

Maß und Umriss

Bilder als Regulative bei Winckelmann und Warburg

PHILIPP EKARDT

Der Beitrag vergleicht die Schriften Johann Joachim Winckelmanns und Aby Warburgs hinsichtlich der regulativen Funktion, die sie jeweils Bildern zusprechen. Unter Einbeziehung der ausdrücklichen Abgrenzung, die Warburg gegenüber dem Winckelmannschen Projekt vollzieht, werden beider Schriften als Theorien einer Tarierung der Gefühle gelesen, die ihr Medium in Bildern der menschlichen Figur findet, ihre konzeptuelle wie anschauliche Marge in deren Umriss beziehungsweise Konturierung. Auf der unterschiedlichen Grundlage des Angstaffekts einerseits (Warburg) und dem Begehren andererseits (Winckelmann) entsteht so eine Vergleichbarkeit zwischen zwei im klassischen System der Ästhetik einander ausschließenden Kategorien: dem Expressiven und dem Schönen.

Bilder als Regulative

Der folgende Text macht den Vorschlag, das Verhältnis von Maß beziehungsweise Maßlosigkeit einerseits und Bild andererseits nicht als eines der ausschließenden Zuschreibung zu begreifen. Die ästhetischen und bildwissenschaftlichen Schriften Winckelmanns und Warburgs, die in seinem Zentrum stehen, legen vielmehr nahe, dass der Größe ›Bild‹ nicht entweder Maß oder dessen Fehlen zugeschrieben werden kann. Einer der Vergleichspunkte zwischen Winckelmanns und Warburgs ansonsten durch zahlreiche Unvereinbarkeiten getrennten Projekten liegt vielmehr darin, so die These, dass beide das Bild als Medium einer Verhandlung zwischen Maß und Maßlosigkeit begreifen, genauer: dass in beiden Fällen Bilder als Medien zur Herstellung eines Maßes, insbesondere eines Maßes der Gefühle beschrieben werden. Wenn die Funktion der Bilder als eine solche Austarierung der Gefühle angenommen wird, leitet sich deren Notwendigkeit aber genau aus dem vorangehenden Fehlen beziehungsweise einer notorischen Instabilität solcher Tarierung ab. Bilder werden damit bestimmt als Mittler der Gefühle, als affektive Regulative, die immer neu Maße setzen, weil sie den Maßlosigkeiten nicht enthoben sind. Wie im Folgenden provisorisch zu entwickeln sein wird, gehen Winckelmann und Warburg dabei von verschiedenen Gefühlsgrundlagen aus: Während Warburgs Szenario auf dem Grundaffekt Angst basiert und auf diesen

reagiert, handelt es sich bei Winckelmann um ein auf dem Begehren gründendes Modell, dessen Objekt ein schönes Ideal und dessen Verfehlung darstellen.¹

Die zweite Grundannahme, von der hier ausgegangen wird, betrifft das Verständnis der Kategorie ›Bild‹ in anderer Weise. Winckelmanns und Warburgs Projekte sind auch darin vergleichbar, dass sie in gewissem Sinne mimetozentrische Konzeptionen vorstellen, in denen Bilder primär als Nachahmungen, aber auch als Vorlagen für die Figur des Menschen vorkommen. Anders formuliert: Im Folgenden gelten Bilder immer primär als Bilder der menschlichen Gestalt, die ihre Funktion genau aus diesem Bezug entfalten.

Diese Feststellung führt zur dritten Grundannahme, die wiederum den Bogen zu Maß und Maßlosigkeit schlägt. Die konkret-anschauliche, aber auch die konzeptuelle Marge, an der sich die Frage von Maß und Maßlosigkeit entscheidet, ist sowohl für Winckelmann wie für Warburg der Umriss beziehungsweise die Kontur. Die arretierende Instandsetzung der Umrissklarheit bewegter Bilder manifestiert für Warburg jenen Moment, in denen sie ihre angst-parierende Funktion erfüllen; die genaue Tarierung der Körperkontur bedeutet für Winckelmann jenen Moment, in dem der Körper beziehungsweise sein Bild die Bewegung in Richtung einer Stille balanciert, die der idealen Schönheit wesentlich sei. Tatsächlich lässt sich das Folgende auch als Versuch eines Vergleichs zwischen zwei Positionen lesen, die hier als Leitkategorien auf zwei Werke (Winckelmann und Warburg) verteilt sind und zwischen denen nun eine Vergleichbarkeit entsteht, die sie innerhalb des klassischen Systems der Ästhetik nicht innehaben, wie es zum Beispiel Winckelmanns Schriften formatiert. Es geht hier nicht zuletzt um einen Vergleich zwischen dem Schönen und dem Expressiven.

Von der Bewegung zur Prägung

Mit dem Begriff der Pathosformel bezeichnet Warburg bestimmte durch den gesamten Verlauf der Kulturgeschichte – und in der gesamten geographischen Ausdehnung von Kultur überhaupt – wiederkehrende figurale Muster kultureller Produktion, denen gemein ist, dass sie zugleich als Produkt, Darstellung und symbolische Organisation von Bewegung fungieren.² In Warburgs Werk tauchen sie in der Gestalt antiker Darstellungen rasender Mänaden auf; als Nymphe, die der den

1 Mit anderen Worten: Es geht hier zunächst darum, die immanenten Gefühlslogiken von Warburgs und Winckelmanns Systemen zu beschreiben. Eine Verknüpfung mit dem reichen Feld der Emotions- und Affektforschung bleibt an anderer Stelle zu leisten.

