in den Sinn, spricht man vom Nachleben antiker Form im Gedächtnis der nachantiken Menschheit.«¹⁷¹

¹⁶⁹ Warburg (ohne Angabe der Datierung), zitiert nach Saxl 1930a, in ASW: 334.

¹⁷⁰ Saxl 1930, in ASW: 332.

¹⁷¹ Saxl 1930, in ASW: 332.

IV.DIE *PATHOSFORMEL* IN DEN SCHRIFTEN UND VORTRÄGEN WARBURGS

Zur Ausführung dessen, was Warburg als eine *Pathosformel* verstand, haben eine Reihe seiner Schriften Relevanz. Deswegen kann nicht nur von einem Text gesprochen werden, der die *Pathosformel* als Terminus festlegt. Die erstmalige explizite Verwendung des Begriffs der *Pathosformel* unterscheidet den als Vortrag präsentierten Dürer-Text von allen anderen. Aufgrund der entscheidenden Bedeutung für eine Begriffsgeschichte zur *Pathosformel* wird er gegen eine Chronologie den folgenden Textanalysen vorangestellt. Ergänzt wird dieser durch weitere, die sich zeitlich bis dahin ansiedeln.

IV.1 Dürer und die italienische Antike

Von 3. bis 6. November 1905 wurde im Hamburger Konzerthaus jener Kongress abgehalten, der den Rahmen für Warburgs innovativen Vortrag bot. Zahlreiche Dokumente (Briefe, Sitzungsprotokolle der Hamburger Kunsthalle) geben Aufschluss über die Vorbereitungsarbeiten. Warburg war Mitorganisator des Veranstaltungsprogramms. Kurzfristige Änderungen konnten dadurch umso leichter gehandhabt werden. Auch wurde eine Ausstellung zur antiken Kunst von der Hamburger Kunsthalle im Museum für Kunst und Gewerbe als ein Teil des Begleitprogramms organisiert, über das der Aufsatz des Kurators der Hamburger Ausstellung zur *Pathosformel* Auskunft gibt.¹⁷² Insbesondere erwähnt Andrew Marcus Hürtig die pompöse Konferenzgestaltung, in deren Rahmen Warburgs Ausführungen zu Dürer vorgetragen wurden.¹⁷³ Damit weist er indirekt auf Berichte hin, die bereits seit 1906 nachzulesen sind.¹⁷⁴ Diese bereits vorliegenden publizierten Ergebnisse wurden bislang kaum berücksichtigt. Insofern enthüllt der Katalogbeitrag von Hürtig ein genaueres Bild.

Zuvor ergab sich aus der Sekundärliteratur folgender Eindruck: Der Vortrag »*Dürer und die italienische Antike*« wurde 1905 in Hamburg vor einem hinsichtlich

¹⁷² Vgl. Hürtig 2012: 13 ff.

¹⁷³ Hürtig 2012: 15. Auch hielt Hürtig fest, dass Warburg seinen Vortrag so aufbereitete, dass er für das offensichtlich aus einem schulischen Umfeld bestehenden Publikum bestand.

¹⁷⁴ Konferenzbericht zu Warburg 1906, in Dissel/ Rosenhagen 1906. Hürtig benutzte für seine Ausführungen in der Hamburger Kunsthalle befindliche Archiv und Bibliotheksbestände sowie Archivmaterial des WIA.

der Antike gebildeten Fachpublikum abgehalten. Den Veranstaltungsrahmen bot die 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner (archäologische Sektion). Der Fokus wurde ausschließlich auf die fünfseitige Zusammenfassung des Vortragstextes gerichtet. Die offensichtliche Kurzfassung des Vortrags ließ auf eine längere Originalfassung schließen. Dieser Eindruck erhärtete sich durch einen Eintrag im 2001 publizierten Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek.¹⁷⁵ Am 19. Juli 1928, rund 23 Jahre nach dem Vortrag, folgt ein Eintrag der vermutlich in Zusammenhang mit dem geplanten Mnemosyne-Atlas steht. Warburg überlegte eine Neupublikation des Dürer-Vortrags und reflektierte – seinen Vortrag retrospektiv positiv bewertend:

»Vortrag Dürer und die italienische Antike gelesen, der sehr gut ist. Zur Beurteilung ob dieser oder die Fassung in den ›Verhandlungen‹ wiederzudrucken ist muß ich morgen die zusammengedrückte Form noch einmal lesen.«¹⁷⁶

Dieser Tagebucheintrag verweist auf mögliche unterschiedliche Textversionen. Der von Warburg genannte ausführlichere Vortragstext wird voraussichtlich 2013 im Rahmen der Gesammelten Schriften erscheinen.¹⁷⁷

Werden die tatsächlichen Umstände berücksichtigt, verändert sich dadurch die historische Einschätzung des unmittelbaren Rezeptions- und Produktionskontextes und damit die des Vortrags. Nicht nur der geplante Titel *»Die Antike in der Stilbildung der Renaissance«* wurde noch verändert, sondern auch die Sektion, in der Warburg sprechen sollte.¹⁷⁸ Sein Publikum bestand nun neben Archäologen auch aus Philologen und Historikern. Die ursprünglich vorgesehene Präsentation von graphischen Blättern im Kupferstichkabinett der Hamburger Kunsthalle wurde aus Zeitgründen gestrichen. Da dies jedoch ein wichtiger Teil seiner Präsentation war, verlagerte Warburg kurzerhand einige seiner für den Vortrag relevanten Objekte in

¹⁷⁵ Aby Warburg, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl, hg. von Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001.

¹⁷⁶ Warburg 2001 (TB/KBW: 1925-29): 308.

¹⁷⁷ Information aus einem Gespräch, das am 19. April 2012 im Rahmen der Vortragsveranstaltung *Aby Warburgs Pathosformel. Zur Genealogie eines Begriffs* mit Claudia Wedepohl geführt wurde. Sie sprach zur *Pathosformel* aus Anlass der in Köln gezeigten Ausstellung nebst Ulrich Rehm und Martin Tremel.

¹⁷⁸ Der Titel findet sich im Sitzungsprotokoll der Hamburger Kunsthalle im Jänner 1904. Vgl. Hurttig 2012: 13.

den Vortragssaal. Damit vergrößerten sich sein tatsächliches Publikum und die Möglichkeit der Verbreitung des Terminus der *Pathosformel*.¹⁷⁹

Hurtig führt ausführlich den Begleitkontext der groß angelegten, viertägigen Konferenz aus, die sich über mehrere Tage erstreckte und nach 50 Jahren erstmals wieder stattfand.¹⁸⁰ Weitere Informationen finden sich im Konferenzband, der 1906 publiziert wurde.¹⁸¹ Der Band umfasst 224 Seiten und enthält am Ende einen Festbericht und eine alphabetische Teilnehmerliste. An der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905 nahmen 1070 Mitglieder und Ehrengäste und 458 Damen teil, was eine Personenanzahl von rund 1500 ergab. Darunter befand sich nebst Dr. phil. A. Warburg auch der Bankier Max M. Warburg.¹⁸² Der Festbericht, listet »*Festschriften und sonstige literarische Gaben*« auf, die »an die Mitglieder des Kongresses« verteilt wurden.¹⁸³ Darunter befand sich Warburgs Handreichung. Den Teilnehmenden wurden drei Bildertafeln mit insgesamt sechs Abbildungen (Tafel I+II, Abb. 4+5) zum Vortragsthema *Tod des Orpheus* überlassen. Die Gliederung dieser Bildertafeln erfolgte entsprechend den Rezeptionsphasen – 1. Zur Antike wurde Tafel I (Abb. 4) angelegt. Darauf sind drei teilweise fragmentierte Vasenbilder (Tafel I oben sowie eine Nachzeichnung von Mary Warburg, Abb. 6) mit dem Orpheusthema und eine Truhendarstellung mit einer Orpheus-Euridike-Darstellung (Abb. 4 unten) zu sehen. 2. Zur italienischen Rezeption der Antike befindet sich ein oberitalienischer Kupferstich auf Tafel II (Abb. 5 links), 3. Für die nordische Rezeption der italienischen Antike steht Dürer mit der Orpheusszene. (Tafel III, Abb. 5 rechts) Die Zusammenfassung zu Warburgs Vortrag wurde 1906 im Konferenzband publiziert.¹⁸⁴ Gegenüber dem achtzeiligen Bericht seines Vorredners Prof. Robert und dem etwas mehr als einseitigen von Prof. Dr. Eduard Meyer (Berlin) erscheint der von Warburg mit der fast fünfseitigen Zusammenfassung relativ lang.¹⁸⁵ Bereits 1905 gab es eine separate Publikation des identen Textes als Sonderdruck.¹⁸⁶ Diese war Vorlage für den Katalog zur Pathosformel-Ausstellung von 2011/ 12.

¹⁷⁹ Vgl. Hurtig 2012: 13f.

¹⁸⁰ Siehe Hurtig 2012: 13ff.

¹⁸¹ Siehe Dissel/ Rosenhagen 1906: 186ff.

¹⁸² Die TeilnehmerInnenliste folgt im Rahmen des Festberichts, in: Dissel/ Rosenhagen 1906: 186 ff.

¹⁸³ Dissel/ Rosenhagen 1906: 205 ff.

¹⁸⁴ Zitiert als Warburg 1905, sofern sich der Verweis auf den Vortragstext bezieht. Zitiert als Warburg 1906, wenn auf über den Vortrag hinausgehende Inhalte verwiesen wird.

¹⁸⁵ Siehe Dissel/ Rosenhagen 1906: 53-59.

¹⁸⁶ Zitiert als Warburg 1905.

Pathosformel-Katalogs. Der tatsächlich vorgetragene Text umfasste einen Umfang von rund 55 Seiten und über 50 Abbildungen.¹⁸⁷

IV.1.1 Ziel des Dürer-Vortrags

Gegenstand und Ziel der Warburg'schen Analyse war es, die Verbindungslinie zwischen dem nord- und südeuropäischem Kunstschaffen aufzuzeigen. Beispielgebend stehen sich flandrische und florentinische Kunstwerke gegenüber. Warburg wählte ihm aus seiner Florentiner Zeit bekannte Werke, die er mit Kupferstichen der Hamburger Kunstsammlung konfrontierte. Anlass für den Vortrag boten Bildobjekte, die sich vor Ort in der Hamburger Kunsthalle befanden. Mehr noch war es Warburg ein Anliegen, die beforschten Gegenstände aus einem neuen Blickwinkel zu beleuchten. In dem Vortrag ging es darum, den »*bisher unbeachteten doppelseitigen Einfluß der Antike auf die Stilentwicklung der Frührenaissance*«.¹⁸⁸ anhand bislang unbeachteten Bildmaterials zu veranschaulichen. Mit dem »*doppelseitigem Einfluß der Antike*«¹⁸⁹ meint Warburg einen Epochenbegriff der Antike, der jenen von Winkelmann/ Lessing janusköpfig ergänzt. Diese diametral entgegen stehende Warburg'sche Sichtweise ist durch wilde Bewegtheit gekennzeichnet und steht jener gegenüber, die traditionell auf Ruhe ausgerichtet ist. In Warburgs Worten kontrastiert »*pathetisch gesteigerte Mimik*« die »*klassisch idealisierte Ruhe*«.¹⁹⁰ Es ging Warburg dabei nicht darum, die bisherige Antikensicht abzulösen, sondern sie zu erweitern. Neben der »*noch nachwirkende[n] einseitig klassizistisch[en] Doktrin von der ›stillen Größe‹ des Altertums*«¹⁹¹ wies Warburg darauf hin, »*daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen Künstler in dem wiederentdeckten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierte Ruhe suchten*«.¹⁹²

Als Sujet des Vergleichs diente ihm ein künstlerisch recht häufig verwendetes Motiv: der *Tod des Orpheus*. Es findet sich auf unterschiedlichsten visuellen Trägermedien wieder. Das sind Gebrauchsgegenstände wie Vasen, Teller sowie

¹⁸⁷ Vgl. Hurrting 2012: 18ff. Dort findet sich ein Abdruck der »*Lichtbilderliste*« zum Vortrag.

¹⁸⁸ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 176).

¹⁸⁹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 176).

¹⁹⁰ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 177).

¹⁹¹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 176). Durch diese Formulierung verweist Warburg indirekt auf Winckelmann bzw. auch die von Lessing vertretene Antikensicht.

¹⁹² Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 176).

Gemälde oder Druckgraphiken. Seiner Ansicht nach markierten insbesondere zwei Werke »den Wiedereintritt der Antike in die moderne Kultur«¹⁹³. Das eine stammt von Dürers Hand (Tod des Orpheus, 1494, Abb.5 rechts), das andere aus dem Umkreis Mantegnas (2. H.15. Jh., Abb.5 links.) Anhand der Orpheus-Szene will Warburg den »Einfluß der wiedererwachenden Antike«¹⁹⁴ illustrieren und damit der Fachwelt eine innovative These vorstellen. Unter Hinweis auf die Vorbilder dieser Werke stellte er Bezüge her, deren Wege sich nach Oberitalien zurückverfolgen lassen. Dazu zeigte er den erwähnten Kupferstich aus Mantua (Abb.5 links). Anhand dieser regionalen Motivwanderung zeichnete er in zeitlicher Hinsicht den Weg dieser Bildmotive nach. Es ging ihm jedoch nicht allein um das Sujet des zu Tode gebrachten Orpheus. Es ging ihm um ein ganz bestimmtes Detail, das im Laufe des Vortrags verdeutlicht wurde und ab diesem Vortrag als *Pathosformel* bezeichnet wird.

Weiteres deklariertes Ziel des Vortrags wäre ein Buchprojekt gewesen, das »über die Anfänge selbständiger weltlicher Malerei im Quattrocento«¹⁹⁵ handeln sollte. Ähnlich wie bei seiner Dissertation griff Warburg auf künftige Forschungsprojekte vor.¹⁹⁶ Es zählte zu der typisch Warburg'schen Arbeitsweise, dass er Themenkomplexe, die ihn beschäftigten, immer wieder heranzog und unterschiedlich intensiv beleuchtete.

IV.1.2 Die erste Nennung der *Pathosformel* im Dürer-Vortrag

Eingebettet ist die Einführung der *Pathosformel* in eine richtig verstandene Antike durch Formulierungen wie »archäologisch getreue *Pathosformel*«¹⁹⁷, »echt antike [...] Stimme«¹⁹⁸, »die echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen oder seelischen Ausdrucks«¹⁹⁹. »Von echt antikem Geiste erfüllt« sind jene Kunstwerke, deren direkte Vorlagen »unzweifelhaft auf ein verloren gegangenes antikes Werk« zurückgehen.²⁰⁰ »Die typische pathetische Gebärdensprache der antiken Kunst, wie

¹⁹³ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 176).

¹⁹⁴ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 177).

¹⁹⁵ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 177), Anmerkung 1.

¹⁹⁶ In diesem Fall ist die Analyse zu Francesco Sassettis letztwilliger Verfügung gemeint, die 1907 publiziert wurde, siehe Warburg 1907, sowie der in diesem Zusammenhang zu dem Zeitpunkt noch unpublizierte Text, vgl. Warburg 1901.

¹⁹⁷ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 177).

¹⁹⁸ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 178).

¹⁹⁹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 178).

²⁰⁰ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 177).

sie Griechenland für dieselbe tragische Szene ausgeprägt hatte, greift mithin hier unmittelbar stilbildend ein.«²⁰¹

Noch bevor Warburg die *Pathosformel* wörtlich nannte, verhandelte er den Aspekt der *Inversion*²⁰², der eng damit verbunden ist. Dabei wurde dieser Fachbegriff nicht explizit genannt. Als *Inversion* bezeichnete Warburg die Verwendung der *Pathosformel* im Sinne einer thematischen Umkehr. Seine These ist, dass eine ähnliche Körperhaltung, sowohl in die eine (Siegerpathos) als auch in die andere Richtung (Opferpathos) gedeutet werden kann. Das ausschlaggebende Kriterium für die erste Nennung der *Pathosformel* bildete der gemeinsame Ursprung in der Antike:

»[...] ganz verschiedenartige Kunstwerke mit Bildern vom Tode des Orpheus [...] zeigen fast völlig übereinstimmend, wie lebenskräftig sich dieselbe archäologisch getreue Pathosformel, auf eine Orpheus- oder Pentheusdarstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte«.²⁰³

Diese Nachrangigkeit, welche der beiden Personen künstlerisch dargestellt wurden, zeigt Warburgs Eintreten für eine breiter angelegte Geschichtsauffassung.²⁰⁴

In obigem Zitat sticht der Grad der Übereinstimmung mit originalen Vorlagen, die Art und Weise der bildlichen Zitation in einer performativen Artikulation (*lebenskräftig*) heraus. Die übertriebene Darstellungsweise dieser antiken Zitate kritisierte Warburg als modische Tendenz bzw. Manierismus.²⁰⁵ Damit zeigte Warburg gleichsam den herrschenden Zeitgeist auf. Auffällig erscheint die Nähe der Warburg'schen Argumentation zum performativen Aspekt der *Pathosformel*, den er in den darauf folgenden Jahren ausführlicher erforschte. Im Festwesen der Renaissance, erkannte Warburg »das heroische theatrale Pathos, mit dem sich Mantegnas antike Gestalten vortragen. [...] Hier ertönt zum Bilde die echt antike, der Renaissance vertraute Stimme«²⁰⁶. Mit der Geburt der Oper durch die so genannten Intermedien

²⁰¹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 177).

²⁰² Zur Verwendung des Begriff der *Inversion* als benutztes Arbeitsvokabular siehe z.B. TB/KBW: 236 (hier: als Ausrufung: *Inversion!*) oder andere Termini: »energetische Inversion« - häufige Nennung in TB/KBW, siehe Register in Biester 2005: 84. Siehe auch Kapitel IV.1.2. und V.2.

²⁰³ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 177).

²⁰⁴ »Keinesfalls darf man im Geiste der älteren kriegspolitischen Geschichtsauffassung diese stilpsychologische Frage mit einem: »entweder Sieger oder Besiegter« bedrängen. Durch eine derartige gröblich befriedigende Schlußformel mag sich immerhin heroenverehrender Dilettantismus lästigen Einzelstudien über Abhängigkeiten der großen Individuen entziehen;«, siehe Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 449 (WW: 181).

²⁰⁵ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179).

²⁰⁶ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446f. (WW: 178f.).

beschäftigte sich Warburg in den dazu entstandenen Texten.²⁰⁷ Der Text »*I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*«, den Warburg 1895 verfasste, widmete sich diesem Aspekt des Festwesens ausführlicher: Das so genannte Festwesen (Festzüge) oder das erwähnte »*tragische Tanzspiel*« markieren den Grundstein für die später daraus abgeleitete Oper.²⁰⁸

IV.1.3 Der Performanzaspekt der *Pathosformel*

Die *Pathosformel* zeigt etwas Dramatisches, eine Art Schauspiel, eine Pathetik, also eine übertriebene, künstliche Darstellungsform. Diese Theatralik führte Warburg nicht nur auf die von ihm analysierten Dürrerdarstellungen zurück, sondern auf »*das früheste italienische Drama Polizians, sein in ovidianischer Weisen sprechender ›Orfeo‹, der 1471 in Mantua zuerst aufgeführt wurde.*«²⁰⁹ Es sind also tatsächliche musikalische Aufführungen, die das Aufgreifen dieser antiken stilistischen Elemente mit bedingen. An erster Stelle stand für Warburg im Erforschen der Hintergründe, warum und wie antike Elemente gesellschaftlich aufgenommen wurden.²¹⁰ Der Performanzcharakter der *Pathosformel* erscheint als weiterer Grund für Warburgs Auseinandersetzung mit dem Festwesen des 15. Jahrhunderts. Eben eine solche starke Emotion war laut Ansicht Warburgs offensichtlich auch notwendig, um eine latent vorhandene *Pathosformel* aus einem Werk zu extrahieren. So markierte Warburg die Performanz im »*Leiden des Orpheus*«, das »*unmittelbar dramatisch verkörpert und im Wohlklang der eigenen italienischen Sprache eindringlich redend vor die Sinne der Renaissancegesellschaft in Mantua*«²¹¹ tritt. Dieses Leiden transportierte »*die echt antiken Formeln gesteigerten körperlichen und seelischen Ausdrucks*«²¹². Damit würde deutlich, dass erst mit einer starken Emotion einer nachfolgenden Epoche (in diesem Fall zur Zeit der Renaissance) die in der Antike in einem Werk verpackte *Pathosformel* wieder zur Entfaltung verhelfen könne. Diese Emmanation an Emotion, die sowohl körperlicher wie auch geistiger Natur sein kann,

²⁰⁷ Vgl. Warburg 1895 sowie Sigrid Weigel, *Pathosformel und Oper: Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel*, in *KulturPoetik*, Band 6, Heft 2, Göttingen 2006: 234-253.

²⁰⁸ Vgl. Warburg 1895.

²⁰⁹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 178).

²¹⁰ Vgl. Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446f. (WW: 178f.)

²¹¹ Es handelt sich um die Aufführung von Ovids Metamorphosen durch den Gelehrten Polizian in Mantua. Siehe Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 178).

²¹² Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 178).

bilde die Basis für das Funktionieren der *Pathosformel*.²¹³ Diese emotionale Energie würde durch den künstlerischen Akt ins Bild transformiert, die dann latent als eine *Pathosformel* im Bild vorhanden bliebe, bis sie unter bestimmten Voraussetzungen wieder rezipiert werden könne, wie es »*ein wirklich im Geiste und nach den Worten der heidnischen Vorzeit leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühlt Erlebnis aus dem dunklen Mysterienspiel der Dionysischen Sage war[...]*«.²¹⁴ Grundsätzlich wären dafür keine besonderen Kenntnisse nötig, sondern ein inneres Bedürfnis, das das Publikum in der äußeren Form fand. Warburg sprach von einem »*Volkslatein der pathetischen Gebärdensprache, das man international und überall da mit dem Herzen verstand, wo es galt, mittelalterliche Ausdrucksfesseln zu sprengen*«²¹⁵.

Der Performanzbegriff Warburgs bezieht sich jedoch nicht ausschließlich auf Aufführungen der Frührenaissance, aus denen sich die Kunstform der Oper entwickelte, sondern auch auf Literatur (Polizian) und visuelle Kunst (Pollaiuolo). Seine Argumentationsweise war eine stilgeschichtliche, auch wenn sich diese nicht auf einen ersten Blick zu erkennen gab. Er führte aus, welche Werke welchen Einfluss auf Dürer nahmen.²¹⁶ Insbesondere das Herkulesthema diente Warburg als Argument.²¹⁷ Warburg zeigte damit, dass die Darstellung des Herkules als »*Symbol entfesselter Übermenschlichkeit*«²¹⁸ nicht automatisch eine *Pathosformel* darstelle,

»denn Dürer wollte eben vor allem ein antikisches Temperamentsbild geben und hierbei in Übereinstimmung mit den Italienern der Antike das gebührende stilbildende Privilegium in der Darstellung mimisch gesteigerten Lebens einräumen. Daher kam auch jene affektierte Lebendigkeit in einem der frühesten mythologischen Holzschnitte Dürers«²¹⁹.

²¹³ Ulrich Raulff erläutert die Prägefunktion der *Pathosformel* durch Absorption von gesellschaftlich starken Prägungen. Diese könne bei geeigneter gesellschaftlicher Bereitschaft wieder zum Vorschein kommen bzw. ausgeschält werden. Vgl. Raulff 2003.

²¹⁴ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 178).

²¹⁵ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 449 (WW: 181).

²¹⁶ Als Beleg dafür zieht er eine Kopie Dürers von Mantegnas Bacchanal mit den Silen und sog. Tritonenkampf (1494) heran. Bei den „Zwei Frauen raubenden nackten Männern“ (1495) nimmt Warburg als Vorlage Pollajuolo Antonio an.

²¹⁷ Seit Pollajuolo (um 1460) hängt als »Leinwandbild« ein Herkules im Palast der Medici. Dieses war Vorbild für Dürers *Herkules und die Harpyien* (ohne Abb.). Vgl. Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 177).

²¹⁸ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179).

²¹⁹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179). Das mit der Abkürzung »B. 127« angeführte Herkulesmotiv ist ohne kunsthistorische Kenntnisse der Zeit kaum als »*Bilderrätsel*«* kaum zu entschlüsseln. Die Abkürzung steht für die in Wien publizierten 21 Bände des Adam von Bartsch, *Le Peintre-graveur*. Wien 1803-1821. **Bilderrätsel* fand in dem Vortrag von 1912 »Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara« Verwendung, vgl. Warburg 1912.

Warburg wies darauf hin »daß schon in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die italienischen Künstler in dem wiederentdeckten Formenschatz der Antike ebenso eifrig nach Vorbildern für pathetisch gesteigerte Mimik wie für klassisch idealisierte Ruhe suchten.«²²⁰ Es bräuchte ein Zusammentreffen von nordischer Kühle (die auch im Italien der Renaissance vorhanden wäre) mit dem hitzigen Temperament der Antike, um das Entstehen einer *Pathosformel* zu gewährleisten. Warburg zeigte damit auf, dass nicht allein Abbildung von »*affectierter Lebendigkeit*«²²¹ ausreiche, sondern ein Zusammentreffen dieser beiden unterschiedlich temperierten Emotionen maßgeblich sei. Im Falle seines Dürer-Orpheus-Beispiels wäre dies das nordische versus das südliche Temperament, das hier zum Tragen käme. Die *Pathosformel* könne sowohl in einem zeitlichen als auch in einem regionalen Gegensatz und der dadurch entstehenden Spannung (Polarität) funktionieren. Dürer führte somit die *Pathosformel* erst damit ein, als er »*der paganen südlichen Lebhaftigkeit den instinktiven Widerstand seiner bodenständigen Nürnbergschen Gelassenheit entgegen[setzt], die sich seinen antikisch gestikulierenden Figuren wie ein Oberton ruhiger Widerstandskraft mitteilt*«.²²²

IV.1.4 Dekoratives Pathos – Modeerscheinung oder äußere Veranlassung?

Eine weitere Beeinflussung Dürers sieht Warburg durch Mantegna und seines Umkreises gegeben. Als Indiz dafür zieht er eine motivische Wanderung heran im anonymen Werk *Tod des Orpheus*.²²³ Denn Warburg mutmaßte als Ziel Dürers das Schaffen eines »*antikischen Temperamentsbildes [...] und hierbei in Übereinstimmung mit den Italienern der Antike das gebührende stilbildende Privilegium in der Darstellung mimisch gesteigerten Lebens*«.²²⁴ Diese »*affectierte*

²²⁰ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 176).

²²¹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179).

²²² Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 179). Es fällt auf, dass Warburg immer wieder auf musiktheoretisches Vokabular zurückgreift. Das mag mit dem Umstand verbunden sein, dass sich im Bereich der Musik zur Zeit der Renaissance ebenfalls beträchtliche Änderungen zutragen. So finden Vorläufer von Opern – musikalische Spektakel als öffentliche Aufführungen – in dieser Umbruchzeit statt.

²²³ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179).

²²⁴ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179).

Lebendigkeit«²²⁵ sah Warburg in weiteren Werken Dürers, die er auf italienische Vorlagen zurückführte.

Streng genommen wäre die Implementierung des Bildthemas im Pathosinne nicht originär Dürer, dennoch wäre Dürer der Autor einer *Pathosformel*. In einem Vortrag von 1908 fragte Warburg erneut: Was war es, dass »*sie – die Nachkommen – befähigte, die höhere Sprache der Vorfahren ohne weiteres durch künstlerische Intuition zu wiederholen und doch neu zu schaffen?*«²²⁶ Dürer verstand das offensichtlich damit verbundene emotionale unbewusste Anliegen.²²⁷ Seine künstlerische Leistung könne als zusätzliche Schicht bei der Entstehung einer *Pathosformel* angesehen werden. Denn die *Pathosformel* bräuchte beide Elemente, um eine Sprengkraft im Bild zu erzeugen.²²⁸ In diesem Spannungselement der *Pathosformel* begegne eine »*dionysisch anstachelnde Antike*« gleichzeitig einer »*apollinisch abklärenden*«.²²⁹ Warburg kam damit an den Beginn seines Textes zurück, der mit dem doppelten Einfluss der Antike begann. Er unterstrich, dass die ins Bild kommende *Kühle* nicht nur die eines Nordens wäre, die dem heißen (wilden/ paganen) Element gegenüberstünde. Die genuin antiken Kunstwerke selbst lieferten Anregung zu diesem Spannungskontrast. Warburg vermutete, dass die Entdeckung des *Apollo von Belvedere*²³⁰ einen großen Einfluss auf Dürers künstlerische Leistung nahm. Der *Apollo von Belvedere* als Inbegriff antiker Ungebändigtheit stünde einer nach Klarheit ausgerichteten Formensprache gegenüber.²³¹ Warburgs Argument zielte darauf ab, dass das, was Dürer an *Kühle* (einer vermeintlich nordischen Temperamentshaltung) einbrächte, eben auch aus der Antike selbst kommend, mit

²²⁵ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179).

²²⁶ Auszug aus Vortrag »*Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden*«, im Verein für Hamburgische Geschichte, zitiert nach Gombrich 1999: 281 2012 (1970): 643, siehe ebf. Gombrich 2012 (1970):: 354-362 (358!).

²²⁷ Gombrich 1999: 279: »*Widespread [...] was the notion of a collective psyche in Warburg's period.*«

²²⁸ Vgl. dazu Settis 1997 und ebenfalls den zuvor zitierten Kaegi 1933: 283ff.

