

GERALD GEILERT

Warburgs Bilderatlas als Vorbild des Visual Framing

In diesem Beitrag wird der Frage nachgegangen, ob das bildkomparatistische Verfahren, das Aby Warburg mit seinem Bilderatlas verfolgte, Parallelen oder Anknüpfungspunkte zu Konzeptionen des Visual Framing aufweist. Anhand der *Tafel 55* (Abb. 1) seines unvollendet gebliebenen Projekts *Der Bilderatlas MNEMOSYNE* (WARBURG 2012b) soll die »polyfokale, diskontinuierliche und vielfach gebrochene visuelle Argumentationsstruktur« (FLECKNER 2012: 1) Warburgs verdeutlicht werden. Hierzu wird Warburgs begleitender Text *Manet* (WARBURG 2012a: 372 - 375) herangezogen, der sich im Kern auf diese Tafel bezieht.

Der vorliegende Artikel behandelt die These, dass Warburg versuchte, die Strukturen von Frames offenzulegen, sie sichtbar zu machen, zu unterscheiden und sich persönlich zu ihnen in Position zu setzen. Um diese Themenstellung zu diskutieren, wird zunächst kurz darauf eingegangen, wer Warburg war und wie er den Mnemosyne-Atlas konzipierte. Unter der Überschrift »Zum Framing-Ansatz« werden anschließend Framing-Ansätze vorgestellt, die für die darauf folgende Diskussion der dominanten Bild-Bild-Vergleiche der *Tafel 55* im Kontext des Visual Framing entscheidend sind. Hierbei wird davon ausgegangen, dass es sich bei Frames eher um psychische bzw. kognitive Strukturen handelt. Abschließend wird Warburgs Vorstellung von »Sophrosyne« diskutiert, die die Möglichkeit bietet zu erkennen und zu hinterfragen, wie sich diese non-visuellen Frames im Bereich des Visuellen und dessen Rezeption manifestieren.

1. Zur Person Aby Warburg

Zur Warburg-Legende gehört die Schilderung, dass der 1866 als ältester Sohn einer wohlhabenden Hamburger Bankiersfamilie Geborene bereits im Kindesalter zugunsten seines jüngeren Bruders auf sein Erbe verzichtete, um seiner Liebe zu Büchern nachzugehen. Später studierte er gegen den Willen seiner Eltern Kunstgeschichte und schlug tatsächlich sein beträchtliches Erbe unter der Bedingung aus, dass sein Bruder ihn in seiner Leidenschaft finanziell unterstützen möge.

Ende 1885 reiste Warburg in die USA, wo er sich hauptsächlich mit indianischen Kulturen beschäftigte. In seinem Reisebericht *Schlangenritual* (WARBURG 2011) beschrieb und analysierte er Kinderzeichnungen und Ornamente auf alltäglichen Gebrauchsgegenständen und überschritt in seinen Studien die Grenzen zwischen dem banal Alltäglichen und der sogenannten Hochkultur.

Durch die Ausweitung des Gegenstandsbereichs seiner wissenschaftlichen Untersuchungen wird Warburg von manchen WissenschaftlerInnen als Begründer einer Bild- oder sogar einer allgemeinen Medienwissenschaft gesehen. Unumstritten ist sicherlich, dass er die Kunstgeschichte in Richtung Medienwissenschaften geöffnet hat.

1901 gründete er in Hamburg die umfangreiche *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, in der er u. a. mit dem Philosophen Ernst Cassirer und den Kunsthistorikern Gustav Pauli und Erwin Panofsky, der später die Ikonographie entwickelte, zusammenarbeitete.

Spätestens 1924 begann Warburg mit dem Mnemosyne-Projekt. Bis zu seinem Tod im Jahr 1929 fertigte er 63 von 79 geplanten Tafeln an. Aus einer eher kleinen Sammlung von ca. 2.000 Kunstdrucken, Briefmarken, Münzen, Fotos und anderen Abbildungen wählte er insgesamt 971 Bildträger aus, die er auf schwarzem Grund immer wieder umgruppierete und sukzessive fotografieren ließ (vgl. WARNKE 2012: VIII). Wie dieses Werk jemals publiziert werden sollte, blieb offen.

2. Zum Mnemosyne-Atlas

Unter ›Mneme‹, was auf griechisch Erinnerung bedeutet, verstand Warburg, wie Cornelia Zumbusch schrieb, keine reine Restitution von Erfahrungen, sondern eine »Umwandlung dieser Erfahrungsmasse«

(ZUMBUSCH 2004: 336). Die Tafeln des Atlas fungieren in diesem dynamischen Prozess als Gedächtnisstütze.