2 Im Folgenden wird ausdrücklich keine vollständige und systematische Herleitung von Warburgs Begriff der Pathosformeln unternommen. Einige wichtige Forschungspositionen zum Konzept der Pathosformeln sind: Zur Rezeption des Begriffs unter anderem bei Saxl, Curtius und Cassirer siehe Martin Warnke: Vier Stichworte: Ikonologie – Pathosformel – Polarität und Ausgleich – Schlagbilder und Bilderfahrzeuge. In: Werner Hofmann, Georg Syamken, ders. (Hg.): Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt am Main 1980, S. 53–83;

Fluten entsteigenden Venus entgegeneilt, und bei der es sich in Warburgs Interpretation um eine »Frühlingsgöttin«³ handelt; ja sogar noch im Motiv der eilenden Frau, das Warburg auf zeitgenössischen Briefmarken entdeckt. Die Bewegtheit all dieser Figuren ist meistens augenfällig: Sie laufen oder tanzen, werfen die Arme in die Höhe und ihre Gewänder sind in Wallung. Darüber hinaus sind in ihnen mit Warburg aber auch Abbildungen *emotionaler* Bewegung, also Momente der Gemütsbewegung, zu erkennen. In der Einleitung zu seinem späten Projekt eines Bilderatlases solcher Pathosformeln spricht Warburg denn auch von der »ungehemmte[n] Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegungen« und benennt damit die Phänomene des (ekstatisch) Expressiven als zentrales Forschungsinteresse seiner Bildwissenschaft.⁴

Zwei Aspekte sind hier beachtenswert: Erstens der Umstand, dass die Allgemeinheit der Warburgschen Bestimmung auf der Ebene der kulturhistorischen Artefakte durchaus intendiert ist. Unter die Kategorie des Expressiven fällt das wahnsinnige Rasen der Mänaden genauso wie der freudig-verzückte florentinische Triumphzug. In einem Notizbucheintrag nennt Warburg die Pathosformeln deshalb auch zunächst ein nach Wertigkeit neutrales »Energiekonserve-Symbol« und vergleicht sie mit einer »unbetonten Leydener Flasche«, also mit dem ersten Modell eines Energie-Kondensators.⁵ Erst mit dem »Eintritt des selektiven Zeit-

hier S. 61–68. Für eine Erörterung der Pathosformeln hinsichtlich der aristotelischen Begriffe Ethos und Pathos sowie hinsichtlich der Fragen einer morphologischen Klassifikation siehe Salvatore Settis: Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion. In: Vorträge aus dem Warburg Haus 1 (1997), S. 31–73. Ulrich Port versucht, Bezüge zu literarischen und theatralen Formen des Tragischen sowie zur rhetorischen Pathostheorie herauszuarbeiten. Siehe Ulrich Port »Katharsis des Leidens«. Aby Warburgs »Pathosformeln« und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödientheorie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Sonderheft 1999: »Wege deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert«, S. 5–42. Einen Vergleich zum Freudschen Symptom-Begriff sowie zu den Ausdruckstheorien unter anderem Klages' und Plessners unternimmt Cornelia Zumbusch: Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk, Berlin 2004, S. 71–89 und S. 166–185.

3 Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Band I.1, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998, S. 16. Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden unter Hinzufügung der Bandangabe abgekürzt als Warburg: GS.

4 Aby Warburg: Mnemosyne. Einleitung. Letzte Fassung. 1927. WIA III.103.1, C 3. – Die hier verwendete Sigle entspricht der im *Warburg Institute Archive* (WIA) gebräuchlichen. Entsprechend werden im Folgenden nur vor Ort zugängliche Materialien des Archivs nachgewiesen. Eine nicht durchgängig korrekt transkribierte Fassung des Mnemosyne-Textes wurde veröffentlicht als Aby Warburg: Mnemosyne. Einleitung. In: Warburg GS II.1, S. 3–6. – Hier danke ich besonders Dr. Claudia Wedepohl, der wissenschaftlichen Archivarin des *Institute*, die mir während eines Forschungsaufenthaltes dort Wege durch Warburgs unveröffentlichtes Werk wies, für die Mitteilung ihrer haargenaue philologischen und editorischen Beobachtungen.

5 Diese beiden Zitate sowie das erste Zitat im sich anschließenden Satz stammen aus den letzten Aufzeichnungen Warburgs zum Mnemosyne-Projekt aus dem Jahr 1929. Die beiden sie enthaltenden Notizbücher (beide *Mnemosyne. Grundbegriffe* betitelt) konnten vom Verfasser im

willens« entscheide sich, wie diese so genannten *Dynamogramme*, also die Einschreibungen der Dynamik/Bewegung sich je ausprägten, oder, in Warburgs Begrifflichkeit, *polarisierten*. In einer Notiz aus dem Jahr 1927 fasst Warburg diesen Komplex folgendermaßen: »Das antikische Dynamogramm wird in maximaler Spannung [...] aber unpolarisiert in Bezug auf die passive oder aktive Energetik des Nachfühlenden (Nachsprechenden, Erinnernden) überliefert. Erst der Kontakt mit der Zeit bewirkt die Polarisation. Diese kann zur radikalen Umkehr (Inversion) des echten antiken Sinnes führen.«⁶ Man hat sich also zunächst in der Latenz aufgehobene Speichereinheiten ungerichteter Bewegtheit vorzustellen, Reservoirs neutraler Intensität, deren (Wieder-)Eintritt in den Verlauf der Zeit sich verknüpft mit einer plötzlichen Wertung: Dann erscheinen sie als Figurationen des Wahns, der Verzückung etc. Diese wertenden, polarisierten Aktualisierungen sind die Pathosformeln.⁷ Die Nähe von Warburgs Theorie der Pathosformeln zu einem evolutionären Diskurs wird in der bereits zitierten Einleitung zum Projekt des Bilderatlasses deutlich, in der Warburg den Begriff der Prägung verwendet. Pathosformeln werden dort als so genannte Engramme bestimmt, und diese werden hergestellt in einem evolutionären »Prägewerk [...], das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidenschaftlicher [sic] Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der Gestal-

Warburg-Archiv (noch) nicht eingesehen werden. Sie werden deshalb hier nach dem Wortlaut in Gombrichs Warburg-Biographie zitiert. Siehe Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, [London 1970], übers. von Mathias Fienbork, Frankfurt am Main 1981, S. 327 und S. 338.

⁶ WIA III.102.1.4, S. 20.