²²⁹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²³⁰ Fundgeschichte: Der heute in den Vatikanischen Sammlungen aufbewahrte Gipsabguss (eines griechischen Bronzeoriginals um 320 v. Chr., eine römische Kopie aus hadrianischer Zeit) wurde in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts gefunden und von dem später zum Papst ernannten Kardinal Giuliano dell Rovere in seinem Palast aufgestellt. Zwischen 1511 und 1797 befand sich die Skulptur im Belvederehof des Vatikan. Von napoleonischen Truppen geraubt befand sie sich bis 1815 in Paris. Seitdem ist der Park Belvedere der dem Apoll Namen gebende Standort. Vor allem um 1800 galt der Apoll vom Belvedere als Inbegriff des Hellenismus. Diese Ansicht geht zurück auf den Begründer der Archäologie, Johann Joachim Winckelmann und dessen Hauptwerk *Geschichte der Kunst des Altertums*, Erstauflage 1764). Information: Skulpturhalle Basel des Antikenmuseums <http://www.skulpturhalle.ch/> [18. November 2012].

²³¹ Mit Lessing und Winckelmann begann ein regelrechter Kult um den Apoll vom Belvedere. Warburg konsultierte dazu das von Justi verfasste Buch über Johann Joachim Winckelmann: Carl Justi, Winckelmann: sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Bd. II. I. Buch, Leipzig 1872.

dem vorgefundenen »barocken antikischen Bewegungsmanierismus«²³² in Verbindung träte und so eine *Pathosformel* zum Vorschein bringe. Diese *nordische Kühle* würde in Italien deswegen nicht geschätzt, weil es der damaligen Modeerscheinung eher entspräche, sich ausschließlich auf Bewegungselemente zu stützen. Warburg begründete damit Dürers Abwenden von diesem »dekorative[n] Pathos«.²³³

Warburg erklärte durch diese Ausführungen die sich kontrastierenden Antikenrezeptionen. Bei Leonardo da Vinci und Michelangelo stünde in deren Reiterschlachten das heroische Kämpferpathos im Vordergrund. Dem hingegen wirke Dürer zu nüchtern – »dem Geiste ihrer Antike wesensfremd«²³⁴. Durch diese parallele Wahrnehmung Dürers würde die »richtige Antike« erkannt und könne damit eine »richtige Pathosformel« entstehen.²³⁵

Warburgs Vortrag zeigt auf, wie Dürer zu seinen Motiven gelangte, welches Ziel er verfolgte und warum er sich von diesem Themenfeld wieder abwandte. Neben dem bereits erwähnten oberitalienischen Kupferstich (aus dem Umkreis Mantegnas) wurden weitere mobile Bildträger erwähnt, die jedoch nicht alle abgebildet sind.²³⁶ In ein Bild getragen wurde auch eine andere Art von Performativität. Orpheus-Aufführungen in Mantua oder Turin fallen in die Kategorie eines sprechenden Bildes. Die Wortwahl Warburgs mit »eindringlich redend« oder »unmittelbar dramatisch verkörpert« bezog sich auf die performativen Aspekte der beginnenden Oper.²³⁷ Das Bild (auch Bühnenbild) wurde so zu einem gefühlten, körperlich erfahrbaren Bild. Dürer rezipierte diese Erfahrung indirekt durch Abbildungen oberitalienischer Künstler, die dieses *eindringliche Reden* visuell dargestellt hatten.²³⁸

Nach Warburg entstünde daraus ein »Mischstil zwischen realistischer Naturbeobachtung und idealisierender Anlehnung an berühmte Antike Muster in Kunst und Dichtung«.²³⁹ Als Beispiel dienen hier die Hochzeitstruhen des Jacopo del Sellaio (vgl. 4, Tafel I unten). Durch mobile Vehikel wird das Thema in andere Bilder

²³² Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²³³ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²³⁴ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²³⁵ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²³⁶ Z.B. oberitalienisches Skizzenbuch (im Besitz von Lord Roseberry), Orpheus-Teller der Sammlung Correr, Plakette (Berliner Museum), Zeichnung von Giulio Romano, Louvre.

²³⁷ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446f. (WW: 178).

²³⁸ Warburg referiert wiederum auf den oben erwähnten Kupferstich.

²³⁹ Siehe GS 1932/ 1998, Bd. II: Tafel LVII, Abb. 103). Die Abbildung Bing ist ident mit jener, die Warburg in Tafel I zu seinem Dürer-Vortrag zeigte (vgl. Abb.4, Tafel I unten).

hineingetragen. Als so genannte »*Bilderfahrzeuge*«²⁴⁰ fungieren ebendiese Truhen. Warburg führte die stilistischen Einflüsse dieser oberitalienischen Pathosabbildungen deswegen so ausführlich aus, weil diese so auf diese Weise einen herausragenden Einfluss auf Dürer gewannen.²⁴¹

»[...] der Tod des Orpheus [war] nicht nur ein rein formal interessantes Ateliermotiv, sondern ein wirklich im Geiste und nach den Worten der heidnischen Vorzeit leidenschaftlich und verständnisvoll nachgefühlt²⁴² Erlebnis aus dem dunkeln [sic!] Mysterienspiel der Dionysischen Sage«.

Damit war ein erster Bezug zu Friedrich Nietzsche hergestellt, dessen »*Geburt der Tragödie*« Anlass für Warburgs Auseinandersetzung mit Theatralik bot.²⁴³ In diesem Sinne handle es sich um das Tragische der Griechen, aus dem heraus sich nach Ansicht Nietzsches die Künste entwickelten. Somit wären Leidenschaft und Tragik die beiden tragenden Elemente des griechischen Pathos.

Elf Jahre nach Anfertigung der besprochenen Pathosabbildungen erkannte Dürer retrospektiv, dass diese 1494-95 angefertigten Stiche – darunter auch der *Tod des Orpheus* – zu sehr einem dekorativen Pathos entsprächen.²⁴⁴ Wichtig erschien es Warburg darauf hinzuweisen, dass nicht erst die Ausgrabung der Laokoon-Gruppe (Abb.7) 1506 zu einem Antikenboom in der Art eines barocken Griechentums führte, sondern dass dieser Fund zufällig den Höhepunkt dieses Trends markiere.²⁴⁵ Bereits seit Mitte des 15. Jahrhunderts dominierte diese manieristische Art italienischer Künstler, die Antike darzustellen. Sie galt als Inbegriff eines *römischen Barockstils großer Gesten*, wogegen sich Dürer aussprach. Warburg erkannte in der Entdeckung des antiken Werks ein »*äußeres Symptom eines innerlich bedingten*

²⁴⁰ Zum Begriff »*Bilderfahrzeug*« siehe Warnke 1980: 75ff.

²⁴¹ Als weiteres Beispiel führt er das Herkules-Motiv an.

²⁴² Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 446 (WW: 178); in der darauf folgenden Passage spricht er von einem »heroisch theatralischen Pathos«, siehe GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 179).

²⁴³ Auffällig ist die zunehmende Verwendung von Nietzsches Vokabular ab 1905. Vgl. Gombrich 2012 (1970): 345f. und Nietzsche 1872. Auf diesen Bezug verweist insbesondere George Didi-Huberman; vgl. Kapitel »*l'image-pathos*«, in: Didi-Huberman 2002, 128 ff. bzw. Kapitel »*Pathosbild*«, in Didi-Huberman 2010 (2002): 131-300.

²⁴⁴ Als Quelle wurden Briefe Dürers von Warburg herangezogen. Siehe Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²⁴⁵ Im Sinne des Zufalls kann ein Fund kein Symptom für eine Zeit markieren. Definiert man Symptom als eine Aufmerksamkeit einer Gesellschaft einer bestimmten Zeit für ein bestimmtes Thema, so könnte jener Fund als ein Produkt (Folge) dieser Aufmerksamkeit angesehen werden oder wie Warburg es formuliert als »*das äußere Symptom eines innerlich bedingten stilgeschichtlichen Prozesses*«. (Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 449 (WW: 181)).

stilgeschichtlichen Prozesses«.²⁴⁶ Die bereits vorhandene Begeisterung für Antikes wird durch das Objekt zum Ausdruck gebracht. Im Laokoon fand man »in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks«²⁴⁷. Es scheint kein Zufall, dass Winckelmann mit seiner Auseinandersetzung zu Laokoon den Beginn der archäologischen Disziplin markierte. Warburg legte damit die stilgeschichtliche Entwicklung Italiens fest: Laokoon kennzeichne den »Zenit, nicht den Anfang der barocken Entartung«²⁴⁸.

Warburg erwähnte dazu weiter, dass auch Dürer nicht immer empfänglich für die durch die *Pathosformel* ausgedrückten Strömungen war: »Dürer hat diesen eingewanderten antiken Rhetoriken zu verschiedenen Zeiten verschiedenes Recht zugestanden.«²⁴⁹ Warburg führte dazu aus, dass wenn Dürer »jene Reihe gestochener italienischer Pathosblätter, die er 1494-95 in dem Glauben kopieren mochte«, dieser davon ausgehe, »daß dies die echte antike Manier der großen heidnischen Kunst sei«²⁵⁰. Damit begründete Warburg, dass die zeitweise künstlerische Orientierung Dürers an der Antike nicht mit einer stilpsychologischen Befragung der Werke beantwortbar wäre. Warburg zog dafür seine an einem Geniebegriff angelehnte Polaritätstheorie heran. Es brauche ein gereiftes Verständnis der Zeit. Mit den polaren Konstrukten der *Pathosformeln* kommt zum einen das theoretische Konzept der zeitlichen – wie auch gleichzeitigen – Pendelbewegung zum Tragen wie auch die inhärente Spannung der sich kontrastierenden Elemente. Diese Pendelbewegungen formulierte Warburg in den kryptischen Aufzeichnungen »Symbolismus als Umfangbestimmung«²⁵¹. Im zeitlichen Verlauf diagnostizierte er wiederholtes Auftreten von ähnlichen Phänomenen. Darin sah er wellenartige Schwankungen. Warburg plädierte für das Tolerieren der jeweils zeitbedingten Bedürfnisse: »Man darf der Antike die Frage ›klassisch ruhig‹ oder ›dämonisch erregt‹ nicht mit der Räuberpistole des Entweder-Oder auf die Brust setzen. [...] Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.«²⁵²

²⁴⁶ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 449 (WW: 181).

²⁴⁷ Bauerle 1988: 111.

²⁴⁸ GS II.2/ Bilderreihen und Ausstellungen: 117.

²⁴⁹ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 449 (WW: 181).

²⁵⁰ Warburg 1905/ Dürer, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²⁵¹ Siehe dazu Warburg 1896-1901, in: Berndt/ Drügh 2009: 75-91.

²⁵² Gombrich 1995: 322 zitiert Warburg/ Rembrandt-Text – ohne Seitenzahlangebe. Bei Johnson werden zu diesem Zitat die Foliobände 109-11 angegeben, siehe Johnson 2012: 181.

IV.2 Warburgs Dissertation: *Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«*

Die Dissertation war der erste wichtige Text Warburgs, der im Dezember 1891 in Strassburg eingereicht wurde. Doktorvater war der österreichische Kunsthistoriker Hubert Janitschek. Wie bereits der Untertitel *»Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance«* verrät, behandelt Warburg darin *»die Bedeutung des Einflusses der (heidnischen) Antike auf die europäische Geisteshaltung«*. Zu diesem Thema führte ihn die Teilnahme am Testlauf des von Professor August Schmarsow geplanten kunsthistorischen Instituts in Florenz.²⁵³ Während dieses Italienaufenthaltes im Winter 1888 näherte sich Warburg dem Thema an, das ihn zeitlebens beschäftigte – dem *Nachleben der Antike*.

IV.2.1 Hintergrundinformation zur Dissertation

Seminare zu Masaccio und italienischer Plastik ließen Warburg erstmals Fragestellungen zu Bewegungsstudien begegnen. In diesem Kontext entstand sein Kentauren-Text, der eine Vorarbeit für sein späteres Dissertationsthema darstellt.²⁵⁴ Im Zentrum standen Gebärde und Ausdruck. Wie Gombrich in seiner Warburg-Biografie ausführt, positionierte sich Schmarsows Forschungsfeld im Kontext des beginnenden Einfühlungsdiskurses.²⁵⁵ Aufgaben in diesem Sinne wurden an die ihn begleitenden Studierenden gestellt. Darin verbarg sich die Absicht, die wissenschaftspolitische Notwendigkeit des später von ihm mit gegründeten Deutschen Instituts für Kunstgeschichte zu untermauern.

²⁵³ Prof. August Schmarsow lehrte an der Universität Breslau Kunstgeschichte, war Mitbegründer und späterer Leiter des Deutschen Instituts für Kunstgeschichte in Florenz. Um deren Notwendigkeit zu untermauern veranstaltete Schmarsow im Herbst 1889 für 8 Studenten verschiedenster Universitäten ein Auslandssemester. Siehe Gombrich 1992: 60. Warburg erwähnte sieben deutsche Studierende für das von Schmarsow durchgeführte Experiment, siehe Warburg 1927c, in WW: 685.

²⁵⁴ Dabei handelt es sich jedoch um eine ausschließlich im Archiv der Warburg Bibliothek zugängliche Quelle, die nicht zur Veröffentlichung von Warburg intendiert war: *»Über die Darstellung des Centaurenkampfes«*, 1887, WIA, 32.3.1, zitiert nach Didi-Huberman 2010 (2002): 573.

²⁵⁵ Gombrich 1992: 60 f. spricht von einem »neuen Psychologismus«, der nebst Einfühlung auch die räumliche Wahrnehmung inkludiert. Ähnliche Desiderate, wie sie Warburg äußert, lassen sich auch in Texten Cassirers finden. Insbesondere Band III wäre für einen Vergleich mit der Konzeption Warburgs relevant. Seine Kapitel beschäftigen sich unter anderem mit „Ausdrucksfunktion und das Leib-Seelen-Problem“ (104-118), in Teil 2 beschäftigt er sich mit Ding- und Symbolpathologien. Nachdem die Disziplin der Psychologie der Medizin entstammt, ist anzunehmen, dass er damit ebenfalls kulturpsychologische Interessen verfolgt. Expliziter äußert sich dies in Band I seiner Philosophie der symbolischen Formen (Cassirer 1923).

In Kunstwerken der Frührenaissance fielen Warburg übertrieben dargestellte Bewegungsmotive auf. Zur Analyse vermisste er ein entsprechendes methodisches Instrumentarium. Das Themenfeld der bewegten Motivik, das er später unter dem Begriff der *Pathosformel* subsumierte, sollte ihn zeitlebens fesseln. Er zog Quellen heran, die üblicherweise von Historiker/innen konsultiert wurden: Textquellen, Archivbestände, Untersuchungen des historischen Umfeldes.²⁵⁶

Inhaltlich ging er der Frage nach, wann und in welchen Zusammenhängen von dem Mittel der Betonung von Bewegungsmotiven Gebrauch gemacht wurde. Dabei fiel ihm auf, dass dies nicht erst mit der bildlichen Illustration stattfand, sondern bereits in den benutzten literarischen Quellen. Diese wirkten in mehrfacher Hinsicht auf die bildenden Künstler ein. Auch fand dieser Einfluss auf unterschiedlichen sozialen Ebenen statt: Auf einer hierarchischen Ebene waren dies Auftraggeber. Befreundete Künstler fungierten als Berater. Handbücher dienten als theoretische Grundlage. Musikalische Aufführungen schulten die Wahrnehmung hinsichtlich besonderer künstlerischer Höhepunkte, die sich mitunter intermedial zeigten.²⁵⁷

Einen weiteren Beweggrund für eine Beschäftigung mit nachlebenden bewegten Bildmotiven liefert Gombrich: Er verweist auf die potentielle Absicht Warburgs einen Beweis gegen Anton Springers Entgegnung, dass das Mittelalter antiker als die Renaissance wäre, anzutreten.²⁵⁸ Diesen im 19. Jahrhundert provokativ geführten Diskurs über »*Das Nachleben der Antike im Mittelalter*« beschreibt Anton Springer im ersten Kapitel seiner zweibändigen *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*.²⁵⁹ Dass Warburg diese Bände besaß ist evident.

²⁵⁶ Siehe Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 1-60 (WW: 39-123). Weitere Texte entstanden aus dieser Beschäftigung, darunter »*Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*« (1907) oder: »*Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*« (1902).

²⁵⁷ Im Falle der Produktionshintergründe zu Geburt der Venus und Frühling zeigten sich komplexe sich vernetzende Hintergründe. Lorenzo de' Medici ein gebildeter, belesener, kunstaffiner Auftraggeber Botticellis. Der mit beiden befreundete Schriftsteller Polizian wirkte auf einer persönlichen Ebene. Sein Festgedicht *Giostra* basierend auf Turnierkämpfen Giuliano de Medici wirkte nebst antiker Werke als literarische Vorlage auf den bildlich ausführenden Künstler. Darin beschreibt er das Reich der Venus und jene »*Nymphe, welche nach dem Willen der Venus den rauhen Jäger Giuliano zur Liebe bekehren soll*«. (GS 1932/ 1998, Bd. I: 7, Anmerkung 1/ WW: 41, Anmerkung 8).

²⁵⁸ Springer wiederum richtete sich gegen den Ausspruch des französischen Archäologen Adolphe-Napoléon Didron, der die Fachwelt damit provozierte, dass Rom gotischer als Paris wäre. Siehe Gombrich 1992: 97f.

²⁵⁹ Die Erstpublikation von 1867 wurde ausschließlich in einem Band publiziert. Die Zweitaufgabe von 1862 ist eine umfangreichere überarbeitete Ausgabe, siehe Anton Springer, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter*, in: Ders., *Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte*. Sowie: Zweite vermehrte und verbesserte Auflage mit Illustrationen, Erster Band, Bonn 1886²: 1-40. Zitiert wurde Springer bereits in Kapitel II: 16f.

Gombrich weist auf eine Reihe von Anmerkungen Warburgs hin.²⁶⁰ Laut Gombrich stimmte Warburg grundsätzlich mit Springers Sichtweise überein, wandte sich dennoch gegen dessen an Winckelmann angelehnte Antikensicht. Dass Warburg und Springer in Hinblick auf die zeitlich erforschte Periode übereinstimmten, zeigen folgende Passagen, auf die Gombrich in Hinblick auf die konkurrierende Antikenaneignung zwischen Mittelalter und Renaissance anspielt:

Anton Springer geht davon aus,

»daß die mittelalterliche und die neuere Kunst dem klassischen Alterthume gegenüber ein geschlossenes Gebiet darstellen und daß insbesondere zwischen der mittelalterlichen und der Renaissancekunst der verbindenden Glieder mindestens ebenso viel vorhanden sind als der trennenden. [...]

»Rom ist gothischer als Paris« rief einmal prahlerisch ein fanatischer Verehrer des Mittelalters, der französische Archäologe Mr. Didron, in die Welt hinaus, als er in der Hauptstadt Italiens mannigfache Reste der mittelalterlichen Kunst entdeckt hatte, [...] Mit dem gleichen Rechte könnte man aber Didron und seinen zahlreichen Anhängern ein anderes geflügeltes Wort entgegen schleudern: »Das Mittelalter ist antiker als die Renaissance.« Und diese Behauptung wäre nicht einmal so arg übertrieben. Die Antike übte allerdings auf das Auge und die Phantasie der Männer der Renaissance einen ungleich größeren Einfluß, als auf die Völker des Mittelalters. Sie läuterte den Formensinn der ersteren, bestimmte vielfach ihr Handeln, erschien ihnen in einem hellen idealen Lichte. Dagegen steht wieder der Vorstellungskreis im Mittelalter viel stärker im Banne des Alterthums.«²⁶¹

IV.2.2 Beschreibung des Quellencorpus

Die Dissertation wurde von Warburg am 8. Dezember 1891 an der Universität Strassburg bei Prof. Janitschek eingereicht.²⁶² Seine Promotion erfolgte am 5. März 1892. Im selben Jahr wurde vom Verlag Osterrieth in Frankfurt die Dissertatonsschrift als Buchhandelsausgabe publiziert. 1893 folgte eine weitere Ausgabe vom Verlag Leopold Voss in Hamburg und Leipzig.²⁶³

²⁶⁰ Gombrich 1992: 70.

²⁶¹ Springer 1886²: 1.

²⁶² Gewidmet ist sie Hubert Janitschek und Adolf Michaelis, die beide in Strassburg lehrten. Die Widmung in Warburg 1893 wurde bei GS 1932/ 1998, Bd. I: 3 abgedruckt, bei den WW entfernt.

²⁶³ Diese Angaben ergaben sich aus der Recherche von internationalen Katalogen. Die ausführliche Beschreibung zu Warburgs Dissertationseinreichung ist in Anmerkung lxi der WW: 122 f. nachzulesen. Darüber hinaus enthält sie nachträglich hinzugefügte handschriftliche Anmerkungen Warburgs.

Die Dissertation wurde von Warburg in folgende Abschnitte geteilt und dient hier als Grundlage einer Gliederung, deren Chronologie weitestgehend beibehalten wurde: Einer kurzen *Vorbemerkung*²⁶⁴ folgt in einem ersten Abschnitt die Behandlung von Botticellis »Geburt der Venus«²⁶⁵. Nach einem kurzen Anhang über »Die verschollene Pallas«²⁶⁶ wird das zweite Botticelli-Gemälde »La Primavera«²⁶⁷ analysiert. Ein dritter Abschnitt behandelt die »Äußere Veranlassung der Kunstwerke«.²⁶⁸ Warburg bot darüber hinaus Orientierung durch ein Inhaltsverzeichnis, das sich in der inhaltlichen Gewichtung gegenüber den von Gertrud Bing erstellten Kapitelüberschriften unterscheidet.²⁶⁹

IV.2.3 Inhalt und Ziel der Dissertation

Im Folgenden wird anhand Warburgs eigener Worte eine grobe Zusammenfassung der Dissertation wiedergegeben. Dafür wurden die vorhandenen Texteditionen herangezogen. Auf etwaige Unterschiede wird in den Fußnoten entsprechend aufmerksam gemacht. Wie üblich in akademischen Schriften, beschreibt auch Warburg, was er mit seiner wissenschaftlichen Abschlussarbeit aufzeigen möchte. Er formuliert in seiner Vorbemerkung, dass er

»Schritt für Schritt verfolgen [will], wie die Künstler und deren Berather in »der Antike« ein gesteigerte äußere Bewegung verlangendes Vorbild sahen und sich an antike Vorbilder anlehnten, wenn es sich um Darstellung äußerlich bewegten Beiwerks – der Gewandung und der Haare – handelte«.²⁷⁰

²⁶⁴ Warburg 1892, in: Bing GS I: 5 (WW: 39 f.).

²⁶⁵ Warburg 1892, in: Bing GS I: 6-22 (WW: 40-63).

²⁶⁶ »Die verschollene Pallas«/ Warburg 1892, in: Bing GS I: 23-25 (WW: 63-67).

²⁶⁷ Warburgs verwendete den deutschen Titel: »Der Frühling« Warburg 1892, in: Bing GS I: 26-44 (WW: 67-94).

²⁶⁸ »Die äußere Veranlassung der Bilder. Botticelli und Leonardo« Warburg 1892, in: Bing GS I: 45-55 (WW: 94-108).

²⁶⁹ Die von Bing stammenden Kapitelüberschriften wurden offensichtlich zur Orientierung für Lesende in den Kopfzeilen angelegt und lauten entsprechend der Abschnitte, die behandelt werden. Sie erstrecken sich jeweils über mehrere Seiten und leiten das Augenmerk. Gegenüber dem von Warburg erstellten Inhaltsverzeichnis wird dadurch jeweils genau die zentrale Passage aufgezeigt. In Hinblick auf die *Pathosformel* bieten ihre Kapitelüberschriften Orientierung, indem sie auf Passagen aufmerksam macht, die auf das so genannte »bewegte Beiwerk« bezogen sind und hebt deutlicher die Analyse Warburgs hervor, die sich mit den Referenzströmungen der Künstler beschäftigen. Es verstärkt den Aussagewert Warburgs, wie Botticelli oder Polizian auf Theoretiker wie Alberti oder antike Autoren wie Ovid Bezug nahm und wie sich die theoretischen und künstlerischen Einflüsse in deren Werke zeigen. Dabei muss beachtet werden, dass die Bing'sche Ausgabe von 1932 bereits eine archäologische Publikationsschicht in sich birgt. Denn die Orientierung, die sich dem Lesenden bietet, unterscheidet sich in der Gewichtung gegenüber jener Warburgs. In den WW wurden sowohl das von Warburg erstellte Inhaltsverzeichnis als auch die Bing'schen Kapitelüberschriften weggelassen.

²⁷⁰ Vorbemerkung Warburgs zur Dissertation siehe Warburg 1892, in: Bing GS I: 5 (WW: 39f.). Die von Warburg angedeuteten Künstler sind Botticelli nebst Alberti u. da Vinci mit ihren theoretischen

Diese ganz bestimmte Sichtweise auf die Antike²⁷¹ bot jenes Vorbild, dem Renaissancekünstler folgten. Sie bildete die Grundlage für jene Bildelemente, in denen Warburg eine notwendige »gesteigerte äußere Bewegung«²⁷² vermutete.

Warburgs Dissertationstext besteht, wie bereits erwähnt, aus drei Abschnitten.²⁷³ Aus bildlichen, literarischen und dinglichen Quellen erarbeitete Warburg auf das Genaueste die Genese der beiden Botticelli-Gemälde. Beim »Frühling« führten mehrere Argumentationsstränge²⁷⁴ zu einer Datierung zwischen 1475 und 1478. Es ging ihm darum, die Vorstellungen, die sich die italienische Frührenaissance von der Antike machte, herauszufiltern. Um diese Vorstellungsbilder zu eruieren, konfrontierte er Beschreibungen der Botticelli-Gemälde mit literarischen Quellen, die sich thematisch mit dem Inhalt der Bildwerke decken. Dazu verglich er den Einfluss antiker Autoren (Homer, Ovid, Claudian) mit Gedichten Polizians, die über Lorenzo de' Medici eine Grundlage für das ästhetische Wirken Botticellis bildeten.

In diesem Sinne bildeten zur Zeit der Renaissance Musik, Literatur und bildende Kunst eine künstlerische Interdependenz.²⁷⁵ Warburgs Herangehensweise war in gleichem Ausmaß räumlich, zeitlich wie auch wissenschaftlich interdisziplinär angelegt. Die Zusammenschau von Gesellschaft, Politik und kreativem Schaffen charakterisieren Warburgs kunst- und kulturwissenschaftliche Analyse. Vorwiegend im dritten Teil der Dissertation, in dem Warburg über die äußere Veranlassung der Bilder schrieb, kommt dies zum Vorschein.²⁷⁶ Seiner Ansicht nach war die Frühlingsgöttin Botticellis vor allem der früh verstorbenen Simonetta Cattaneo²⁷⁷ gewidmet. Diese wurde literarisch und visuell einer Nymphe gleichsetzt. Warburg erkannte sie als Vorbild für die Frühlingsgöttin in Botticellis Gemälde.

Schriften, die gleichsam mit zum Beraterkreis zu zählen sind. Als Vorlagen zur künstlerischen Produktion wurden Zeitgenossen (literarisch: Polizian, in Form von künstlerischer Anleitung: Alberti) untersucht und mit den antiken Vorlagen verglichen.

²⁷¹ Die Rezeption der griechischen Antike überwog die römische in Florentiner Künstlerkreisen.

²⁷² Warburg 1892, in: Bing GS I: 5 (WW: 39 f.).

²⁷³ »Geburt der Venus/ Frühling/ Äußerer Anlass«, siehe Warburg 1892.

²⁷⁴ Nach 28.1.1475 (1. Turnier des Giuliano di Piero de' Medici, Bruder des Giuliano di Lorenzo de' Medici - Schreibweisen nach Index GS 1932/ 1998, Bd. II: 691) und 2 Teil des Gedichts (nach 26.4.1476 – Tod der Simonetta Cattaneo, Ehefrau des Marco Vespucci, die Vorlage für die »Nymphe Simonetta« war und vor dem 26.4.1478 (Tod des Giuliano de' Medici).

²⁷⁵ Vgl. dazu Warburgs Beschäftigung mit den Intermedien, Warburg 1895.

²⁷⁶ Siehe dritter Teil der Dissertation, Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 26-55 (WW: 94-108).

²⁷⁷ Simonetta Cattaneo, nach Warburg die Frau des Florentiners Marco Vespucci, siehe Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 45 (WW: 94).

IV.2.4 Analyse der Dissertation in Hinblick auf die *Pathosformel*

Kapitel I ist dominiert von Belegen des bewegten Beiwerks. Dieses Beiwerk äußert sich in Formulierungen wie

»phantastischer Nymphenhaartracht«²⁷⁸, »Verkörperung äußerlich bewegten Lebens«²⁷⁹, »derartige Figuren in bewegter Gewandung«²⁸⁰, »jene unbegründete starke Bewegung in Haar und Gewandung«²⁸¹

Formulierungen, in der die *Pathosformel* zum Ausdruck kommt, finden sich unter den unendlichen Aufzählungen, die nach Ansicht Warburgs für sich sprechen. Eingeflochtene Textpassagen der aus Antike und Renaissance herangezogenen Literatur *»geben den getreu befolgten Hinweis für die Behandlung des bewegten Beiwerks.«²⁸²* Nach Warburg ging es den Künstlern der Renaissance darum, die dabei *»zu analysierende künstlerische Stimmung zu treffen«²⁸³* Das *»bewegte Beiwerk«* wäre *»als Merkmal ›antikisierender Formgebung‹ aufzufassen«²⁸⁴*. Die zentralste Stelle findet sich relativ unscheinbar gegen Ende des ersten Teils der Dissertation. Mit dem Einbringen des letzten seiner zahlreichen Beweise, belegte Warburg die Evidenz der *Pathosformel*:

»Es sei jetzt noch eine Zeichnung herangezogen, die mit der ›Geburt der Venus‹ in Verbindung gebracht wird; aus ihr geht endgültig hervor, dass es zwar einseitig, aber nicht unberechtigt ist, die Behandlung des bewegten Beiwerks zum Kriterium des ›Einflusses der Antike‹ zu machen.«²⁸⁵

Es ging Warburg darum, *»bei der Darstellung des bewegten Beiwerkes nach dem ›Einfluss‹ antiker Vorbilder zu suchen, ebenso wie bei der Frage nach dem Inspirator des Concettos und dessen Auftraggeber zuerst an Polizian und Medici zu denken sein wird.«²⁸⁶* Darin lässt sich ein archäologisches Abtragen von künstlerischen

²⁷⁸ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 47 (WW: 97).