Warburgs visuell angelegte Argumentationen sind nicht, wie die meisten Bildtafeln der 1920er Jahre, nach formalen oder ästhetischen Regeln aufgebaut (vgl. FLECKNER 2012: 3f.). Im Gegensatz zu den Atlanten, die Anfang des 20. Jahrhunderts meist für pädagogische Zwecke entstanden, illustrierte Warburg mit seinen Zusammenstellungen keine sprachlich fixierte Geschichtsschreibung. Warburgs Tafeln sind keine Zeitleisten. Sie sind nicht chronologisch, sondern thematisch bzw. motivisch geordnet. Der Entstehungszeitpunkt der einzelnen Objekte scheint eine untergeordnete Rolle zu spielen. BetrachterInnen können an einer beliebigen Stelle mit ihren Betrachtungen beginnen.

ABBILDUNG 1

Tafel 55. Parisurteil ohne Auffahrt



Nach d. Sark[ophag]: Peruzzi und Markanton. Auffahrt und Zurücksinken. Narzissimus [sic]. Plein air als Substitution des Olymp. Entlehnung Manet-Carracci. Promenierendes Paar. 1924 - 29. Fotografie (Warburg Institute Archive, London)

Das größte Bild auf *Tafel 55* (Abb. 1), eine Reproduktion eines Stiches von Marcantonio Raimondi (Abb. 6), entstand, laut dem Bilderatlas, etwa 1530. Darunter befindet sich, nach Warburg, eine Abbildung von Giorgiones Gemälde *Ländliches Konzert* (Abb. 3), das auf etwa 1510, also ca. 20 Jahre früher, datiert wird. Demnach müssten, wenn die Abbildungen chronologisch von oben nach unten immer früher zu datieren wären, die Bilder der obersten, horizontalen Bildkolonne später als 1530 zu datieren sein. Diese Vermutung trifft aber nicht zu. Das früheste dieser Bilder stammt aus dem 15. Jahrhundert. Auf anderen Tafeln springen Warburgs Bildargumentationen noch häufiger von einem Jahrhundert zum anderen.

Entgegenen ließe sich, dass Warburg durchaus chronologisch geordnete Bildkolonnen in seine Tafeln einfügte. Außerdem könnte eingewendet werden, dass die Arbeit an der *Tafel 55* (Abb.1) nicht abgeschlossen wurde, da Warburg in dem Aufsatz *Manet* zwei Abbildungen erwähnte, die sich auf *Tafel 4* des Mnemosyne-Atlas befinden (vgl. WARBURG 2012a: 372).

Die These, die zur Diskussion gestellt wird, lautet, dass Warburg, um »der Sprache unzugängliche Sachverhalte« (FLECKNER 2012: 9) – wie z. B. den gestischen Ausdruck – zu erörtern, Tableaus mit »multiplen Verknüpfungsmöglichkeiten« (ebd.: 1) entwickelte, die keiner chronologischen, linearen oder teleologischen Auffassung folgen, sondern auf Doppel- oder Mehrdeutigkeiten hinweisen. Mit seinem Atlas rekonstruierte er ein Framework bzw. ein Gerüst, in das er z. B. Édouard Manets *Déjeuner sur l'herbe*, auf deutsch *Das Frühstück im Freien* (Abb. 2) eingliederte. Hierdurch visualisierte er die Bezugssysteme, in die Manets motivisches Vorbild eingebunden ist.

3. Zum Framing-Ansatz

Urs Dahinden wies 2006 auf zwei divergierende Übersetzungen des anglo-amerikanischen Wortes »Frame« hin (vgl. DAHINDEN 2006: 27f.). Es lässt sich mit dem Wort »Rahmung« im Sinne einer Begrenzung durch einen Bild- oder Fensterrahmen und andererseits mit »Gerüst« oder Tragwerkkonstruktion, wie sie z. B. im Fachwerkbau vorkommt, übersetzen. Die zweite Übersetzung sei »im Sinne einer inneren Struktur, die das jeweilige Objekt stützt und zusammenhält« (ebd.: 28), zu verstehen.

Schon 1975 entwickelte Marvin Minsky eine Theorie, in der Frames eine essentielle Funktion in der Wissensrepräsentation zukommt. In seinem Artikel *A framework for representing knowledge* (MINSKY 1975: 211 - 277) beschrieb

er ein System aus ›Sub- und Superframes‹: »A frame is a data-structure for representing a stereotyped situation, like being in a certain kind of living room, or going to a child's birthday party« (ebd.: 212).