⁷ Diese Annahme, die Latenz und formale Neutralisierung mit energetischer Intensität zusammenzudenkt, wäre, einem Hinweis Warburgs folgend, mit Hermann Ostoffs Theorie »Vom Suppletivwesen der indogermanischen Sprachen« zu vergleichen (Aby Warburg: GS I.1, S. 363). Hierzu bemerkt Warburg rückblickend in seiner Einleitung zum Mnemosyne-Atlas: »Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der Indogermanischen Sprache [sic; das heißt nicht Sprache!] zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, [...] ohne dass die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt« (WIA III.103.1, B2.). An anderer Stelle gibt Warburg als Beispiel für dieses Prinzip des Stammwechsels die Reihe »agathon, ameinon, bonum, melius, gut, besser« (Warburg: GS I.1, S. 363) an. Was sich also von Aktualisierung zu Aktualisierung einer gegebenen Formel bewahrt, ist ihre Ladung, aber nicht deren Wertung beziehungsweise jeweilige formale Ausprägung. Deswegen kann »die tanzende Salome der Bibel wie eine griechische Mänade« auftreten oder »eine fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewusst nachgeahmten Victoria eines römischen Triumphbogens« (WIA III.103.1, B3) erscheinen.

tung hervortreten sollen«. ⁸ Gleichzeitig führt Warburg hier auch Elemente ein, die zunächst mit den genuin kunsttechnischen, ja mechanischen Konnotationen des Prägungsbegriff zusammenhängen, darüber hinaus aber auch mit der generellen medientechnischen Situierung seines Projekts. Denn wenn Warburg den Effekt der Pathosformel-Bildung dahingehend beschreibt, dass hier »die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt« und wenn man sich die kunst(hand)werklichen Konnotationen der Begriffe des Prägewerks und des Einhämmerns ins Gedächtnis ruft, dann wird schnell klar, dass Warburg Prägung tatsächlich zu einem gewissen Teil ganz konkret als mechanisch-künstlerisches Stanzen denkt, als evolutionäres Hämmern eines formbaren Materials, als dessen Ergebnis umrissklare, profilierte Figuren und Formen oder eben figurale Formeln entstehen, die dann quasi wie Münzen in Umlauf gebracht werden können. ⁹

Einen Hinweis in eine ähnliche Richtung gibt der Begriff der »Doppel-Herme des Apollo-Dionysos«, der Warburg zu einer funktionalen Bestimmung der Pathosformeln dient. ¹⁰ Das Götter- beziehungsweise Begriffspaar Apollo/Dionysos verweist dabei natürlich auf Nietzsches Schrift zur *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, die Warburg in der Einleitung zum Atlas auch aufruft. Die Intention von Nietzsches Text geht bekanntlich auf eine Kritik eines einheitlich klassizierenden Verständnisses der griechischen Antike, dessen Wahrzeichen seit Winckelmann das der Statue, hier das apollinische Standbild ist. Diesem stellt Nietzsche die erhabene Erschütterung, die emotive Ruptur dionysischer Musik und des Tanzes entgegen. Was sich bei Nietzsche damit als zwei Tendenzen antiker Kultur beziehungsweise zwei Ansätze zu deren Interpretation über die jeweiligen Leitkünste der Skulptur und der Musik darstellt, wird bei Warburg dann aber zu einer einzigen symbolischen Organisationsform, nämlich der der Pathosformeln, in denen sich ekstatische Bewegtheit mit »bändigender formaler Gestaltung« verbindet, die – wie schon zitiert – »das Eine auswählend umrissklar herausstellt«. ¹¹

Mediale und affektive Situierung: Film, Photographie, Film Still; Angst

Es ist zum Beispiel von Philippe-Alain Michaud der Vorschlag gemacht worden, Warburgs Bildertheorie unter dem medialen Paradigma filmischen Wissens zu interpretieren, und es spricht natürlich einiges dafür, die wallenden Stoffbahnen und tanzenden weiblichen Figuren, die Warburgs Aufmerksamkeit finden, mit den ersten kinematographischen Aufzeichnungen von Tanzpionierinnen wie Loïe

⁸ WIA III.103.1, B4.

⁹ WIA III.103.1, A3.

¹⁰ WIA III.103.1, C2. Dieser Begriff taucht bereits in Warburgs Resümee seines Vortrags über den »Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance« auf. Siehe Warburg GS I.1, S.176.

¹¹ WIA III.103.1, C4 und WIA III.103.1, A3.

Fuller oder Isadora Duncan zu verknüpfen.¹² So führt Michaud mediengeschichtlich aus: »Dès 1889, l'association du support souple en celluloïd, de la perforation et de l'émulsion sèche remplaçant le collodion humide permettait de combiner la transparence, le décomposition du mouvement et l'impression instantanée; le film Kodak se révélait capable de retenir non seulement l'apparence, mais aussi l'énergie d'un corps en mouvement concentrée dans le déploiement d'une action simple se déroulant dans un temps limité. Le cinéma produisait ainsi des effets comparables à ceux que les historiens de l'art commençaient à percevoir dans les images.«¹³ Es scheint auf den ersten Blick nicht vollkommen abwegig, Warburgs Denken, das Reliefs oder Renaissancemalerei ja quasi durch Bewegung animiert, ein filmisches Imaginäres zu unterstellen.

Allein für eine mediale Situierung des Konzepts der Pathosformeln reicht eine solche Einordnung nicht aus. Denn, wie bereits dargestellt, sind die Pathosformeln ja gerade zu bestimmen als eine, eben formelhafte, plötzliche *Stillstellung* der Bewegung, die in ihnen quasi einfriert oder kondensiert wird. Solche Eigenschaften sind aber die des photographischen Standbildes und nicht die von 24 *frames* pro Sekunde, die die kritische Wahrnehmungsschwelle des menschlichen Auges überschreiten und die Bilder damit erst real animieren. Die Theorie der Pathosformeln zielt gerade nicht auf eine (imaginäre) Weiterentfaltung der Bewegung. Schließlich sind die Pathosformeln auch nicht, wie von Michaud vorgeschlagen, in Analogie zu den chronophotographischen Recherchen Mareys und Muybridges zu situieren, denn deren Intention geht auf eine analytische Zerlegung des Bewegungsablaufs in Segmente, aus denen dann zwar nicht, wie beim Film, die Bewegung (als illusionäre) wiedererstehen soll, die aber dennoch auf die Herstellung ihres schematischen Verlaufsgraphen zielt.¹⁴ Keines dieser Verfahren entspricht Warburgs Schilderung, die Bewegtheit mittels kompakter Umrissenheit ins Figürliche bannen will. Wenn man also Warburg im medialen Horizont filmischer Signifikation verorten möchte, so müsste man am ehesten von einer Theorie der *film stills* sprechen, in denen der vorherige Ablauf der bewegten Bilder zu einer plötzlichen Unterbrechung kommt, und in dem die Bewegung einfriert, so als hätte man die Filmspule angehalten. In diesem Sinn wären die Pathosformeln mit dem *still* als ästhetisches Ereignis zu vergleichen, das die Intensität der Bewegung des ablaufenden Streifens kondensiert.¹⁵

12 Philippe-Alain Michaud: *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris 1998. Zu den Tänzerinnen siehe ebd., S. 54–55. Diese Annahme vertritt ähnlich Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main 1995, S. 43–48.