²⁷⁹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 21 (WW: 62).

²⁸⁰ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 22 (WW: 63).

²⁸¹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 30 (WW: 73).

²⁸² Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 30 (WW: 74).

²⁸³ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 31 (WW: 75).

²⁸⁴ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 30 (WW: 74).

²⁸⁵ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 19 (WW: 58).

²⁸⁶ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 25 (WW: 67). Dieses Zitat ist bezogen auf den zweiten Abschnitt *»Der Frühling«*.

Einflussfaktoren erkennen. Aus dieser »ganzen Reihe von Illustrationen und deren Beschreibungen [...] geht es auch sonst klar hervor, dass, [...] wenn es galt, die antike Kunst in ihren bezeichnendsten Leistungen wieder erstehen zu lassen, die äußere Beweglichkeit der Gestalten als eine charakteristische Zutat galt.«²⁸⁷ Nach weiteren Beispielen folgt die Conclusio des ersten Abschnitts:

»Bei einer Reihe dem Gegenstande nach einander nahestehender Kunstwerke [...] trat die auf Grund des damaligen Wissens von der Antike ausgebildete Neigung zu Tage, auf die Kunstwerke des Altertums zurückzugreifen, sobald es sich um die Verkörperung äußerlich bewegten Lebens handelte.«²⁸⁸

Für die künstlerische Ausformulierung von *Pathosformeln* spielten auch kunsttheoretische Überlegungen eine Rolle. Textlicher Bezugspunkt ist hier das 1435 fertig gestellte kunsttheoretische Standardwerk von Leon Baptista Alberti.²⁸⁹ Dazu konsultierte Warburg die von seinem Doktorvater, Hubert Janitschek, 1877 angefertigte Übersetzung der künstlerischen Anleitung des Architekten und Kunsttheoretikers. Warburg bemerkte dazu:

»Die auffallende Bestrebung, die transitorische Bewegungen in Haar und Gewand festzuhalten, entspricht einer seit dem ersten Drittel des XV. Jahrhunderts in Oberitalienischen Künstlerkreisen herrschenden Strömung, die in ›Albertis liber de pictura‹ ihren prägnantesten Ausdruck findet.«²⁹⁰

Das für die spätere Kulturtheorie entscheidende Element der Polarität wurde bereits in der Dissertation genannt: Warburg bezeichnete dabei die beiden Polaritäten weder als Dichotomie *Pathos/ Ethos* oder, wie dann im Bilderatlas Mnemosyne formuliert, »dionysisches-anstachelnd/ apollinisch abklärend«²⁹¹, sondern als ein »rechtes *Compromissproduct zwischen anthropomorphistischer Phantasie und vergleichender Reflexion*«. ²⁹² Warburg gliederte die von Alberti zitierten Elemente in Dichotomien, indem er dessen Passagen zweiteilt und mit Beispielen darauf aufmerksam macht. »Einerseits freut es ihn, Haar und Gewandung in starker Bewegung zu sehen: Er

²⁸⁷ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 19 (WW: 58).

²⁸⁸ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 22 (WW: 63).

²⁸⁹ Warburg führt 1435 nach Janitschek an, die Herausgeber/innen datieren das Werk um 1435/1436.

²⁹⁰ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 10 (WW: 46).

²⁹¹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

²⁹² Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 12 (WW: 48).

lässt dann seiner Phantasie Spielraum, die dem willenlosen Beiwerk organisches Leben unterlegt.«²⁹³

Im zweiten Teil kommt das zum Tragen, was Warburg später ein »*künstlerische[s] Ausgleichsprodukt*«²⁹⁴ nennt: »*Andererseits aber verlangt Alberti von dem Maler nachdrücklich, dass er bei der Wiedergabe solcher Motive genug vergleichende Besonnenheit besitze, um sich nicht zu widernatürlicher Häufung verleiten zu lassen [...]*«²⁹⁵ Analog zu dieser Polarität fand Warburg einen »*Dualismus zwischen Betheiligte sein und Abgewendet sein*«²⁹⁶, das er in der Darstellung der Augen findet: »*Es ist klar, dass Botticellis künstlerisches Temperament, das von dieser Vorliebe für ruhige Schönheit getragen wird, eines äusseren Anstosses bedarf, um Szenen leidenschaftlicher Erregung als Vorwurf zu wählen [...]*«²⁹⁷

Als ein weiteres Beispiel für eine *Pathosformel* führte Warburg ein architektonisches Beispiel aus Rimini von Agostino di Duccio an: An den »*Figuren der allegorischen Reliefs*« ließe sich nach Warburg »*eine bis zum Manierismus gesteigerte Bewegtheit in Haar und Gewandung*« erkennen.²⁹⁸ In der Fußnote verwies Warburg auf ein Themengebiet, das ihn in Zukunft noch beschäftigen wird, denn diese »*gesteigerte Bewegtheit in Haar und Gewandung*« wäre »*besonders bei den Welten des Tierkreises und der Planeten hervortretend*«²⁹⁹ »*Bei einer weiblichen Figur auf dem obersten Relief der Fassade*« erkannte Warburg »*bewegte Gewandmotive [die] auf ein antikes Vorbild hindeuten*« würden.³⁰⁰ An dieser Stelle ging Warburg zu antiken Vorbildern über, vornehmlich auf Sarkophage, und damit zu einem anderen Thema.

Gleichzeitig wurde damit das Thema der *Inversion* ebenfalls *avant la lettre* eingeführt: Die Mänade – als Vorbild für die so genannte Ninfa – abgebildet auf einem antiken Sarkophag, Wildheit verkörpernd – wandelt sich hier in einen Engel,

²⁹³ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 11 (WW: 46ff.). Alberti-Zitate nach Warburg im Vergleich zur Alberti-Ausgabe von Janitschek 1877: Warburg schrieb mit Substraten der von Alberti verwendeten Wortlaute »Schlangen, die sich ineinanderschlingen (Alberti: teils sollen sie sich verknoten wie Schlangen, teils nach hierhin und dorthin aufstreben), Flammen, die emporzüngeln (Alberti: ähnlich den Flammen in der Luft wehen) oder das Geäst eines Baumes (Alberti: Den gleichen Bewegungen folge der Faltenwurf, der entstehen soll wie die Äste aus einem Baumstamm.), Alberti-Zitate siehe Alberti 1435 (1877).

²⁹⁴ Vgl. dazu Wind 1931.

²⁹⁵ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 11 (WW: 48).

²⁹⁶ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 54 (WW: 107).

²⁹⁷ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 54 (WW: 107).

²⁹⁸ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 11 (WW: 48).

²⁹⁹ Warburg 1892, Anmerkung 2, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 12 (WW: 48, Anmerkung 22).

³⁰⁰ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 12 (WW: 49).

der in einem Relief von Agostino di Duccio wieder auftaucht.³⁰¹ Eine zweite Stelle für eine *Inversion* findet sich im zweiten Abschnitt, mit der Warburg aus den Fasten des Ovid zitierte und die aus einer Chloris gewandelte Flora zu erkennen gibt.³⁰²

Die Verbindung zu Alberti stellte Warburg wieder her, indem er ihn als »*Inspirator dieser in seinem Sinne bewegten Gestalten*« walten ließ.³⁰³ Anscheinend angeregt durch Alberti achte Polizian »*in den Werken der antiken Dichter besonders auf Schilderungen von Bewegungsmotiven, die er dann in seinen Dichtungen getreu nachbildet*«.³⁰⁴ Durch diese sprachliche Ausdrucksweise wird erneut die Suche nach der *richtigen Antike* deutlich. Damit leitete Warburg über zu einer interdependenten Beeinflussung der künstlerischen Disziplinen der Literatur, der bildenden Kunst, der Architektur sowie der schreibenden und werkenden künstlerischen Disziplinen. »*Die Wiedergabe des bewegten Beiwerks als künstlerisches Problem*«³⁰⁵ wurde also in theoretischer Weise (Alberti, Polizian) aufgegriffen und in praktizierender Weise wieder aus- und aufgeführt (Polizian, Duccio, Botticelli, Pisano). Die von Warburg als »*getreue Nachbildung*«³⁰⁶ beschriebene Kunst (Literatur) beschreibt eine Zielgerichtetheit und Intention: »[...] *sicherlich giebt Polizian dieser Stimmung bewusst und selbständig dadurch einen neuen Rückhalt, dass er die Worte, um dieses bewegte Beiwerk zu schildern, den Worten, die er in antiken Dichtern – Ovid und Claudian – gesuchte hatte, getreu nachbildete*«.³⁰⁷ Warburg griff diesen Zeitgeist (den Rückgriff auf Antikes als Modephänomen) in späteren Schriften auf und differenzierte zwischen der Mode eines »*dekorativem Pathos*«³⁰⁸ und dem Wahrnehmen von feinen Nuancen, die nicht von einer Intention gesteuert sein können. Diese Mode ergreife nicht nur das Kunstschaffen der bildenden Künste, sondern auch das literarische Arbeiten. Als Beispiel führte Warburg dazu den Dichter Polizian an. In den darauf folgenden Seiten spiegelte Warburg die Auseinandersetzung von Renaissanceliteraten mit ihren antiken Vorbildern wieder.

³⁰¹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 13 (WW: 50).

³⁰² »[...] *so gab die Göttin dem Fragenden Antwort; [...] Chloris war ich, bin jetzt Flora [...]*«, zitiert aus den Fasten des Ovid, V, 193ff., nach Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 32 (WW: 77).

³⁰³ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 12 (WW: 49).

³⁰⁴ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 14 (WW: 51).

³⁰⁵ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 14 (WW: 51).

³⁰⁶ In Anlehnung an »*getreu nachgebildet*«, in: Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 14 (WW: 51).

³⁰⁷ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 14 (WW: 51).

³⁰⁸ Z.B. Vortragstext von 1905, vgl. Warburg 1905, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

Er verglich Polizians Stenzen mit Ovids Metamorphosen und Fasten sowie Texten Claudians.³⁰⁹

Dass Warburg in seiner Sicht und seinen Formulierungen durch den Kunsthistoriker Anton Springer beeinflusst war, sei mit folgendem Zitat belegt:

»Und wenn wir die Weise betrachten, wie die Gewänder drapiert, hier in enge Falten gezogen, dort wieder zu breiten Flächen auseinandergelegt werden, wie Bauch, Kniee [sic!] in rundlichen Formen modellirt erscheinen, wie sorgfältig der Künstler darauf bedacht ist, daß das Kleid an der einen Stelle die nackte Gestalt durchschimmern läßt, an der andern nur seiner Schwere folgend selbständig herabwallt; so können wir gleichfalls das Nachklingen alter klassischer Überlieferung nicht bestreiten. [...] Da könnte man nicht füglich von einem Zusammenhange der beiden Weltalter reden, besäße das Auftauchen einzelner antiker Elemente in der mittelalterlichen Kunst keine Bedeutung. Zu einzelnen Fällen mag es sich so damit verhalten, daß nur zufällig eine gewisse Ähnlichkeit zwischen der älteren und jüngeren Kunstweise besteht. Ueberall jedoch, wo nicht allein äußere Formen gleichen symbolischen Beziehungen wie im Alterthume verknüpft wurden, muß auf einen bewußten Rückgang geschlossen werden.« Da »Muster gleichmäßig nachgebildet erscheinen[...], bestimmte Antike Werke im Kleinen copirt werden, so kann man an der absichtlichen Nachahmung der antiken Kunstweise nicht füglich zweifeln.«³¹⁰

Die Erweiterung gegenüber Springer oder dem Formenkatalog Albertis ist der Ausdruck emotionaler Bewegung. Dafür gäbe es nach den Ausführungen Warburgs nicht immer einen äußeren Anlass – wie es Alberti begründete – sondern möglicherweise eine innere Motivation:

»Ein frei flatternder Schopf wallt, ohne durch die Körperbewegung begründet zu sein [...].³¹¹ »Gewandung und Haare [...] als Charakteristicum antikischer Kunstwerke [...] war ein leicht zu handhabendes, äußeres Kennzeichen, das überall da angehängt werden konnte, wo es galt, den Schein gesteigerten Lebens zu erwecken, und Botticelli machte von dieser Erleichterung der bildlichen Wiedergabe erregter oder auch nur innerlich bewegter Menschen gern Gebrauch« denn die »Verkörperung antiker Stoffe auf antike Art verlangt [...] das schwierigste Problem für die bildende Kunst, [...] das Festhalten der Bilder des bewegten Lebens«³¹²

³⁰⁹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 15ff. (WW: 53ff.).

³¹⁰ Springer 1886²: 8ff..

³¹¹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 47 (WW: 97).

³¹² Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 54 (WW: 107).

Einen weiteren – äußeren – Anlass erkannte Warburg in der Aufführungspraxis der florentinischen Renaissance: »Man sieht hier [...], wie das damalige Festwesen mit dem formalen Einfluss der Antike zusammenhängt«.³¹³ Dass ausführlichere Studien zu diesem Thema geplant waren, belegen aus Archivunterlagen bekannte Arbeitstitel: »Das Festwesen als vermittelnder Ausbildner der gesteigerten Form«, »Der Kampf um den Stil« oder »Versuch einer Phaenomenologie des Stilwandels im 15. Jahrhundert als Comparationerscheinung«.³¹⁴ Tatsächlich erschien zwei Jahre nach der Dissertation der Text »I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589«.³¹⁵ Das Festwesen ist vor allem Teil des dritten Abschnitts, das dem Gedenken an die früh verstorbene Simonetta Vespucci³¹⁶ gewidmet ist. Ihr zu Ehren wurde ein Turnier veranstaltet, das Vorlage für eine Zeichnung des Leonardo da Vinci war. Den inneren und gleichsam äußeren Anlass für die »beiden antikisierend-allegorischen Bilder Botticellis«³¹⁷ erkannte Warburg in der jung verstorbenen, »zur Nymphe idealisirte[n] Simonetta«³¹⁸ Warburg konstatierte in Anlehnung an kunsthistorische Analysen³¹⁹, dass »das Turnier selbst zur Ausgestaltung der Einzelheiten beigetragen habe«³²⁰ Mittels Vitruv'scher Proportionenlehre führte Warburg einen stilanalytischen Vergleich durch.³²¹

Jedoch war es keine Stilanalyse, die Warburgs beabsichtigte, sondern darzustellen, »wie sich Sandro Botticelli mit den Anschauungen seiner Zeit über die Antike, wie mit einer Widerstand oder Unterwerfung fordernden Macht auseinandersetzte und was davon seine ›zweite Substanz‹ wurde [...]«.³²² Diese »künstlerische Handhabung«, wie es Warburg in seiner ersten These zur Dissertation formulierte, bildete das Zentrum seiner Auseinandersetzung.

³¹³ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 48 (WW: 98).

³¹⁴ Siehe Wedepohl 2012: 49 und die von ihr angeführten Archivmaterialien in: WIA, III. 62.2.2.-5, III.65.4.1., III.66.1.1, III.2.1, 004/001289-001293.

³¹⁵ *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni de Bernardo Buontalenti e il libro di Conti de Emilio de' Cavalieri*. Erstpublikation in: Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale die Firenze, vgl. Warburg 1895, Die später übersetzten »Theaterkostüme für die Intermedien« widmen sich thematisch der Geburt der Oper. Italienischer Reprint: in GS 1932/ 1998, Bd. I: 259-300 sowie Commemorazione della Riforma Melodramatica, in GS 1932/ 1998, Bd. I: 133-146. Ergänzungen von Bing und weitere Texte Warburgs zum Festwesen finden sich in GS 1932/ 1998, Bd. I: 394-438. Deutsche Fassung: Theaterkostüme zu den Intermedien von 1589, in GS 1932/ 1998, Bd. I: 422-438, Übersetzung des italienischen Texten, in WW: 124-165 Zu *Pathosformel* und Oper siehe Weigel 2006: 234-253.

³¹⁶ Zu Simonetta Vespucci vgl. Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 45 (WW: 94).

³¹⁷ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 45 (WW: 94).

³¹⁸ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 48 (WW: 99).

³¹⁹ Paul Müller-Walde, Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael, München 1889: 74ff.

³²⁰ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 52 (WW: 104).

³²¹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 53ff. (WW: 105ff.).

³²² Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 55 (WW: 108).

IV.2.5 Warburgs »Vier Thesen«³²³

Warburgs Dissertation sind vier Thesen vermutlich nachträglich beigelegt. Darüber, wann diese genau entstanden, herrscht Unklarheit.³²⁴ Gombrich sieht die Thesen als einen Beitrag zu einer Theorie der Kunst, die Warburg nie vollständig ausformulierte.³²⁵ Der Annahme Gombrichs folgend müsste Warburg diese Thesen bereits während seiner Studienzeit in Straßburg entwickelt haben. Da sie nicht Teil der Dissertation selbst sind, liegt die Vermutung nahe, dass sie um das Jahr 1892 fertig gestellt wurden. Bei Galitz/ Reimers heißt es: »Nach Publikation der Dissertation komprimierte Warburg ›Vier Thesen [zu Botticelli]«, O. O. u. J. [1893].«, das als Manuskript gedruckt wurde³²⁶ Ob es sich hierbei um eine Disputationsvorlage für die Promotionsprüfung handelt oder um eine nachträgliche Zusammenfassung kann nicht beantwortet werden. Fest steht, dass die erste Publikation der Dissertation ohne diese Thesen auskommt, währenddessen der kurz danach erscheinende Reprint (1893) diese inkludiert. Die Herausgeber/innen der Werke Warburgs legen sich zeitlich nicht fest und datieren die Thesen zwischen 1893 und 1906.³²⁷ All dieser Ansätze kann etwas abgewonnen werden. Am plausibelsten erscheinen Gombrichs Ausführungen: Im Zuge seines Studienaufenthalts in Straßburg beschäftigte sich Warburg auch mit der Philosophie Kants, die in Form seiner vier Thesen (zur Theorie der Kunst) Eingang in dessen Denken fand.³²⁸ Im Folgenden werden die Vier Thesen in Hinblick auf die Konzeption der *Pathosformel* beleuchtet:

I. »Die künstlerische Handhabung mit dynamisierenden Zusatzformen entwickelt sich in der selbständigen ›großen‹ Kunst aus dem ursprünglich im einzelnen wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild.«³²⁹

³²³ »Vier Thesen«, Anhang zur Dissertation, als Manuskript gedruckt, o.O. u. J. [1893], zitiert nach Gombrich 2012(1970): 641, siehe auch: Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 58 (WW: 108 f.) bzw. WIA III. 40.I.I. und WIA III.39.3.I., Archivsigel zitiert nach WW: 710.

³²⁴ In der Forschungsliteratur fanden sich unterschiedliche Ansätze hinsichtlich der Datierung: Wann diese Thesen tatsächlich hinzugefügt wurden, ließ sich anhand der Literatur nicht feststellen. Fest steht, dass Bing diese als einen späteren Zusatz von Warburg selbst, kennzeichnete (vgl. GS 1932/ 1998, Bd. I: XIX zur Kennzeichnung und 58, die Thesen selbst). Das stimmt mit den Anmerkungen von Weigel/Tremel/ Ladwig überein, siehe WW: 108 und 123.

³²⁵ Gombrich 1995: 76.

³²⁶ Galitz/ Reimers 1995: 247.

³²⁷ Warburg 1892, in: WW: 5.

³²⁸ Gleichzeitig erscheint schwierig nachvollziehbar, dass aus seiner philosophischen Beschäftigung mit Glücksspiel eine Kunsttheorie geformt wurde. Vgl. Gombrich 1995: 76.

³²⁹ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 55 (WW: 108).

In der ersten These wird die *Pathosformel* avant la lettre als »dynamisierende Zusatzform« genannt, die der Künstler im Schaffensprozess reproduziert.³³⁰ In der Dissertation bezeichnete Warburg diese meist als »bewegtes Beiwerk«. Der einen genauen, sensiblen Blick erforderliche Erfassungsprozess, worum es sich dabei handle, wird durch die Formulierung »wirklich geschaut« hervorgehoben. Es geht also um einen speziellen Blick auf ein in der Bewegung Innehalten, die Warburg als »dynamisches Zustandsbild« charakterisiert. Über diese Realität schreibt Warburg in seinem Text »Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. Francesco Sassetti, sein Grab und die Nympe des Ghirlandajo« (1901)³³¹. Darin griff er das so genannte bewegte Beiwerk dieser »laufende[n] Frau«³³², wie er sie in seinem Entwurf zur Dissertation betitelt, wieder aufgriff und relativierte damit den Geniebegriff: Ein Genie mache die Fähigkeit aus; »seinen starken empfänglichen wie schöpferischen Seelenkräfte im Gleichgewicht zu halten und in den Dienst des Lebens zu stellen«.³³³

»Ein derartiger Reiz hat auf Ghirlandaio und seinen Auftraggeber ein einziges Mal so stark gewirkt, dass die Bilder des wirklichen Lebens, nämlich Lorenzo Magnifico in seiner nächsten Umgebung, seine künstlerische Persönlichkeit durch jenes geheimnisvolle Zusammenwirken intensivster bewusster Beobachtung und gänzlicher selbstvergessener Hingabe an den augenblicklichen Eindruck, ihn zu dem erheben, was wir Genie nennen.«³³⁴

In dieser Formulierung wie auch in der des »dynamisches Zustandsbild[es]« ist ein Element der *Pathosformel* enthalten – das der Polarität. Die Bewegung andeutende Dynamik liegt in Spannung mit einem durch den Begriff »Zustandsbild« ausgedrückten statischen Bildes. Ausgehend davon, dass ein *Zustandsbild* eine Momentaufnahme darstellt, bildet das Attribut *dynamisch* dazu einen Kontrast.

³³⁰ Eine emotional nicht erfasste *Pathosformel* führt zu einer leeren Formel, die Warburg als »barock« bezeichnet und auf den Nichtverstehensprozess verweist. Im Dürervortrag erwähnte er einen »barocken antikischen Bewegungsmanierismus«, siehe Warburg 1905, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 448 (WW: 180).

³³¹ Warburg 1901, in: WW: 221-233.

³³² Siehe »Fragmente«, 4. April 1889, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 100. In seinen Studien zu den Intermedien wurde für Warburg die Nympe zum »Inbegriff gottlosen heidnischen Schmuckes – als Symbol weltlicher Üppigkeit«, siehe Warburg 1895, in: WW: 155.

³³³ Warburg 1901, in: WW: 229. Vgl. ebf. die theoretischen Notizen, die Warburg in »Symbolismus als Umfangbestimmung« formulierte, in: Berndt/ Drügh 2009: 75-91.

³³⁴ Warburg 1901, in: WW: 229.

II. „Die Abkehr des Künstlers vom wirklichen Milieu des Objekts erleichtert den dynamisierenden Zusatz; daher tritt letzterer bei den sogenannten symbolisierenden (allegorisierenden) Kunstwerken zuerst ein, da das reale Milieu bei den von vorneherein in Wegfall kommt, »verglichen« wird.“³³⁵

Mit der zweiten These postulierte Warburg, den in Distanz tretenden Künstler zum sozialen Umfeld des Kunstwerks. Damit nahm er den theoretischen Überbau vorweg, den er vor allem in später folgenden Texten oder bislang unpublizierten Textfragmenten wie »Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kulturpsychologie« oder »Entwurf zu einigen Thesen der Kunstpsychologie«³³⁶ konstruierte. Er definierte in diesen Notizen das Kunstwerk als ein »Erzeugnis des wiederholten Versuches abseits des Subjectes, [das] zwischen sich und das Object eine Entfernung zu legen versucht.«³³⁷ Die Produktion einer Pathosformel wäre also an einen Distanzierungsakt des Künstlers zum dargestellten Objekt gebunden.

Diese Einschätzung korrespondiert mit jener Ernst Gombrichs. Er erkennt in der Teilnahme Warburgs an den Vorlesungen Hermann Useners eine Beeinflussung, die in späterer Folge zu einer Abgrenzungstheorie (Polaritätstheorie) führte. Kunst gilt als Abgrenzung von »mythologischem Denken«³³⁸. Das »Interesse am Nachleben, am Beharrungsvermögen primitiver³³⁹ Traditionen war eines der immer wiederkehrenden Themen, in Useners Vorlesungen.« beschreibt Gombrich.³⁴⁰ Aus der zu dem von Usener Gehörtem formulierten Notiz Warburgs vom 3. März 1887 »In dem Maße, als die Sinneseindrücke schwächer werden, gewinnt unser logisches Denken die Oberhand« und wird ein komplexes theoretisches Gebilde.

Claudia Wedepohl nennt diese bei Usener beschriebene »primitive Wahrnehmung« eine *instinktive*, die zwischen den beiden Polen der rationalen und

³³⁵ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 55 (WW: 109).

³³⁶ Hier umfasst er als kulturellen Akt des Distanzschaffens auch die Aufgabe der Kulturgeschichte. Vgl. dazu Dorothee Bauerle, *Gespensstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne*, Münster 1988: 10 (und ihrem Verweis auf *Fragmente/ 28.8.1896*).

³³⁷ Erstedition in Frauke Berndt/ Heinz J. Drügh. *Symbol*. 2009. Re-Edition u. a. in WW: 615-628. Das Symbol als theoretischer Begriff spielt eine zentrale Rolle. Ernst Cassirer war ein reger Nutzer der KBW, um seine berühmte Theorie zum Symbol zu entwickeln. Auch Cornelia Zumbusch lieferte einige Texte, die Warburg in den Kontext des Symbols stellen. Gleichzeitig öffnet sie Warburg Werk einem Vergleich Walter Benjamins (vgl. Zumbusch 2004 & Zumbusch 2005)

³³⁸ Gombrich 2012 (1970): 65.

³³⁹ Der Begriff des Primitiven/ *Primitivismus* ist bei Warburg nahe an seiner nicht ausformulierten Kulturtheorie angelegt. Ersetzt man den *Primitivismus* durch *Instinkt*, so erscheint der Umgang damit verständlicher, siehe dazu die Ausführungen von Wedepohl 2012: 35.

³⁴⁰ Gombrich 2012 (1970): 63.

irrationalen Wahrnehmung hin- und herschwingt.³⁴¹ (Abb.1-3) Damit ist das menschliche Verhalten und die dazu gehörigen Ausdrucksformen keiner evolutionistischen Entwicklung unterworfen, sondern entsprechend der von Warburg fast mathematisch anmutenden Theorie entsprechend ihrer Beherrschung, die sich in Nähe oder Distanz zeigen. Diese formulierte er in Grafiken, Definitionen, gedanklichen Notizen und Ausführungen, die er in »*Symbolismus als Umfangbestimmung*«³⁴² zusammenfasste. Dabei flossen evolutionistische, kunsttheoretische und symboltheoretische Einflüsse mit Warburgs Beobachtungen von künstlerischen Phänomenen zusammen.

Sprachlich unterschied Warburg zwischen einem »*wirklichen*« und einem »*realen*« Milieu. »*Wirklich*« ist ein in der Warburg'schen Sprache sehr häufig gebrauchtes adjektivisch wie auch adverbial gebrauchtes Attribut. Zusammenfassend sei hier nochmals wiederholt, dass im künstlerischen Prozess Abstand vom in der »*Realität*« verorteten Kunstwerk genommen wird. Die *Pathosformel*, die theoretisch dem Symbolbegriff nahesteht, hätte laut folgender Definition einen abstrakteren Gehalt, wie Warburg in seiner dritten These formulierte:

*III. »Das den neuen Eindruck apperzipierenden Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird später beim Kunstwerk unbewußt als idealisierender Umriß projiziert.«*³⁴³

Diese These schwankt zwischen bewusstem und unbewusstem Bildakt. Die »*Apperzeption*«³⁴⁴ gilt als willentlicher Akt. Mit dem von Wilhelm Wundt stammenden Begriff nahm Warburg Anleihen an dessen medizinisch-psychologischem Wissen.³⁴⁵ Bereits zu Beginn der Dissertation beschrieb Warburg die *Pathosformel*-Elemente des bewegten Beiwerks als ein »*Nachweis für die psychologische Aesthetik*«³⁴⁶ und griff damit einen Lebensabschnitt bereits auf, der seinem Studium folgen wird.³⁴⁷ Dies – so schrieb er – sei deswegen so elementar, »*weil man hier in den Kreisen der*

³⁴¹ Wedepohl 2012: 35.

³⁴² Der Text ist zwischen 1896 und 1901 datiert, vgl. dazu: Warburg 1896-1901, in: WW: 615-628.

³⁴³ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 55 (WW: 109).

³⁴⁴ Ergänzung: Wilhelm Wundt gilt als der Begründer der Apperzeptionspsychologie als Lehre von der Auffassung des Ablaufs der psychischen Vorgänge als Willensakt (Duden 2007/ Band 5: 83). Hinsichtlich dieser Bewusstseinstheorie von einer Apperzeption als Willensakt korrespondiert er mit Sigmund Freud. (<http://www.psychology48.com/deu/d/apperzeption/apperzeption.htm/> 1.10.2011)

³⁴⁵ Wundt gilt als Wegbereiter der Etablierung der Psychologie als eigenständige Disziplin. Auch Warburg zählte für ein Semester zu seinen Studierenden.

³⁴⁶ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 5 (WW: 39).