Minsky, der sich primär für künstliche Intelligenz und neuronale Netze interessierte, erkannte, dass an beide genannten Situationen Annahmen, Konzepte und Schemata geknüpft sind, die Denkweisen, Interpretationen, Bewertungen, Entscheidungen sowie die resultierenden Handlungen vor-konfigurieren. Mit diesen einfachen Überlegungen inspirierte Minsky den Forschungszweig der Cognitive Sciences (vgl. NEBEL 1999: 324f.).

Innerhalb der Soziologie entwickelte Erving Goffman die *Rahmen-Analyse* (GOFFMAN 1977), die auf der Annahme basiert, dass sich jede Handlung innerhalb eines Rahmens abspielt, der Einfluss auf die Auswahl von Interpretationsansätzen und Diskursordnungen hat und damit die jeweilige Sinnstruktur moduliert. Seiner These liegt die Überlegung zugrunde, dass eine Bühnenaufführung einer Schlägerei im Theater andere Assoziationen hervorruft als das Beobachten der selben Szene in einem Tanzlokal. Wenn jedoch in dem Lokal tatsächlich eine Theateraufführung stattfinden sollte, wäre diese Rahmung vielleicht kaum zu erkennen. Ähnliches gilt für einen fingierten, nur gespielten Streit, bei dem den AkteurInnen die verheimlichte Modalität ihres Tuns bewusst ist, ihre FreundInnen aber erst später darüber aufgeklärt werden, dass es sich um ein Spiel oder einen Bluff handelte. Wenn im Folgenden das Wort ›Frame‹ mit ›Rahmen‹ oder ›Rahmung‹ übersetzt wird, sind die Bedingungen gemeint, die beeinflussen, wie sich Sinnzusammenhänge durch sichtbare Markierungen, wie etwa die Theaterbühne, oder Verabredungen, z. B. die Übereinkunft nur zu spielen, verändern.

Dietram Scheufele unterscheidet in seinem Artikel *Framing as a Theory of Media Effects* (SCHEUEFELE 1999: 103 - 122) zwischen *media frames* und *individual frames*. Er definiert letztere wie folgt: »Individual frames are defined as [Dann folgt ein Zitat von Robert Entman:] ›mentally stored clusters of ideas that guide individuals‹ processing of information« (ebd.: 105). Bei Entman fällt die Nähe zur Schematheorie auf: »For our purpose, schemata and closely related concepts such as categories, scripts, or stereotypes connote mentally stored cluster of ideas that guide individuals' processing of information« (ENTMAN 1993:53). Scheufele formuliert unter der Überschrift »Framing as the Construction of Social Reality« (SCHEUEFELE 1999: 105) eine ähnliche, eigenständige Aussage: »people's information processing and interpretation are influenced by preexisting meaning structures or schemas« (ebd.). Schemata und vorgeprägte Sinnstrukturen werden von

ihm als Synonyme behandelt. Auch Dahinden zählt Gemeinsamkeiten von Frames und Schemata auf (vgl. DAHINDEN 2006: 30ff.). Stark simplifizierend kann behauptet werden, dass Frames aus einem Konglomerat von Schemata bestehen.

In diesem Sinn wären Frames als mentale Gerüste zu verstehen. Diese ›Frameworks‹ könnten dann in zwei Kategorien unterteilt werden: Einerseits stützen sich die ProduzentInnen von Bildern, Texten und anderer Medien auf ihr Vorwissen über die Strukturen der Wissensrepräsentation. Andererseits ordnen die RezipientInnen ihre Sinneseindrücke in präfigurierte Denkmodi ein. Diese Unterscheidung wird im Folgenden durch die Wörter Medien-Frame (*media frame*) und RezipientInnen-Frame (*individual frame*) hervorgehoben.

Dass zuvor nur Rahmen (frames) und Gerüste (frameworks) diskutiert wurden, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Begriff ›Frame‹ meist in der ›ing-Form‹ verwendet wird. Die Vermutung liegt nahe, dass auf die englische Verlaufsform eines Verbs (*present continuous* oder *present progressive*) oder das Gerundium (*gerund*), die Substantivierung eines Verbs, Bezug genommen wird. Das bedeutet, dass dem ›Framing‹ eine gewisse Prozesshaftigkeit innewohnt. Diesem Gedanken folgend sind Frames als sich immer wieder aktualisierende Gedankencontainer zu verstehen, die fortwährend konfigurieren, worauf Individuen ihre mehr oder weniger flüchtige, sich immer wieder verschiebende Aufmerksamkeit richten.