13 Michaud 1998 (wie Anm. 12), S. 45.

14 Siehe ebd., S. 83. Generell wäre hier auf dem nicht-seriellen Charakter von Warburgs Gesetzbegriff zu bestehen.

15 Unter Umständen wäre hier ein Vergleich mit Barthes' Arbeiten zum intensiven *dritten Sinn* des filmischen Bildes produktiv, den der Semiotiker ebenfalls immer nur am *still* nachzeichnet. Siehe den »Der dritte Sinn« betitelten Text in Roland Barthes: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt am Main 1990, S. 47–66.

Auch Giorgio Agambens in seinem Aufsatz *Noten zur Geste* vertretene Meinung »innerhalb jedes Abschnitts« von Warburgs Bilderatlas müssten »die Bilder eher als Einzelbilder eines Films gesehen werden denn als autonome Realitäten« trifft den Sachverhalt in dieser Hinsicht nicht, weil er den einzelnen *frame* unter vielen zum Paradigma der Interpretation erhebt und damit letztendlich – wie Michaud – eine Annäherung an die Chronophotographie Mareys und Muybridges probt.¹⁶ Die folgende Aussage Agambens scheint ebenfalls schwer mit der internen Logik von Warburgs Theorie zu vereinbaren: »in Wahrheit stand, als Kristall des historischen Gedächtnisses, die Geste in ihrem Zentrum, ihre Erstarrung zum Schicksal und der unermüdliche Versuch der Künstler und Philosophen (der im Falle Warburgs an den Wahnsinn grenzte), sie in einer dynamisierende Polarisierung davon zu befreien.«¹⁷ Erstens sind Bewegung und formalisierende Stillstellung komplementäre Elemente der Pathosformeln und Arretierung hat hier in keiner Weise mit ›Verdinglichung‹ zu tun, die in einem Akt der Dynamisierung ›aufgebrochen‹ werden müsste. Vielmehr scheinen die jeweiligen historischen Ausprägungen der Pathosformeln, das heißt das Stanzen, das plötzliche Aushärten, genau deren Polarisierung zu bedeuten. Agambens Behauptung, die Polarisierung wirke der Aushärtung der Geste entgegen, käme damit einer Verkehrung der Logik von Warburgs Argument in ihr Gegenteil gleich. Zweitens verwendet Warburg den Begriff des Schicksals, zum Beispiel in seiner Untersuchung *Francesco Sassettis letztwillige Verfügung* so, dass die formelhafte Auskristallisierung der Geste auf ihn antwortet. Das Schicksal bringt die Auskristallisierung der Geste also erst hervor, das heißt, es geht ihr voraus.¹⁸ Mit anderen Worten: Zum Schicksal erstarrt bei Warburg nichts, sondern die Pathosformeln prägen sich unter der Einwirkung des Schicksals, das als Bewegung vorgestellt wird, aus. Drittens wäre der Begriff des ›historischen Gedächtnisses‹ hinsichtlich Warburgs Theorie nur mit äußerster Vorsicht zu verwenden, weil diese evolutive wie innerhistorische, archaische und geschichtliche Elemente verknüpft und damit den Begriff der Geschichte eher problematisiert, als ihn zum Fundament zu erklären.

Auf dem Umweg der kunsthandwerklichen beziehungsweise der medientheoretischen Reflektion gerät man dann auch zurück zur Frage der Gefühlsregulierung und zwar mit einem echten Erkenntnisgewinn, der sich auf eine interne Differenzierung im Denken Warburgs bezieht, in dem nunmehr die zuvor postulierte Wertneutralität der Pathosformeln im Latenzzustand in Frage zu stellen ist. Wenn

16 Giorgio Agamben: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, Freiburg, Berlin 2001, S. 57. Siehe auch ebd., S. 56. Die vorgebliche Auffassung der Bilder im Atlas als ›autonome Realitäten‹ lässt sich übrigens aus Warburgs Schriften selber nirgends ableiten und wird in der Warburg-Forschung nirgends vertreten. Zu fragen wäre auch, von welchem »einen« Film Agamben hier ausgeht: die Bildersammlung des Mnemosyne-Atlas ist kumulativ und nichtlinear. Jedes einzelne gesammelte Bild verwies, wollte man diese Logik weiterdenken, auf einen je anderen Film, das heißt Bewegungsablauf.

17 Ebd., S. 57.

18 Siehe Warburg: GS I.1., S. 127–158.

Warburg die Pathosformel »ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung« nennt oder sie als Produkt »triebhafter Selbstentäußerung« beschreibt, dann ist noch nichts wesentlich Neues gesagt.¹⁹ Anders verhält sich das aber mit einer Formulierung, in der Warburg die »volle Wucht der leidenschaftlich-phobisch [...] erschütterten [...] Persönlichkeit« aufruft, aus der die Pathosformeln heraus entstünden.²⁰ Genauer noch bestimmt er deren Funktion als Agenten in einem »Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des [phobischen – im Manuskript ausgestrichen; Ph.E.] Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt«.²¹