³⁴⁷ Nach Abschluss seines Kunstgeschichtestudiums studierte er für ein weiteres Semester Psychologie, das damals noch in den Studienzweig der Medizin fiel.

schaffenden Künstler den Sinn für den ästhetischen Akt der »Einfühlung« in seinem Werden als stilbildende Macht beobachten kann.«³⁴⁸

Die Lesart der Apperzeption als »neue Vorstellungen mit Hilfe älterer«³⁴⁹ ließe den Kunstakt (das Kunstwerk) als einen *neuen Eindruck* entstehen. Eine Unruhe (*allgemeine dynamische Zustände*) würde abstrahiert und zum einem *Umriss*³⁵⁰ komprimiert.

In einem späteren Zusatz revidierte Warburg These III als »*ganz falsch weil es sich nicht um unbewußte Erinnerungsbilder sondern um bewusste Substitution mit dem Willen zur Steigerung d. Einzelform handelt*«³⁵¹. Damit wurde von Warburg festgelegt, dass die *Pathosformel* an eine Intention gebunden ist. Ob sich auf einer diskursiven Ebene eine unbewusste Geste einschleicht, wäre eine weitere These, die an dieser Stelle nicht beantwortet werden kann.³⁵²

IV. »Der künstlerische Manierismus oder Idealismus ist nur ein besonderer Fall des automatischen Reflexes der künstlerischen Einbildungskraft.«³⁵³

Ein »*automatischer Reflex*« suggeriert eine essentialistische Sichtweise durch eine Künstlern innewohnende Reaktion. »*Künstlerische Einbildungskraft*« könnte hier als *künstlerische Intuition* gelesen werden. Eine von Warburg handschriftliche ergänzende Anmerkung³⁵⁴ hebt die vierte These ins Zentrum: Warburg ersetzt diesen »*automatischen Reflex*« durch eine »*ausgleichende, polare Reflexbewegung, die durch Steigerung der Einzelausdrucksform die Abkehr von der Wirklichkeit auszugleichen sucht [...]*«.

Damit befand sich Warburg wiederum im »*Zwischenraum*« des künstlerischen Prozesses. Die Passage setzt sich fort im »*Ersatz d. positiven Hintergrundes durch*

³⁴⁸ Warburg 1892, in: Bing GS I: 5 (WW: 39f.). In seiner Dissertation bleibt Warburg noch sehr eng mit der Tradition der Stilanalyse verhaftet, die er bahnbrechend mit seinem Vortrag von 1912 zu einer ikonologischen Methode überführt.

³⁴⁹ Lexikoneintrag zu »apperzipieren«. Kirchner, Friedrich/ Michaelis, Carl: Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe. Leipzig 1907: 56. <http://www.zeno.org/Kirchner-Michaelis-1907/K/kimi-wbphil-001-0056/> 1.10.2011

³⁵⁰ Das Substantiv Umriss ist auch in späteren Schriften wichtig. Warburg formulierte in seinen theoretischen Überlegungen eine »*Umrissklarheit*« um den »*Prägerand*« zu bestimmen.

³⁵¹ Warburg 1892, in: WW: 123, Anmerkung: lxvi.

³⁵² These unter der Prämisse, dass sich gesellschaftliche Tabus auf einer unbewussten wie auch bewussten Ebene im künstlerischen Schaffen abbilden.

³⁵³ Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 55 (WW: 109).

³⁵⁴ Die Ausgabe der WW weist dank der peniblen Archivarbeit von Martin Tremml, Sigrid Weigl und Perdita Ladwig und deren Mitarbeiter/innen einen sekundären Anmerkungsapparat auf, der Textstellen wie diese verständlicher werden.

d. *Superlativ der Geste*«, was an den in These vier erwähnten »*künstlerischen Manierismus*« anschließt.

»Die Energie der poetischen Stimmung ist f[ür] uns deshalb so stark fühlbar, weil die Energie des realen Zusammenhangs (den wir historisch so ungern bemerken) eben in Energie der idealisierten und rätselhaft verhüllenden Abkehrbewegung zu uns spricht.«³⁵⁵

Durch künstlerisches Vokabular werden Themen aussprechbar und durch Übersetzungsarbeit, wie sie die Kunst darstellt, leichter rezipierbar. Die Realität wird durch Kunstwerke »verhüllt«, weil sie sich in emotionaler Distanz zum Betrachtenden befindet; und doch spricht uns »*die Energie der poetischen Stimmung*« genau auf dieser Ebene an.³⁵⁶ Eine Passage von 1901 schließt an diese Ausführungen an:

»Männer, wie Francesco Sassetti (und auch Giovanni Tornabuoni) [...]; sprechen sie die Sprache der Vergangenheit bewusst nach, so greifen sie aus innerer Notwendigkeit [...] zur Ausdrucksweise ihrer heidnisch römischen Vorfahren wo diese in vorbildlicher Ueberlegenheit zu veranschaulichen wagen, was die katholischen Nachkommen wohl empfinden, sich aber in ihrer Sprache auszusprechen scheuen.«³⁵⁷

Claudia Wedepohl definiert, ausgehend von den Vier Thesen, »*Affektäußerungen*«, wie sie die *Pathosformel* darstellt, *nicht als »Abbild, sondern das Nachbild eines anthropologisch verankerten Ur-Erlebnisses«* und belegt dies mit Teilzitationen der ersten und dritten These.³⁵⁸ Sie greift von diesen das »*ursprünglich im einzelnen wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild*«³⁵⁹ und das »*den neuen Eindruck apperzipierenden Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände*« das »*später beim Kunstwerk unbewusst als idealisierender Umriß projectiert*«³⁶⁰ werde, und dadurch den Grad der Bewegtheit des dargestellten Objektes bestimme.³⁶¹

³⁵⁵ Ergänzungen zu These IV, siehe Warburg 1892, in: WW: 123, Anmerkung lxvii.

³⁵⁶ An dieser Stelle käme wiederum das berühmte Zitat Warburgs zum Tragen: »Du lebst und thust mir nichts.«; vgl. dazu Barta-Fliehl 1992: 167 wie auch das von Salvatore Settis und Moshe Barash herangezogene Pathe-Konzept Aristoteles, siehe Settis 1997: 31 und Barash 1991: 119ff.

³⁵⁷ Passage aus dem Vortrag von 1901 »*Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. Francesco Sassetti, sein Grab und die Nymphe des Ghirlandajo*«, siehe Warburg 1901, in: WW: 225.

³⁵⁸ Wedepohl 2012: 35, Warburgs Vier Thesen, in WW: 109 sowie Ausführungen dazu in Kap. III.2. Abbild und Nachbild können sowohl optisch als auch bildtheoretisch gefasst werden. Der Begriff des Abbildes geht zurück auf das Höhlengleichnis von Platon. Das Nachbild ist eher als optisches bzw. Wahrnehmungsphänomen zu betrachten, das verwandt ist mit dem Phantombegriff, mit dem George Didi-Huberman operiert, vgl. dazu: Phantombild, Das Nachleben der Formen und die Unreinheit der Zeit, in Didi-Huberman 2010 (2002), Erster Teil: 11-130. Anders ausgedrückt braucht ein Abbild ein direktes Vorbild, ein Nachbild ist als Teil einer Erinnerung nicht an eine direkte Vorlage gebunden.

³⁵⁹ These I, siehe Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 55 (WW: 108).

³⁶⁰ These III, siehe Warburg 1892, in: GS 1932/ 1998, Bd. I: 55 (WW: 109).

³⁶¹ Wedepohl 2012: 35.

Warburg reduzierte dabei diese Bewegung nicht auf Mimik, sondern auf den ganzen Körper.

IV.3 Die Bedeutung des Festwesens für die *Pathosformel*

Beeinflusst von der Lektüre über das Zeitalter der Renaissance lag Warburgs Aufmerksamkeit besonders auf Zeitenwenden – der Renaissance, des Barock. Er beobachtete, wie in diesen Zeiten künstlerisch mit dem Erbe der Antike umgegangen wird. Dabei interessierten ihn insbesondere entsprechende künstlerische Übergangssymptome, die sich in Manierismen äußerten. Eine besondere Rolle für die Formierung der *Pathosformel* wies Ernst Gombrich Warburgs Auseinandersetzung mit dem Festwesen der italienischen Renaissancekultur zu. Als Vorbild erkennt auch er Jacob Burckhardt. Für das Zusammentreffen der »*Synthese aus Gebärde und Ton*« äußerte Gombrich eine Vermutung in einer evolutionistisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung, die von August Schmarsow geprägt wurde, bei dem Warburg in Florenz studierte.³⁶²

»Da man alles gethan hatte, um die äußerlich[e] Steigerung [...] der Mittel zu steigern, so mußte jetzt bei diesen Leuten [des 16. Jahrhunderts], [...] der Antrieb gegeben werden, das Alte zu lassen und nach Neuem zu suchen; eine andere Richtung in der Auffassung der Antike aufkommen und siegen, die vielleicht mit feineren, aber eindringlicheren Mitteln arbeitete: die Opera, bei der das gesprochene Wort durch die Musik zu einem neuen künstlerischen Mittel wurde.«³⁶³

Mit dieser Intermedialität verbunden konzentriert sich Warburgs Bildbegriff vordergründig auf das Trägermedium und nicht auf die Produktionstechnik oder eine detaillierte Künstlerbiografie. Warburg verstand dieses zentrale Kriterium der Mobilität zeitlich, materiell sowie auch auf einer gesellschaftlichen Ebene.³⁶⁴ Vorstellungsbilder gehen in sprachliche Bilder über, die sich in alltäglichen Artefakten zeigen oder in künstlerischen Produktionen, worunter auch theatrale Aufführungen fallen. Als Trägermedien finden sich in Warburgs Texten Bilder (»*automobile Bilderfahrzeuge*«), Teppiche (»*textile Fahrzeuge*«), Truhen sowie auch Teller oder Briefmarken.³⁶⁵ Weitere Medien, die aufgrund des Buchdrucks und »*durch ihre*

³⁶² Vgl. Gombrich 2012 (1970): 83f.

³⁶³ Siehe Warburg 1895, in: WW: 164f.

³⁶⁴ Ein Teppich war für Warburg »*aristokratisches Fossil*«, die jedoch »*seinem ursprünglichen Charakter nach demokratischere Züge*« besaß. Zitiert nach Warnke 1980: 77ff.

³⁶⁵ Siehe »*Schlagbilder und Bilderfahrzeuge*« in Warnke 1980: 75-83.

überlieferungsgetreue Stofflichkeit auf ihre Weise zur italienischen Renaissance der Antiken beitrugen« waren »Blockbücher«³⁶⁶.

Bereits am Beispiel Dürer führte Warburg – wie erwähnt – den Performanzaspekt vor, wenn er beschreibt, wie sich antike Bildinhalte in den Kunstwerken *vortragen*³⁶⁷ oder die Kunstwerke selbst als Vorbilder an künftige Generationen *herantreten*³⁶⁸. Durch diese sprachliche Aktivierung von Gegenständen wird auch in Warburgs Formulierungen etwas Performanzhaftes erzeugt. Auf diese Facetten des Dürer-Beispiels griff die Sekundärliteratur wie auch Warburg selbst im Zusammenhang mit der *Pathosformel* oft zurück.

Auch in der Auseinandersetzung mit Rembrandt wollte Warburg den künstlerischen Umgang in Hinblick auf die Antike aufzeigen. Auch hierbei spielte das Festwesen eine Rolle. Die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts strebten nach den Ausdrucksformen, die bereits auf den Orpheus Dürers einwirkten. Gombrich hält dazu fest: »*In Italien hatte man diesen barocken Bühnenstil durch die vergeistigende Wirkung der Musik überwunden.*«³⁶⁹ Gombrich zitiert Warburg: »*England [...] wurde in Shakespeare das Genie geschenkt, das die Duplizität von leidenschaftlicher Ergriffenheit und höchster Besonnenheit als Leitmotiv*«³⁷⁰ einsetzte.

Eine ähnliche Beobachtung machte Warburg in seiner Untersuchung zu den Intermedien von 1589³⁷¹, die nebst schriftlichen Quellen auf Zeichnungen des italienischen Künstlers und Architekten Bernardo Buontalenti beruhen. Insbesondere im *dritten Intermezzo* stellte er fest, dass

»*Bardi als Pionier der Riforma melodrammatica nicht mehr allein durch die stumme Sprache der Attribute und des antiken Beiwerks auf die Erinnerung, sondern [...] durch den dramatischen Inhalt mit den eigentlichen Mitteln des Theaters, dem Wort und der Handlung, auf das Gefühl zu wirken sucht.*«³⁷²

³⁶⁶ Warburg 1905, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 445 (WW: 176).

³⁶⁷ »[...] *das heroische theatralische Pathos, mit dem sich Mantegnas antike Gestalten vortragen*«, siehe Warburg 1905, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 178).

³⁶⁸ »*Mantegna und Pollajuolo sind aber nun zu gleicher Zeit wie der ›Tod des Orpheus‹ ebenfalls vorbildlich an Dürer herangetreten*«, siehe Warburg 1905, in: GS 1932/ 1998, Bd. II: 447 (WW: 178).

³⁶⁹ Gombrich 2012 (1970): 451.

³⁷⁰ Gombrich 2012 (1970): 452.

³⁷¹ Gertrud Bing veröffentlichte in Band I. der GS den italienischen Text: »*I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni de Bernardo Buontalenti e il libro di Conti di Emilio de' Cavalieri*«, in GS 1932/ 1998, Bd. I: 259-300. Der Text wurde 1895 von Warburg verfasst. Ergänzungen von Bing und weitere Texte Warburgs zum Festwesen finden sich in GS 1932/ 1998, Bd. I: 394-438. Übersetzung des italienischen Textes in WW: 124-165. Die vollständige Übersetzung des italienischen Titels lautet: »*Die Theaterkostüme für die Intermedien von 1589. Die Zeichnungen des Bernardo Buontalenti und das Buch der Conti di Emilio de' Cavalieri*« [I.O.]

³⁷² Warburg 1895 zitiert nach WW: 152. Giovanni Maria dei Conti di Vernio Bardi war Festorganisator am Hofe der Medici. Vgl. dazu WW: 741.

Anstelle des Begriffs *Pathosformel* umschrieb Warburg, was er auch *antikes Beiwerk* nannte als »*gewaltsame und aufdringliche Symbolik*«³⁷³. Warburg unterstrich, wie schwierig es war, mittels dieser »*hieroglyphische[n] Symbolik*«³⁷⁴ in der flüchtigen Aufführung, Eindruck zu hinterlassen:

»Alle jene ausgestorbenen Zwischenformen zwischen dem wirklichen Leben und dramatischer Kunst, die das XV. XVI. und XVII. Jahrhundert in den festlichen Aufzügen beim Carnevale, bei Entrata, Sbarra, Giostra, Bufole in so überreicher Fülle hervorbrachten, waren ja gerade die einzige Gelegenheit für die Gesellschaft, um verehrungsvoll angestaunte Figuren des Alterthums leibhaftig vor Augen zu sehen. Und hier bedurfte es um so mehr der Nachhülfe durch äußere Ausstattung als die Figuren in großer Anzahl hintereinander in kurzen Zeiträumen bei dem Zuschauer vorbeischnitten, der deren oft sehr complizirten Sinn zu erathen hatte.«³⁷⁵

Was Warburg an dieser Auseinandersetzung mit dem Festwesen fesselte, war das gleichzeitige Auftreten von Kulturphänomenen in unterschiedlichen Medien – in Theater, Literatur und bildender Kunst. Seine Beobachtungen schlossen an die seiner Dissertation von 1892 an, wenn er die Formulierung der »*ninfalen Ornamentik*« bemüht. Er beschrieb bereits einige Jahre zuvor die Ninfa als »*typische Vertreterin heidnischer Jungfrauen*«. Das *bewegte Beiwerk*, das Warburg bereits in seiner Dissertation ausführlich beschrieben hatte, erkannte er wieder »*im Profil vorwärts schreitende[r] Figuren*«, durch »*gelöstes Haar*«, »*flatterndes Gewande*«, »*als Jägerin im Gefolge der Diana*«, »*als verfolgte Jungfrau*«. ³⁷⁶ Warburg folgte somit kontinuierlich einem Typus, der zu seinem Ninfa-Projekt führen sollte:

»Als den künstlerischen Nachhall (filiation) dieser Ninfe kann man auch jene Korb oder Gefäß tragende, schreitende Jungfrau ansehen, die man, halb Karyatide halb Ninfa, von Filippo Lippi bis Raffael auf den Bildern und Fresken der Florentinischen Künstler wiederkehren sieht.«³⁷⁷

Der Begriff des Nachlebens wurde damit um eine musikalische Dimension erweitert.

³⁷³ Warburg 1895 zitiert nach WW: 148

³⁷⁴ Warburg 1895 zitiert nach WW: 149.

³⁷⁵ Warburg 1895 zitiert nach WW: 150.

³⁷⁶ Warburg 1895 zitiert nach WW: 157f.

³⁷⁷ Warburg 1895 zitiert nach WW: 156.

IV.4 *Die laufende Frau*³⁷⁸. Von Ninfa, Fortuna und anderen bewegten Frauen

Rund um die bewegte Frauenfigur der Ninfa entstanden mehrere Texte um 1900. Die »*laufende Frau*«³⁷⁹ war bereits im Dissertationskonzept eine Unterrubrik. Warburg formulierte zur Florentiner Malerei um 1500 eine These, die sich auf die Bewegungsmotive in den Kleidungsstücken bezog. Wie in der Dissertation an der Kunsttheorie Albertis ausgeführt, soll der Künstler darauf achten, »*die bewegte Gewandung durch gleichzeitige Bewegung d[er] Person*« zu motivieren.³⁸⁰ Die »*laufende Frau*« bot hierfür ein willkommenes Beispiel. Unter Suggestierung eines Liebesverhältnisses mit dieser bewegten Frau folgte in den 1890er Jahren eine briefliche Korrespondenz Warburgs und seinem holländischen Freund, André Jolles. Dem holländischen Schriftsteller und Philosophen war Warburg in Florenz begegnet. Die mit Jolles durch schriftliche Korrespondenz entstandenen Texte fasste er in einem gebundenen Konvolut zusammen, das er mit »*Ninfa Fiorentina. Fragmente zum Nymphenprojekt*« betitelte. Dieses befindet sich im Londoner Warburg-Archiv. (Abb.8)

Warburg war nicht der erste, der sich mittels einer amourösen Annäherung an die Fersen einer schreitenden Frau heftete. Auch der Archäologe Wilhelm Jensen jagte dem Phantasma einer bewegten Frau nach. Bei ihm war es *Gradiva*, die er vor den Toren Pompejis wiederfand. Diesem Thema widmete Sigmund Freud eine Untersuchung, die in der jüngsten Forschung mit Warburg in Verbindung gebracht wurde.³⁸¹ Anders als bei Jensen war es bei Warburg keine Wahnvorstellung, der er folgte, sondern zielte auf das Lösen einer Schreibblockade.³⁸² Entdeckt hatte Warburg ähnliche bewegte Frauen, als er seine Dissertation³⁸³ verfasste. Besonders beeindruckte ihn die Ninfa, die Ghirlandaio auf einem Fresko (Abb. 9) in einer Florentiner Kirche darstellte:

³⁷⁸ Gombrich 2012 (1970): 100.

³⁷⁹ Gombrich 2012 (1970): 100.

³⁸⁰ Dazu verfasste Warburg Vgl. Ausführungen in Gombrich 2012 (1970): 199-236

³⁸¹ Zur Freud'schen Analyse von Wilhelm Jensens *Gradiva*, vgl. Freud 1896-1939, in Ebeling/ Altekamp 2004: 38f. sowie Rapp/ Swoboda/ Pichler 2006: 161f.

³⁸² Zu Warburgs Schreibblockaden vgl. Gombrich 2012 (1970): 202.

³⁸³ Bereits vor dem so genannten Nymphenprojekt beschäftigte sich Warburg detaillierter mit dem Themenkomplex. Einerseits wurde sie insbesondere im dritten Teil der Dissertation thematisiert sowie auch in dem Text zu Botticelli. Dabei werden Frauenfiguren in ihren inversen Formationen genannt.

»Ich machte ihre Bekanntschaft bei einem Wochenbesuch in einer Kirche und jetzt wirst du sie wahrscheinlich schon kennen. Sie wohnt in dem Chor von S^a Maria Novella, linke Wand, zweite Reihe von Unten, auf dem Bild rechts vom Zuschauer. Der kleine Johannes ist glücklich zur Welt gekommen und Elisabeth empfängt Besuch auf ihrem langen, feierlichen Staatsbett.«³⁸⁴

In literarische Worte gefasst beschrieb Warburg das, was seiner Meinung nach eine *Pathosformel* ausmache. Gleichzeitig stellte Warburg damit implizit ein Bildanalyseverfahren in Textform vor.³⁸⁵ Als *»Handelnde Personen«*³⁸⁶ listete Warburg sämtliche Agierende des Ghirlandaio-Freskos auf, darunter befand sich

»Eine fantastische Figur, nein Dienstmädchen, nein eine klassische Nymphe kommt, auf ihrem Kopfe eine Schüssel mit herrlichen Südfrüchten tragen[d], mit weit wehendem Schleier ins Zimmer hinein. [...] Diese lebendig leichte aber so höchst bewegte Weise zu gehen; diese energische Unaufhaltsamkeit, dies Länge vom Schritt, während alle andern Figuren etwas ›Unantastbares‹ haben«³⁸⁷

Mit diesen unantastbaren Figuren und dem als Nymphe beschriebenen Dienstmädchen stellte Warburg einen Kontrast her, die das Bild durch unterschiedliche Geschwindigkeiten bricht. Warburg ging dieser durch die Bewegung herbeigeführten Brechung im Bild nach. Mit der in diesem Zitat beschriebenen Bewegtheit stellte Warburg ein Charakteristikum von *Pathosformeln* fest. Damit stellte er ebenso einen Bezug zu seiner Botticellistudie her, indem *»das dienende Mägdlein, anstatt auf den gangbaren Wegen zu laufen, wie eine Göttin auf zarttreibenden Wolken fortgleitet, als ob sie mit beflügelten Füßen den hellen Aether durchschnellt«*³⁸⁸. Im Schreiten, Laufen, Fortgleiten und weiteren Bewegungen äußert sich das *»Spektrum[s] der prototypischen Darstellungsformen der Nymphe, die in zeitgenössischen Quellen ›Ninfa‹ heißt, vom ruhigen Schreiten, über das graziöse Tanzen bis zu Ekstase.«*³⁸⁹

In diesem Kontext entstand eine weitere Auseinandersetzung mit dem Titel *»Zur Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. Francesco Sassetti,*

³⁸⁴ Warburg 1900, in WW: 199.

³⁸⁵ Bildanalyseverfahren, die sich über kreative Methoden ephemeren Phänomenen annähern sind noch relativ neu und kaum publiziert. KulturwissenschaftlerInnen, die regelmäßig zu Veranstaltungen mit vergleichbaren Ansätzen einladen, sind die *TrafikantInnen*. <http://www.trafik.or.at/> [13.1.2013]

³⁸⁶ Warburg 1900, in WW: 207 ff.

³⁸⁷ Warburg 1900, in WW: 200.

³⁸⁸ Warburg 1900, in WW: 200.

³⁸⁹ Wedepohl 2012: 38.

sein Grab und die Nymphe des Ghirlandajo«.³⁹⁰ In dem Vortrag, der im Oktober 1901 in Hamburg gehalten wurde, wollte Warburg

*»den scharfen Contrast veranschaulichen zwischen der realen Schwere und Stofflichkeit des täglichen Florentinischen Lebens und dem als Reaktion aus ihr folgenden Versuch der Künstler, nach dem Vorbilde antiker Idealfiguren, sich von innerer Spannung durch lebhaften mimischen Ausdruck zu befreien«.*³⁹¹

Eingebettet in eine psychologische Beschreibung des Francesco Sassetti zeigte Warburg *»den künstlerischen antikisierenden Idealismus am Werke [...] den Einfluss antiker Reliefs auf die Wiedergabe von Vorgängen des täglichen Lebens an bestimmten Beispielen [...], vor allem an der Kunst des Domenico Ghirlandajo«.*³⁹² Nach Beschreibung der politischen Hintergründe erläuterte Warburg den letzten Willen und die Veranlassung, Sassetti in Santa Trinità bestatten zu lassen.³⁹³ Bereits darin nannte Sassetti eine Ninfa-Figuration – die *Fortuna* – an mehreren Stellen.³⁹⁴ Sie steht für die dionysisch-bewegte Antike. Eine Geschichte markierte nach Warburg diese Zäsur:

*»In Rom wurde 1485 in einem antiken Grab die unheimlich guterhaltene Leiche eines jungen Mädchens gefunden; die Leiche wird auf dem Kapitol ausgestellt, ganz Rom ist ausser sich und wallfahrtet zu dem entseelten Körper, wie zu einer Heiligen, sodass der Papst schliesslich, um dem elementar wiedererwachten heidnischen Gefühlen Einhalt zu thun, die auferstandene antike Jungfrau in aller Stille wieder unter die Erde bringen lässt.«*³⁹⁵

Damit wurde die Antike, wie sie Winckelmann, Lessing oder Schliemann vertraten, abgelöst. Diesen Teil seiner noch nicht formulierten Definition einer dionysischen Antike will Warburg in seinen Ausführungen verfolgen. Über einen Bericht eines Gelehrten an die Familie Sassetti gelangte diese Geschichte indirekt in die

³⁹⁰ Der Text zum gleichnamigen Vortrag des in Hamburg am 28. Oktober 1901 wurde erstmals 2010 publiziert, siehe: WW: 211-233. Dabei wurden *»zahlreiche Unterstreichungen [Warburgs], offensichtlich Hinweise zu Betonung im Vortrag«* von den Herausgeber/innen weggelassen, zu den Vortragshintergründen siehe WW 190, Anmerkungen zum Typoskript siehe WW 711.

³⁹¹ Warburg 1901 zitiert nach WW: 211.

³⁹² Warburg 1901 zitiert nach WW: 211.

³⁹³ Erste Schritte zur Anlegung der Grabkapelle in Santa Trinità (Florenz) folgten 1479. Weitere Ausführungen zur sich unterirdisch befindlichen Kapelle siehe WW 215f.

³⁹⁴ Siehe Warburg 1901, in: WW: 217 zweimal) und WW: 219, 221 (dreimal).

³⁹⁵ Warburg 1901 zitiert nach WW: 222.

Freskendarstellung der vorher erwähnten Grabkapelle.³⁹⁶ In Warburgs Formulierungen dringt diese andere Seite der antiken Medaille durch Formulierungen zutage wie »*kleine Figuren, die eine leidenschaftliche Totenklage dramatisch verkörpern [...], umgeben von Trauernden, die ihrer Klage den lebhaftesten mimischen Ausdruck verleihen*«. ³⁹⁷

Warburg unterscheidet zwischen einer Mode und den feinen Nuancen des Wiederaufgreifens dieser Seelenstimmung, die nur empfindungsmäßig erfasst werden kann.³⁹⁸ Hinsichtlich Sassetis Antikenrezeption führt er aus: »*Die Antike war ihm mehr als eine gönnerhaft zu protegierende Angelegenheit des Geschmacks, sie war die wiedererwachte Vergangenheit des eigenen heimatlichen Bodens, die zu ihm gehörte und ihn interessierte wie Erinnerungsbilder an langvergessene Tage eigenen Lebens.*«³⁹⁹ Warburg drückt damit auch den unmittelbaren Bezug zur Vergangenheit der Protagonisten der Renaissance aus. »*Dass für Sassetti die Kunst der Vergangenheit etwas anderes war,[sic!] als ästhetische Geschmacks-Spielerei verkündet eindringlich seine Grabkapelle in Santa Trinità. An den Wänden sah man [...] als Hauptstück jenes [...] Fresko mit den Sassetti und Mediciporträts.*«⁴⁰⁰ Die in den Nischen befindlichen Sarkophage sind »*wie Sarkophage antiker Helden stilisiert*«. ⁴⁰¹ Die darüber befindlichen Graumalereien zeigen »*nach römischen Münzen oder Reliefs direkt copierte Szenen aus dem Leben eines römischen Feldherrn*«. ⁴⁰²

Den Anklang einer *Pathosformel* beschrieb Warburg bereits mittels einer Totenklage. Er zog dabei als Vergleich die antiken Vorlagen heran, bei denen, um der Trauer Ausdruck zu verleihen, das Motiv »*bacchantisch klagende[r] Männer und Frauen*«⁴⁰³ benutzt wurde: »*Unter ganz ähnlichen Umständen hatte wenige Jahre*

³⁹⁶ Warburg 1901, in: WW: 223.

³⁹⁷ Warburg 1901, in: WW: 223.

³⁹⁸ »*Von antiker Schönheit im klassischen Sinne ist nicht viel darin zu spüren [...]*«, siehe Warburg 1901, in: WW: 222.

³⁹⁹ Warburg 1901, in: WW: 222.

⁴⁰⁰ Warburg 1901, in: WW: 223. Als Quelle für die Hintergründe zum Erwerb dieser Kapelle zieht Warburg die Klosterchroniken heran. Es geht dabei um ein Bildrecht, das der Familie Sassetti von den Dominikanermönchen in Santa Maria Novella entzogen wurde. Damit wurde Francesco Sassetti des Recht abgesprochen, »*den Chor von Santa Maria Novella so ausmalen zu lassen, wie es ihm beliebt, sondern die Mönche entfernen auch noch das bereits zur Aufstellung fertige Grabmal seines Vaters Tommaso aus der Kirche und zwingen ihn damit, sich anderswo, nämlich in Santa Trinita, eine Familien-Grabkapelle zu erwerben.*« (Warburg 1901, in WW: 214f.) Darüber hinaus, so fährt Warburg fort, »*die Mönche obendrein noch das altangestammte Altarbild der Sassetti vom Hochaltar*«. Siehe Warburg 1901, in: WW: 215.

