

Frank Fehrenbach

„DU LEBST UND THUST MIR NICHTS“

ABY WARBURG UND DIE LEBENDIGKEIT DER KUNST

Mein Titel zitiert die unübertroffene Formel, die Aby Warburg seinen unveröffentlichten Grundlegenden *Bruchstücken zu einer pragmatischen Ausdruckskunde (monistischen Kunstpsychologie)* als Motto vorangestellt hat.¹ Was dort als generelles Merkmal von Kunst erscheint, erlaubt skizzenhafte Überlegungen zu Nähe und Differenz zwischen Kunst und Fetisch. Mein Text mäandert durch folgende Bereiche: Einigen Hinweisen zur älteren Begriffsgeschichte ästhetischer Lebendigkeit folgen knappe Bemerkungen zur Reichweite von Alfred Gells posthum veröffentlichtem, unvollendetem anthropologischem Ansatz, dem bislang avanciertesten Modell künstlerischer Wirkmacht; sein Paradigma ist der Fetisch.² Danach konturiere ich Warburgs Gegenmodell einer oszillatorischen Wirkungsästhetik, die um das Konzept des „Distanzraums“ und des „ungefährlichen“ Lebendigen kreist. Warburgs Überlegungen lassen sich kontrastieren mit der Attitüde des aneignenden Connoisseurs um 1900, für den hier paradigmatisch Warburgs Florentiner Gegenpart Bernard Berenson und seine Bostoner Geldgeberin, Isabella Stewart Gardner, stehen mögen. Vor dem Fetischismus dieser kalten Enthusiasten verschließt Warburg die Augen.

1. *Vivacità*

‘Lebendigkeit’ ist eine der ältesten und dauerhaftesten Formeln des Kunstdiskurses.³ Der klassische Lobtopos enthält aber eine doppelte Negation: Als ästhetischer Schein setzt sich ‘Lebendigkeit’ sowohl von der faktischen Leblosigkeit der Kunstprodukte als auch von der durch Götter oder Dämonen bewirkten Animation bzw. von der Mechanik der Automaten ab. Das schränkt zunächst den

1 Hier zitiert nach Zumbusch (2004), S. 216.

2 Vgl. Gells Überlegungen zur *efficacy* von Nagelfetischen im Kapitel *The Involution of the Index*: „An instructed person, approaching such a fetish, does not see a mere thing, a form, to which he may or may not respond aesthetically. Instead, what is seen is a visible knot which ties together an invisible skein of relations, fanning out into social space and social time.“ Gell (1998), S. 62.

3 Vgl. zum Folgenden ausführlicher Fehrenbach, *Lebendigkeit* (2003). – Wichtige Literatur zum Thema: Vejdle (1981); Camille (1989); Freedberg (1989); Gerlach (1989); Cropper (1991); Weber (1991); Gross (1992); Swan (1995); Elkins (1996); Smick (1996); Körner (1998); Melion (2001); Cranston (2002); Jacobs (2005); Pfisterer und Zimmermann 2005; Mitchell (2005); Stoichita (2008).

Wahrheitsanspruch nachahmender Kunst ein, wie es bereits bei Tertullian zum Ausdruck kommt: „Imago, cum omnes lineas exprimat veritatis, vi tamen ipsa caret, non habens Motum.“⁴ Die gemalten Trauben des Zeuxis erscheinen ‘wahr’; ohne die Hilfe des Tastsinns können sie von wirklichen Früchten nicht unterschieden werden. Die ‘lebendige’ Figur hingegen enthüllt sich bereits dem gedulden Sehen als – scheinlebendig. Es fehlt ihr das entscheidende Kriterium des Lebens, Bewegung.⁵

In Leonardo da Vincis nüchterner Dialektik wird derselbe Sachverhalt angesprochen: „[...] la pittura in se non è viva ma isprimitrice di cose vive senza vita.“⁶ Und: „Dove manca la vivacità naturale, bisogna farne una accidentale.“⁷ Wenn leblose Dinge aber dennoch erscheinen, als seien sie lebendig, verweist dies auf eine Kraft, die sich dem manipulativen Zugriff entzieht und darum unverfügbar und unheimlich bleibt. Hans Belting hat jüngst daran erinnert, dass das islamische Bilderverbot nicht einfach ein Kopierschutz von Allahs Schöpfung ist, als ob das Urbild gewissermaßen automatisch durch Imitation in den Schmutz gezogen würde. In seiner „westöstlichen Geschichte des Blicks“ ist es gerade der Vorschein des Lebens, der bildliche Repräsentationen suspekt macht, also ein wirkungs-, kein produktionsästhetisches Argument.⁸ Wer so tut, als könne er Allahs animierende Macht imitieren, wird am Jüngsten Tag mit der Forderung konfrontiert, seine Geschöpfe wirklich mit Lebensodem zu versehen – und wird scheitern. Das ästhetische Versprechen bleibt leer und der Verlebendigungsanspruch der Künstler eine bloße Anmaßung.

Dies markiert einen klaren Gegensatz zum aristotelischen Nachahmungspostulat mit seiner Gleichsetzung von Kunstwerk und gegliedertem Organismus.⁹ Die antike Analogie von lebendigem Körper und dichterischem Werk, Bauwerk¹⁰ sowie Rede¹¹ etabliert einen Topos; dieser blieb aber stets konstruktiv, weil er die

4 „Ein Bild (Bildnis, Bildwerk), selbst wenn es alle Linien ganz naturgetreu darstellt, ermangelt doch angesichts seiner Bewegungslosigkeit der (Lebens-)Kraft.“ *Adversus Marcionem*, II, ix, 5.

5 Dies bedeutet nicht, dass dem bewegungslosen Artefakt nicht eine „passive“ Wirkmacht zukommt; vgl. Gell (1998), S. 129 (“‘active’ as a patient with respect to the agency of others“). – Zur Ideengeschichte der Selbstbewegung vgl. Gill und Lennox (1994).

6 „[...] Malerei besitzt an sich kein Leben, ist aber Darstellerin lebendiger Dinge ohne Leben.“ *Libro di Pittura*, § 376.

7 „Wo die natürliche Lebendigkeit fehlt, muß man eine künstliche herstellen.“ *Codex Atlanticus*, fol. 399r.

8 Belting (2008), S. 76–79.

9 *Poetik*, 1450a16–17, b3–4; 1459a17 ff., b8 ff.

10 Vitruv, *De architectura*, II, i, 2; I, ii, 4.

11 Quintilian, *Institutio oratoria*, VII, pref. 1–2; vgl. Platon, *Phaedrus* 264c.

Auffindung wirkungsästhetischer Einlösungen allererst zur Aufgabe macht.¹² Es gibt kein technisches Wissen, wie der *zoographos* ästhetische Lebendigkeit 'herstellen' kann; der Ort dieser Lösungen ist der ästhetische Schein. Schon die Antike ist sich über die Virtualität künstlerischer Lebendigkeit bewusst, ihre 'als ob'-Struktur, im Unterschied zur Sphäre kultischer bzw. magischer Animation (paradigmatisch: Pygmalions Mädchenstatue).¹³

Ausonius stellt in Epigramm 63 (*In Myronis buculam*) fest, dass Myrons bronzene Kuh brüllen würde, wenn sie nicht fürchtete, dadurch das künstlerische Ingenium zu schmälern. Der vom Künstler evozierte *Schein* des Lebens soll hier als das Schwierigere bewundert werden, nicht die faktische (göttliche) Beseelung: „Nec sunt facta Dei mira, sed artificii“. Auf der anderen Seite grenzt sich Lebendigkeit – im Kontext des *decorum* – aber auch gegen ihr Übermaß ab. Die rätselhafte, dennoch wohl berühmteste koloritgeschichtliche 'Erfindung' der Antike, das *atramentum* des Apelles, zum Beispiel, wird von Plinius funktional mit der Abdämpfung der *colores florides* [!] begründet.¹⁴ Diese Dialektik, die den Begriff als 'Mittleres' auf einer impliziten Skala zwischen 'tot' und 'übertrieben lebendig' lokalisiert, wird in der Frühen Neuzeit aufgegriffen.