Diese Bestimmung verdient eine genauere Lektüre. Denn wenn der letzte Nebensatz zwar immer noch die *ganze Skala des Ergriffenseins* in den Ausprägungen der Pathosformeln zulässt, so ist deren initiale Bildung doch einer spezifischen emotionalen Farbe zugesprochen: nämlich der Angst. Deswegen spricht Warburg ja auch von der leidenschaftlich-phobisch erschütterten Persönlichkeit. Darüber hinaus erkennt er in der Angst auch den Ausgangspunkt der evolutionären Formung von Ausdrucksbewegungen überhaupt: die Eindruckserbmasse ist phobisch geprägt. Die Pathosformeln prägen sich damit, weil am Anfang Angst ist, und diese Begründung ist doppelt: erstens als intensiver Auslöser der Prägung überhaupt; zweitens aber auch im Sinne einer Reaktion und Bewältigung der auslösenden Angst. Sie sind verantwortlich für den Entdämonisierungsprozess, der sich in Warburgs Denken direkt mit der Fixierung von Bewegung verbindet. Die Pathosformeln sind Elemente »bewusster bändigender formaler Gestaltung«, Produkte einer »antichaotische[n] Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt«.²² Die formulaisch-prägende Stillstellung der Angst, die nunmehr die Stelle der initialen Bewegung besetzt, ist dabei einerseits als unwillkürlicher Effekt zu sehen – die Ausdrucksbewegungen wird durch Angst ausgelöst; andererseits bietet dieser Effekt aber auch schon eine Antwort auf die das Subjekt peinigende Angst, indem es dieser statische Medien zuweist. Die still gestellte expressive Geste und ihre Veräußerlichung in der Kunst nehmen bei Warburg damit unmittelbar Zweck gerichtete Funktionen auf dem psychischen Gebiet ein, indem sie es dem Subjekt erlauben, die Angst einzuhegen.²³

19 WIA III.103.1, C3 und WIA III.103.1, C3.

20 WIA III.103.1, A2.

21 WIA III.103.1, A4.

22 WIA III.103.1, C4 und WIA III.103.1, A3.

23 Auch die Mitherausgeber der ersten Studienausgabe von Warburgs Schriften, Horst Bredekamp und Michael Diers, unterstreichen den Charakter der Pathosformeln als »Mittel der Angstbefreiung«. Warburg: GS I.1, S. 5*.

Abgrenzung gegen Winckelmann

Es lässt sich Weiteres über die Theorie der Pathosformeln sagen, wenn man Warburgs Denken gegenüber demjenigen Winckelmanns profiliert. Schon der Hinweis auf Nietzsches *Geburt der Tragödie* weist ja auf ein zumindest gespanntes Verhältnis zu einer klassifizierenden Formauffassung hin und in der Tat finden sich nicht selten Passagen in den Schriften Warburgs, die eine solche Abgrenzung als konstitutives Merkmal des eigenen Projekts ausdrücklich benennen. So charakterisiert Warburg zum Beispiel den Inhalt seines Vortrags über den *Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance* als »der heute noch nachwirkenden Auffassung Winckelmanns vom Wesen der Antike diametral« widersprechend.²⁴ Noch in einem Ende 1927 unter dem Titel *Vom Arsenal zum Laboratorium* gehaltenen Vortrag, der einen Rückblick auf sein akademisches Werk wirft, stellt er fest: »Diese Korrektur [...] an Winckelmanns Doktrin von der olympischen Stille der Antike entwickelte sich [...] im Laufe der [...] Jahrzehnte auf kulturwissenschaftlicher Grundlage immer weiter und ist heute noch nicht abgeschlossen.«²⁵

Es scheint damit nichts einfacher als eine klare Einordnung der Pathosformeln in eine Kategorie der expressiven Äußerungen, die seit Winckelmann als mit dem Schönen unvereinbar gegolten haben. So schreibt Winckelmann in der ersten Ausgabe seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums*: »Der Ausdruck ist eine Nachahmung des wirkenden und leidenden Zustands unserer Seele, und unseres Körpers, und der Leidenschaften so wohl, als der Handlungen. In beyden Zuständen verändern sich die Züge des Gesichts, und die Haltung des Körpers, folglich die Formen, welche die Schönheit bilden, und je größer diese Veränderung ist, desto nachtheiliger ist dieselbe der Schönheit. Die Stille ist derjenige Zustand, welcher der Schönheit, so wie dem Meere, der eigentlichste ist [...]«²⁶ Die Abgrenzung von Warburgs gegen das Winckelmannsche Projekt wird noch plausibler, wenn man sich in Erinnerung ruft, dass Winckelmann die zitierte Bestimmung in einer Sektion unterbringt, die »Von dem Ausdrücke in der Schönheit, sowohl in *Gebehrden* als in der Handlung« betitelt ist, und dass er in der zweiten Ausgabe auf die »Minen und Gebehrden des Gesichts« wie auf die »Bewegung der Glieder und des ganzen Körpers« als Bestandteile der den Ausdruck unterstützenden »Action« eingeht.²⁷ Das Winckelmannsche Ideal des stillen, schönen Körpers scheint damit

24 Ebd., S. 176.

25 WIA I.10.1, III.

26 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums* [Erste Auflage 1764, Zweite Auflage 1776]. Zitiert nach Johann Joachim Winckelmann: *Schriften und Nachlass*, Band 4.I, Mainz 2002, S. 300. Der Band stellt die teilweise erheblich differierenden ersten beiden Auflagen des Textes nebeneinander. Das Argument des vorliegenden Textes hat nicht zum Ziel, die Entwicklung des Winckelmannschen Projektes nachzuzeichnen und zitiert deswegen unter der Abkürzung Winckelmann: GdK aus beiden Fassungen.

27 Winckelmann: GdK, S. 300–301. (Hervorhebung im ersten Zitat Ph.E.) Diese schematische Darstellung wäre allerdings dahingehend zu modifizieren, dass Winckelmann zwar die kate-

vollends gegen den bewegten, expressiven Leitkörper der Warburgschen Theorie abgesetzt.