Warburgs Tafeln sind Bild-Cluster, die die Spuren des Framing-Prozesses zeigen. Seine Bildballungen rufen assoziative Denkmuster auf und verweisen damit auch auf habituelle Schemata. Er versuchte, sich Medien-Frames als Individuum zu nähern. Dabei war ihm bewusst, dass diese teils gesellschaftlich konstruiert und nicht ausschließlich auf individual-subjektive Lösungen zurückzuführen sind. Seine Tafeln zeigen Artefakte, in die Informationen eingegraben wurden, oder Objekte, die ›informiert‹ wurden (vgl. FLUSSER 2008: 65). Sie fungieren als *prop* oder als Stütze des Gedächtnisses. Dementsprechend lassen Warburgs Tafeln in Vergessenheit geratene Argumentationsmuster, sinntragende Cluster oder Denkstrukturen erkennen.

Warburg »ließ [so heißt es] die Hörer seine Forschungen mitmachen und bot mehr Findungen als Lösungen dar« (FLECKNER 2012: 16). Um mit den ›Hörer‹ im Gespräch interaktiv Sachverhalte gedanklich zu durchdringen, teilte er z. B. Bildreproduktionen aus, die jeder Partizipierende einzeln studieren konnte. Die Bildinformationen wurden im Gespräch

neu erfahren und in einen synchronen Kontext übertragen. Warburg veranschaulichte mit seinen Zusammenstellungen den assoziativen Framing-Prozess. Vergleichbar ist dieser auch mit Gilles Deleuzes Vorstellung einer fortwährenden Ausdifferenzierung bzw. Aktualisierung des Virtuellen (vgl. DELEUZE 1992: 29f.).

4. Der Manet-Giorgione-Vergleich

Grundlage für Warburgs »unterschiedliche motivische Cluster« (FLECKNER 2012: 12) sind spannungsgeladene Bild-Bild-Vergleiche. Warburg begann seinen die *Tafel* 55 (Abb. 1) begleitenden Text *Manet* (WARBURG 2012a: 372 - 375), der neben der Einleitung zum Atlas das einzige vorläufig ausformulierte Textfragment darstellt, mit dem Hinweis darauf, dass der Maler, um sein Gemälde *Das Frühstück im Freien* (Abb. 2) zu verteidigen, Giorgione »zum Beistand gegen die Philister« (ebd.: 372) gerufen habe. Das Bild, auf das Manet sich bezog, heißt *Ländliches Konzert* (Abb. 3) und ist zwischen 1505 und 1510 entstanden. Heute wird es jedoch, entgegen Warburgs Angaben, Tizian zugeschrieben (vgl. CACHIN 1984: 166). Genreszenen wie diese wurden im Frankreich des 19. Jahrhundert weit weniger wertgeschätzt als die Historienmalerei, auf die im Salonbetrieb überproportional viele mit Preisen verbundene Auszeichnungen entfielen (vgl. SFEIR-SELMER 1992: 303).

ABBILDUNG 2

Édouard Manet: *Das Frühstück im Freien*. 1863



Öl auf Leinwand, 208 x 264,5 cm (Musée d'Orsay, Paris)

ABBILDUNG 3

Giorgione [heute Tizian]: *Ländliches Konzert*. 1505 - 10.

Öl auf Leinwand, 110 x 138 cm (Musée National du Louvre, Paris)

Diese Manet-Giorgione-Gegenüberstellung findet sich auf allen drei Tafeln, die Warburg zu dem Thema ›Frühstück im Freien‹ angefertigt hat. [Gemeint sind *Tafel 55* (Abb.1), *Tafel 20* (Abb.4) und *Tafel 3* (siehe Warburg 2012a: 381).] Mit dem Vergleich deutet Warburg auf eine Kontroverse hin, die Manets Bild 1863 ausgelöst hatte: Erste Aufregung um das Gemälde entstand, als die Jury des Pariser Salons entschied, dass das Werk nicht in die offizielle Ausstellung der Salon-Kunst aufgenommen werden sollte. Stattdessen wurde es, mit einem Drittel der anderen abgelehnten Bilder, in dem im selben Jahr neu gegründeten *Salon der Refüsierten* gezeigt (vgl. SFEIR-SELMER 1992: 138).

Die saisonal wiederkehrende Salon-Kunst galt als eins der größten Medienereignisse im Paris Mitte des 19. Jahrhunderts und verursachte generell große Aufregung. 1863 war diese Institution im kulturellen Umbruch: Ein neuer Frame bzw. eine neue institutionelle Rahmung, im Sinne Goffmans, entstand. Jedoch galt diese als der schlechtere Präsentationsort. Deshalb zogen eine große Zahl der refüsierten Maler ihre Bilder zurück. Sie wollten ihre Kunst nicht kompromittieren und eventuelle Kundschaft verschrecken. Der offizielle Salon war, und das schlägt sich auch in den Kunstkritiken der Zeitungen beispielsweise von Jules Castagnary oder Charles LeBrun nieder, der vermeintlich bessere Frame (vgl. ebd.).