Pygmalions Elfenbeinstatue, von Venus gnädig belebt, markiert die erotische Transgression als Kern geglückter Animation, aber die beiden wirkungsästhetischen Paradigmata ästhetischer Lebendigkeit sind Ovids Narziss- und Medusa-Mythen, weil mit ihnen eine grundlegende Feststellung späterer Ekphrasen getroffen wird: Lebendigkeit beruht zuletzt auf einem Tauschgeschehen, das dem Betrachter eben jene Lebenskraft allererst entzieht, die ihm aus dem Kunstwerk teils verheißungsvoll, teils unheimlich wieder entgegenkommt.¹⁵ Im Blicktausch erfährt der Betrachter die überwältigende Kraft von Attraktion (Narziss) und Repulsion (Medusa), die seinen Personenstatus in Frage stellt. Das perspektivische Bild ändert daran im Grunde wenig; die frühneuzeitliche Bildgeschichte gleicht einem grandios entfaltenen Gegensatz zwischen distanzierter Rekonstruktion und blickendem Bild (für Benjamin gleichbedeutend mit der Aura).¹⁶ Das frühneuzeitliche Bild bildet nicht ein-

12 Zur Unterscheidung von materialen und konstruktiven Topoi vgl. Primavesi (1998); Coenen (2001).

13 Dazu jetzt grundlegend Stoichita (2008); vgl. Hersey (2009).

14 *Naturalis Historia*, XXXV, 97; vgl. dazu Gombrich (1962); Weil Garris (1974), S. 18 ff.

15 Vgl. Freccero (1972); Marin (1977), Teil 2; Cropper (1991); Shearman (1992), S. 46 ff.; Fehrenbach (2005).

16 „Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belehnen, den Blick aufzuschlagen.“ Benjamin (1980/1981), S. 646 f.; zum auratischen Bild vgl. Zumbusch (2004), S. 212–227

fach einen subjektiven Blick ab, der „sich [...] autonom fühlt“ und den Betrachter als „neuen Narziss“ in Szene setzt, wie Belting in enger Anlehnung an Panofsky behauptet.¹⁷ Was die Maler ausloten, zielt zuletzt darauf, den Blick des Betrachters und den Gegenblick der Objekte (Dürers „Gegenwürff“) in unaufhebbare Oszillation zu versetzen.

Der dynamische Tausch zwischen lebendig werdendem Bild und ‘absterbendem’ Betrachter wird schon seit den byzantinischen Ekphrasen auf höherer Stufe durchgespielt: Nun ist es das ‘lebensfähige’ (meist schlafende oder gedankenverlorene, häufig erotische) Sujet, das durch Schweigen und Bewegungslosigkeit (sprich: ‘Unlebendigkeit’) des Betrachters gerade an der möglichen ‘Verlebendigung’ gehindert werden soll. So noch bei Guarino da Verona, der angesichts der wirklichkeitsnahen Zeichen des Lebens in einem Bild des Hl. Hieronymus kaum die Lippen zu öffnen und nur zu flüstern wagt; dennoch konstatiert er, dass dies alles ‘nur’ gemalt sei.¹⁸ Lebendige Bilder enthalten ein Versprechen, dessen Einlösung unerträglich wäre. Daher triumphiert in der unlebendigen Lebendigkeit, dem Schweigen der Bilder und dem toten Blick der Statuen eine paradoxe Form der *potentiellen* Beseelung, die seit dem 15. Jahrhundert in immer neuen Varianten von Künstlern und ihrem Publikum erkundet wird.

Dass es gerade die Bestimmung der ästhetischen Lebendigkeit ist, Identität und Differenz zwischen den künstlerischen Abbildern und ihren Urbildern, oder anders gesagt: das Wechselspiel von totem Material und Vorschein des Lebendigen, als unaufhebbare Spannung, als Oszillation zu inszenieren, wird im mittelalterlichen Bilddiskurs vorbereitet. Die hochkomplexen Auseinandersetzungen um das Verhältnis von Prototyp und Abbild beziehen sich zuletzt auf das Problem der Wahren Bilder Christi und Mariä, die als lebendige Instrumente der Dargestellten fungieren, wie lebendige Körper bewegt, geschmückt, gewaschen werden, die wahrnehmen, Bewegungswunder vollbringen und generative Kraft (Selbstreplikation) besitzen.¹⁹ Dennoch werden die Theologen nicht müde, die ontologische Differenz zwischen Urbild und Abbild zu betonen. Die ästhetische Lebendigkeit ist hier in einen christologischen Diskurs eingebettet, der Identität und Differenz (von Vater und Sohn, Gott und Mensch) zugleich heilsgeschichtlich vertieft. Die Kultbilder besetzen in diesem Diskurs diejenige Stelle, die zuvor den lebendig scheinenden Artefakten vorbehalten war – sie erscheinen ‘wie lebendig’, während

17 Vgl. Belting (2008), S. 242 und *passim*, mit Panofsky (2000).

18 „Quod cum declaret imago, / Picta quidem sed signa tamen vivacia monstrans, / Hiscere vix ausim clausisque susurro labellis [...]“; hier zitiert nach Baxandall (1971), S. 156.

19 Dazu ausführlich Freedberg (1989); Wolf (1990).

Reliquien und Automaten weiterhin eine lebendige Kraft auszeichnet, die ohne das ikonische Spannungsmoment auskommt.²⁰

Die Frühe Neuzeit knüpft sowohl an den mittelalterlichen Bilddiskurs (Identität *und* Differenz von Urbild und Abbild) als auch an die christliche Höchstbewertung des 'Lebens' an. Kein Lobtopos wird in der Renaissance häufiger verwendet, nicht nur in der Bildenden Kunst, sondern auch in der Dichtung.²¹ Als feste Bestandteile des materialen Topos etablieren sich – im Anschluss an antike Vorbilder²² – die *signa vitae* des geöffneten Mundes, der eine Stimme anzeigt, die geschwellten Adern, Muskeln, gespannten Sehnen oder das „bewegte Beiwerk“ der wehenden Haare und Schleier. Aber über solche Bewegungsmotive hinaus führen bildtheoretische Fundierungen der Lebendigkeit. Sie binden Lebendigkeit einerseits stärker an das Ingenium des Künstlers, andererseits an über die bloße Naturnachahmung hinausgehende Qualitäten.

Das ältere generative Modell zwischen Künstler und Werk erweiternd (ein Topos seit Macrobius, Saturnalia II, 2, 10), postuliert Petrarca beispielsweise eine 'biologische' Abstammungsbeziehung zwischen Urbild und Abbild, die mit dem Begriff *aere (aria)* eine wirkmächtige Formel im Diskurs der Lebendigkeit benennt.²³ Faszinierend und doch unbestimmbar sieht der Sohn dem Vater gleich, so wie das künstlerische Abbild seinem lebendigen Urbild. Damit ist die Kategorie des expressiven Ungreifbaren (*non so ché*)²⁴ berührt, die verhindert, dass Lebendigkeit zum bloßen Ausdrucksschema verhärtet. Die Debatte verläuft hier vor allem über die Differenzierung zwischen bloßer Nachahmung der Form auf der einen und Lebendigkeit auf der anderen Seite. In seinem *Idiota de mente* preist Nicolaus Cusanus ein fiktives Porträt, das „minus similis“ ist als ein perfektes Abbild, aber im Unterschied zu diesem nicht „mortus“ ist, sondern die Fähigkeit (*potentia*) besitzt, sich seinem Urbild lebendig anzugleichen und damit die Kunst des Malers selbst nachahmt.²⁵ Die Frage, an welche höchst ähnlichen, aber „toten“ Abbilder Cusanus dachte

20 Vgl. etwa den Tristan-Roman von Thomas de Britanny, ca. 1160; dazu Perkinson (2002). – Grundlegend Grubmüller und Stock (2003).