⁴⁰¹ Warburg 1901, in: WW: 223.

⁴⁰² Warburg 1901, in: WW: 223.

⁴⁰³ Warburg 1901, in: WW 224.

früher die Formen-Sprache eines römischen Sarkophags der Empfindung bitterer Totenklage zu ergreifender Aussprache verhelfen müssen.«⁴⁰⁴ Die Pathosformel wird als »Klage um die Tote mit verzweifelter Lebhaftigkeit geschildert«⁴⁰⁵

Warburg nimmt in diesem Text das vorweg, wozu der Mnemosyne-Atlas dienen sollte. Ohne Worte will er so »Gelegenheit geben, sich mit eigenen Augen von dieser auffallenden Anlehnung an die Antike zu überzeugen.«⁴⁰⁶ Es folgt eine Begründung des Heranziehens dieser Formensprache: »sprechen sie die Sprache der Vergangenheit bewusst nach, so greifen sie aus innerer Notwendigkeit zurück zur Ausdrucksweise ihrer heidnisch römischen Vorfahren wo diese in vorbildlicher Ueberlegenheit zu veranschaulichen wagen, was katholischen Nachkommen wohl empfinden, sich aber ihrer Sprache auszusprechen scheuen«⁴⁰⁷.

Was ab 1905 durch den sprachlichen Einfluss Nietzsches als *apollinisch-dionysische Doppelherme*⁴⁰⁸ bezeichnet, wurde 1901 noch in andere Worte gefasst:

*»Zum Menschen und zum Künstler der florentinischen Renaissance kommt die Antike nicht in Form weisser Gipsabdrücke heran, deren ›Einfalt und stille Grösse‹ er in wohlgeordneten Sammlungen empfinden durfte, nachdem der vorschriftsmässig seinen Regenschirm abgegeben hatte. Die Antike war für Etrusker-Florentiner ein seltsam leidenschaftlich bewegtes, halb vergessenes Erinnerungsbild eigenen Lebens, das plötzlich lebensvoll und unheimlich farbig sich einstellte, wenn die Schwere des Tages die Sehnsucht nach jener Sphäre wachrief, wo die Ideen Platons, losgelöst von irdischer Körperlichkeit, im ewigen Reigen tanzen dürfen.«*⁴⁰⁹

In diesem Text zur »Geburt Johannes des Täufers von Domenico Ghirlandajo« beschreibt Warburg zwei konkurrierende kunsthistorische Sichtweisen: Der »rein formalistischen Auffassungsweise«⁴¹⁰ steht »die Kunst als Genuss eines unbegreiflich elementaren Schauspiels«⁴¹¹ gegenüber. Diese treffen sich in dem Ghirlandaio-Fresko: Darin bleiben »Gefühle unter dem schweren Faltenwurf der Brokatgewänder und der würdevoll drapierten Tuchmäntel wirksam« verborgen. »Um

⁴⁰⁴ Warburg 1901, in: WW 224.

⁴⁰⁵ Warburg 1901, in WW: 224.

⁴⁰⁶ Warburg 1901, in WW: 224. Diese ursprünglich gestrichene Passage wurde in dieser Ausgabe von Warburgs Schriften wieder eingefügt.

⁴⁰⁷ Warburg 1901, in WW: 225.

⁴⁰⁸ Begriff, den Warburg in der Einleitung des Bilderatlases verwendet. Vgl. Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 38f. bzw. WW: 633.

⁴⁰⁹ Warburg 1901, in WW: 225. In dieses Zitat scheint der Habitus des bürgerlichen Kunstbetrachtens durch den abgegebenen Regenschirm mit einzufliessen.

⁴¹⁰ Warburg 1901, in: WW: 211-33, hier: 225.

⁴¹¹ WW: 225f.

so explosiver [treten sie] in der Früchte tragenden Dienerin heraus, die vergeblich versucht, ihre unvorschriftsmässige antike Vergangenheit durch die stürmische Entfaltung häuslicher Tugenden zu verdecken«. ⁴¹²

Warburg vermutete in der »eilenden Dienerin« ⁴¹³ Ghirlandaio ein antikes Vorbild. Ghirlandaio zählte für Warburg zu jenen Künstlern die nicht die intuitive Intelligenz wie Dürer, Rembrandt oder Shakespeare besitzen, die Strömungen der Antike aufzufangen und entsprechend ihrer künstlerischen Formensprache zu steuern. Ghirlandaio wie auch Botticelli bräuchten nach Warburg einen äußeren Anlass, der sie dazu anregte, antike Vorbilder heranzuziehen. Dabei ginge es nicht um das technisch-künstlerische Werkzeug an sich, sondern um eine darüber hinaus gelagerte Intelligenz, die er in einem Geniebegriff zusammenfasst. So schrieb Warburg über Ghirlandaio:

»Er besass wohl die feinsten Organe, um mit scharfem Auge Alles zu sehen und mit schneller Hand Alles festzuhalten, was sein unbefangenen eindringende Aufmerksamkeit fesselte; es bedurfte jedoch eines äusseren starken Drucks, um ihn aus dem üblichen Geleise herauszurütteln, oder vielmehr eines persönlichen Reizes, um ihn von der banausisch gleichmässigen Aufmerksamkeit auf Körper, Gewand und Hintergrund zu Gunsten einer mehr das Geistige in der äusseren Erscheinung hervorhebenden Betonung abzuziehen.« ⁴¹⁴

Ein Genie mache die Fähigkeit aus, »seinen starken empfänglichen wie schöpferischen Seelenkräfte im Gleichgewicht zu halten und in den Dienst des Lebens zu stellen«. ⁴¹⁵ »Ein derartiger Reiz hat auf Ghirlandaio und seinen Auftraggeber ein einziges Mal so stark gewirkt, dass die Bilder des wirklichen Lebens, nämlich Lorenzo Magnifico in seiner nächsten Umgebung, seine künstlerische Persönlichkeit durch jenes geheimnisvolle Zusammenwirken intensivster bewusster Beobachtung und gänzlicher selbstvergessener Hingabe an den augenblicklichen Eindruck, ihn zu dem erheben, was wir Genie nennen.« ⁴¹⁶ Warburg gemäß habe Ghirlandaio diese »geniale Ausgleichsfähigkeit« ⁴¹⁷ nicht

⁴¹² Vgl. Warburg 1901, in WW: 226: Die »lebhafteste Beweglichkeit [...] ihre[r] heidnisch römisch[n] Abkunft verräth sich in dem gebauschten Gewand, in dem stilisirten Faltenwurf [...] All zu durchsichtig schimmert durch die Maske der eilig schreitenden Dienerin die römische Siegesgöttin hindurch, gewohnt im stürmischen Fluge luftige Räume zu durchmessen.«.

⁴¹³ Warburg 1901, in WW: 226.

⁴¹⁴ Warburg 1901, in WW: 228.

⁴¹⁵ Warburg 1901, in WW: 229.

⁴¹⁶ Warburg 1901, in WW: 229.

⁴¹⁷ Warburg 1901, in WW: 229.

besessen, aber durch »Sinn und Streben auf Erweiterung ihres seelischen Umfanges gerichtet, aber die äussersten Grenzwerte in Ruhe und Bewegung aus eigener urwüchsiger Kraft [...] unbefangen die Nachhülfe fremder Formenwelten [...] wenn sie eben die Grenzwerte menschlicher Seelenzustände in der Ruhe oder in der Bewegung verkörpern wollen«⁴¹⁸

Die *Pathosformel* ist in diesem Sinne der »Ausdruck stärkster äusserlicher Lebhaftigkeit«⁴¹⁹. Eine weitere Voraussetzung ist »genug widerstandsleistende Schwungkraft [zu besitzen], um sich selbst eine ausserhalb der Wirklichkeit liegende ideale Formenwelt zu gestalten«. Hat man eine »Hintergrund-Vorstellung dieser realen Welt [...], erhält man eine ungefähre Idee von dem Widerstand[,] gegen den die künstlerische Individualität sich durchzusetzen hatte.«⁴²⁰

IV.5 »Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache«⁴²¹ – Warburgs Vorträge in den 1920er Jahren

Während der krankheitsbedingten Abwesenheit Warburgs⁴²² begann Fritz Saxl in der KBW einen Vortragszyklus zu etablieren. Publikationen dazu erschienen alljährlich in den Institutsschriften. Warburg beteiligte sich nach Aufnahme seiner Arbeit durch Anfertigen von Bildertafeln, die Vorboten für seinen späteren *Bilderatlas Mnemosyne* darstellen. Für Warburg war dies eine Möglichkeit, sich nach jahrelanger Absenz in die wissenschaftliche Öffentlichkeit zu reintegrieren.

Noch in Kreuzlingen, am 21. April 1923 bot Warburg vor seiner Entlassung aus der Klinik Bellevue eine »Bildervorführung aus dem Leben der Pueblo-Indianer«⁴²³ an, die er jedoch nicht als Forschungsergebnisse verstanden wissen wollte. Sie kennzeichnete dessen ungeachtet den Auftakt für eine Reihe von Vorträgen, die Warburg in Hamburg, Florenz und Rom hielt. Von diesen sind der Rembrandt-Vortrag und der Ovid-Vortrag von 1927, der Hertziana-Vortrag von 1929⁴²⁴ und die Festwesen-Vorträge⁴²⁵ von 1927 und 1928 bemerkenswert.

⁴¹⁸ Warburg 1900, in: WW: 229.

⁴¹⁹ Warburg 1900, in: WW: 229f.

⁴²⁰ Warburg 1900, in: WW: 229f.

⁴²¹ Uwe Fleckner und Isabella Woldt erläuterten diesen Formulierung Warburgs zu den Vorträgen, die er vor allem um 1927 hielt. Siehe GS/ Bilderreihen und Ausstellungen sowie Fleckner/ Woldt 2012b.

⁴²² Er befand sich in Behandlung bei Ludwig Binswanger in Kreuzlingen am Bodensee.

⁴²³ Siehe »Reiseerinnerungen aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nordamerika«, in WW: 567.

⁴²⁴ Aby Warburg, »Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio«, 19. – 31. Januar 1929, Rom, Bibliotheca Heriziana, siehe GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 303ff.

Für Gastvorträge nutzte Warburg regelmäßig die Gelegenheit, Bilderreihen ergänzend vorzubereiten. Mit dem in Kapitel II.3 erwähnten Vortrag »*Funktion der sozialen Mneme als Bewahrerin der antikisierenden Dynamo-Engramme der Gebärdensprache*«⁴²⁶ betrat Warburg das Feld der politischen Ikonographie. Uwe Fleckner und Isabella Woldt hielten dazu fest:

»Auf seinen Bildtafeln [...] inszenierte Warburg den Einsatz politischer Symbole vom assyrischen Reich bis zur Renaissance, vom Barock bis zum Faschismus. In der Bildpolitik Mussolinis konnte er als Zeitgenosse einen Musterfall des Nachlebens antiker Motive in der Moderne studieren.«⁴²⁷

Als »*Transfermedien visueller Botschaften, in denen bereits seit der Antike geprägte Pathosformeln (Dynamo-Engramme der Gebärdensprache) ihre Reise durch Zeit und Raum in der Moderne*«⁴²⁸ antraten, setzte Warburg zunehmend Briefmarken ein. Zu diesen mobilen Bildträgern hielt er am 13. August 1927 in der KBW einen weiteren Vortrag.⁴²⁹ Für einen Gastvortrag zu den Ovid-Editionen des 15. bis 18. Jahrhunderts bereitete Warburg sieben Tafeln vor, die neben Bildmaterial auch Bücher inkludierten.⁴³⁰ Dazu referierte er nebst Führungen auch selbst. Folgende Permutationen der Titel nehmen zwar bereits die Intention für den *Bilderatlas Mnemosyne* vorweg, doch kann aufgrund fehlender schriftlicher Fassungen der Vortragstexte die Frage nach dem Stellenwert der *Pathosformel* nicht vollständig beantwortet werden:

»*Urworte der Gebärdensprache der leidenschaftlichen Primitivität*«⁴³¹
»*Urworte leidenschaftlicher seelendramatischer Gebärdensprache*«⁴³²
»*Aus dem Urgrund seelischer Ergriffenheit. Kunstgeschichtliche Bilderreihen zu den Epochen der Auseinandersetzung des europäischen Menschen mit der Geste der Antike*«⁴³³

⁴²⁵ Aby Warburg, »*Medicaeische Festlichkeiten am Hofe der Valois auf Brüsseler Teppichen in der Galleria der Uffizi*«, Florenz, Kunsthistorisches Institut, 29. Oktober 1927, siehe GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 235. Aby Warburg, »*Bilder aus dem Festwesen der Renaissance*«. Vortrag für Mitglieder der Handelskammer, 14. April 1928, Hamburg KBW, siehe GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 73ff.

⁴²⁶ Siehe: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 135-140. Es liegt für den Vortrag kein Manuskript vor.

⁴²⁷ Fleckner/ Woldt 2012, in: GS/ Bilderreihen: 138.

⁴²⁸ GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 136.

⁴²⁹ »*Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt*«, Hamburg, KBW, 13. August 1927. Da auch für diesen Vortrag keine schriftliche Fassung vorliegt, basieren die Ausführungen von Uwe Fleckner und Isabella Woldt auf Einträgen des Tagebuchs der KBW. Siehe GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 151ff.

⁴³⁰ Am 29. Jänner 1927 trug Max Dietmar Henkel dazu vor. Vgl. GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 73.

⁴³¹ Warburg am 1. Februar 1927, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 73.

⁴³² Warburg am 3. Februar 1927, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 73.

⁴³³ Warburg 1927, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 73.

V. TYPOLOGISIERUNG VON *PATHOSFORMELN*

In seinen letzten Lebensjahren trug Warburg in einer multimedialen Praxis, wie er sie in der KBW etablierte, auch im Ausland vor. Darunter befanden sich zwei Vorträge, die im Rahmen von Eröffnungsreden stattfanden. Der erste Vortrag war gleichzeitig Auftakt zu den Wintervorträgen des in den Palazzo Guadagni zurückgekehrten Kunsthistorischen Instituts in Florenz.⁴³⁴ Der zweite Vortrag war eine von Warburg initiierte Gelegenheit, seinen Bilderatlas *Mnemosyne* anhand der »*Römische[n] Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio*«⁴³⁵ einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Es war gleichsam die Eröffnungsrede für den neuen Vortragssaal in der Bibliotheca Hertziana..⁴³⁶

Um zu einer Typologie von *Pathosformeln* zu gelangen, nutze Warburg »*Listen, Tabellen und Reihen, die in der archäologischen Praxis seiner Tage üblich waren, um die Herkunft und Verbreitung bestimmter Typen zu dokumentieren.*«⁴³⁷ Claudia Wedepohl führte in ihrem Beitrag zum *Pathosformel*-Katalog als Vorbilder den Straßburger Studienkollegen Friedrich Hauser an, mit dem Warburg gemeinsam beim Archäologen Adolf Michaelis in Straßburg studierte. Sie weist auf eine Mänadentypenreihe hin, die aus einer Publikation Hausers stammt (Abb.10) und betont in diesem Zusammenhang Warburgs eigene archäologische Arbeitsweise, die ihrer Meinung nach zu wenig erforscht sei.⁴³⁸ Bereits 1886 äußerte Warburg als künftigen Berufswunsch das Feld der Archäologie.⁴³⁹ Auch setzte er sich im Rahmen der Hamburger Universitätsgründung sehr für einen archäologischen Lehrstuhl ein.⁴⁴⁰ Zum Teil verwirklichte er seinen Berufswunsch durch sein Studium bei den Archäologen Adolf Michaelis in Straßburg und Reinhard Kekulé von Stradonitz in

⁴³⁴ Das Institut war seit dem Eintritt Italiens in den 1. Weltkrieg ab 1915 geschlossen. 1923 folgte eine provisorische Wiedereröffnung im Gebäude der Uffizien. Erst 1927 folgte eine Rückkehr an den ursprünglichen Sitz im Palazzo Guadagni, wo Warburg den ersten Vortrag hielt. Vgl. dazu GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 235.

⁴³⁵ Titel jenes Vortrags der als berühmter Hertziana-Vortrag in die Geschichte einging, vgl. dazu GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 303ff.

⁴³⁶ Ernst Curtius zählte zu den ca. 100 Gästen des Vortrags in der Bibliothek Hertziana am 19. Jänner 1929. Seinen ersten Eindruck revidierte er nach der Privataudienz um ein Vielfaches positiver. Vgl. GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 304f. und 309, Anmerkung 15 und 17.

⁴³⁷ Wedepohl 2012: 37.

⁴³⁸ Wedepohl 2012: 37.

⁴³⁹ Vgl. Liste der Abiturienten und ihrer Berufswünsche, Abb., in Syamken 1995: 29.

⁴⁴⁰ Vgl. GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 135.

München.⁴⁴¹ Sigrid Weigel erfüllte bereits zum Teil das von Wedepohl geäußerte Desiderat und schrieb über Warburgs archäologische Arbeitspraxis am Bilderatlas Mnemosyne.⁴⁴² Den Methoden überschreitenden Kunsthistoriker als Archäologen (im Sinne Michel Foucaults) zu sehen, ist also nicht abwegig. Gleichzeitig gilt er als einer der Gründerväter der modernen Kultur- wie auch Bildwissenschaften. Insbesondere sein methodischer Ansatz, Bilder mit Bildern zu vergleichen spielt dabei eine Rolle. »*Ad oculos*«, wie Fritz Saxl es formulierte, soll dabei erfahrbar werden, woran er längst jahrzehntelang forschte.⁴⁴³

Schon in den 1880er Jahren beschäftigte sich Warburg mit Systematisierungsansätzen. Inspiriert von seinem Studienkollegen Friedrich Hauser adaptierte er die Bilderreihen von Mänaden vorerst in eine schriftlichen Fassung, die er als »*Pathosformel-Schematismus*« titulierte. (vgl. Abb.11) Visuell schloss er an die Bilder reihende Praxis in den 1920er Jahren an. Unter Berücksichtigung des jeweils thematischen Fokus könnte bereits die Ausgabe der Bildertafeln an das Publikum des Dürervortrags von 1905 als eine Vorform der späteren Bilderreihen betrachtet werden. (Abb. 12 u.13) War es zu diesem Zeitpunkt das Orpheusthema, das das visuelle Zentrum seiner Ausführungen bot, wurden es in den 1920er Jahren die thematisch fokussierten Ausstellungen. 1926 wurde im Lesesaal der KBW eine Rembrandt-Ausstellung⁴⁴⁴ gezeigt. 1927 folgte eine Ausstellung zu Ovid.⁴⁴⁵ Aus diesen Ausstellungen, die auch die Vorträge Warburgs begleiteten, destillierte Warburg die Tafeln für den Bilderatlas Mnemosyne.

V.1 Zum *Pathosformel-Schematismus*

Claudia Wedepohl weist in ihrem Beitrag zur *Pathosformel*-Ausstellung darauf hin, dass Warburgs »*Untersuchung des Motivs der bewegten Frau, die typischerweise mit offenen Haaren und flatternden Gewändern dargestellt ist*«, bereits unmittelbar an die Dissertation anschließt und in eine Habilitation münden sollte.⁴⁴⁶ Ein weiterer Systematisierungsversuch findet sich im so genannten »*Schematismus der Pathosformeln*« den Wedepohl nebst genealogischen Skizzen als einen Schritt in

⁴⁴¹ Vgl. dazu Gombrich 2012 (1970): Kap. III oder Michels 2007: 30.

⁴⁴² Vgl. Sigrid Weigel, Zur Archäologie von Aby Warburgs Bilderatlas *Mnemosyne*, in: Ebeling/ Altekamp 2004: 185-210.

⁴⁴³ Vgl. Brief von Fritz Saxl an den Verlag B. G. Teubner, um 1930, vgl. Saxl 1930c: XVIII f.

⁴⁴⁴ Warburg fuhr dafür eigens nach Schweden, um sich eine Kopie des Claudius Civilis anfertigen zu lassen, die nach wie vor in den Räumlichkeiten des WIA hängt. Siehe Gombrich 2012 (1970): 439.

⁴⁴⁵ Vgl. zu beiden Ausstellungen die Abbildungen in: GS/ Mnemosyne-Atlas: XI.

⁴⁴⁶ Wedepohl 2012: 38.

Richtung Mnemosyne-Atlas einordnet.⁴⁴⁷ Dieser habe eine zusätzliche geographische Dimension zu der bestehenden historischen, deren Systematisierung Warburg vor ein »unlösbares Problem« stellte.⁴⁴⁸ In sprachlicher Hinsicht fand Warburg in Hermann Osthoff ein Vorbild, dessen Vortrag »*Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*« ihn zu seinen superlativistischen Bezeichnungen anregte.⁴⁴⁹

Inhaltlich kann auf den *Pathosformel-Schematismus* nur bedingt eingegangen werden, da die publizierten Abbildungen kaum Inhalte aufweisen. Auch fehlt bislang eine Quellenedition. In dem Raster, das Warburg anlegte, finden sich auf der Horizontalachse unter den Begriffen »*Lauf, Tanz, Sieg, Kampf, Triumph, Tod/Klage*«⁴⁵⁰ Warburg plante eine systematische Erschließung von Darstellungstypen, die wörtlich aufgelistet werden sollte. (vgl. Abb.11)

V.2 *Pathosformeln* im Bilderatlas Mnemosyne

Zwischen 1924 und 1929 verfolgte Warburg seine Arbeit am so genannten *Bilderatlas Mnemosyne*. Das Opus magnum gilt als kondensierte Form jahrzehntelanger Forschungsarbeit, wie zuvor ausgeführt. Die einzelnen Schritte können im kollektiv geführten Institutstagebuch nachvollzogen werden.⁴⁵¹ Ernst Gombrich beschreibt dieses »*Laboratorium der Bildgeschichte*«⁴⁵²:

»Im Kern bestand es aus Bildtafeln, die die zwei Hauptinteressen Warburgs illustrieren sollten – das Schicksal der olympischen Götter in der astrologischen Überlieferung und die Rolle der antiken Pathosformel in der nachmittelalterlichen Kunst und Kultur.«⁴⁵³

Fritz Saxl formuliert 1930 das Ziel Warburgs:

»Der Atlas, dem Warburg den Titel »Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen

⁴⁴⁷ Wedepohl 2012: 38ff.

⁴⁴⁸ Wedepohl 2012: 41.

⁴⁴⁹ Hermann Osthoff, *Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen*, akademische Rede. Heidelberg 1899.

⁴⁵⁰ Hensel 2011: 48, die Begriffe für die Vertikalachse sind aufgrund der Abbildung nicht lesbar.

⁴⁵¹ Das TB/KBW und Textpassagen daraus wurden bereits mehrfach zitiert.

⁴⁵² Die Formulierung geht zurück auf Peter van Huisstede, *Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte*. In: Robert Galitz/ Brita Reimers, Aby M. Warburg »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten. Hamburg 1995, 130-72.

⁴⁵³ Gombrich 2012 (1970): 535.

Renaissance« gegeben hat [...] ist ein grundlegender Versuch, philosophische und bildgeschichtliche Betrachtungsweise zu verbinden.»⁴⁵⁴

In einem Brief an den Verleger schildert er Warburgs Arbeitsweise:

»Warburg hat begriffsgeschichtlich untersucht, welche von der Antike künstlerisch vorgeprägten Erlebnisformeln in der Kunst der Renaissance wieder aufleben. Die Ergebnisse dieser, durch Jahrzehnte hindurch geführten, ein großes Material umfassenden Untersuchungen, wurden von ihm bisher nur in kleinen Aufsätzen angedeutet. In dem Atlas sind sie in breiter Form ad oculos demonstriert. Es sind die Pathosgestalten der Antike – wie die Mänade, der von den Frauen zerrissene Orpheus, der von den Weibern beklagte Tote, die einem Verfolger entfliehen-wollende oder geraubte Frau – die in den Kunstwerken der Frührenaissance bald verkleidet, oft in völlig antikischer Weise uns begegnen. [...] Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Ihnen einen Einblick in die Klarheit und Reichtum von Warburgs Erkenntnis zu geben. Warburg ist in gewisser Weise schwerer verständlich als andere, schon weil er Materialien bearbeitet hat, die bisher der Forschung fernlagen [...]. Es ist selbstverständlich, daß nur sein Wort [...] allein im Stande sein wird, den Tafeln die Bedeutung zu verleihen, ihnen die Wirkung zu geben, die ihnen zukommt. Wir besitzen einen sehr reichen Nachlaß unpublizierten Materiales, das mosaikartig zusammengesetzt, jenen Text unzweifelhaft ergeben wird.«⁴⁵⁵

Peter van Huisstede vermutet Saxls Tätigkeit bei einer Volksbildungseinheit der österreichisch-ungarischen Armee als Hintergrund für einen Atlas als methodisches Instrument zur Veranschaulichung von Forschungsergebnissen.⁴⁵⁶ Gombrich hingegen vermutet als Vorbild den Völkerkundler Adolf Bastian.⁴⁵⁷ Der Möglichkeit, dass vor allem Fritz Saxl die Entwicklung des Mnemosyne-Atlas maßgeblich beeinflusste, steht ein Zitat aus dem noch nicht vollständig publizierten Dürer-Vortrag⁴⁵⁸ gegenüber. Das Vorhaben, die *»Geschichte der wandernden Superlative antikisierender Gebärdensprache oder dionysischen Superlative d[er] (körperlichen) Ekstase«* in einen Atlas zu bannen, stand bereits 1905 fest, wie es Warburg seinem Publikum gegenüber skizziert:

»Ich habe Ihnen in den Bildern gleichsam einen Atlas zur Geschichte der wandernden Superlative antikisierender Gebärdensprache oder

⁴⁵⁴ Saxl 1930b: 313.

⁴⁵⁵ Brief von Fritz Saxl an den Verlag B. G. Teubner, um 1930, vgl. Saxl 1930c: XVIII f.

⁴⁵⁶ Zu Saxl und seine Tätigkeit siehe Rappl 1996 und Huisstede 1995.

⁴⁵⁷ Gombrich 2012 (1970): 539.

⁴⁵⁸ In Ergänzung zur Zusammenfassung des Dürervortrags von 1905 wird das vollständige Vortragsmanuskript von Claudia Wedepohl publiziert werden, vgl. Kapitel IV.1.

dionysischen Superlative d[er] (körperlichen) Ekstase geboten; ich selbst konnte freilich nur zunächst die Hauptpunkte festlegen, die von Athen nach Florenz, Mantua und schließlich nach Nürnberg führten.«⁴⁵⁹

Die Frage, inwieweit die Forschungspraxis der 1920er Jahre mittels montageartig angelegter Mittel Warburg zusätzlich beeinflussten, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Warburg selbst bezeichnete diesen »*Anschauungsunterricht*« als eine »*einfache Form des visuellen Hilfsmittels [...], das leicht zusammenzustellen und zu transportieren war*«⁴⁶⁰ Die Tafeln der Ausstellungen und der Bilderatlas folgen dem gleichen Prinzip, schreibt Martin Warnke im Vorwort seiner Ausgabe zum »*Bilderatlas Mnemosyne*«. Holztafeln wurden mit schwarzem Leinen überzogen. Darauf wurden Fotografien, Reproduktionen und Zeitungsausschnitte thematisch zusammengeführt.⁴⁶¹ Uwe Fleckner und Isabella Woldt weisen in ihrem Vorwort zum Band II.2 der Gesammelten Schriften darauf hin, dass der von Warburg für diese Praxis verwendete Begriff der »*Bilderreihen*« insofern irreführend wirke, als in den Bildertafeln eine lineare Abfolge vermieden würde, die eine Reihe ausmache. Vielmehr gehe es um einen »*innovativen methodischen Ansatz, der mit den immer wieder neu arrangierten Montagen des visuellen Materials unternommen wurde*«.⁴⁶² Über die verschiedenen Fassungen der Tafeln berichten nebst Warnke insbesondere Peter van Huisstede und die Kurator/innen der Gruppe Daedalus, die 1993 für eine Ausstellung die Tafeln rekonstruierten.⁴⁶³ Diese Kontinuität bisheriger Themen zeigt sich auch im Mnemosyne-Atlas. Warburg griff auf Abbildungen zum »*Tod des Orpheus*« zurück (siehe Abb. 4, 5, 6, 12, 13, 14) und auf das wiederholt verwendete Ninfa-Motiv.

Es gibt einige Tafeln, in denen die Illustrierung von *Pathosformeln* besonders deutlich wird. Zwar entsprach es Warburgs Vorstellung, Bilder für sich sprechen zu lassen, dennoch war es seine Absicht, den Bildtafeln einen Textapparat hinzuzufügen. Nach seinem Tod im Oktober 1929 setzte Gertrud Bing das Werk Warburgs fort, zu dem auch zwei Textbände zählen sollten.

⁴⁵⁹ WIA, III.97.3., fols 1ff., zitiert nach Wedepohl 2012: 47.

⁴⁶⁰ Huisstede 1995: 130.

⁴⁶¹ Siehe Editorische Vorbemerkungen, in: GS/ Bilderatlas Mnemosyne: VIIf.

⁴⁶² Vgl. GS II.2/ Bilderreihen und Ausstellungen: VII.

⁴⁶³ Vgl. Warnke 1908: VIII, Van Huisstede 1995 und Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien sowie Rappl/ Swoboda/ Pichler/ Koos 1994 = Daedalus-Version.