Neben der Absage an die ästhetische Leitkategorie des Schönen trennen Warburgs Projekt von Winckelmanns dabei zunächst und besonders offensichtlich vor allem den jeweiligen Bildtheorien unterlegte verschiedene temporale Schemata.²⁸ Denn die zeitliche Trope vom »Anfang, Fortgang, Fall«, die Winckelmanns Erzählung der *Geschichte der Kunst des Alterthums* strukturiert, könnte in Warburgs System höchstens in der Form eines dynamischen Pendelgeschehens eingehen, in dem sich Kraftbewegungen abspielen und Psychen schwingen, nicht aber, wie in Winckelmanns Fall, als Markierung eines qualitativen Bogens, der einmal historisch gezogen wurde und auf den der moderne Betrachter aus der Distanz zurückblickt.²⁹ »Die Kunst unter den Griechen«, schreibt Winckelmann, »hat [...] vier Hauptzeiten, und wir könnten deren fünf setzen. Denn so wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme und das Ende, worin der Grund lieget von den fünf Auftritten oder Handlungen in theatralischen Stücken, eben so verhält es sich mit der Zeitenfolge der Kunst.«³⁰ Aufgerufen ist damit die Struktur der antiken Tragödie, allerdings nicht das Tragische dionysischer Prägung. Vielmehr geht es Winckelmann um die zeitliche Lokalisierung des Betrachters, der sich immer schon nach dem historischen »Stand«, also nach dem Umschlagspunkt, an dem die Statuen still und groß waren, befindet. Dieser Stand, nämlich die ideale Schönheit buchstäblich verkörpernde Klassik, ist die Norm des geschmackspädagogischen »Lehrgebäudes«, nach der Begriffe und Richtigkeit im Urteil »auf eins und das Wahre« bestimmt werden sollen, »zur Regel im Urtheilen und im Wirken.«³¹ Sie wird auch – qua Idealität – zum Imperativ einer unmöglichen Mimesis für die Nachwelt.

Deren Unmöglichkeit hört man ganz ausdrücklich in einer Formulierung aus den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. »Der einzige Weg für uns groß, ja, wenn es möglich ist unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Kunst der Alten.«³² Denn was sich als der-

gorische Unvereinbarkeit von Unbewegt-Schönem und Bewegt-Expressivem behauptet, die wenigstens partielle Koexistenz beider Elemente in der Ausführung schöner Statuen aber für notwendig hält.

28 Georges Didi-Huberman eröffnet seine umfangreiche Warburg-Studie denn auch genau über den Weg einer Kontrastierung der verschiedenen zeitlichen Modelle, die Winckelmann und Warburg trennen. Siehe Georges Didi-Huberman: *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, S. 11–26.

29 Winckelmann: GdK, S. 5.

30 Ebd., S. 429.

31 Ebd., S. XVI und 212. Auch hierin zeigt sich der Unterschied zu Warburgs Denken: um den Begriff der Pathosformeln wäre unter keinen Umständen eine Pädagogik aufzubauen. Warburgs Regulativ ist vollkommen unpädagogisch.

32 Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 2., vermehrte Auflage 1756. In: ders.: *Kunsttheoretische Schriften I*, Baden-Baden, Straßburg 1962, S. 1–44. Im folgenden abgekürzt als Winckel-

art attraktives Objekt für eine Nachahmung zum Zweck der Herstellung des Unnachahmlichen präsentiert, reproduziert sich unproblematisch allein in Winckelmanns Phantasma antiker Schönheitsmultiplikation, einem Phantasma über ein Zeitalter, in dem »Weltspiele der Schönheit« abgehalten werden und in dem die Praxis einer »Belohnung der Leibesübungen und anderer Verdienste mit Statuen« dafür sorgt, dass schöne Körper, seien sie aus Fleisch oder Marmor, sich vermehren: »Da also die Schönheit von den Griechen gewünscht und geachtet wurde, suchte eine jede schöne Person durch diesen Vorzug dem ganzen Volke bekannt zu werden, und sich insbesondere den Künstlern gefällig zu erzeigen, weil diese den Preis der Schönheit bestimmten, und eben dadurch hatten sie Gelegenheit, das Schönste täglich vor Augen zu sehen.«³³ Oder ähnlich: »Eine Statue des Siegers, in dessen Gleichheit und Aehnlichkeit, an dem heiligen Orte in Griechenland gesetzt, und von dem ganzen Volke gesehen und verehrt, war ein mächtiger Antrieb, nicht weniger dieselbe zu machen, als zu erlangen, und niemals ist es für Künstler, unter irgendeinem Volke von je an, eine so häufige Gelegenheit gewesen, sich zu zeigen.«³⁴ Was in diesem Expositions-Szenario verschwiegen wird, spricht sich in Winckelmanns Rede von der historischen Lage nach dem ›Stand‹ aus, nämlich dass die Attraktion dieser schönen Körper eben wenig oder nichts mit Tugend zu tun hat, viel mehr dagegen mit einer Zeitstruktur, die sie immer schon dem Verlorensein preisgibt.

Ungefähr parallel zu Warburgs Vorhaben wird andernorts an einer theoretischen Neufassung der Bild-Regulative gearbeitet, die Winckelmann beschäftigten. Nun wird ein Subjekttypus zu beschreiben gesucht, der »ein Ideal in sich aufrichtet« – wie eine Statue, und solcher Prozess der »Idealbildung« ist nicht nur wortwörtlich mit den Manifestationen idealer Schönheit in den plastischen Bildern (der Griechen) verwandt.³⁵ Auch in dieser Version ist die Möglichkeitsbedingung der Idealbildung durch eine zeitliche Positionierung des Subjekts als nachträgliche vis-à-vis einer unwiederbringlich verlorenen Phase der Fülle gegeben: »Der Mensch hat sich hier, wie jedesmal auf dem Gebiete der Libido, unfähig erwiesen, auf die einmal genossene Befriedigung zu verzichten. Er will die narzisstische Vollkommenheit seiner Kindheit nicht entbehren, und wenn er diese nicht festhalten konnte [...] sucht er sie in der neuen Form des Ichideals wiederzugewinnen. Was

mann: N. Zitiert wird S. 3. Philippe Lacoue-Labarthe entfaltet dieses Problem, verstanden als Auftrag einer Aneignung des ›Eigenen‹ der Griechen als niemals Statt gehabt habendes, im besonderen auf die Dichtung Hölderlins, im allgemeinen auf die deutsche Kultur der Klassik bezogen, in seinem Aufsatz »Hölderlin und die Griechen«. In: ders.: Die Nachahmung der Modernen. Typographien II, Basel, Weil am Rhein, Wien 2003, S. 71–85.