21 Hazard (1975); Albrecht-Bott (1976), S. 70–99.

22 Vgl. etwa Plinius, *Naturalis Historia*, XXXIV, 59; Cassiodor, *Variarum libri*, VII, 15.

23 Petrarca, *Familiarum rerum libri*, ed. Rossi 1942, IV, xxiii, 19; vgl. dazu begriffsgeschichtlich Summers (1989).

24 Vgl. grundlegend Köhler (1953–1954).

25 „In hoc enim infinitatem ymaginis modo, quo potest, imiatur, quasi si pictor duas ymagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, que seipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset, nemo hesitat secundam perfeccionem quasi artem pictoris magis imitantem.“ *Liber de mente*, Kap. 13; hier zitiert nach der Angabe in Cassirer (1987), S. 286.

(zeitgenössische niederländische Porträts?) und an welche ‚unähnlichen‘, aber lebendigen, sich ständig assimilierenden (das Schweißstuch Christi, als amorphe Figuration?) bleibt offen, aber auch die andere: woher denn nun das Leben der Bilder letztlich kommt.

Manuel Chrysoloras führt das Gefallen an der Darstellung des Lebendigen auf unsere Bewunderung des *nous* des Malers zurück, der sich in der farbigen Materie ähnlich einprägt wie die Passionen in die weichen Körperteile.²⁶ Leonardo da Vinci entwickelt aus dieser pathognomischen Analogie eine konsistente Theorie des künstlerischen Ausdrucks: Es ist dieselbe seelische Gestaltkraft, die den Körper des Künstlers formt bzw. belebt und die sein künstlerisches Urteilsvermögen (*giudizio*) regiert.²⁷ Die Lebendigkeit des Gemäldes verdankt sich so unmittelbar der *vis formativa* der künstlerischen Seele. Das lebendige Gemälde ist ‚Expression‘ eines formierenden Prozesses, der unmittelbar aus der biologischen, prokreativen Sphäre in die Kunstproduktion übergeht.²⁸

Nirgendwo nimmt Lebendigkeit eine ähnlich zentrale Stelle ein wie im Vitenwerk Giorgio Vasaris. Aber die geradezu inflationäre Verwendung des Topos²⁹ verdeckt allzu leicht analytische Horizonte. Der Begriff markiert die zentrale Errungenschaft der höchsten Stufe von Vasaris kunstgeschichtlichem Epochenmodell, das seinerseits biomorph gedacht wird.³⁰ Lebendigkeit ist aber für Vasari überraschenderweise eine Kategorie, die das Spannungsverhältnis zwischen Sehen und Nicht-Sehen sinnfällig macht, ein Spannungsverhältnis, das – so Vasaris Pointe – dem lebendigen Körper selbst eignet: „quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra ‘l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive“.³¹ Der ästhetische Entzug, der das Organische charakterisiert, bedeutet eine Transzendierung des Faktischen; man ist geradezu an Henri Focillons schönes Diktum erinnert: „le tremblement léger, imperceptible, qui m’indique qu’elle vit“.³² Das Changieren zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das dem bewegten Lebendigen zukommt, zeigt sich im eigentümlichen Wechselspiel von Präsenz und Distanz ‚lebendiger‘ Bilder. Dieses Wechselspiel spiegelt sich für Vasari aber auch in den Bedingungen der Betrachtung. Während Tizians späte Gemälde nahsichtig ihre Pinselfaktur offenbaren, scheinen sie aus einem bestimmten Abstand ‚lebendig‘

26 Vgl. Baxandall (1971), S. 82.

27 Vgl. dazu Laurenza (2001), S. 117–120.

28 Zur Analogie von Inspiration, Imitation und (sexueller) Konzeption vgl. Leonhard (2002); Ruvoldt (2004); Pfisterer (2005).

29 Vgl. Le Mollé (1988), ad ind.

30 Zum Kontext sei auf die Anthologie von Geri (2008) verwiesen.

31 Vasari (1966–1987), Bd. IV, S. 5.

32 Henri Focillon, *La Vie des Formes* (1934); hier zitiert nach Zumbusch (2004), S. 123 (Hervorhebung FF).

(*vive*).³³ Lebendigkeit verlangt nach kalkulierter Unschärfe; nichts gefährdet sie mehr als die Redundanz der Information.

2. Agency

Es ist genau ihre verwirrende Doppelpoligkeit zwischen Fakt und Akt, zwischen positiver Form und *aria*, zwischen totem Material und Blicktausch, welche verhindert, dass 'Lebendigkeit' ohne weiteres als Fall von *agency* rubriziert werden kann. Neben seiner kaum haltbaren Rückführung der *agency* auf das Modell *personhafter* Präsenz³⁴ krankt Alfred Gells Modell ja vor allem an der Eindeutigkeit seiner Aktionsrelationen und der binären Struktur von *agent* versus *patient* (niemals *agent* und *patient* zugleich). Seine Vektoren- und Baumdiagramme sind, bei aller Komplexität, ganz ungeeignet, reziproke ästhetische Prozesse zu repräsentieren. Der Rezipient beispielsweise ist bei Gell entweder aktiv (als Auftraggeber) oder passiv (gegenüber der Wirkung, die vom Werk unter angemessenen Rahmenbedingungen ausgeht). Aktiv *und* passiv kann er nur sein als Rezipient eines von ihm bestellten Werks.³⁵ Reziprozität als Merkmal ästhetischer Erfahrung ist dabei ausgeschlossen. Zuerst war man Auftraggeber (aktiv), nun ist man passiver Rezipient der Vertretungs- und Handlungsmacht des Artefakts, das zum Urbild ein indexikalisches Verhältnis besitzt, Spur und Residuum eines personhaften, intentionalen Anderen ist.

Gells anthropologisches Modell, das auf die Dezentrierung des Subjekts baut und daher (eine Konstante bildanthropologischer Ansätze) für die fünfhundert Jahre des westlichen Kunstdiskurses zwischen 1400 und 1900 nicht viel Sympathie aufbringt, berührt, wenn ich recht sehe, nur zwei Mal dasjenige, was ich als Lebendigkeit der Kunst bezeichne. Das eine Mal in seiner Analyse des Gegenblicks von gemalten Hindu-Gottheiten, deren Augen manchmal durch Spiegel dargestellt sind. (Man könnte auch an zentralafrikanische Ahnenbildnisse denken.)³⁶ Dies erscheint als komplexe Verschachtelung, bei der sich der Rezipient als Blickender im Spiegelblick erkennt und daher in einen oszillierenden *progressus ad infinitum* gezogen wird, wodurch zuletzt eine besondere Form der „Einheit“ zwischen Subjekt und Artefakt hergestellt wird, auch wenn statt der Spiegel gemalte Augen den Gläubigen betrachten – „a kind of optical oscillation in which idol's and devotee's

33 Vasari (1966–1987), Bd. VI, S. 166.

34 „The basic thesis of this work [...] is that works of art, images, icons, and the like have to be treated, in the context of an anthropological theory, as person-like; that is, sources of, and targets for, social agency.“ Gell (1998), S. 96. – Vgl. die zusammenfassende Rezension von Hooper (2000) und die knappe Kritik von Mitchell (2005), S. 7, Anm. 2.

35 Vgl. Gell (1998), S. 47 f.

36 Vgl. LaGamma (2007).

perspectives shift back and forth with such rapidity that [...] ‘union’ is achieved“.³⁷ Solche Oszillationsstrukturen markieren aber keinen Sonderfall und ließen sich im Blick auf und Gegenblick von Kunst mühelos verallgemeinern.

Die zweite wichtige Einsicht betrifft die Indizes selbst, genauer: die internen Relationen *zwischen* den Teilen des Artefakts sowie zwischen Teilen und Ganzem. Zur Veranschaulichung verweist Gell auf ein wahrnehmungspsychologisches Experiment Rudolf Arnheims, bei dem einem Teil des Artefakts (einer im Bildfeld ‘schwebenden’ schwarzen Scheibe) eine Dynamik innerhalb des Bildfeldes zugeschrieben und dieser Teil zugleich vom Bildfeld rückbestimmt wird.