Die ersten Tafeln der letzten Version von 1929 (Tafeln A-C und 1-3) sind thematisch der Astrologie und der Bilderwanderung verpflichtet. Ab Tafel 4 widmete Warburg sich dem Themenkomplex der »antiken Vorprägungen«⁴⁶⁴. Er nutzte in immer neuen Zusammenhängen einen begrenzten, dennoch umfangreichen Bildkorpus. Beispielsweise sind Abbildungen oder Werke Botticellis dem Siegerpathos gewidmet. (Abb. 13) Unter weiteren Themen finden sich die »*Rasende Frau*«⁴⁶⁵, astrologische Themen und das Wiederaufgreifen seiner Vortrags- und Publikationsthemen. Eine Tafel titelt *Leidenspathos in energetischer Inversion*.⁴⁶⁶ Der hierzu genannte Pentheus ist ein Rekurs auf den Dürer-Text, in dem Warburg die Orpheus-Penthaus-*Inversion* erklärte. Trotzdem eine Reihe von Pathosvariationen⁴⁶⁷ vorgeführt werden, wird in den rund 80 Tafeln die *Pathosformel* selbst nur zweimal genannt. Die erste Nennung erfolgt in Verknüpfung mit dem »*Durchbruch des antiken Temperaments*«, den Warburg auch als »*Exzess der Pathosformel*« bezeichnete.⁴⁶⁸ Die zweite Erwähnung erfolgt im Gefüge von Werken jenes Künstlers, mit dem Warburg die Pathosformel erstmals nannte - bei Dürer.⁴⁶⁹

Der Korpus an Bilddarstellungen umfasst ca. 2000 Fotografien, die je nach Thema unterschiedlich montiert wurden. Darüber hinaus verweist Warnke auf Bestände des Warburg Institute Archives, die aus Fotografien, Notizen und Schemata bestehen, die jedoch inhaltlich nicht erläutert sind. Bezüglich des Ausmaßes an geplanten Begleittexten gibt es unterschiedliche Angaben.⁴⁷⁰ Tatsächlich entstanden in Zusammenhang mit dem Projekt Mnemosyne zwei Texte: Neben der bekannten Einleitung verfasste Warburg einen Text zum »*Déjeuner sur l'herbe*« von Manet. Edouard Darüber wird im Folgenden berichtet.

⁴⁶⁴ Gewählter Titel, siehe GS/ Bilderatlas Mnemosyne: 20.

⁴⁶⁵ Eines der Themen von Tafel 5, GS/ Bilderatlas Mnemosyne: 22f.

⁴⁶⁶ Tafel 42, vollständiger Titel: »*Leidenspathos in energetischer Inversion (Pentheus, Mänade am Kreuz). Bürgerliche Totenklage, heroisiert. Kirchl. Totenklage. Tod des Erlösers [cf: Tafel 4]. Grablegung, Todesmeditation*«. Siehe GS/ Bilderatlas Mnemosyne 77. (siehe auch Abb. 15).

⁴⁶⁷ Z.B. Tafel 41: Vernichtungspathos, Tafel 41a: Leidenspathos, Tafel 42: Leidenspathos in *energetischer Inversion*, Tafel 44: Siegerpathos, Tafel 45: Superlative der Gebärdensprache, Tafel 49: Gebändigtes Siegerpathos. Siehe GS/ Bilderatlas Mnemosyne: 72ff.

⁴⁶⁸ Tafel 40: »*Durchbruch des antiken Temperaments. Kontinuierliche Darstellung (als Triumphzug antiker Gestalten? = Fries) Kindermord = rasende Mutter Exzess der Pathosformel*«, siehe GS/ Bilderatlas Mnemosyne: 70f.

⁴⁶⁹ Tafel 57: »*Pathosformel bei Dürer: Mantegna. Kopien. Orpheus. Hercules. Frauenraub. Überreiten in der Apokalypse. Triumph*«, siehe GS/ Bilderatlas Mnemosyne: 104f.

⁴⁷⁰ Siehe Warnke 1980: VII f. Warnke verweist auf eine Transkription Gertrud Bings, in: WIA, Grundbegriffe, 102.3.1: 14, in dem zwei Bände angegeben sind. Demgegenüber steht die Angabe eines Bandes im Vorwort der GS 1932/ 1998, Bd. I, vgl. Warnke 2008. VII.

V.2.1 »Manet und die italienische Antike«⁴⁷¹

Mit der Untersuchung zu Edouard Manets *Déjeuner sur l'herbe* (Abb. 16) betrat Warburg ein Rezeptionsfeld der Moderne. Möglicher Anlass für Warburgs Beschäftigung mit Manet war eine in Berlin gezeigte Ausstellung im Frühling 1928.⁴⁷² Zudem hatte bereits 1908 eine Publikation seines Kollegen Gustav Pauli seine Aufmerksamkeit auf das Werk Manets gezogen.⁴⁷³ In diesem Werk des 19. Jahrhunderts (1863) untersuchte Warburg die Nachwirkung der Antike mit Fokus auf die bereits besprochene »energetische Inversion«.⁴⁷⁴ In Bezug zu Manet nannte er sie »Neuprägung« bzw. »energetische Umverseelung«⁴⁷⁵ und stellte fest,

*»daß Teilhabe am geistigen Gesamterbgut erst die Möglichkeit schaff[e], einen neue Ausdruckswerte schaffenden Stil zu finden, weil diese ihre Durchschlagskraft nicht aus der Beseitigung alter Formen, sondern aus deren umgestaltender Nuance schöpfen.«*⁴⁷⁶

Damit markierte Warburg das künstlerische Kollektivgedächtnis, das er als »überpersönliche[n] Zwang« bezeichnete.⁴⁷⁷ Diesen in seiner Polaritätstheorie formulierten »immerwährenden Pendelschlag zwischen den Zuständen von Dynamik und Ruhe«⁴⁷⁸ erkannte er im aktiven Blickakt als »Befreiung aus mimisch-kultischer Dienstverpflichtung«⁴⁷⁹ (siehe Vergleich, Abb. 16 unten)

*»In anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen im Spiel der Gebärden und des Gesichtes vollzieht sich nun eine energetische Umverseelung des dargestellten Menschentums. Aus der kultlich zweckgebundenen Geste [...] auf dem antiken Relief vollzieht sich über den italienischen Stich die Prägung freien Menschentums.«*⁴⁸⁰

⁴⁷¹ Siehe Warburg 1929/ Manet, sowie Fleckner/ Woldt 2012i.

⁴⁷² Ort der Ausstellung war die Galerie Matthiesen, dazu: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 367.

⁴⁷³ Gustav Pauli, Raffael und Manet, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 1/ 1908: 53-55, zitiert nach GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 370.

⁴⁷⁴ Siehe Ausführungen in Kapitel IV.1.2 .

⁴⁷⁵ »In anscheinend ganz unbedeutenden Abweichungen im Spiel der Gebärden und des Gesichtes vollzieht sich nun eine energetische Umverseelung«, siehe Warburg 1929/ Manet, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 372.

⁴⁷⁶ Warburg 1929/ Manet, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 373 bzw. in WW: 648ff.

⁴⁷⁷ Warburg 1929/ Manet, in WW: 647.

⁴⁷⁸ Warburg in einem Brief an seine Frau Mary Warburg vom 21. Februar 1929, zitiert nach GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 368. Zur Polaritätstheorie vgl. Wedepohl 2012: 37 bzw. Warburg 1907, Wind 1931 und Warnke 1980.

⁴⁷⁹ Warburg in einem Brief an seine Frau Mary Warburg vom 21. Februar 1929, zitiert nach GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 369.

⁴⁸⁰ Visuell zeigt sich durch die aus dem Bild heraus blickenden Frau eine »seelische Emanzipation aus paganem Ritual«. Siehe Warburg 1929/ Manet, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 369 WW: 648.

Die antike Vorlage bildeten zwei in die Villa Medici eingemauerte Sarkophage.⁴⁸¹ Der im Text genannte italienische Stich stammt von Marc-Antonio Raimondi.⁴⁸² Auch der im Dürer-Vortrag erwähnte Performanzaspekt wird hier in den Worten »dreistimmige Symphonie«, die »das Zuschauerbewußtsein im Sinne des italienischen Stiches deutlich verstärkt« wiederholt.⁴⁸³ Eine Passage, die die Polaritätstheorie Warburgs ausdrückt und unmittelbar in den Einleitungstext zur Mnemosyne einwirkt, beschreibt den

»[...] Auslesewillen der Gesellschaft, der sich im polaren Rhythmus von Annäherungstrieb und Entfernungswillen zum künstlerisch gestaltenden Leben bewegt, und dessen Phase von bildhaften oder sprachlichen Dokumenten der Zeit abzulesen eben die Aufgabe einer bisher nicht bestehenden kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft ist.«⁴⁸⁴

Gombrich datiert Warburgs Beschäftigung mit dem sozialen Gedächtnis ab dem Jahr 1927. Inhaltlich sieht er diese mit der *Pathosformel* eng verbundene Gedächtnistheorie in Zusammenhang mit Ewald Hering und dessen Schüler Richard Semon der »Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens« verfasste.⁴⁸⁵ Warburg interessierte »das in diesen ›Engrammen‹ bewahrte Energiepotential«, das »unter günstigen Voraussetzungen reaktiviert und entladen werden« kann.⁴⁸⁶

Jener Text, der den Bilderatlas abschließen sollte, entstand zwischen Jänner und April 1929 in paralleler Vorbereitung zum berühmten Hertziana-Vortrag.⁴⁸⁷ Die Bilderreihe aus fünf Tafeln zu Manet war ein Geburtstagsgeschenk für Gertrud Bing. Im Gegensatz zum Mnemosyne-Atlas war deren Hintergrund hell gehalten. Vorträge zu den Tafeln fanden während des Romaufenthalts statt.⁴⁸⁸

V.2.2 Einleitung zum *Bilderatlas Mnemosyne*

Der Beginn des Einleitungstextes schließt an obige Ausführungen unmittelbar an, wenn Warburg konstatiert, dass die »Vorbedingungen erfüllt« sind, so

⁴⁸¹ Vgl. Warburg 1929/ Manet, in WW: 648 sowie GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 367.

⁴⁸² Vgl. Warburg 1929/ Manet, in WW: 648 sowie GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 367.

⁴⁸³ Siehe GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 373 bzw. Warburg 1929/ Manet, in WW: 648ff.

⁴⁸⁴ Vgl. Warburg 1929/ Manet, in WW: 652 sowie GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 373.

⁴⁸⁵ Siehe Semon 1904. Warburg besaß ein Exemplar der zweiten Auflage von 1908, vgl. Gombrich 2012 (1970): 463,

⁴⁸⁶ Gombrich 2012 (1970): 464.

⁴⁸⁷ Vgl. GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 368 und 371, Anmerkung 16 (Briefe an Fritz Saxl vom 1. und 17. April 1929, WIA, GC)

⁴⁸⁸ Unter den Gästen der Vorträge befanden sich Ludwig von Curtius, Axel von Harnack und Rudolf Witkower, Vgl. GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 368.

»daß dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion werden kann, die durch den Rhythmus von Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Kosmologie bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet.«⁴⁸⁹

Warburg sah im Schwanken »zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung« sich überlagernde Gedächtnisschichten »der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums«.⁴⁹⁰ Dieses Schwanken spielt sich in einem so genannten »Denkraum« ab, in dem sich die Künstlerpersönlichkeit zwischen »ruhiger Schau oder orgiastischer Hingabe« bewegt.⁴⁹¹ Seit Warburgs Nietzsche-Lektüre (1905) nannte er diese Ruhe *apollinisch* und das Bacchisch-orgiastische *dionysisch*.⁴⁹² In diese Dichotomie der Pendelschwünge wechseln »einschwingende Phantasie und ausschwingende Vernunft« im »Zwischenraum zwischen Antrieb und Handlung«.⁴⁹³ Die künstlerische Darstellungsweise liegt dabei in diesem Ausdrucksspektrum, das Warburg mit dem Mnemosyne-Atlas darstellen wollte. Für dieses »Inventar der antikisierenden Vorprägungen«⁴⁹⁴ beschränkte sich Warburg auf wenige Künstler. Auf das Pathos kam Warburg erneut in Zusammenhang mit einer »energetisch invertierten Sinngebung«⁴⁹⁵ zu sprechen. Die zwei Seiten der Antike erkannte er im »Siegerkranz des Imperators und der Märtyrer«.⁴⁹⁶ Dabei steht der Konstantinbogen für das »imperatorische Pathos« und die Märtyrer für »christliche Pietät«.⁴⁹⁷ Begrifflich werden »kanonische Pathosformeln«⁴⁹⁸ ein einziges Mal genannt als Schilderung eines bewegten Motivs. Das Aufgreifen der *Pathosformeln* schließt so den Bogen zwischen Warburgs Dissertation zu Botticelli und seinem letzten Text im *Bilderatlas Mnemosyne*.

⁴⁸⁹ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 12f., Teil A1. Die hier verwendete Publikation ist ein Typoskript, dessen Originalvorlage mit handschriftlichen Anmerkungen von Bing und Warburg jeweils beigelegt ist. Aus diesem Grund enthält jede Passage jeweils zwei Seiten.

⁴⁹⁰ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 12f., Teil A1.

⁴⁹¹ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 12f., Teil A1.

⁴⁹² Vgl. Gombrich 2012 (1970): 345f.

⁴⁹³ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 12f., Teil A1.

⁴⁹⁴ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 10f., Teil B1.

⁴⁹⁵ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 34f., B//10/VI bzw. WW: 631.

⁴⁹⁶ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 34f., B//10/VI bzw. WW: 631.

⁴⁹⁷ Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien: 34f., B//10/VI bzw. WW: 631.

⁴⁹⁸ Warburg 1929, in WW: 638.

VI.ABSCHLIESSENDES RESUMÉE

Der Name Abraham Moritz Warburg erlangte seit den 1980er Jahren vor allem in den Kultur- und Bildwissenschaften eine Renaissance. Überraschenderweise wird dennoch überwiegend auf Sekundärliteratur denn auf publizierte Primärquellen referiert. In dieser vorliegenden Arbeit wird der methodische Ansatz des *close reading* für eine Analyse von Warburgs Texten herangezogen. Der Fokus liegt auf dem Begriff der »*Pathosformel*« – jenem analytischen Instrumentarium, mit dem Warburg das sogenannte »*Nachleben der Antike*« untersuchte. Damit erforschte Warburg nicht nur visuelle Quellen sondern ebenfalls literarische und ephemere Kunstformen. Letztere subsumieren das sogenannte Festwesen, für das Warburg besonderes Interesse zeigte.

In all diesen künstlerischen Praktiken erkannte Warburg eine bestimmte Darstellungsweise, wenn es um den Ausdruck von innerer und äußerer Bewegtheit ging. Die zentralen Texte sind die Dissertation von 1891/ 1892 und der Vortrag von 1905 zu »*Dürer und die italienische Antike*«. Es zeigt sich, dass entgegen des Eindrucks aus der Sekundärliteratur, die »*Pathosformel*« in den Primärquellen kaum explizit genannt wurde. Stattdessen nutzte Warburg Formulierungen wie »*bewegtes Beiwerk*«, Attribute wie »*barock*« oder »*superlativistisch*«, »*antikisch*«, um diese dramatischen Darstellungsweisen zu beschreiben.

In den 1920er Jahren griff Warburg verstärkt auf seine früheren Forschungen zurück. Zunehmend nutzte er Ausstellungstafeln für Vorträge. Neben Illustrationen, Reproduktionen, Fotografien fertigte er Montagen aus Zeitungsausschnitten und verwendete gelegentlich auch Bücher. Diese mobile Darstellungsweise mündete in den sogenannten »*Bilderatlas Mnemosyne*«, der als Opus Magnum zu betrachten ist. Vorläufer dieser Praxis, »*Wanderstraßen der Antike*« aufzuzeigen, zeichneten sich bereits 1905 ab. Umso auffälliger ist es, dass selbst das bereits im Dürer-Vortrag formulierte Atlas-Vorhaben nicht den Begriff »*Pathosformel*« enthielt. Mit der an Hermann Osthoff angelehnten Formulierung, eine »*Geschichte der wandernden Superlative der antikisierenden Gebärdensprache*« schreiben zu wollen, strich Warburg seine Absicht hervor, eine weitere Facette der Antike aufzuzeigen. In Anlehnung an Nietzsches Formulierung bilden somit »*dionysische Superlative körperlicher Ekstase*« das Pendant zu einer apollinischen Antike.

VII. ABBILDUNGEN

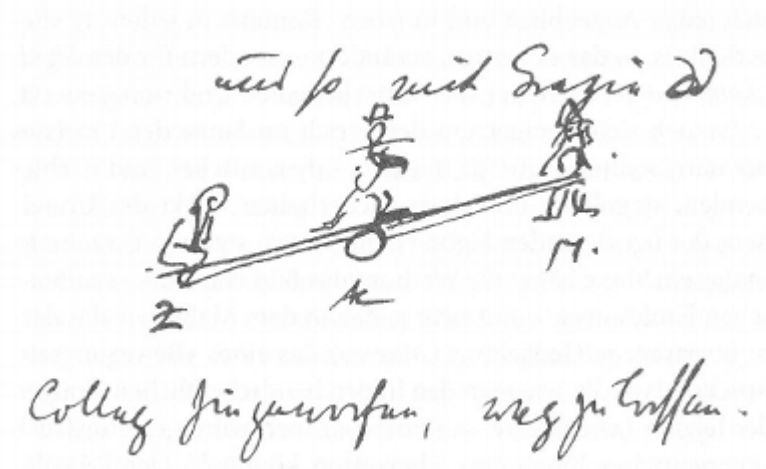


Abb.1: Aby Warburg, Die ewige Wippe, Tinte auf Papier, in: Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie I, 1890: 110, London, WIA, [Didi-Huberman 2010 (2002): 201]

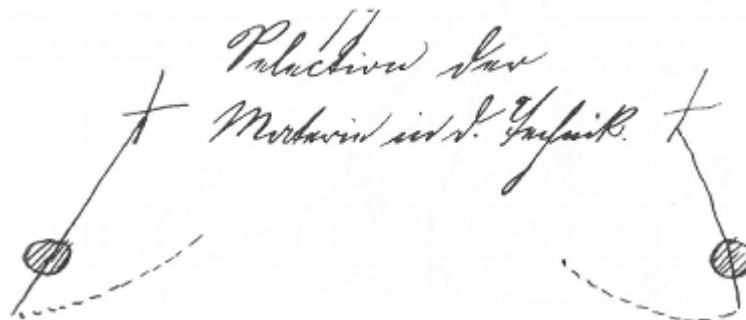


Abb.2: Aby Warburg, Pendelschema der Polarität zwischen Idealismus und Realismus, 1892, in: Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie I: 166, London, WIA [Didi-Huberman 2010 (2002): 377].

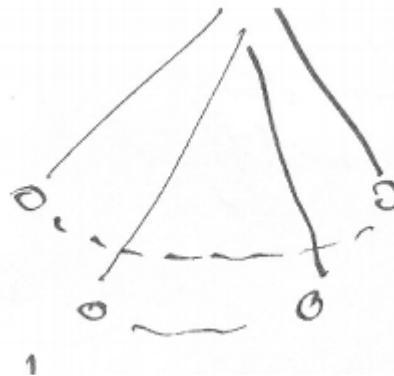


Abb.3: Aby Warburg, Pendelschema zu den ornamentalen »Instabilitäten« und »Rhythmen«, 1900, in: Grundlegende Bruchstücke zu einer monistischen Kunstpsychologie II: 67, London, WIA [Didi-Huberman 2010 (2002): 200].

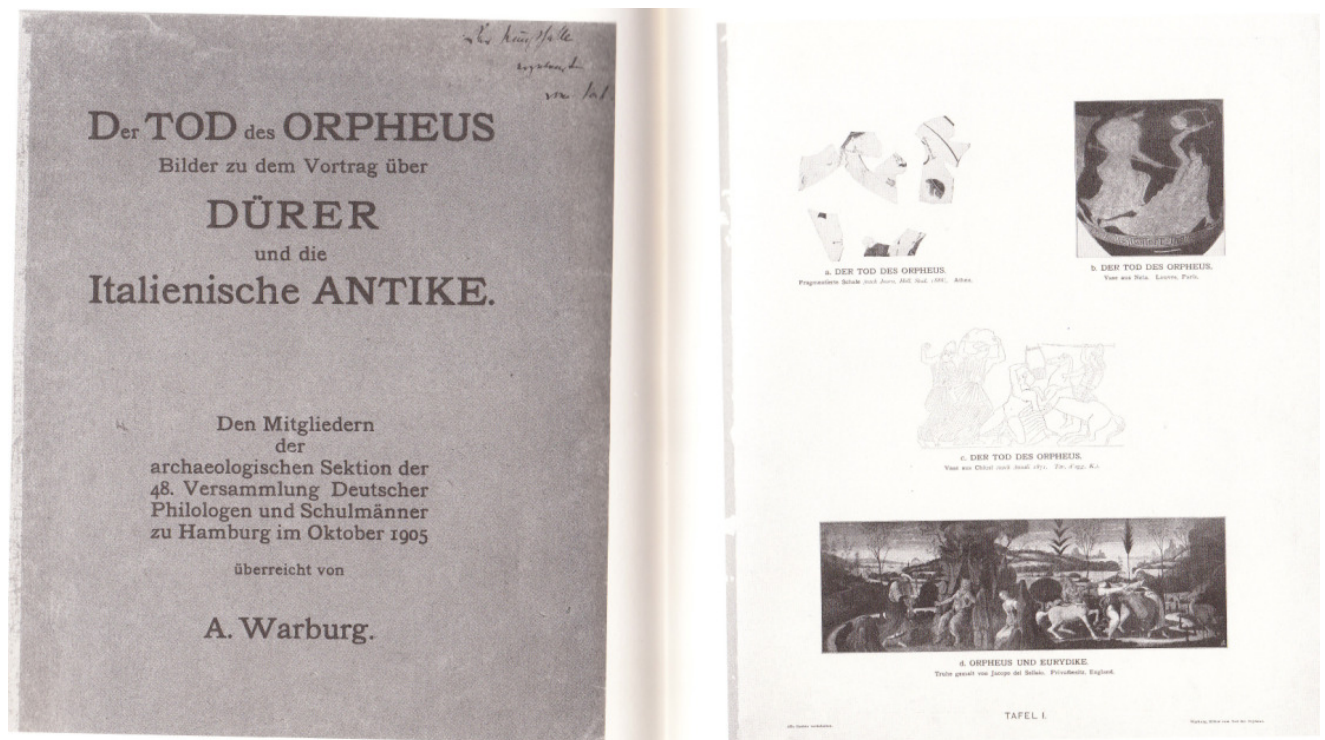


Abb. 4: Aby Warburg, Umschlag und Bildertafel I zum Vortrag: Dürer und die italienische Antike [Hurttig 2012: 82f.]

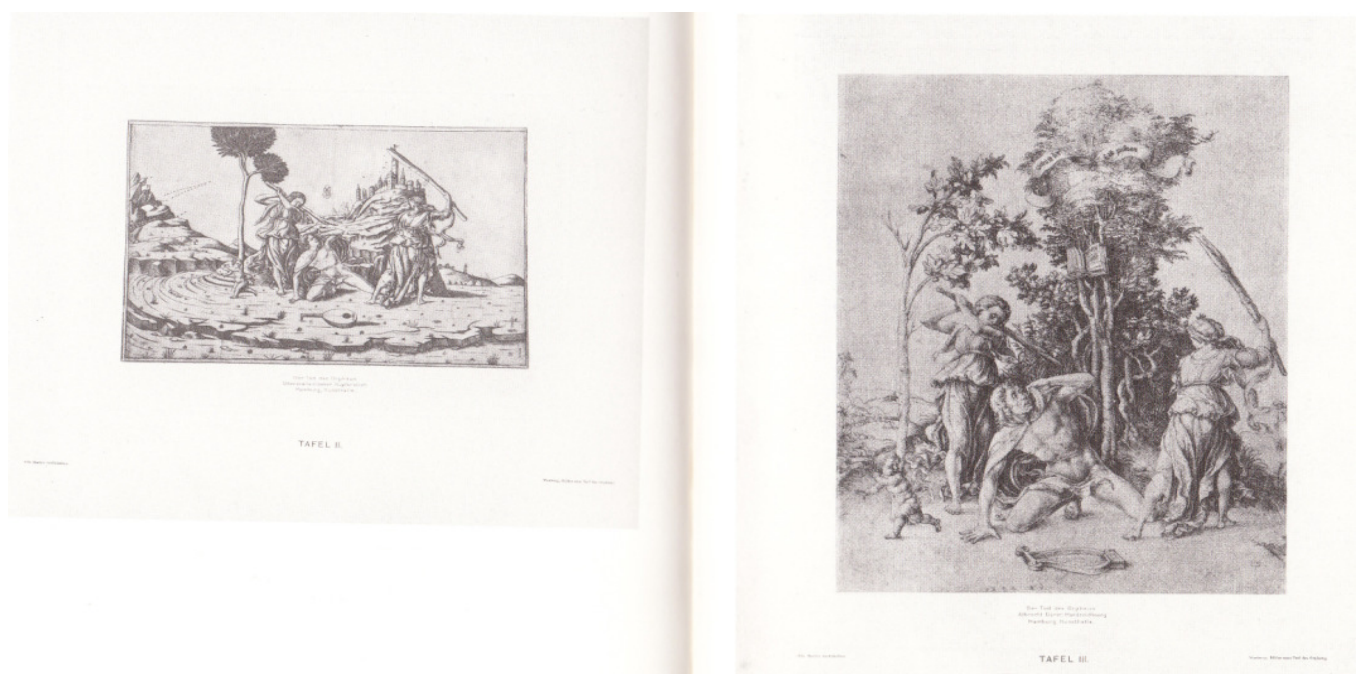


Abb. 5: Aby Warburg, Bildertafel II und III zum Vortrag: Dürer und die italienische Antike [Hurttig 2012: 84f.]

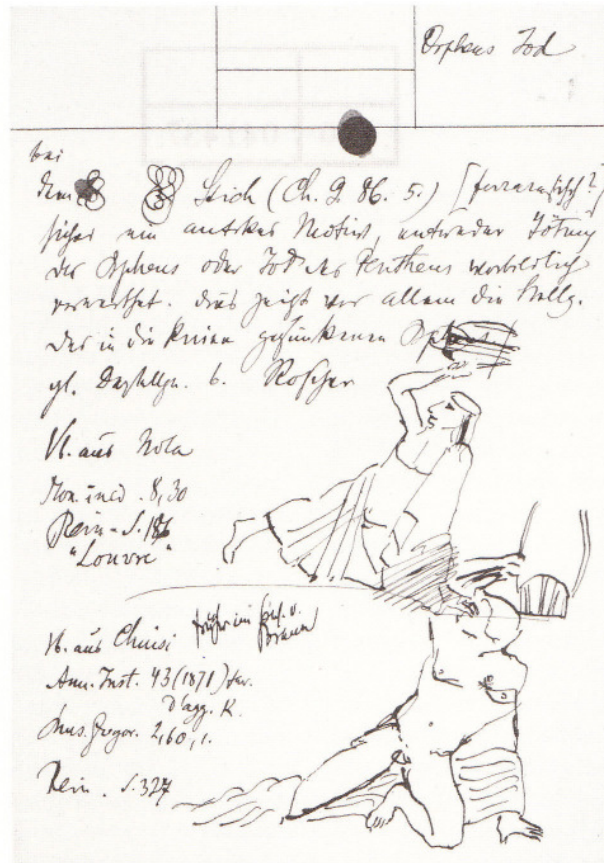


Abb. 6: Zettel mit einer von Mary Warburg ausgeführten Skizze nach der bei Roscher abgebildeten Vase aus Nola und Chiusi, WIA, III.2.1, 0070/041437 [Hurtig 2012: 45]



Abb. 7: Laokoon [Gertl/ Hertl: 1968:12, <http://unidam.univie.ac.at>, 15.2.2103].

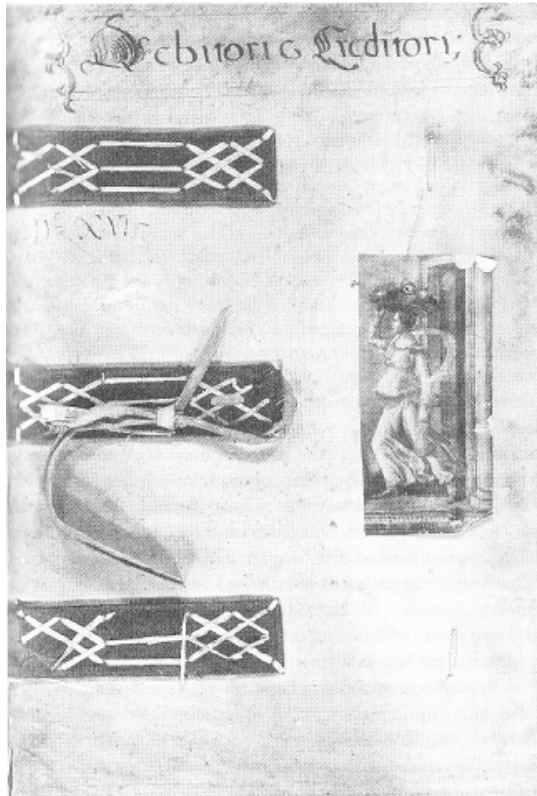


Abb. 8: Aby Warburg und André Jolles, *Ninfa fiorentina*, 1900. Umschlag des Manuskripts. London, WIA [George Didi-Huberman 2010 (2002): 377].