33 In der Reihe ihrer Zitierung Winckelmann: GdK, S. 214, S. 218, S. 215.

34 Ebd., S. 220.

35 Sigmund Freud: Zur Einführung des Narzissmus [1914]. In: Studienausgabe. Band 3, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards, James Strachey, Frankfurt am Main 1975, S. 37–68; hier S. 60.

er als sein Ideal vor sich hin projiziert, ist der Ersatz für den verlorenen Narzißmus seiner Kindheit, in der er sein eigenes Ideal war.«³⁶

Diese Beschreibung Freuds wäre zu ergänzen durch Lacans Analyse der Dialektik körperlicher Einhegung und Stabilisierung einerseits und ihrem notwendigen Gegenstück, der Frustration, die das Ergebnis des unausweichlichen Nicht-Genügens des Subjekts hinsichtlich der projizierten Idealform erzeugt: »Man kann das Spiegelstadium *als eine Identifikation* verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung.«³⁷ Die deutsche Übersetzung »jubilatorische Aufnahme seines Spiegelbildes« verschweigt den charakteristischen Aufschwung, die nach oben gerichtete Bewegung, die im Französischen die Benennung dieses Identifikationseffekts mit sich bringt: *assomption jubilatoire*.³⁸ – Jedem Auf folgt hier allerdings ein Ab: »Diese Form könnte man als Ideal-Ich bezeichnen [...]. Die totale Form des Körpers, kraft der das Subjekt in einer Fata-Morgana die Reifung seiner Macht vorwegnimmt, ist ihm nur als »Gestalt« gegeben, in einem Außerhalb, wo zwar diese Form eher bestimmend als bestimmt ist, wo sie ihm aber als Relief in Lebensgröße erscheint, das sie erstarren läßt [...]. Solchermaßen symbolisiert diese »Gestalt« – deren Prägnanz offenbar als artgebunden zu betrachten ist [...] – durch die zwei Aspekte ihrer Erscheinungsweise die mentale Permanenz des *Ich* (je) und präfiguriert gleichzeitig dessen entfremdende Bestimmung.«³⁹

Auch in Winckelmanns »Träumen« schon »symbolisiert sich die Ich-Bildung [...] als ein Stadion« – als ein *stade de miroir*.⁴⁰ »In der That bilde ich mir ein, in dem olympischen Stadio aufzutreten, wo ich glaube Statuen junger und männlicher Helden [...] und so viele Wunderwerke der Kunst zu tausenden zu sehen; ja in diesen Traume hat sich meine Einbildung mehrmal vertieft, weil ich mich mit jenen Ringern vergleiche, indem meine Unternehmung für nicht weniger mißlich als die ihrige zu achten ist. Denn ich muß mir selbst also vorstellen, da ich mich an die Bahn wage, vor so vielen Werken der Kunst, die ich vor Augen sehe, und vor den hohen Schönheiten derselben die Gründe und Ursachen zu erklären, wo ich, wie in den Weltspielen der Schönheit nicht einen, sondern unzählige Richter vor mir sehe.«⁴¹

»Diese eingebildete Versetzung nach Elis«, so versichert Winckelmann, »will gleichwohl nicht als bloßes dichterisches Bild angesehen seyn.«⁴² Die Passage bedeutet auch mehr als den folgendermaßen geschilderten Übergang vom histo-

36 Ebd.

37 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion [1949]. In: ders.: Schriften I, hg. von Norbert Haas, Berlin, Weinheim 1996, S.61–70; hier S. 64.

38 Ebd. Siehe auch Jacques Lacan: Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je [1949]. In: ders.: Écrits I, Paris 1999, S. 92–99; hier S. 93.

39 Lacan 1996 (wie Anm. 37), S. 64–65.

40 Ebd., S. 67.

41 Winckelmann: GdK, S. 239.

42 Ebd.

rischen zum systematischen Teil der Geschichte der Kunst: »Von dem ersten Abschnitte gehe ich zu dem zweyten, das ist, von den vorläufigen Nachrichten zu dem Wesen selbst der Kunst der Griechen, so wie ihre Jugend nach den Tagen der Vorübungen zu den großen Spielen, sich in dem Stadio selbst vor den Augen des ganzen Volkes, nicht ohne bange Furcht vor dem Ausgang zeigte.«⁴³ Die Passage spricht vielmehr von konkreten menschlichen Körpern, die in einem sich als synchron ausgebenden Prozess der Spiegelungen hergestellt und nur äußerst prekär stabilisiert werden. Diesem Prozess sind eine zeitliche Dialektik vom drohenden Verlust der Idealform einerseits sowie das Wissen um diesen Verlust als Rückprojektion des Ideals in eine zurückliegende historische Epoche andererseits eingeschrieben. Diese fordern – gerade als nicht sicher gegebene – zur imitativen (Wieder)Herstellung durch spekuläre Angleichung und Einbildung auf, die freilich immer schon als ungenügend bestimmt sind.

Es ist die Abwesenheit einer solchen Spiegelachse, auf der sich eine an das Ideal sich knüpfende, in Stufen des Erreichens, Überschreitens und des Ungenügens sich messende Nachahmung ereignet, die Winckelmanns und die narzisstischen Bilder-Szenarien von Warburgs Denken der Pathosformeln unterscheidet. Mit anderen Worten: Die anthropologischen und subjektbildenden, gefühlstarierenden Sicherungseffekte, die mit dem Konzept der Pathosformel beschrieben sind, stellen keine Identifikationsprozesse dar. Sie sind auch nicht, wie die Psychoanalyse hinsichtlich der Spiegelbilder nahe legt, als Produkt eines Widerstreits zwischen einem primären Wunsch oder Trieb, also einem Lustprinzip, mit einer Zensur übenden, repressiven Instanz anzusehen. Die Theorie der Pathosformelbildung zielt vielmehr jenseits des Lustprinzips, auf ein Geschehen, in dem pure, primäre Angst und Erregung durch eine Kristallisation ins Bild eingeeht werden müssen. Dieser Umschlag ereignet sich nicht durch ein intervenierendes Verbot, sondern als unvermittelte Emergenz.