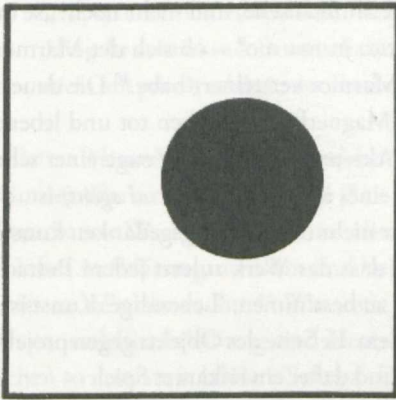


FIG. 3.10/2. The black disc looks as if it ‘wanted’ to return to the centre of the square. Source: Arnheim 1974

Abb. 1: Arnheims Experiment

Teil und Ganzes scheinen sich hier wechselseitig zu determinieren bzw. zu energetisieren und oszillieren daher unaufhörlich zwischen der *agent/patient*-Polarität. Es sei dahingestellt, ob es sinnvoll ist, in diesem Fall von Indizes zu sprechen, aber das Beispiel zeigt doch die Grenzen eines diagrammatischen Modells auf, das mit Vektoren, Mengenklammern und Baumdiagrammen nie sein algebraisches Paradigma in Frage stellt.

Dies wäre aber notwendig, um den oszillierenden Charakter von Lebendigkeit-zuschreibungen analytisch zu erfassen. Für ihre reziproke Struktur bietet die Kunstliteratur zahlreiche Beispiele. Dort erscheint der Lobtopos häufig in der Form eines Mangels, vor dem das Superlativ erst sein Profil erhält: Nur noch die wirkliche Stimme, die Seele, der Blick, das Blut fehlen ...³⁸ Aber es ist von größter Bedeutung für das Verständnis von Lebendigkeit-zuschreibungen, dass der Rezeptionsvorgang mit

37 Gell (1998), S. 120.

38 Beispiele in Fehrenbach, *Calor nativus* (2003).

diesem enttäuschten Urteil nicht abschließt oder die reflexive Ebene wechselt – als aufgeklärte Abwendung vom Faszinosum bloß scheinbarer Animation. Vielmehr ist die Erkenntnis, durch die der Bann der *agency* durchbrochen wird, selbst Teil einer fortdauernden und letztlich unabschließbaren Oszillation, bei der sich der lebendige Schein immer wieder gegen seine Auflösung zur Wehr setzt.

Petrarca beklagt, dass Simone Martinis Porträt der Laura keine Stimme besitze (mithin nicht wirklich lebendig sei), aber das hindert ihn nicht daran, einen persönlichen Umgang mit der Miniatur (bzw. der Zeichnung) zu konstruieren, bei dem jede *erneute* Betrachtung im Tränenstrom endet (Wirkmacht des ‘toten’ Bildnisses).³⁹ Im Juni 1633 fasst Lelio Guidiccioni in einem Brief an Bernini seine Erfahrungen vor der (Doppel-)Büste von Scipione Borghese zusammen: Man wisse am Ende nicht mehr, ob die Büste dem Kardinal oder dieser der Büste ähnlich sehe, und mehr noch: „se quello sia marmo intenerito in lui, o egli impietrito in marmo“ – ob sich der Marmor in den Kardinal ‘erweicht’ oder dieser sich im Marmor versteinert habe.⁴⁰ Die dauernde vexierbildhafte Umpolung des ästhetischen Magnetfelds zwischen tot und lebendig, bei dem der Betrachter mal (projizierender) Akteur, mal passiver Zeuge einer scheinbar autonomen Gegenwart (keineswegs nur eines intentionalen *social agent*) ist, diese Reziprozität der Wirkrichtungen läßt erst gar nicht den Lieblingsgedanken kunsthistorischer Selbstreferenzialisten aufkommen: dass das Werk zuletzt jedem Betrachter bescheinigt, die Regeln des Spiels stets selbst zu bestimmen. ‘Lebendige’ Kunst ist ein Spiel zwischen Betrachter und Artefakt, bei dem die Seite des Objekts gegen projektive Vereinnahmung bis zuletzt resistent bleibt – und daher ein riskantes Spiel.

3. Schwingungszustand

Statt ‘Oszillation’ ließe sich auch – das ist vielleicht nur eine Frage des Temperaments – von „Schwingungszustand“ oder „Pendelgang“ sprechen.⁴¹ Aby Warburgs Projekt einer historischen Bildwissenschaft, die ihr Objekt als Ausgleichsprodukt zwischen polaren Bestimmungen versteht, wurde von Hartmut Böhme jüngst brillant zusammengefasst.⁴² Er zeigt, wie Warburgs Begriff des Bildes einen Spannungsraum zwischen abstrakt-arbiträrem Zeichen und magisch-präsentischem Index eröffnet. Cornelia Zumbusch hat in ihrer bedeutenden Arbeit über Warburg und Benjamin (2004) die dialektische Natur dieses Bildbegriffs ausführlich dargestellt. Ich kann mich daher kurz fassen und mich auf die Frage konzentrieren, inwiefern Warburgs fortwährender Bezug auf *Lebendiges* das Profil seines Ansatzes schärft.

39 Zur entsprechenden Passage in Petrarca's *Secretum* vgl. Baader (1999), besonders S. 180 f.

40 Vgl. dazu Dombrowski (1997), S. 95.

41 Vgl. z. B. Warburg (1932), Bd. 1, S. 151 (*Francesco Sassettis letztwillige Verfügung*).

42 Vgl. Böhme (2006), S. 237–248.

In der Einleitung zum *Bilderatlas* verdichtet Warburg sein historisches und bildpsychologisches Hauptargument:

Der Rhythmus vom Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne bedeutet jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmäßiger Kosmologik, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument eben das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet. Dem so zwischen religiöser und mathematischer Weltanschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt nun das Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit wie des Individuums in einer ganz eigentümlichen Weise zur Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe verstärkend. Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz.⁴³

Der letzte Hinweis in diesem gewohnt opaken Text ist wichtig, denn er beseitigt ein in der Warburgliteratur lange Zeit dominierendes Missverständnis, das in der Kulturtheorie Warburgs eine rationalistische Teleologie erkannte, welche die Kunst als bloßes Aufklärungsmedium und kulturgeschichtliches Übergangsinstrument in Dienst zu nehmen suchte.⁴⁴ Was aber im Bild erscheint, schwingt stets zwischen Distanz und Einverleibung und bietet erst als Ausgleichsprodukt von *agency* und Zeichen so etwas wie labilen ‚Schutz‘. Dabei ist der Begriff des Lebendigen von entscheidender Bedeutung. Warburg setzt Leben vorwiegend mit Bewegung, nicht mit Blick bzw. Wahrnehmung und schon gar nicht mit *compositio* gleich und verrät damit seine kulturgeschichtliche Prägung durch den Florentiner Kunstdiskurs der Frühen Neuzeit und durch das *Fin de Siècle*, das Bewegung mit (sozialer) Befreiung gleichsetzte.⁴⁵ Als stillgestellte Bewegung halten Bilder dieses Leben im Zaum. Aber in die Statik des Bildes schreibt sich doch eine Energie ein, die im Betrachter freigesetzt werden kann.

43 Hier zitiert nach Gombrich (2006), S. 382 f.

44 Vgl. Zumbusch (2004), S. 261, die von der „Aufklärungsfunktion“ der Kunst spricht („sie leistet eine Bilderkritik im Medium des Bildes“), eine Verallgemeinerung, die im Gegensatz zu ihrer nuancierten Entfaltung von Warburgs Bildbegriff (als Schwebemedium; vgl. ebd., S. 305) steht. – Obwohl Gombrich die Polarität im Denken Warburgs nachzeichnet und vom „ewigen Kampf“ gegen die „primitive anthropomorphistische Denkweise“ spricht (Gombrich [2006], S. 290), ist seine monumentale Warburgmonographie von vernunftteleologischen Vorurteilen geprägt („Wir empfinden, daß auch für ihn [Warburg] der Sieg noch nicht errungen ist.“ Ebd. S. 292). – Dagegen Didi-Huberman (2002).