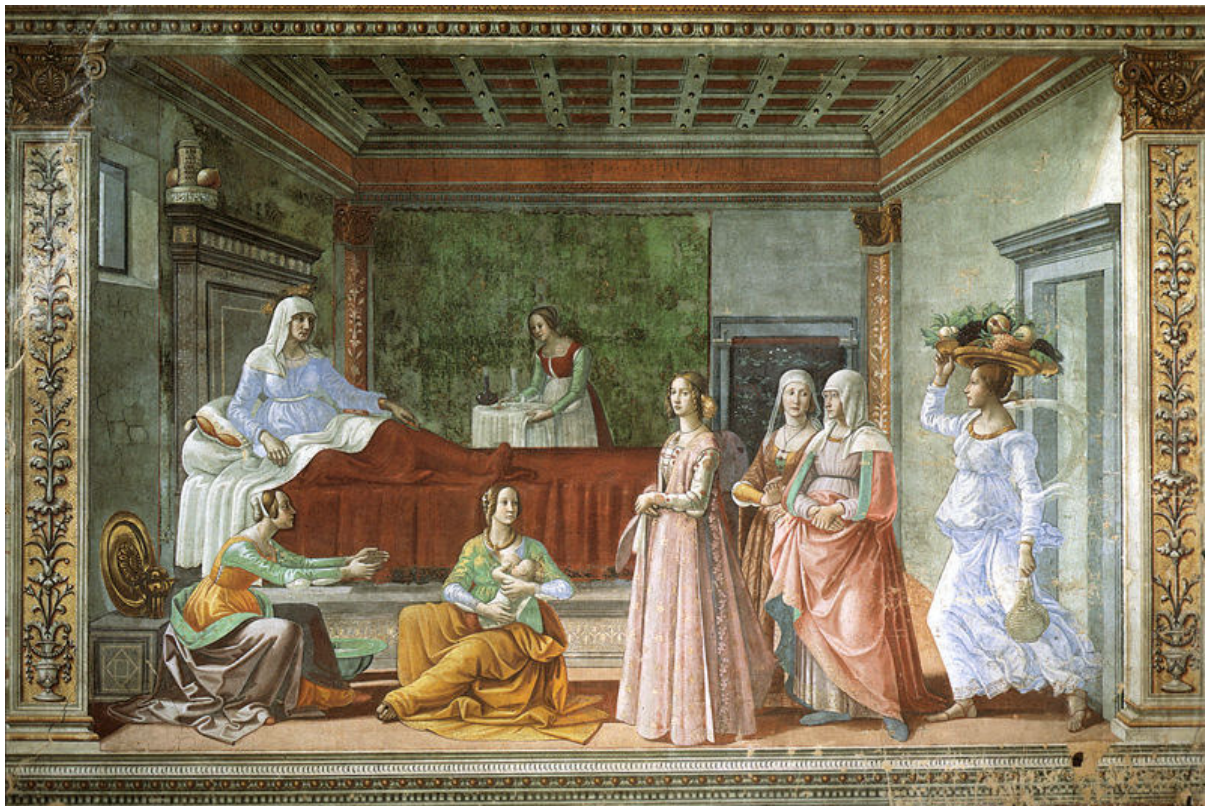


Abb. 9: Domenico Ghirlandaio, *Geburt Johannes des Täufers*, Fresko, Santa Maria Novella, Florenz [<http://www.artbible.info/art/large/581.html>, 15.2.2013].

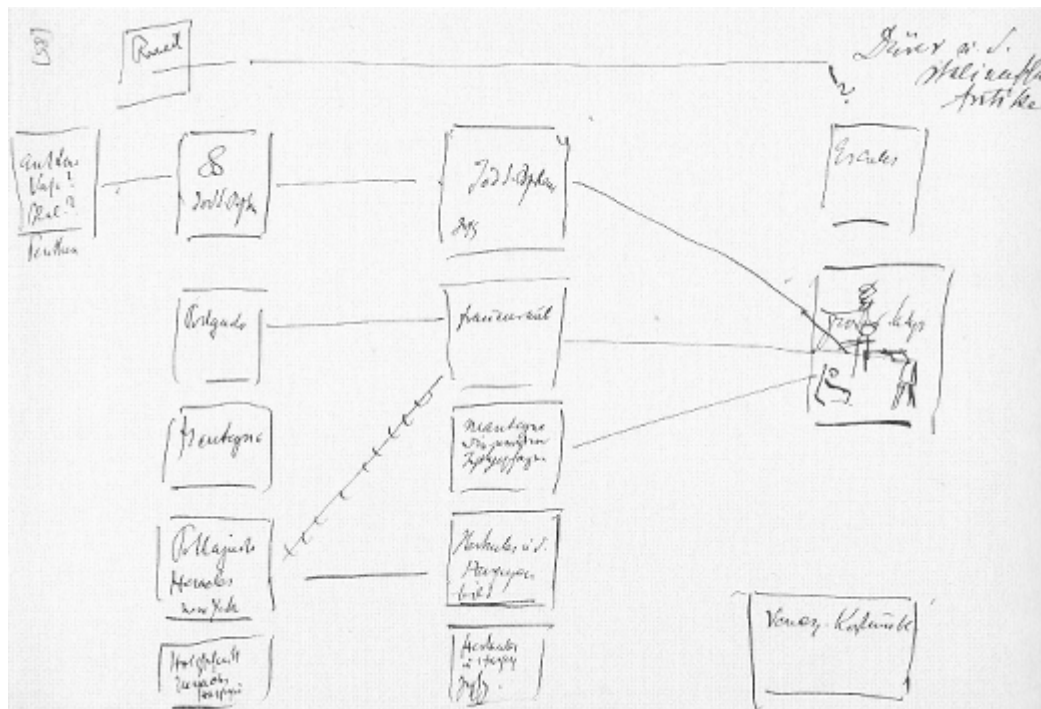


Abb. 12: Skizze zu Dürer und die Italienische Antike, um 1904 bis 1905, WIA, III. 61.1, fol. 58 [Hurttig 2012: 98]

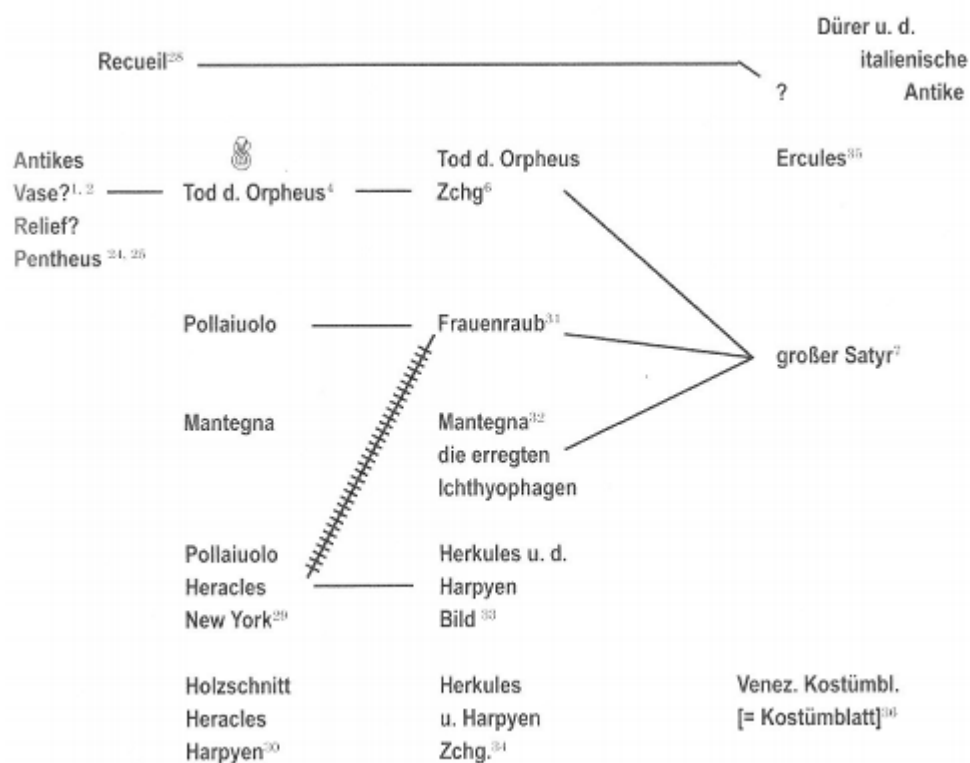


Abb. 13: Transkription zur Skizze (Abb. oben), von Marcus Andrew Hurttig [Hurttig 2012: 99]



Abb.14: Tafel 41: Vernichtungspathos [cf. Tafel 5] Opfer. Nympha als Hexe. Freiwerden des Pathos [GS/ Bilderatlas Mnemosyne: 73]

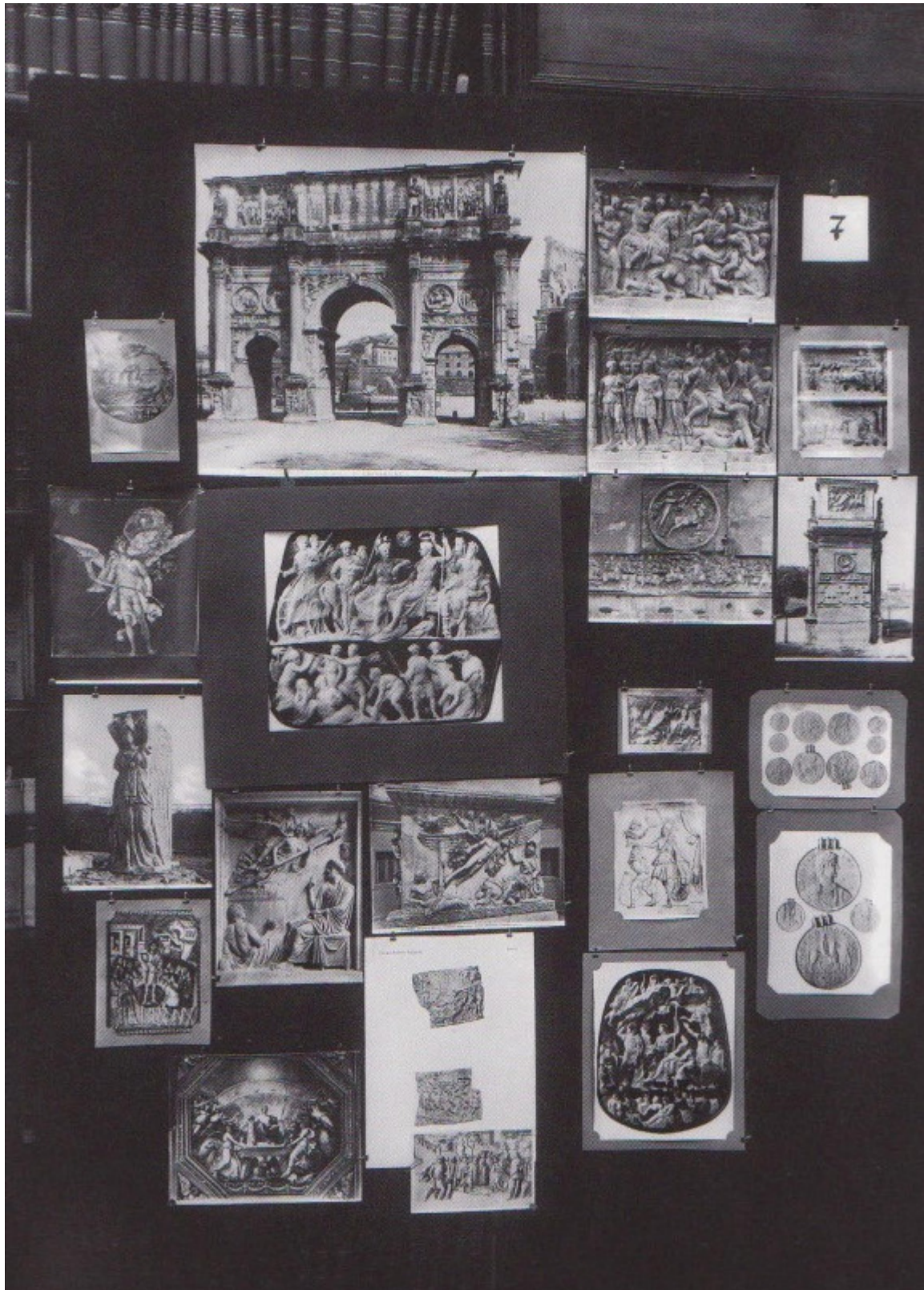


Abb. 15: Tafel 7, Siegerpathos. Römischer Triumph. Triumphbogen. Nike. Apotheose (geglückte Auffahrt). Kaiser als Gott. [...], [GS/ Bilderatlas Mnemosyne: 27]



Abb. 16: Tafel zu »Manet und die italienische Antike« [GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 366]

VIII. LITERATURVERZEICHNIS

VIII.1 Vorbemerkung zum Quellenverzeichnis

Die folgenden Quellentexte werden in chronologischer Reihenfolge entsprechend ihrer Entstehungszeit angeführt. Die häufig zitierten Werke wurden mit Siglen (GSI und GSII, WW) bezeichnet und werden sowohl im Literaturverzeichnis als auch im Abkürzungsverzeichnis genannt. Der Dissertationstext Warburgs ist mit dem ersten Erscheinungsdatum 1892/ 1893 zitiert. Die Dissertation wurde 1891 an der Universität Strassburg eingereicht. Nach der Promotion im März 1892 erfolgte die erste Edition im Dezember 1892. Für die 1893 folgende Ausgabe wurde ein Verlagshaus in Hamburg/ Leipzig gewählt.⁴⁹⁹ Dieser Druck entspricht in Seitenanzahl und Anzahl der Abbildungen der zuvor genannten.

Mehrere unterschiedliche Publikationen derselben Texte wurden verwendet und entsprechend gekennzeichnet. Eine erste Edition der Gesammelten Schriften Warburgs initiierte die KBW (Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg). Geplant war eine groß angelegte Gesamtedition. Die beiden ersten Bände gab Gertrud Bing 1932 heraus. 1969 wurde davon nur Band I in Liechtenstein re-ediert.⁵⁰⁰

Seit 1990 - im Anschluss an die zweite große Warburgkonferenz⁵⁰¹ - wurde eine erneute Re-Edition⁵⁰² der von Gertrud Bing herausgegebenen Gesammelten Schriften beschlossen. Diese bis heute noch abgeschlossene Editionsplan umfasst auch die ursprünglich geplanten Werke. Mittlerweile existieren für Teilbände bereits mehrere, teilweise erweiterte Auflagen.

In den Fußnoten dieser Arbeit werden daher die Re-Editionen nicht mit dem Publikationsdatum angegeben, sondern mit dem Entstehungsjahr der jeweiligen Texte. Dies soll die Einordnung in den zeitlichen Kontext erleichtern. Eine Klammerbemerkung verweist auf das jeweilige Herausgeber/innenjahr.

⁴⁹⁹ Die Beschreibung der Quellen ist den jeweiligen Kapiteln vorangestellt.

⁵⁰⁰ Nähere Hintergründe dazu konnten nicht ausfindig gemacht werden. Angabe lt. Wuttke 1979: 547.

⁵⁰¹ Die erste Konferenz zu Warburg fand anlässlich seines 50. Todestages 1979 statt. Produkt dieser Konferenz war »Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg« unter Herausgeber/innenschaft von Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, Frankfurt am Main 1980.

⁵⁰² Daher wird wie folgt zitiert: GS 1932/ 1998, Bd. I bzw. Bd. II.

VIII.2 Abkürzungsverzeichnis der Quelleneditionen

ASW

Aby Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von von Dieter Wuttke und Carl Georg Heise, Baden-Baden 1979, erste Auflage. Die Re-Editionen sind mit identer Seitenzahl, z.B. 1992³.

GS 1932/ 1998, Bd. I und II:

Aby Warburg, Gesammelte Schriften, Bd. I und II, Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hg. von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougement. Leipzig/ Berlin 1932. Reprint der GS, 1998, Band I.2, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin 1998, ident mit GS 1932, Bd. I/ II

GS/ Bilderatlas Mnemosyne

Aby Warburg , Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Dritte Auflage, Teil der Studienausgabe: Gesammelte Schriften, Zweite Abteilung, Band II.1, Berlin 2008.

GS/ Bilderreihen und Ausstellungen

Aby Warburg, Bilderreihen und Ausstellungen, hg. von Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Teil der Studienausgabe: Gesammelte Schriften, Zweite Abteilung, Band II.2, Hamburg 2012.

TB/KBW (1925-29)

Aby Warburg, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl, hg. von Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001.VIII.2

WW

Aby Warburg, Werke in einem Band. Auf der Grundlage der Manuskripte und Handexemplare herausgegeben und kommentiert von Martin Treml, Sigrid Weigel und Perdita Ladwig, Berlin. 2010.

VIII.3 Primärliteratur⁵⁰³

Warburg 1892⁵⁰⁴

Aby Warburg (1892), Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance. Mit 8 Abbildungen. Hamburg und Leipzig 1893.

Warburg 1895⁵⁰⁵

Aby Warburg, I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589. I disegni de Bernardo Buontalenti e il libro di Conti de Emilio de' Cavalieri, in GS 1932| 1998, Bd. I: 259-300. Erstpublikation in: Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze (Anno 1895): Commemorazione della Riforma Melodrammatica: 133-146. Deutsche Fassung: Theaterkostüme für die Intermedien von 1589, in GS 1932| 1998, Bd. I: 422-438, Übersetzung des italienischen Textes, in WW: 124-165.

Warburg 1896-1901⁵⁰⁶

Aby Warburg, Symbolismus als Umfangbestimmung, in: Frauke Berndt/ Heinz J. Drügh, Symbol. Grundagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft, Frankfurt am Main 2009: 75-91, auf Basis der Transkription des Manuskripts III. 45 im WIA, ausführlicher als WW: 615-628.

Warburg 1898

Aby Warburg, Sandro Botticelli, GS 1932| 1998, Bd. I: 61-68, sowie 329 (WW: 168-75). Erstpublikation in: Das Museum, Band 2, Nr. 10, Berlin/ Stuttgart 1898.

Warburg 1900

Aby Warburg, Ninfa Fiorentina, Fragmente zum Nymphenprojekt, Brief an André Jolles vom 23. Oktober 1900, publiziert in WW: 198-210.

⁵⁰³ Die Primärquellen wurden in verschiedenen Editionen publiziert. Angeführt sind die verwendeten Ausgaben.

⁵⁰⁴ Das sich vom Literaturzitat unterscheidende Datum ergibt sich aufgrund der verwendeten zweiten Edition von 1893. Erläuterungen siehe unter Vorbemerkungen zum Quellenverzeichnis (Kap. VIII.1).

⁵⁰⁵ Ergänzungen von Gertrud Bing und weitere Texte Warburgs zum Festwesen finden sich in GS 1932/ 1998, Bd. I: 394-438.

⁵⁰⁶ Die Skizzen, Notizen und theoretischen Überlegungen wurden im Zeitraum zwischen 1896-1901 festgehalten.

Warburg 1901

Aby Warburg, Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. Francesco Sassetti, sein Grab und die Nymphe des Ghirlandajo (1901), in WW: 211-233 (Erstpublikation).

Warburg 1902a

Aby Warburg, Flandrische Kunst und Florentinische Frührenaissance, Studien, in: Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen 23, 1902: 247-266. Reprint in ASW: 103-124.

Warburg 1902b

Aby Warburg, Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum, I., Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita. Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen. Mit fünf Lichtbildern und sechs Textbildern. Verlag von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig 1902, Reprint in: ASW: 65-102.

Warburg 1905/ Dürer

Aby Warburg, Dürer und die italienische Antike, Sonder-Abdruck aus den Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu [sic!] Hamburg im Okt. 1905, Hamburg 1905.

Nachdruck von Warburg 1905, in: Dissel/ Rosenhagen 1906 sowie in: GS 1932| 1998, Bd. II: 443-49 (WW: 176-186) und ASW: 125-135.

Warburg 1905a

Aby Warburg, Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert, in GS 1932| 1998, Bd. I: 177-184. Erstpublikation des Vortragsresumées, in: Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft II (17.2.1905): 7-12.

Warburg 1907

Aby Warburg, Francesco Sassettis letztwillige Verfügung, in: GS 1932| 1998, Bd. I: 129-158 (WW: 234-280). Erstpublikation: Kunstwissenschaftliche Beiträge August Schmarsows gewidmet, Leipzig 1907.

Warburg 1912

Aby Warburg, Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, Vortrag in Rom 1912, in: ASW 1979: 173-198 sowie GS 1932| 1998, Bd. II: 459-482 (WW: 372-400), Erstpublikation: Atti del X. congresso internazionale di storia dell' arte in Roma. L'Italia e l'arte straniera, Rom 1922: 179-193.

Warburg 1920

Aby Warburg, Heidnisch antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten, Vortrag von 1918, schriftliche Fassung von 1920, in: WW: 424-486.

Warburg 1923

Aby Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff und einem Nachwort zur Neuauflage von Claudia Wedepohl. Berlin 2011.

Warburg 1927a

Aby Warburg, Die Funktion der nachlebenden Antike bei der Ausprägung energetischer Symbolik, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 115-119.

Warburg 1927b

Aby Warburg, Funktion der sozialen Mneme als Bewahrerin der antikisierenden Dynamo-Engramme der Gebärdensprache, in: GS/ Bilderreihen und Ausstellungen: 135-140.

Warburg 1927c

Aby Warburg, Vom Arsenal zum Laboratorium, Vortrag im Rahmen einer Kuratoriumssitzung, 29. Dezember 1927, in WW: 683-694.

Warburg 1927-29/ Mnemosyne I.

Aby Warburg 1927-29, Mnemosyne I., Aufzeichnungen, in: WW: 640-46.

Warburg 1929/ Bilderatlas Mnemosyne

Aby Warburg, 1929, Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Dritte Auflage, Teil der Studienausgabe: Gesammelte Schriften, Zweite Abteilung, Band II.1, Berlin 2008.

Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien⁵⁰⁷

Aby Warburg, Mnemosyne Materialien, Quellenmaterial zu Mnemosyne Einleitung von 1929 und Transkript vom 7.12.2005 hg. von Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Wolfram Pichler, Marianne Koos, München 2005 (Erstpublikation 1994).

Warburg 1929/ Einleitung Mnemosyne

Aby Warburg, Mnemosyne Einleitung, 1929, Erstpublikation in Barta-Fliedl/ Geissmar 1992: 171-173. Publikation der Studienausgabe in: GS II.1,2/

⁵⁰⁷ Diese Version der Einleitung zum Bilderatlas Mnemosyne entstand während der Romreise von 1929. Sie enthält die handschriftlichen Anmerkungen von Gertrud Bing und Aby Warburg. Das dazu angefertigte Transkript der Ausgabe *Mnemosyne Materialien* erweitert somit weitere Editionen *Einleitung Mnemosyne*.

Bilderatlas Mnemosyne: 3-6, sowie in: WW: 629-39. Erweiterter Abdruck in Warburg 1929/ Mnemosyne Materialien.

Warburg 1929/ Manet

Aby Warburg, Manet's Déjeuner sur l'herbe. Die vorprägende Funktion heidnischer Elementargottheiten für die Entwicklung modernen Naturgefühls, in WW: 647-659.

Warburg 1929/ Kulturgeschichtliche Beiträge

Aby Warburg, Kulturgeschichtliche Beiträge zum Quattrocento in Florenz, in GS 1932/ 1998, Bd. I: 303 und 439-41. Erstpublikation: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz III, Heft 4 (1930), 195f.

VIII.4 Zitierte Primärquellen in der Sekundärliteratur

Warburg 1889

Aby Warburg, Brief Warburgs an seinen Vater, Moritz Warburg, vom 20. Juli 1889, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 103.

Warburg 1917

Aby Warburg, Tagebucheintrag vom 12. Februar 1917 (T IV/1: 885), zitiert nach Michael Diers 1991: 230, Anmerkung 142.

Warburg 1926

Aby Warburg, Die italienische Antike im Zeitalter Rembrandts, Vortrag von 1926, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 442ff.

Warburg 1927

Aby Warburg, Allgemeine Ideen, Notizbuch, 1927: 20, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 478.

Warburg 1929a

Aby Warburg, Grundbegriffe, II, Notizbuch, 1929: 21, zitiert nach Gombrich 2012 (1970): 494.

Warburg 1929b

Aby Warburg, Mnemosyne. Grundbegriffe, II (2. Juli 1929): 3, zitiert nach Didi-Huberman 2010 (2002): 7.

VIII.5 Sekundärliteratur

Agamben 2005

Giorgio Agamben, *Nymphae*, hg. u. übers. von Andreas Hiepko. Berlin 2005.

Alberti 1435 (1877)

Leone Battista Alberti, *Kleine kunsttheoretische Schriften*, hg. im Originaltext, übersetzt, erläutert, mit einer Einleitung und Excursen versehen von Dr. Hubert Janitschek, Wien 1877.

Assmann 1988

Jan Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: *Kultur und Gedächtnis*, hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt am Main 1988.

Assmann 2009

Aleida Assmann, *Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory*, in: *Representations*, No. 56, Special Issue: *The New Erudition* (Autumn, 1996): 123-134, <http://www.jstor.org/stable/2928711> [15.5.2009].

Barash 1991

Moshe Barash, *Pathos formulae. Some reflections on the structure of a concept*, in: *Imago Hominis: Studies in the Language of Art*, hg. von Moshe Barash, Wien 1991: 119-127.

Barck et al 2000-2005

Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs, Friedrich Wolfzettel, *Ästhetische Grundbegriffe*. Band 1-7, Frankfurt am Main.

Bär 2003

Bär, J. A.: *Pathos*. In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 6, hg. von Gert Ueding. Tübingen 2003: 689-717.

Barta-Fliedl/ Geissmar 1992

Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar (Hg.), *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst*, Salzburg/ Wien 1992.

Barta-Fliedl 1992

Ilsebill Barta Fliedl, *Vom Triumph zum Seelendrama. Suchen und Finden oder Die Abenteuer eines Denklustigen. Anmerkungen zu den gebärdensprachlichen Bilderreihen Aby Warburgs*, in: Barta-Fliedl/ Geissmar 1992: 165-170.

Bartsch 1803-1821

Adam von Bartsch, Le Peintre-graveur. 21 Bände, Wien 1803-1821.

Bauerle 1988

Dorothee Bauerle, Gespenstergeschichten für ganz Erwachsene. Ein Kommentar zu Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, Münster 1988.

Berndt/ Drügh 2009

Frauke Berndt/ Heinz J. Drügh, Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft, Frankfurt am Main 2009.

Biester 2005

Björn Biester, Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Annotiertes Sach-, Begriffs- und Ortsregister, Erlangen 2005.

Bing 1958

Gertrud Bing, Aby M. Warburg, Vortrag vom 31.10.1958, in ASW 1979: 437-454.

Bing 1965 (1964)

Gertrud Bing, A. M. Warburg, Text zur Einleitung der italienischen Ausgabe der GS, autorisiert vor ihrem Tod 1964, publiziert 1965, italienische Passagen wurden übersetzt in ASW 1979: 437-454.

Bredekamp 1990

Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums, hg von Horst Bredekamp et al, Hamburg 1990.

Cassirer 1923

Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Band I, Hamburg 2010.

Cassirer 1929a

Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis. Hamburg 2010.

Cassirer 1929b

Ernst Cassirer, Nachruf auf Aby Warburg, In: Ernst Cassirer, Gesammelte Werke, Bd. 17, Aufsätze und kleine Schriften 1927-31, Hamburg 2004: 368-374.

Curtius 1948

Ernst Robert Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1948.

Didi-Huberman 2001

Georges Didi-Huberman, Das nachlebende Bild. Aby Warburg und Tylors Anthropologie, in: Gottfried Boehm, Homo pictor. München 2001.

Didi-Huberman 2002

George Didi-Huberman, L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantomes selon Aby Warburg, Paris 2002.

Didi-Huberman 2004

Georges Didi-Huberman, Dialektik des Monstrums. Aby Warburg und das Paradigma des Symptomalen, in: Bilder-Denken. Bildlichkeit und Argumentation, hg. Von Barbara Naumann/ Edgar Pankow, München 2004: 203-233.

Didi-Huberman 2010 (2002)

Georges Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Warburg. Berlin 2010. Das französische Original erschien bereits 2002, siehe George Didi-Huberman 2002.

Didi-Huberman 2012

Georges Didi-Huberman, Hepatische Empathie: Die Affinität des Inkommensurablen nach Aby Warburg, Trivium, 10 | 2012, <http://trivium.revues.org/4179> [15.3.2013].

Diers 1991

Michael Diers, Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905-1918. Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Band 2, Weinheim 1991.

Diers 2006

Michael Diers, Die Gegenwart der Bilder - Zur Erinnerung der Antike bei Aby Warburg, in: Fotografie, Film, Video. Beiträge zu einer kritischen Theorie des Bildes, Hamburg 2006: 299-232.

Diers 2009

Michael Diers, Atlas und Mnemosyne. Von der Praxis der Bildtheorie bei Aby Warburg, in: Sachs-Hombach 2009, Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009

Dissel/ Rosenhagen 1906

Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905 im Auftrage des Präsidiums

zusammengestellt in Hamburg von Professor Dr. K. Dissel und Oberlehrer Dr. G. Rosenhagen, Leipzig 1906.

Duden 2007/ Band 5 (Das Fremdwörterbuch), Mannheim 2007.

Ebeling/ Altekamp 2004

Knut Ebeling/ Stefan Altekamp (Hg.), Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten, Frankfurt am Main 2004.

Ettlinger 1971

Leopold D. Ettlinger, Kunstgeschichte als Geschichte (1971), in: ASW 1979: 499-513.

Feichtinger 2001

Johannes Feichtinger, Wissenschaft zwischen den Kulturen. Österreichische Hochschullehrer in der Emigration 1993 – 1945. Frankfurt am Main, New York 2001.

Fleckner 1995

Die Schatzkammern der Mnemosyne: ein Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida, hg. von Uwe Fleckner, Dresden 1995.

Fleckner/ Woldt 2012a

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment, in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 1-18.

Fleckner/ Woldt 2012b

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Urworte leidenschaftlicher Gebärdensprache, 1927 (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 73-99.