Umschreibung der Kontur

Es spricht nun allerdings einiges dafür, dass Warburgs Theorie der Pathosformeln, aller Abgrenzungsrhetorik gegen das Denken Winckelmanns zum Trotz, zu diesem in einem komplizierteren Verhältnis steht als solche Beteuerungen Glauben machen wollen. Zum Abschluss sollen deswegen – nur äußerst grob und provisorisch – einige Linien skizziert werden, die die beiden Projekte nicht trennen, sondern sie vielmehr verbinden und Warburgs Bilderdenken damit letztendlich teilweise als eine Umschreibung der Ästhetik des schönen Körpers lesbar machen.

An erster Stelle wäre einzugehen auf Warburgs Kopplung der symbolischen Stabilisierungsfunktion an eine durch ihre Außenbegrenzung integrierte Gestalt. Im evolutionären Prägework überleben die »Engramme leidenschaftlicher [sic] Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut« und bestimmen »vorbildlich« – aber nicht

43 Ebd.

ideal – »den *Umriss* [...], den die Künstlerhand schafft«. ⁴⁴ Dieser »Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten Eindruckserbmasse« verbindet sich für Warburg mit »bewusster bändigender formaler Gestaltung«, mit einer »antichaotische(n) Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrissklar herausstellt.« ⁴⁵ Nicht erst bei Lacan, sondern bereits bei Winckelmann ist aber auch schon die Rede vom »Ganzen der Gestalt«, und diese ist eben durch nichts anderes garantiert als eine lineare Bestimmung der Umrissklarheit, die bei Winckelmann *Contour* heisst: »Die edelste Contour vereinigt oder umschreibt alle Theile der schönsten Natur und der idealischen Schönheit in den Figuren der Griechen.« ⁴⁶ Und wenn Winckelmann diese Integration und Kohärenz ganz deutlich benennt – die »Formen eines solchen Bildes sind einfach und ununterbrochen« –, dann macht er letztendlich keine Unterscheidungen zwischen marmornen und menschlichen (beziehungsweise männlichen) Körpern: »Die Körper erhielten durch diese Übungen den großen, männlichen Contour, welche die griechischen Meister ihren Bildsäulen gegeben.« ⁴⁷ Und auch das Wissen um die Prekarität einer solchen konturierenden Integration, das heißt das Wissen darum, dass es sich bei der Idealisierung um einen fein auszutarierenden Balanceakt handelt, der jederzeit ins Zuviel (»ohne Dunst und überflüssigen Ansatz«) oder Zuwenig, ins Noch-Nicht-Ideale oder ins Nicht-Mehr-Ideale zu kippen droht, ist bei Winckelmann vorhanden: »Der griechische Künstler [...] hat seinen Contour in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haares gesetzt.« ⁴⁸

Bereits bei Winckelmann wird der Anblick einer solchen Erscheinung des Schönen mit einer Funktion der Mäßigung und damit der Kontrolle der Leidenschaften zusammen gedacht: »In dieser Betrachtung war die Stille einer von den Grundsätzen, die hier beobachtet wurden, weil dieselbe nach dem Plato, als der Zustand betrachtet wurde, welcher das Mittel ist zwischen dem Schmerz und der Fröhlichkeit.« ⁴⁹ Von dieser Beobachtung ausgehend, wäre Warburgs Projekt als die

⁴⁴ Beide Zitate WIA III.103.1, B4.

⁴⁵ In der Reihenfolge ihrer Zitation: WIA III.103.1, A4. WIA III.103.1, C4. WIA III.103.1, A4. Cornelia Zumbusch stellt im Anschluss an Gombrich und unter Hinweisen auf Warburgs Notizen zum »Symbolismus als Umfangbestimmung« eine Verbindung zwischen Warburgs Überlegungen zum Umriss einerseits und Kants Ausführungen zum Umfang der Urteile über deren Grenzen andererseits her. Siehe Zumbusch 2004 (wie Anm. 2), S. 239–240. Zumbuschs Studie wäre hier wohl als Verteidigung des Warburgschen Beitrags zu einer genuin visuellen Form der Kognition, das heißt der visuellen Symbolbildung zu verstehen. Der vorliegende Beitrag entwickelt Warburgs Theorie des Umrisses hingegen aus dem Bereich der Ästhetik (schön versus expressiv) und Fragen der Affekte und ihrer Kontrolle.

⁴⁶ Winckelmann: GdK, S. 257 und ders.: N, S. 16.

⁴⁷ Winckelmann: GdK, S. 251 und ders.: N, S. 5.

⁴⁸ Winckelmann: N, S. 5 und S. 17.

⁴⁹ Winckelmann: GdK, S. 301. – Lacan führt in seinem siebten Seminar diese Denklinie fort, wenn er formuliert: »es gibt ein bestimmtes Verhältnis des Schönen zum Begehren. [...] Einerseits scheint es, der Horizont des Begehrens könne aus dem Register des Schönen eliminiert

Fortsetzung einer Tradition der Affektkontrolle beziehungsweise Affektausgleichung zu verstehen, die sich aber nicht auf Verbot, Repression, Ideal und Schönes stützt, sondern sich dem Prozess wiederholter kultureller Emergenz symbolischer Bändigung überantwortet. In diesem Sinn werden Winckelmann und Warburg als Theoretiker einer regulativen Funktion der Bilder lesbar, die beide eine Tarierung der Gefühle an eine Balancierung der Kontur knüpfen.

werden. Trotzdem ist andererseits nicht weniger deutlich – und es ist auch ausgesprochen worden vom Denken der Antike bis zum heiligen Thomas [...], daß es die Wirkung des Schönen ist, das Begehren aufzuschieben, es zu mindern, es zu entwaffnen [...]. Die Erscheinung des Schönen schüchtert das Begehren ein, sie untersagt es.« Jacques Lacan: Die Ethik der Psychoanalyse. Seminar VII, hg. von Jacques-Alain Miller, Weinheim, Berlin 1986, S. 287. Diesen Effekt, den Lacan im Zuge seiner Interpretation der Antigone-Tragödie beschreibt, bindet er dabei ausdrücklich an die Erscheinung des schönen Bildes. Hier liegt es »an der Schönheit Antigones« beziehungsweise am »faszinierende(n) Bild der Antigone«, dass das Begehren in die Schranken verwiesen wird. Ebd., S. 298–299.