45 Vgl. Warburgs positive Würdigung des Jugendstils in Gombrich (2006), S. 123–128. – Zum zeitgeschichtlichen Kontext vgl. Nitschke (1990). Zum Zusammenhang zwischen (Farb-)Komposition und Lebendigkeit vgl. Hills (1999), S. 223–226; Fehrenbach, *Calor nativus* (2003).



Abb. 2: Domenico Ghirlandaio, *Szenen aus dem Leben Johannes des Täufer*, Florenz, Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni, 1486–1490.

Diese Energie – das „superlativische Dynamogramm“⁴⁶ der Pathosformel vor allem – ist in sich selbst janusköpfig: Sie vermag nach der Seite der Distanzlosigkeit, der Präsenz auszuschlagen; sie kann aber auch eine ansonsten unerträgliche Spannung zwischen den bildkonstituierenden Polen ausgleichen. Warburgs Deutung der heidnischen „Nympha“ (und ihrer christlichen Metamorphosen) ist dafür ein gutes Beispiel. Ihre „befreiende Wirkung“ in Domenico Ghirlandaios Tornabuoni-Fresken (Florenz, Santa Maria Novella; Abb. 2) beruht darauf, zwischen „kühler, politischer, verteilender Physiognomik“ auf der einen und „(heißer) dämonisch abergläubischer, subjektiv realverknüpfender, kirchlich religiöser oder ideal anknüpfender heidnischer Mimik“⁴⁷ auf der anderen Seite, mithin zwischen zeichenhafter Repräsentation und präsentischer *agency*, die das Bild zu zerreißen drohen, zu vermitteln. Als Ausbruch vitaler Energie steht die Nympha gewissermaßen nur für sich selbst und führt, wie man extrapolieren darf, jenseits der Ebenen der zeichenhaften Bedeutung und der indexikalischen Präsenz die Anschauung des Betrachters auf seine eigene Lebendigkeit zurück.

Doch nur als gebanntes, stillgestelltes, im Zaum gehaltenes Leben – paradigmatisch: in der Grisaillemalerei, die auf die lebendige Farbe verzichtet⁴⁸ – ermöglicht das Bild jene Distanz, um die es Warburg vor allem ging. In seiner entwicklungsgeschichtlichen Herleitung der Pathosformel aus den überwältigenden Erfahrungen der Angst, des Rauschs, der Gefahr definiert Warburg das zum Bild drängende Leben als offensive, raumnegierende Kraft, auf die der Mensch mit Flucht, Raserei oder Gegenangriff reagiert. Gombrich hat gezeigt, wie Warburg hier zeitlebens einer Jugendlektüre, Tito Vignolis *Mito e scienza* (1880), die Treue hielt. „In der Betrachtung der Dinge lassen sich zwei Perioden unterscheiden: 1. Alles Lebende wird als feindlich sich fortbewegend und verfolgend angenommen und daraufhin zu diesem Stellung genommen oder 2. Alles Lebende wird auf seine Gebundenheit in der Bewegung untersucht: Gesetz, Kraft.“⁴⁹

46 Hier zitiert nach Zumbusch (2004), S. 169.

47 Hier zitiert nach Gombrich (2006), S. 163.

48 Warburgs Hinweis auf die Bedeutung der „Graumalerei“ findet sich am Ende seines Aufsatzes über Francesco Sassetis Testament: „Die ikonologische Stellung dieser Grisaillefiguren ist nach den bisherigen Ausführungen klar; sie gehören dem Kreise jener energetischen Ausgleichssymbole an, ohne daß ihnen, die schattenhaft unter dem Heiligen verweilen müssen, zugleich schon das Privilegium zugestanden wäre, durch die gebärdensprachliche Eloquenz ihrer römischen Virtus direkt stilumbildend in Ghirlandaios ruhigen Realismus einzugreifen.“ Warburg (1932), Bd. 1, S. 157. Vgl. auch die knappen Notizen in Warburgs Nachlaß: „Das Reich d[er] Kollektiv-Erinnerung heißt Schauplastik, Grisaille“; hier zitiert nach Zumbusch (2004), S. 104; „Erschaffung des Grisaillemenschen als Akt der künstlerischen Sophrosyne“; hier zitiert nach Gombrich (2006), S. 334. Zur Vorstellung Warburgs, dass die antiken Pathosformeln als „Revenants“ durch „scheinplastische Vortragsweise“ (Grisaille) auf Distanz gehalten werden, vgl. auch Buschendorf (1985), S. 189.

49 Hier zitiert nach Gombrich (2006), S. 104.

„Du lebst und thust mir nichts“: Als stillgestelltes Leben halten Bilder für Warburg die Reaktion des Betrachters in der Schweben, markieren sie eine Pause, die ihrerseits den Fluss der Handlungen (des „Greifmenschen“) unterbrechen. In beiden Fällen wird jener Schwebestand hergestellt, den Warburg ersehnte und um dessen Labilität er zugleich wusste.⁵⁰ Erst durch die Stillstellung des Lebendigen kann es zu einer Verlebendigung des Stillgestellten auf höherer Ebene kommen, etwa im Ornament. Cornelia Zumbusch hat diese „Doppelbewegung von [...] Belebung und Abtöten“ überzeugend herausgearbeitet.⁵¹

In der „Freude über das ungefährlich Bewegte“⁵² – gegenüber dem ursprünglichen „phobischen Reflex“⁵³ –, die das Bild ermöglicht, zeigt sich die systematische Bedeutung des Lebendigen in Warburgs Analysen. Mit der Pathosformel etabliert Warburg ein nicht-arbitrarisches Element der Bewegung, des Lebens im Bild, dem anthropologische Urfahrungen entsprechen. Nicht jedes Artefakt besitzt daher ‚Leben‘; die Kategorie behält ihren analytischen und deskriptiven Wert (im Unterschied zum Fetisch, der willkürlich bestimmt werden kann). Lebendige Bilder und Skulpturen verweisen zugleich auf einen Bereich der Alterität, die artifizuell und damit gebunden genug bleibt, um nicht in den magischen Gravitationsbereich der personhaften Präsenz zu geraten; dies wäre eine traditionelle Bestimmung des Fetischs. Lebendige Bilder gleichen häufig eher der metabolischen Existenz der Pflanze oder der numinosen Kraft, dem lebendigen Impetus, der sich in bewegten Objekten manifestiert. Lebendige Bilder spielen stets ins Unlebendige hinüber, sie halten gewissermaßen die (kultur- und wissenschaftsgeschichtlich ja niemals wirklich geschlossene) Grenze zwischen Lebendigem und Unlebendigem offen. Damit sind sie als Motor von Warburgs „Pendelgang“ eminent bedeutsam. Das unschädlich gemachte ‚Lebendige‘ erlaubt Warburg zufolge eine – beinahe schon paradoxe – Skalenverschiebung in Richtung ‚unlebendig‘ (Grisaille, Bewegungslosigkeit), ohne aber jemals seine Resistenz gegenüber dem abstrakten ‚Zeichen‘ vollständig aufzugeben.