Fleckner/ Woldt 2012c

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, die Funktion der nachlebenden Antike bei der Ausprägung energetischer Symbolik (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), 1927 in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 115-135.

Fleckner/ Woldt 2012d

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Die Funktion der sozialen Mneme als Bewahrerin der antikisierenden Dynamo-Engramme der Gebärdensprache,

1927 (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 135-150.

Fleckner/ Woldt 2012e

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Die Funktion des Briefmarkenbildes im Geistesverkehr der Welt, 1927 (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 151-190.

Fleckner/ Woldt 2012f

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Mediceische Festlichkeiten am Hofe der Valois auf Brüsseler Teppichen in der Galleria der Uffizi, 1927 (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 1-18.

Fleckner/ Woldt 2012g

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Bilder aus dem Festwesen der Renaissance, 1928 (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 275-302.

Fleckner/ Woldt 2012h

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Römische Antike in der Werkstatt des Domenico Ghirlandaio, 1929 (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 303-366.

Fleckner/ Woldt 2012i

Uwe Fleckner/ Isabella Woldt, Manet und die italienische Antike, 1929 (Kommentar zu Aby Warburgs Bilderreihen und Vorträgen), in: GS/ Bilderreihen, Hamburg 2012: 367-388.

Füssel 1979

Vorwort in »Mnemosyne«, hg. von Stephan Füssel, Göttingen 1979.

Galitz/ Reimers 1995

Robert Galitz/ Brita Reimers, Aby M. Warburg »Ekstatische Nympe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten. Band 2 der Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Hamburg 1995.

Gertl/ Hertl 1968

Micheal Hertl/ Renate Gertl, Laokoon. Ausdruck des Schmerzes durch zwei Jahrtausende, München 1968.

Gessmann 2002

Martin Gessmann, Pathos/ pathetisch, In: Barck et al 2002, Band 4: 724-739.

Giehlow 1902

Carl Giehlow, Poliziano und Dürer, in: Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien 1902: 25 f., <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mgvyk1902/0030?sid=aa31831965b55fe65a73e5da044c2561&zoomlevel=2>

[10.1.2013]

Ginzburg 1995 (1966)⁵⁰⁸

Carlo Ginzburg, Kunst und Soziales Gedächtnis. Die Warburg-Tradition. In: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, Berlin 1995²: 63 – 127, Titel der italienischen Originalausgabe: Da A. Warburg a E. Gombrich. Note su un problema del metodo. In: Studi Medievali, 3. Folge, Band 7, Nr. 2, Spoleto 1966: 1015-1065.

Gombrich 1970

Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. An intellectual biography, London 1970.

Gombrich 1995 (1970)

Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, Hamburg 1995 (englische Originalausgabe: London 1970, siehe Gombrich 1970, deutsche Erstausgabe 1983).

Gombrich 1999

Aby Warburg: His Aims and Methods: An Anniversary Lecture, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 62, London 1999: 268-282, <http://www.jstor.org/stable/751389> [13/05/2009].

Gombrich 2012 (1970)

Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, Hamburg 2012 (englische Originalausgabe: London 1970, siehe Gombrich 1970, deutsche Erstausgabe 1983, diese Version unterscheidet sich in Format und damit Seitenzahlen von den vorangegangenen deutschsprachigen Ausgaben).

Gombrich 2002

Ders., Kunst & Illusion. Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Berlin 2002 (englische Originalausgabe: London 1960).

⁵⁰⁸ Es bestehen zwei Versionen der Texte.

Bei der einen handelt es sich um die Übersetzung des italienischen Textes (1983 und 1995 reprint) – bei der anderen um einen auf deutsch verfassten Text?? – „Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis.“

Grave 2009

J. Grave, Die Kunstgeschichte als Unruhestifter im Bilddiskurs. Zur Rolle der Fachgeschichte in Zeiten des Iconic Turn. In: Kunstgeschichte. Texte zur Diskussion, 2009-6. /<http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/discussion/2009/grave/>. (12.3.2009).

Heckscher 1967

William S. Heckscher, Die Genesis der Ikonologie [1967], In: Ikonographie und Ikonologie. Theorien - Entwicklung - Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, hg. von Ekkehard Kaemmerling, Bd. 1, Köln 1987: 112-164.

Henckmann/ Lotter 1992

Wolfhart Henckmann/ Konrad Lotter, Lexikon der Ästhetik, München 1992.

Hensel 2009

Thomas Hensel, Magie der Technik. Aby M. Warburg (1866-1929), in: Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Portraits, hg. von Jörg Probst und Jost Philipp Klenner, Frankfurt am Main 2009.

Hensel 2011

Thomas Hensel, Wie aus der Kunstgeschichte eine Bildwissenschaft wurde. Aby Warburgs Graphien. Berlin 2011.

Hofmann/ Syamken/ Warnke 1980

Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt am Main 1980.

Hofmann 1990

Konrad Hoffmann, Angst und Methode nach Warburg: Erinnerung als Veränderung, in: Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums, hg. von Horst Bredekamp et al, Hamburg 1990.

Huisstede 1995

Peter van Huisstede, Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte, In: Robert Galitz/ Brita Reimers, Aby M. Warburg »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flußgott«. Portrait eines Gelehrten. Hamburg 1995: 130-72.

Hurtig 2012

Marcus Andrew Hurtig, Aby Warburgs Vortrag »Dürer und die italienische Antike«, in ders./ Ketelsen 2012: 13-32.

Hurttig/ Ketelsen 2012

Marcus Andrew Hurttig in Zusammenarbeit mit Thomas Ketelsen, Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel, veränderte, überarbeitete und erweiterte Neuauflage des Katalogs zur gleichnamigen Ausstellung, hg. von Thomas Ketelsen und Andreas Stolzenburg, Köln 2012. images, New York 2012.

Johnson 2012

Christopher D. Johnson, Memory, metaphor and Aby Warburg's Atlas of images, New York 2012.

Jung 1957

Carl Gustav Jung: Bewusstes und Unbewusstes. Beiträge zur Psychologie. Mit einem Vorwort von Prof. Dr. E. Böhler und einem Nachwort von Aniela Jaffé. Fischer. Frankfurt am Main. 1957.

Justi 1872

Carl Justi, Winckelmann: sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen, Bd. II. I. Buch, Leipzig 1872.

Kaemmerling 1979

Ekkehard Kaemmerling (Hg.), Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem, Band 1, Köln 1979.

Kany 1987

Roland Kany, Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk Usener, Warburg und Benjamin. Tübingen 1987.

Kliche 2002

Dieter Kliche, Passio und Leidenschaft, In Barck et al 2002, Band 4: 684- 724.

Knappe 2008

Joachim Knappe: Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby Warburg, in: Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen im Spätmittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Wolfgang Dickhut/ Stefan Manns/ Norbert Winkler, Göttingen 2008 (Berliner Mittelalter- und Frühneuezeitforschung, Bd. 5): 115-137.

Krois 2002

John Michael Krois, Die Universalität der Pathosformeln. Der Leib als Symbolmedium, in: Hans Belting/ Dietmar Kamper/ Martin Schulz (Hg.): Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation. München 2002: 295-307.

Kultmann 1990 (1966)

Udo Kultmann, Geschichte der Kunstgeschichte, Der Weg einer Wissenschaft, München 1990 (Erstpublikation Wien/ Düsseldorf 1966).

McEwan 1998

Dorothea McEwan, Ausreiten der Ecken: Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1910 bis 1919, hg. von Nicholas Mann und Martin Warnke, Hamburg 1998.

Nünning 2004

Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. von Ansgar Nünning, Stuttgart 2004.

Michaud 2004 (1998)

Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg and the image in Motion. New York 2004, frz. Originalausgabe, Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 1998.

Michels 1995

Karen Michels, Vergessen und Erinnern. Zum »Nachleben« Aby Warburgs in Hamburg, In: Galitz/ Reimers 1995, 228-241.

Michels 2010

Karen Michels, Aby Warburg. Mit Bing in Rom, Neapel, Capri und Italien. Auf den Spuren einer ungewöhnlichen Reise. Hamburg 2010.

Michels 2006

Karen Michels, Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen, München 2006.

Mitchell 2008

W.J.T. Mitchell, Bildtheorie, Berlin 2008.

Müller-Walde 1889

Paul Müller-Walde, Leonardo da Vinci. Lebensskizze und Forschungen über sein Verhältnis zur Florentiner Kunst und zu Rafael, München 1889.

Nietzsche 1872

Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Stuttgart 2007 (Originalausgabe: Leipzig 1872).

Nietzsche 1873-76

Friedrich Nietzsche, Unzeitgemässe Betrachtungen. Leipzig 1873-76 (Teil 2: Vom Nutzen und Nachteil der Historie).

Osthoff 1899

Hermann Osthoff, Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen, akademische Rede. Heidelberg 1899.

Panofsky 1978 (1957)

Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1978. Die amerikanische Erstpublikation bereits früher publizierter Texte, die in dem Band versammelt sind war in New York 1957.

Pfisterer 2003

Ulrich Pfisterer, »Die Bildwissenschaft ist mühelos«. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte, in: Visuelle Topoi, hg. von Ulrich Pfisterer et al, München/ Berlin 2003: 21-47.

Pichler/ Rappl/ Swoboda/ 2006

Wolfram Pichler, Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Metamorphosen des Flussgottes und der Nympe: Aby Warburgs Denk-Haltungen und die Psychoanalyse, in: Die Couch. Vom Denken im Liegen, Wien 2006: 161- 186.

Prévost 2007

Bertrand Prévost, Das ornamentale Pathos nach Piero und Antonio Pollaiuolo, Trivium 1-2008, URL: <http://trivium.revues.org/index333.html> (25.11.2009).

Port 1999

Ulrich Port, »Katharsis des Leidens«. Aby Warburgs »Pathosformeln« und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie, in: Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hg. von Gerhart von Graevenitz und David E. Wellbery, Stuttgart/ Weimar 1999: 5-42.

Rappl 1993

Werner Rappl, Mnemosyne: Ein Sturm-lauf an die Grenze, In: Aby M. Warburg. Bildersammlung zur Geschichte von Stern-glaube und Sternkunde im Ham-burger Planetarium, hg. von Uwe Fleckner, Robert Galitz, Claudia Naber, Herwart Nöldeke, Hamburg 1993: 363-376.

Rappl 1996

Werner Rappl, Fritz Saxls Ausstellungen nach dem Ersten Weltkrieg in Wien, in: Herbert Posch u. Gottfried Fliedl (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918 -1945, Wien 1996: 40-53.

Rappl 2005

Rappl, Werner: Konstellationen und Zwischenräume. Zu Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas. Österreichisches Filmmuseum 2005. URL: http://www.filmmuseum.at/jart/projects/fm/releases/de/resources/textarchiv/TexteDownload/Ring05_Rappl_Text.pdf (20.08.2006).

Raulff 2003

Ulrich Raulff, Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg, Göttingen 2003.

Rehm 2012

Ulrich Rehm, Spuren und Ausblendungen. Aby Warburg, sein Studienort Bonn und seine Berührungspunkte mit der Kunst in Köln, in: Hürtig/ Ketelsen 2012: 51-68.

Ritter 1989

Joachim Ritter, Lexikoneintrag zur Pathosformel, Historisches Wörterbuch der Philosophie, [...] völlig neubearbeitete Ausgabe des »Wörterbuchs der philosophischen Begriffe« von Rudolf Eisler, Band 7: P – Q, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1989.

Sachs-Hombach 2009

Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt am Main 2009.

Sachs-Hombach 2005

Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden, Frankfurt am Main 2005.

Saxl 1930a

Fritz Saxl, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg in Hamburg (1930), in: ASW 1992³: 331-334.

Saxl 1930b

Fritz Saxl, Warburgs Mnemosyne-Atlas (1930), in: ASW: 313 - 316.

Saxl 1930c

Brief von Fritz Saxl an den Verlag B. G. Teubner, um 1930, in GS/ Bilderatlas Mnemosyne: XVIII-XX.

Saxl 1932

Fritz Saxl, Die Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst (1932), in: ASW: 419 – 431, Erstpublikation: Fritz Saxl, Die Ausdrucksgebärden der bildenden Kunst, in: Bericht über den XII. Kongress der deutschen Gesellschaft für Psychologie in Hamburg vom 12. – 16. April 1931, hg. von Gustav Kafka, Hamburg 1932.

Saxl 1943

Fritz Saxl, Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1943), in: Gombrich 2012 (1970): 615-640.

Saxl 1943/ 1944

Fritz Saxl, Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1943/ 44), in: ASW: 335-346. Diese Fassung inkludiert einen Epilog und Anmerkungen von Ernst Gombrich, die 1970 hinzugefügt wurden.

Schäfer 2005 (2002)

Hans-Michael Schäfer, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Geschichte und Persönlichkeiten der Bibliothek Warburg mit Berücksichtigung der Bibliothekslandschaft und der Staatssituation der Freien und Hansestadt Hamburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Berlin 2005 nach der Dissertation von 2002.

Schmidt 1993

Peter Schmidt, Aby Warburg und die Ikonologie. Wiesbaden 1993.

Schoell-Glass/ Sears 2008

Charlotte Schoell-Glass/ Elizabeth Sears, Verzetteln als Methode. Der humanistische Ikonologe William S. Heckscher, Hamburg 2008.

Semon 1904

Richard Semon, Die Mneme als erhaltendes Prinzip im Wechsel des organischen Geschehens, Leipzig 1904.

Settis 1997

Salvatore Settis, Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion, in: Wolfgang Kemp, Gert Mattenklott, Monika Wagner, Martin Warnke, Vorträge aus dem Warburg-Haus, Band 1, Berlin 1997: 31-73.

Sierek 2007

Karl Sierek, Foto, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker, Hamburg 2007.

Springer 1867

Anton Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, in: Ders., Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte. Erster Band, Bonn 1867: 1-28.

Springer 1886² (1867)

Anton Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter, in: Ders., Bilder aus der Neueren Kunstgeschichte. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage mit Illustrationen, Erster Band, Bonn 1886²: 1-40.

Stockhausen 1992

Tilman von Stockhausen, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. Architektur, Einrichtung und Organisation. Hamburg 1992.

Syamken 1980

Georg Syamken, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, in Hofmann/ Syamken/ Warnke 1980: 42-52.

Syamken 1995

Georg Syamken, »Amburghese di cuore«, in: Gallitz/ Reimers 1995: 24-31.

Villhauer 2002

Bernd Villhauer, Aby Warburgs Theorie der Kultur: Detail und Sinnhorizont, Berlin 2002.

Vischer 1887

Friedrich Theodor Vischer, Das Symbol. In: Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft. hg. von Frauke Berndt/ Heinz J. Drügh. Frankfurt am Main 2009: 200-214, Erstpublikation: Friedrich Theodor Vischer, Das Symbol, in: Philosophische Aufsätze, Ed. Zeller gewidmet, Leipzig 1887.

Warnke 1980

Martin, Warnke, Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge, in: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warnke, Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt am Main 1980: 53-83.

Warnke 2008

Martin, Warnke, Editorische Vorbemerkungen, in: Aby Warburg, Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink. Dritte Auflage, Berlin 2008. Teil der Studienausgabe: Gesammelte Schriften, Zweite Abteilung, Band II.1: VII-X.

Wedepohl 2009

Claudia Wedepohl, »Wort und Bild«. Aby Warburg als Sprachbildner, in: Ekstatische Kunst – Besonnenes Wort. Aby Warburg und die Denkräume der Ekphrasis, hg. von Peter Kofler, Innsbruck 2009: 234-253.

Wedepohl 2012

Claudia Wedepohl, Von der »Pathosformel« zum »Gebärdensprachatlas«. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdruckstheoretisch begründeten Kulturgeschichte, in: Hurrig/ Ketelsen: 2012: 33-50.

Weigel 2004

Sigrid Weigel, Zur Archäologie von Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne, in: Ebeling/ Altekamp 2004: 185-210.

Weigel 2006

Sigrid Weigel, Pathosformel und Oper: Die Bedeutung des Musiktheaters für Aby Warburgs Konzept der Pathosformel, in KulturPoetik, Band 6, Heft 2, Göttingen 2006: 234-253.

Wenger-Deilmann/ Kämpfer 2006

Astrid Wenger-Deilmann/ Frank Kämpfer, Handschlag - Zeigegestus – Kniefall. Körpersprache und Pathosformel in der visuellen politischen Kommunikation, in: Visual History. Ein Studienbuch, hg. von Gerhard Paul, Berlin 2006: 188-205.

Wind 1931

Edgar Wind, Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, Reprint in ASW: 401-417. Erstpublikation in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 25 (1931): 163-179.

Wind 1971

Edgar Wind, On a recent biography of Warburg, in: ders., The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Arts, Oxford 1983: 106-113. (Die Rezension wurde kurz nach Erscheinen der Intellektuellen Biographie Gombrichs verfasst und kurz vor dem Tod Edgar Winds 1971).

Winckelmann 1755

Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst. 1755.

Wuttke 1979

Dieter Wuttke, Nachwort, in ASW: 601-638.

Wuttke 1996

Dieter Wuttke, Dazwischen: Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren. Baden-Baden 1996. Bd. 2.

Wuttke 1993/ 94

Dieter Wuttke, Aby M. Warburgs Kulturwissenschaft. (1993/ 1994) In: Wuttke 1996, Bd. 2.

Zumbusch 2004

Cornelia Zumbusch, Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild, in: Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagenwerk, Berlin 2004.

Zumbusch 2005

Cornelia Zumbusch, Der Mnemosyne-Atlas. Aby Warburgs symbolische Wissenschaft, in: Aktualität des Symbols, hg. von Frauke Berndt. Freiburg im Breisgau 2005.

Zumbusch 2010

Cornelia Zumbusch (Hg), Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie. Berlin: Akademie-Verlag 2010.

IX. CURRICULUM VITAE

Isabella Martina Oswald

AUSBILDUNG

seit 12 2011	Kulturmanagement am Institut für Kulturkonzepte & IKM (Musikhochschule)
WS 2012 2013	Abschluss der Diplomarbeit
1995 – 1996	Auslandsstudium an der Essex University Colchester und an der Sussex University Brighton (UK): Life History Work Certificate (Oral History)
1991 - 1996	Studium der Geschichte Kunstgeschichte und Soziologie an der Universität Wien
1990 - 1991	Studium der Volkswirtschaft Universität Wien
1990	Matura Handelsakademie Bregenz

UNIVERSITÄRE | AUSSERUNIVERSITÄRE WEITERBILDUNG

laufend:	Regelmäßige Teilnahme an wissenschaftlichen und bildungsrelevanten Konferenzen, Tagungen, Vorträgen, Workshops im In- und Ausland: ÖAW, IFK, IWM, IFF, <i>schnittpunkt</i> , ICOM, FRA, KulturKontaktAustria, Cultural Contact Point des BMUKK)
zuletzt:	
03 2013	Moderationsworkshop beim ehemaligen ORF-Mitarbeiter Reinhard Jesionek,
11-12 2012	Dinge als Prozess. Das Museum als Ort gesellschaftlicher Relevanz
11 2012	Art, Science and Society, 12th ELIA Biennial Conference
10 2012	Audience Development – Brüssel (European Commission)
05 2012	stART-Camp Aufbruch. Museen und web 2
04 2012	» <i>Remembering for the future</i> « Kopenhagen - eingeladen von FRA (fundamental rights agency Wien) bzw. Europäische Kommission

Sommerhochschulen:

07-08 1991	Internationale Sommerhochschule in Strobl am Wolfgangsee
08 1992	Teilnahme an der von Prof. Dr. Gerhard Botz initiierten Sommerhochschule: Qualitative und quantitative Methoden in der Geschichtsforschung Salzburg

SPRACHKENNTNISSE

Englisch:	C1-2: Sehr gute Kenntnisse in Wort und Schrift
Französisch:	B1-2: Matura; diverse Kurse
Italienisch:	A2: Kurse an der WU Wien und in Florenz

09 | 2000 -12 | 2001 **Wien Museum** | Wien

Wissenschaftliche Mitarbeiterin und kuratorische Assistenz an der Ausstellung
»Vom Pfennig zum Euro. Über das Wiener Geld«

- Mitarbeit bei der Katalogerstellung
- Sichtung und Beschreibung der Ausstellungsobjekte
- Ersteigerung von Ausstellungsobjekten
- Kontaktkoordination mit Leihgebern und Textbeitragenden
- Verfassen von Leihansuchen
- Transport und Begleitung von Leihobjekten
- Vorbereitung von Leihobjekten für andere museale Einrichtungen
- Erstellung von Katalognotizen

KULTURVERMITTLUNG

11 | 2008 - 04 | 2009 **Republik.Ausstellung im Parlament** | Wien

- Führungen (englisch, deutsch),
- Konzepterarbeitung und Abhalten von englischen Führungen

02 | 2000 -12 | 2005 **Heeresgeschichtliches Museum** | Wien

- Führungen (englisch, deutsch)
- Mitarbeit beim Ferienspiel

09 | 2000 -12 | 2001 **Wien Museum** | Wien

- Kulturvermittlung in Musikersgedenkstätten (englisch), Vorbereitung & Durchführung eines Vermittlungsprogramms für die Nelson-Society

05 | 1995 - 07 | 1995 **Kunsthistorisches Museum** | Wien

- Führungen (Sonderausstellung im Künstlerhaus)

08 - 09 | 1992 **Burghauptmannschaft** | Wien

- Führungen in den Kaiserappartements

WEITERE KULTUR VERMITTELNDE TÄTIGKEITEN

9 | 2012 **Klimt-Walk** für internationales Publikum in Kooperation: Volkskundemuseum

6 | 2012 **Vortrag:** *Beyond the Kiss – Gustav Klimt and the women who influenced him*
abgehalten für die ABICS (Sitz UNO | Wien)

seit 2005 **Vienna Welcome Walks** für Studierende der IIASA (International Institute for Applied System Analysis) | Laxenburg

ARCHIV- und MEDIENARBEIT

07-09 2001	Mitarbeit im Film- & Fernseharchiv Österreichischer Rundfunk Wien • Aufarbeitung von Beständen der 1970er Jahren
2000	Medienbeobachtung Sonderkunden- Elektronik- Marketingabteilung - Observer GmbH Wien
1996 - 1997	Mitarbeit bei der ORF-Nachlese Österreichischer Rundfunk Wien

ÖKONOMISCH-ADMINISTRATIVE TÄTIGKEITEN

im IN- UND AUSLAND

5 2002 – 12 2012	Assistenz der Geschäftsführung Klaus Kail GmbH Wien
07 - 08 1998	Mitarbeit in der Marketing-Abteilung DER STANDARD Wien
10 1996 - 2 1997	Mitarbeit in der Marketing-Abteilung GLOBAL 2000 Wien
03 – 09 1995	Rezeptionistin YHA Rotherhithe London UK
1994 - 1995	Buchhaltung Mautner Markhof

EHRENAMTLICHE TÄTIGKEITEN

seit 2013	Botschafterin für das Holocaust-Projekt www.room28.net in Österreich
seit 2012	Einbringen von Vorschlägen für Kulturveranstaltungen bei der Austro-British Society
seit 2012	Lancierung eines Kulturnewsletters und sms-Kulturservices
seit 2008	Kulturveranstaltungen für das NZ 3 (Führungen Vortrag)
seit 1995	Sprachunterricht (Vorbereitungsassistenz für universitäre Vorlesungen) Lernhilfe
2012 2013	Mitarbeit bei den Kritischen Literaturtagen (http://krilit.wordpress.com/)
2011 2012	<i>eopagis</i> = <i>eop</i> Arbeitsgruppe Infrastruktur - Mitinitiatorin eines Kompetenzen Komponentpools im Rahmen eines eop-Open Space/ Künstlerhaus 2011.
2008	Team-Managerin der AIBC (amerikanisch-österreichischer Baseballverein)

WEITERBILDUNG | KENNTNISSE | INTERESSEN

MUSEOLOGIE	Teilnahme an Workshops, Vorträgen etc. von IFF, ICOM und <i>schnittpunkt</i>
ORGANISATION	Anwenderkenntnisse OFFICE (div. Kurse), Datenbanken; Stenokenntnisse
SCHREIBEN	Mitglied der Stoffwerkstatt (eine Schreibplattform) Stenokenntnisse, vertraut mit Gabelsberger Stenografie
SPRACHE	Stimmbildung Sprechtechnik (stets vor Führungen); Fremdsprachen
SONSTIGES	Führerschein B, Erste Hilfe-Kurse (Österreich, England)
SOCIAL SKILLS	lösungsorientiertes Agieren, Teamarbeit, inter- & intrapersonelle Kompetenzen Besonderes Engagement für niederschwellige Bildungs- und Kulturarbeit
WISSENSCHAFT	Regelmäßige Teilnahme an wissenschaftlichen und bildungsrelevanten Konferenzen, Tagungen, Vorträgen, Workshops im In- und Ausland (ÖAW, IFK, IFF, IWM, international holocaust conference Kopenhagen 2012 Internationale Sommerhochschulen

RELEVANTE MITGLIEDSCHAFTEN

ICOM	International Council of Museums www.icom.com
<i>schnittpunkt</i>	Museologische Diskurse in Theorie und Praxis www.schnitt.org
<i>eop</i>	Emergence of Projects eine Kunst-Wissenschafts-Plattform www.eop.at
MCG	Museum Computer Group www.jic.org
Kulturmanagement	Die Kulturmanagerinnen www.diekulturmanagerinnen.at
CPN.uk	Culture Professionals Network

SONSTIGES

- Stenokenntnisse, vertraut mit Gabelsberger Stenografie
- Kenntnisse zu Datenbanken (html-basierende Bilddatenbank in Krems sowie ORF-Archiv)
- Besonderes Engagement für niederschwellige Bildungs- und Kulturarbeit;
- Beschäftigung mit partizipativen Managementansätzen (Art of Hosting)
- Weiterbildung zu wertschätzungsorientierten Kommunikationsmodellen:
Transaktionsanalyse, Teilnahme am transaktionsanalytischen Pädagogiktagen in Wien
GFK = wertschätzende, bedürfnisorientierte Kommunikation nach Rosenberg

Weitere Informationen, Referenzen und persönliche Daten sind auf Anfrage erhältlich:

Isabella.oswald@yahoo.com bzw. www.eop.at/personen/ioswald oder www.viennaatfirstsight.at

X. ABSTRACT - deutsch

Der Name Abraham Moritz Warburg erlebt vor allem in den Kultur- und Bildwissenschaften eine Renaissance. Fokus dieser Arbeit ist die Analyse von Primärquellen zum Begriff *Pathosformel*, mit dem Warburg das sogenannte *Nachleben der Antike* untersuchte. Mittels *close reading* werden vor allem Warburgs Dissertation zu Sandro Botticellis *Geburt der Venus* und *Frühling* von 1891/ 1892 und der Vortrag von 1905 zu *Dürer und die italienische Antike* analysiert. In seinem *Ikonologie* begründendem Schifanoja-Vortrag von 1912 erachtete der kulturwissenschaftlich arbeitende Kunsthistoriker diese als zentral für seine *Pathosformeln*.

In den 1920er Jahren griff Warburg zunehmend auf Bildtafeln für Ausstellungen und Vorträge zurück. Sein an diesen *Bilderreihen* orientierter *Bilderatlas Mnemosyne* zeichnete sich bereits 1905 ab. Umso auffälliger ist, dass das bereits im Dürer-Vortrag deklarierte Vorhaben, *Wanderstraßen der Antike* aufzuzeigen, nicht den Begriff *Pathosformel* enthielt. Mit der an Hermann Osthoff angelehnten Formulierung, eine *Geschichte der wandernden Superlative der antikisierenden Gebärdensprache* schreiben zu wollen, strich Warburg innere und äußere Bewegtheit hervor. *Dionysische Superlative körperlicher Ekstase* entsprechen seinem Bestreben, die an *edler Einfalt und stiller Größe* orientierten Antike nach Winckelmann mit der Kehrseite der bildlichen Medaille zu ergänzen. In Anlehnung an Nietzsches Formulierung bilden somit *Pathosformeln* als *dionysische Superlative körperlicher Ekstase* das Pendant zu einer apollinischen Antike.

Es zeigt sich, dass entgegen des Eindrucks aus der Sekundärliteratur, die *Pathosformel* in den Primärquellen kaum explizit genannt wurde. Stattdessen nutzte Warburg Formulierungen wie *bewegtes Beiwerk*, Attribute wie *barock superlativistisch* oder *antikisch*, um dramatische Darstellungsgesten zu beschreiben. Damit bleibt das Desiderat, den Begriff *Pathosformel* mit entsprechender Bedeutung zu füllen.

XI.ABSTRACT - ENGLISCH

Over recent decades, Abraham Moritz Warburg has become widely known in the fields of visual history and cultural studies. Surprisingly, scholars more often consult secondary literature than published primary sources. In this thesis, I have used a *close reading* approach to examine Warburg's writings. The main focus of this text on hand was Warburg's use of the term *pathos formula* - one of his analytical instruments used to research the so-called *afterlife of antiquity*. Warburg not only focused on visual analysis but also consulted written and ephemeral artefacts. Belonging to the latter, the performing arts (theatre and especially public performances) were of special interest to Warburg. Warburg noticed a certain mode of depiction in the context of expressing movement, as he exemplified in his dissertation of 1891/92. Opposing preconceptions his known terminology – *pathos formula* - is hardly mentioned in his other primary texts. Instead he used alternative phrases like *accessory in motion* to convey dramatic expressions.

In the 1920s Warburg reverted to his earlier research. He used a flexible display showing a number of photographs, illustrations, articles and occasionally books. This so called *picture atlas Mnemosyne*, shows various forms of the *pathos formulas* such as the pathos of suffering or the pathos of triumph. This transformation of the same narrative was called *energetic inversion*. This often used terminology corresponds with Warburg's intention to add a different view on the distant past – in Nietzsche's words a Dionysian counterpart to an Apollonian antiquity.