4. „Bitten by the Rembrandt“

Sehen erscheint bei Warburg als verfeinertes Tasten, das nun Distanz zu den Objekten hält und den Übergang vom Greifmenschen zum Denkmenschen befördert. Ist damit der Regelfall des Umgangs mit Kunst bezeichnet? Im Zeitalter des Kunstmarkts ist das Werk, wenn es nicht gleich fürs Museum produziert wird, auch und oftmals zunächst Objekt der aneignenden Begierde und beerbt damit auf natürliche Weise jene Passion, die sich in Spätmittelalter und Früher Neuzeit

50 Vgl. Zumbusch (2004), S. 120–127; 216 f.

51 Ebd., S. 221.

52 Fragment vom 27. 08. 1890; hier zitiert nach Gombrich (2006), S. 108.

53 Vgl. dazu (und zur Herkunft des Konzepts in Vignolis Kulturtheorie) ebd., S. 296 f.

im Zusammentragen großer fürstlicher Reliquiensammlungen und dem Wunsch nach Aneignung ihrer geheimnisvollen Energien manifestierte.⁵⁴ In einer polemischen Passage seines Paragone zwischen Malerei und Dichtung erzählt Leonardo da Vinci, dass König Matthias von Ungarn gleichzeitig ein Buch und ein gemaltes Porträt überreicht wurden, worauf seine Hände spontan („da lor medesimo“) nach dem Bild griffen.⁵⁵

Die besitzende Aneignung von Kunst kommt, das mag erstaunen, in derzeitigen bildanthropologischen Revisionen mit ihrem latenten Ikonoklasmus kaum vor. Erstaunlicher ist, dass der Sammler von Kunst auch bei Aby Warburg nur in der sedierten Form des bürgerlichen Genießers erscheint: „Opposition gegen den Besitz und die französisierende Eleganz – Alsterufer“, heißt es in einer biographischen Notiz von 1927.⁵⁶ Warburgs Fetischsammlung waren eindeutig Bücher, nicht Kunstwerke; den entsprechenden Enthusiasmus des „modernen müden Kulturmenschen auf seiner italienischen Erholungsreise“⁵⁷ hat er früh geißelt, und die „neutral abwägende Schätzung“ als „urtümliche Enthusiasmusform der besitzenden Klasse“ lächerlich gemacht:

Zu dieser Gruppe der Enthusiasten gehören auch die Kenner und „Attributzler“, denn sie bewundern ohne Adjektiv, indem sie die Eigenart ihres Helden abgrenzend zu schützen oder zu erweitern suchen, um ihn als einheitlich logischen Organismus zu begreifen – Bayersdorfer, Bode, Morelli, Venturi, Berenson, sowie das schnuppernde Gelichter... Es sind Heroenverehrer, die aber in den letzten Ausläufern nur noch das Temperament eines Gourmand beseelt.⁵⁸

Ein erstaunliches Urteil, denn statt des „kaufmännische[n] Spießer[s]“, den man besser nicht „in seiner künstlerischen Futterstunde stört“⁵⁹, hätte Warburg ein relativ neues Phänomen beobachten können, das mit seiner komplizierten Überlagerung von Fetischismus erster und zweiter Ordnung, zwischen „in Obhut nehmen“ und „herrisch besetzen und besitzen“ (um Hartmut Böhme zu paraphrasieren)⁶⁰, eine Vertiefung verdient, die ich hier nicht leisten kann. Von der aneignenden Energie der goldenen Zeit des Kunsthandels im neuen Königreich Italien zwischen

54 Vgl. dazu Kohl (2003), S. 46–64.

55 Libro di Pittura, § 27.

56 Hier zitiert nach Gombrich (2006), S. 192.

57 Hier zitiert nach ebd., S. 147.

58 Briefentwurf an Adolph Goldschmidt (1903); hier zitiert nach Gombrich (2006), S. 182.

59 Hier zitiert nach ebd., S. 196.

60 Böhme (2006), S. 364.

ca. 1875 und 1925 macht man sich heute, wo im Bereich der bekannteren Alten Meister beinahe jeder Besitzerwechsel für Aufsehen sorgt, häufig nur einen unzureichenden Begriff. Bernard Berenson war der Hohepriester dieser rauschhaften Exportökonomie mit ihrem unerreichten Vorbild, den Napoleonischen Kunstraubzügen. „Berenson kalte blaue Augen, Streber und Snob, affectirte Schärfe“, so fasst Warburg schon in Florenz seine Antipathie zusammen⁶¹, aber er verkennt die verwirrenden Übergänge zwischen Greifmensch und Denkmensch Berenson und die animierende Gier, die sein Imperium prägte – eine Schwingungsweite ganz eigener Art. Wenn Berenson seine Zuschreibungen als Séancen gestaltet, bei denen er mit halb geschlossenen Augen das Bild betastet, bevor er sein ängstlich erwartetes Urteil abgibt⁶², und *tactile values* zugleich als Zentralkategorie seiner Ästhetik fungieren⁶³, dann erscheint darin die von Warburg bewundert-gefürchtete „alexandrinische“ Distanzlosigkeit, welcher auf der anderen Seite der kalte Geschäftsmann („Athen“) gegenübersteht, der sich darin übt, seine pygmalionischen Geliebten gegen den Fetisch des Geldes einzutauschen.⁶⁴

Die Tauschpartner in Amerika, die über unerhörte Mittel verfügen und sich zugleich von der Kontinuität der Geschichte abgeschnitten fühlen, scheuen keine Kosten, um am Kokon des eigenen Nachlebens zu spinnen. Nach dem Tod ihres einzigen Sohnes, einer folgenden Fehlgeburt und der Diagnose, nicht wieder schwanger werden zu können, beginnen für Isabella Stewart Gardner jahrelange Weltreisen. Um 1894 beginnt die Millionenerbin in Boston die psychischen und monetären Energieströme in den Aufbau einer unglaublich rasch zusammengebrachten, überwältigenden Sammlung von vorwiegend italienischen Renaissancewerken, Möbeln, Objekten, Manuskripten, Textilien und Architekturfragmenten zu lenken.⁶⁵ Sie werden in ihrem neu errichteten Haus am Bostoner Fenway, dem Feenweg, das außen Moderne signalisiert, nach innen aber als Pasticcio eines venezianischen Palazzo erscheint, nach dem Geschmack ihrer Besitzerin arrangiert und der Öffentlichkeit mit der Auflage zugänglich gemacht, nach ihrem Tod (1924) nicht die geringsten Veränderungen vorzunehmen.

61 Hier zitiert nach Roeck (2001), S. 172.

62 Zu Berensons Zuschreibungspraxis vgl. Clark (1974).

63 Spätestens seit seinen *Florentine Painters* (1896) erscheint *movement* neben den *tactile values* auch bei Berenson als zentrale anschauliche (und normative) Kategorie der italienischen Renaissance-malerei. Auch in ihrer psychologischen Bewertung der Kunst als individual- bzw. kulturgeschichtlichem Therapeutikum stehen sich Warburg und Berenson weniger schroff gegenüber, als zu vermuten wäre. Zu Berensons Ästhetik vgl. Clark (1981), S. 108–129; Calo (1994).

64 Vgl. Simpson (1986); Samuels (1987).

65 Die Isabella Stewart Gardner-Biographik ist noch immer geprägt von populärer Anekdotenliteratur: vgl. erschöpfend Shand-Tucci (1998); Ausnahmen: Rubin (2000); Hawley (2001); McCauley u. a. (2004); Chong und Murai (2009).



Abb. 3: Isabella Stewart Gardner-Museum, Boston

So partizipiert das Numen der Verstorbenen an der Unbeweglichkeit ihrer kostbaren, 'lebendigen' Trophäen und verwandelt das Haus in den Schrein einer Untoten, die sich auf ewig in ihrem der Zeit enthobenen Besitz spiegelt; eine Parallele etwa zum Museum Poldi-Pezzoli in Mailand sowie, als schwere Erblast für akademische Institutionen, später zu Roberto Longhis *Fondazione* in Florenz und Berensons *Villa I Tatti* selbst, die er vor allem dank der Geschäftsbeziehungen zu Stewart Gardner erwirbt und später seiner Alma Mater, der Harvard University, vermachte.

Die Fetischisierung eines einstmals ästhetisch Lebendigen erfolgt nicht – oder nicht primär – über das Preisschild, sondern über die Zuschreibung durch die kennerschaftliche Autorität Berensons und die teilweise enormen Hürden des Kaufs. Es wäre lohnend, die in einer sechshundertsechzigseitigen Edition zugängliche Auswahl der Korrespondenz zwischen Boston und Florenz vor diesem Hintergrund ausführlicher zu analysieren.⁶⁶ Der Schmerz über physische Beschädigungen eingelieferter Kunstwerke geht nahtlos in obsessives Begehren von anderen Spitzenwerken über: „I have had very bad luck with a Moroni, which arrived with a hole through the man's heart 6 inches in diameter. / My foremost desire always is for a Filippino Lippi; and a Velásquez *very good* – and Tintoretto. Only very good need apply!“ schreibt Stewart Gardner 1895 (BL 43; 02. 12. 1895) und,

66 Hadley (1987). Im Folgenden zitiert als BL mit Angabe der Seite und des Briefdatums im fortlaufenden Text.

einige Wochen später: „I am bitten by the Rembrandt, and today being Sunday, I wait until tomorrow and then cable ‘Yes Rembrandt’! Also ‘Yes Tintoretto.’“ (BL 48; 02. 02. 1896) Ihre Gäste (*devotees*) versammeln sich zu stummer Anbetung vor den neu eingetroffenen Gemälden und sie „betet“ darum, Tizians ekstatische *Entführung der Europa* zu bekommen: „And my horse won his race yesterday[!]; so I seem to be in luck. I pray that I may get the Titian. [...] I have been in love with the photograph all these months.“ (BL 52; 25. 04. 1896) Die Erbin eines Pfefferhandelsimperiums verweist zwar immer wieder toposisch auf ihre künftige Verarmung, aber: „The Titian is surely mine; and *The Blue Boy* [Gainsboroughs] perhaps – so hurrah boys and rejoice greatly. And I will go to Fiesole, to live and economize [...] I have never had a moment’s hesitation about wanting the Titian since the 1st moment I heard about it.“ (BL 54; 07. 05. 1896)

Was die Korrespondenz neben der Unersättlichkeit des Fetischisten in aller Deutlichkeit dokumentiert, ist der Übertragungsvorgang, bei dem sich Kunstwerke gerade wegen ihres enormen Preises und der Schwierigkeiten ihrer (häufig illegalen) Beschaffung animieren, Personenstatus annehmen: „When comes ‘Europa’? I am feverish about it. Do come over, just to unpack *her* and set *her* up in *her* new shrine! Do! And pray to all your Pagan Gods that I may get the Forlì too. My heart has an unaccountable soft spot for it.“ (BL 59; 19. 07. 1896, Hervorhebung FF) Als sich die Ankunft des spektakulärsten aller Käufe Stewart Gardners verschiebt, verzögert sich auch der ersehnte „honeymoon“ mit dem Gemälde (BL 63; 18. 08. 1896).



Abb. 4: Tizian, *Die Entführung der Europa*, Boston, Isabella Stewart Gardner-Museum, ca. 1556–1562.

Und als das Bild endlich eintrifft, fehlen Isabella die Worte. „She (*Europa*) has come! I was just cabling to you to ask what could be the matter, when she arrived, safe and sound. She is now in place. / I have no words! I feel ‘all over in one spot’, as we say.“ (BL 64; 25. 08. 1896)

Eine schöne Metapher für jene besitzende Einverleibung von Kunst, die Warburgs blinden Fleck markiert! Alfred Gells Vektorendiagramme kommen hier zu ihrem vollen Recht. Die komplexe Verschachtelungsstruktur, die den Warenfetisch generell kennzeichnet, wird dabei ins Extrem geführt, denn in seinem Kern ist der Tizians Hand ‘enthaltende’ erotische Index von Indexklammern umgeben, die das Gemälde mit der Sammlung König Philipps II. von Spanien⁶⁷, mit der Benediktion Berensons und zuletzt untrennbar mit der *distributed person* Isabella Stewart Gardner und ihrem idiosynkratischen Sammlungstempel verbinden.⁶⁸ Tizians Darstellung der von Jupiter in Gestalt eines Stiers über das Meer entführten schönen Europa erscheint als *mise-en-abyme* dieser Aneignungsleistung selbst. Was hier über das Meer der Zeit und den atlantischen Ozean gespült wird, lebt primär als Beutestück, und dem Bankierssohn Aby Warburg wäre die Metamorphose vermutlich nicht entgangen, die den Göttervater am fernen Gestade Neuenglands in eine andere Energieform verwandelte, den raging bull der neuen Wirtschaftsgroßmacht und sein Derivat, die Trophäenökonomie der Kunst.

Literaturverzeichnis

- ALBRECHT-BOTT, Marianne, *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studien zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos “Galleria“*, Wiesbaden 1976.
- BAADER, HANNAH und FRANCESCO PETRARCA, „Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336)“, in: *Porträt*, hg. v. ders. u. a., Berlin 1999, S. 177–188.
- BAXANDALL, MICHAEL, *Giotto and the Orators*, Oxford 1971.
- BELTING, HANS, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008.
- BENJAMIN, WALTER, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde., Frankfurt a. M. 1980/1981.
- BÖHME, HARTMUT, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.

67 Dazu zuletzt Checa, *Außerhalb Venedigs* (2007); Checa, *Tizian und die Mythologie* (2007). – Zum Gemälde selbst vgl. Shapiro (1971); Fehl (1976–1978); Puttfarken (2005), S. 170–174; Georgievska-Shine (2007).

68 Zum Konzept der „distributed person“ vgl. Gell (1998), S. 96–154 (mit anschließender Diskussion der Kategorie ‘Stil’).

- BUSCHENDORF, BERNHARD, „'War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern': Edgar Wind und Aby Warburg“, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 4 (1985), S. 164–209.
- CALO, MARY ANN, *Bernard Berenson and the Twentieth Century*, Philadelphia 1994.
- CAMILLE, MICHAEL, *The Gothic Idol. Ideology and Image-making in Medieval Art*, Cambridge u. a. 1989.
- CASSIRER, ERNST, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, 6. Auflage, Darmstadt 1987.
- CHECA, FERNANDO, „Außerhalb Venedigs: Tizian und der Spanische Hof“, in: *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 2007/2008, Venedig, Gallerie dell'Accademia 2008), hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, S. 53–59.
- , „Tizian und die Mythologie“, in: *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum 2007/2008, Venedig, Gallerie dell'Accademia 2008), hg. v. Sylvia Ferino-Pagden, Wien 2007, S. 217–223.
- CHONG, ALAN und NORIKO MURAI (Hg.), *Journeys East: Isabella Stewart Gardner and Asia*, Boston 2009.
- CLARK, KENNETH, *Another Part of the Wood. A Self-Portrait*, London 1974.
- , *Moments of Vision*, London 1981.
- COENEN, HANS GEORG, „Locus communis“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 2001, Sp. 398–411.
- CRANSTON, JODI, „The Touch of the Blind Man: The Phenomenology of Vividness in Italian Renaissance Art“, in: *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, hg. v. Elizabeth D. Harvey, Philadelphia 2002, S. 224–242.
- CROPPER, ELIZABETH, „The Petrifying Art. Marino's Poetry and Caravaggio“, in: *Metropolitan Museum Journal* 26 (1991), S. 193–212.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- DOMBROWSKI, DAMIAN und GIULIANO FINELLI, *Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt a. M. 1997.
- ELKINS, JAMES, *The Object Stares Back. On the Nature of Seeing*, San Diego u. a. 1996.
- FEHL, PHILIPP P., „Iconography or ekphrasis: The Case of the Neglected Cows in Titian's 'Rape of Europe'“, in: *Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte: España entre el Mediterraneo y el Atlantico*, 3 Bde., Granada, 1976–1978, Bd. 2, S. 260–277.
- FEHRENBACH, FRANK, „Calor nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des 'Lebendigen Bildes' in der frühen Neuzeit“, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. Ulrich Pfisterer und Max Seidel, Berlin u. a. 2003, S. 151–170.
- , „Lebendigkeit“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart u. a. 2003, S. 222–227.

- , „Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik des lebendigen Bildes“, in: *Transgressionen/Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. v. Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 1–40.
- FRECCERO, JOHN, „Medusa: The Letter and the Spirit“, in: *Yearbook of Italian Studies* 2 (1972), S. 1–18.
- FREEDBERG, DAVID, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago u. a. 1989.
- GELL, ALFRED, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.
- GEORGIEVSKA-SHINE, ANETA, „Titian, Europa, and the Seal of the Poesie“, in: *Artibus et Historiae* 28/ 56 (2007), S. 177–185.
- GERI, LORENZO (Hg.), *Testimoni della Rinascita*, Rom 2008.
- GERLACH, PETER, „Zur zeichnerischen Simulation von Natur und natürlicher Lebendigkeit“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 34/ 2 (1989), S. 243–279.
- GILL, MARY LOUISE und JAMES G. LENNOX (Hg.), *Self-motion. From Aristotle to Newton*, Princeton 1994.
- GOMBRICH, ERNST H., „Dark Varnishes: Variations on a Theme from Pliny“, in: *Burlington Magazine* 104 (1962), S. 51–55.
- , *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie*, Hamburg 2006.
- GROSS, KENNETH, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca 1992.
- GRUBMÜLLER, KLAUS und MARKUS STOCK (Hg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2003.
- HADLEY, ROLLIN VAN (Hg.), *The Letters of Bernard Berenson and Isabella Stewart Gardner, 1887–1924, with Correspondence by Mary Berenson*, Boston 1987.
- HAWLEY, ANNE, „Isabella Stewart Gardner. An Eye for Collecting“, in: *Before Peggy Guggenheim. American Women Art Collectors*, hg. v. Rosella Mamoli Zorzi, Venedig 2001, S. 59–64.
- HAZARD, MARY E., „The Anatomy of ‚Liveliness‘ as a Concept of Renaissance Aesthetics“, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 33/ 4 (1975), S. 407–418.
- HERSEY, GEORGE L., *Falling in Love with Statues. Artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago u. a. 2009.
- HILLS, PAUL, *Venetian Colour. Marble, Mosaic, Painting and Glass, 1250–1550*, New Haven u. a. 1999.
- HOOPER, STEPHEN, „An Anthropologist looks at Art“, in: *Art History* 23 (2000), S. 300–308.
- JACOBS, FREDRIKA H., *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge u. a. 2005.
- KOHL, KARL-HEINZ, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München 2003.
- KÖHLER, ERICH, „Je ne sais quoi. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen“, in: *Romanistisches Jahrbuch* VI (1953–1954), S. 21–59.

- KÖRNER, HANS, „Blickende Leiber, lebendige Farbe und die Krise der erotischen Kunst. Rilkes Sonett *Archaischer Torso Apollons* im Kontext“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 43/1 (1998), S. 59–76.
- LAGAMMA, ALISA, (Hg.), *Eternal Ancestors. The Art of the Central African Reliquary* (Ausst.-Kat. Metropolitan Museum, New York, 2007), New Haven u. a. 2007.
- LAURENZA, DOMENICO, *De figura umana. Fisiognomica, anatomia e arte in Leonardo*, Florenz 2001.
- LE MOLLÉ, ROLAND, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les 'Vies'*, Grenoble 1988.
- LEONHARD, KARIN, „Vermeer's Pregnant Women. On Human Generation and Pictorial Representation“, in: *Art History* 25 (2002), S. 293–318.
- MARIN, LOUIS, *Détruire la peinture*, Paris 1977.
- MCCAULEY, ELIZABETH A. u. a. (Hgg.), *Gondola Days: Isabella Stewart Gardner and the Palazzo Barbaro Circle*, Boston 2004.
- MELION, WALTER S., „Vivae dixisses virginis ora? The Discourse of Color in Hendrick Goltzius's *Pygmalion and the Ivory Statue*“, in: *Word & Image* 17 (2001), S. 153–176.
- MITCHELL, W. J. T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago u. a. 2005.
- NITSCHKE, AUGUST, „Der Kult der Bewegung. Turnen, Rhythmik und neue Tänze“, in: *Jahrhundertwende. Der Aufbruch in die Moderne, 1880–1930*, hg. v. A. N. u. a., 2 Bde., Reinbek bei Hamburg 1990, Bd. 1, S. 258–285.
- PANOFSKY, ERWIN, *Die Perspektive als symbolische Form und andere Aufsätze*, Frankfurt a. M. 2000.
- PERKINSON, STEPHEN, „'Engin' and 'artifice': Describing Creative Agency at the Court of France, ca. 1400“, in: *GeSta* 41/1 (2002), S. 51–67.
- PFISTERER, ULRICH, „Zeugung der Idee – Schwangerschaft des Geistes. Sexualisierte Metaphern und Theorien zur Werkgenese in der Renaissance“, in: *Transgressionen/Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. v. Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 41–72.
- und Anja Zimmermann (Hg.), *Transgressionen/Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, Berlin 2005.
- PRIMAVESI, OLIVER, „Topik; Topos (I)“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1998, Sp. 1263–1269.
- PUTTFARKEN, THOMAS, *Titian and Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven u. a. 2005.
- ROECK, BERND, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, München 2001.
- RUBIN, PATRICIA, „Portrait of a Lady: Isabella Stewart Gardner, Bernard Berenson and the Market for Renaissance Art in America“, in: *Apollo* 152/463 (2000), S. 37–44.
- RUVOLDT, MARIA, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration. Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Chicago u. a. 2004.
- SAMUELS, ERNEST, *Bernard Berenson. The Making of a Legend*, Cambridge MA u. a. 1987.

- SHAND-TUCCI, DOUGLASS, *The Art of Scandal: The Life and Times of Isabella Stewart Gardner*, New York 1998.
- SHAPIRO, MAURICE L., „Titian's ‚Rape of Europa‘“, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 6 période, LXXVII (1971), S. 109–116.
- SHEARMAN, JOHN, *‘Only connect...’ Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- SIMPSON, COLIN, *Artful Partners. Bernard Berenson and Joseph Duveen*, New York 1986.
- SMICK, REBEKAH, „Evoking Michelangelo's Vatican ‚Pietà‘: Transformations in the Topos of the Living Stone“, in: *The Eye and the Poet. Studies in the Reciprocity of the Visual and Literal Arts from Renaissance to the Present*, hg. v. Amy Golahny, Lewisburg u. a. 1996, S. 23–52.
- STOICHITA, VICTOR, *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago u. a. 2008.
- SUMMERS, DAVID, „ARIA II. The Union of Image and Artist as an Aesthetic Ideal in Renaissance Art“, in: *Artibus et Historiae* 10/ 20 (1989), S. 15–31.
- SWAN, CLAUDIA, „Ad vivum, naer het leven, from the life: Considerations on a Mode of Representation“, in: *Word & Image* 11 (1995), S. 353–372.
- VASARI, GIORGIO, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini, kommentiert v. Paola Barocchi, 9 Bde., Florenz 1966–1987.
- VEJDLE, VLADIMIR, „Das Lebendige im Kunstwerk. Prolegomena zu einer Biologie der Kunst“ (1957), in: ders., *Gestalt und Sprache des Kunstwerks*, Mittenwald 1981, S. 9–22.
- WARBURG, ABY, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Gertrud Bing, 2 Bde., Leipzig 1932.
- WEBER, GREGOR J.M., *Der Lobtopos des lebendigen Bildes. Jan Vos und sein ‚Zeege der Schilderkunst‘ von 1654*, Worms 1991.
- WEIL GARRIS, KATHLEEN, *Leonardo and Central Italian Art: 1515–1550*, New York 1974.
- WOLF, GERHARD, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, Weinheim 1990.
- ZUMBUSCH, CORNELIA, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004.

Abbildungsnachweise

ABB. 1: Gell (1998), S. 43.

ABB. 2: Steffi Roettgen, *Wandmalerei der Frührenaissance in Italien*, Bd. 2: Die Blütezeit 1470–1510, München 1997.

ABB. 3: Harvard Fine Arts Library, Visual Collections.

ABB. 4: Filippo Pedrocchio, *Tizian*, München 2000.