Was die ›Philister‹ an Manets Gemälde kritisierten, war sogleich in den französischen Medien zu lesen:

»Eine gewöhnliche *bréda* [billige Prostituierte, wie sie im Bréda-Viertel in der Nähe von Les Batignolles zu finden war] rekelte sich schamlos zwischen zwei proper gekleideten Beschützern – die beiden sehen aus wie bummelnde Studenten, die sich schlecht aufführen, um ihre Männlichkeit zu beweisen; und ich suche vergebens nach der Bedeutung dieses plumpen Rätsels.« (Louis Etienne, zitiert in CACHIN 1984: 166)

Viele Zitate in der nationalen und internationalen Presse verweisen auf das Gegensatzpaar nackte Frau – bekleidete Studenten. Hierüber wurde sich in Zeitungen und anderen Printmedien ereifert. Als Beleg für die These, dass Manet aktiv provozieren wollte, wird oftmals ein Zitat von seinem Freund Antonin Proust herangezogen:

»Da badeten einige Frauen. Manets Auge blickte gebannt auf das Fleisch jener Frauen, die aus dem Wasser kamen, und er sagte zu mir: »Es scheint, als müsse ich einen Akt malen. Also gut, ich werde es tun! Ich werde ihnen einen Akt schaffen [...]. Man wird mich verreißen.« (Antoine Proust, zitiert in ebd.)

Diese kurze Geschichte fungiert als Bildunterschrift oder Kommentar, der der visuellen Bildaussage einen Interpretationsrahmen hinzufügt: Wird Proust vertraut, hat Manet sogar absichtlich ein anstößiges Bild gemalt. Auch der Titel des Bildes, der während der Ausstellung des Werks im *Salon der Refüsierten Das Bad* lautete, korrespondiert mit dieser kurzen Darstellung. Manet, so ließe sich schlussfolgern, beeinflusste absichtlich den Medien- oder JournalistInnen-Frame.

Verstärkend, sozusagen den Frame amplifizierend, kommt hinzu, dass die dargestellten Personen auf Manets Gemälde öffentlich bekannt waren, und damit persönlich z. B. als Prostituierte tituliert oder beschimpft werden konnten. Die Frau im Vordergrund konnte vom *Connaisseur* schnell als Victoire Meurent identifiziert werden, da Manet schon 1862 ein Porträt und eine Darstellung von ihr als verarmte Straßensängerin ausgestellt hatte (vgl. ebd.: 109). Außerdem stand sie höchstwahrscheinlich für die Badende im Hintergrund Modell.

Zu diesem Interpretationsschema gehört auch die damals geläufige Vorstellung, dass Frauen, die sich Malern als Aktmodell zur Verfügung stellen, in etwa derselbe soziale Status wie einer Prostituierten zuzuschreiben war.

Die vom Betrachterstandpunkt aus gesehen rechte Person der Gruppe zeigt den Bruder Manets und der dritte der Gruppe hat Ähnlichkeit mit dem zumindest stadtbekanntesten Bildhauer Ferdinand Leenhoff. Reines Benennen der Personen ist allerdings nur der erste Schritt von Panofskys

ikonographischer Bildanalyse. Das Erkennen der Bildgegenstände gehört noch zur pseudoformalen Analysephase. Der zweite Schritt wäre, Mythen, Zeitungsartikel etc. zu suchen, die die dargestellte Situation betreffen.

Eine weitere dieser supplementären Geschichten, die für das Verständnis des Bilds von Manet wichtig sind, besagt, dass der ursprüngliche Titel von *Das Frühstück im Freien*, noch bevor das Bild *Das Bad* hieß, *La partie carée* lautete, was dem deutschen Ausdruck ›Flotter Vierer‹ entspricht. Auch diese moralisch anstößige Vorstellung aktiviert ein pornografisches Cluster von Vorstellungen. Folglich benutzte Manet ein unmoralisches Klischee, um einen Skandal hervorzurufen. Er präfigurierte die Rahmung der Interpretation seines Gemäldes und welcher Medien-Frame von JournalistInnen gewählt wurde.

Der Themenkomplex dieses Medien-Frames wird bei Warburg durch den Manet-Giorgione-Vergleich dargestellt. Manet aktiviert durch die visuelle Darstellung und durch seine Kommentare ein gesellschaftlich mit Stereotypen besetztes Interpretationsmuster. Der Themenkomplex, der erinnert werden soll, kreist um das Schlagwort ›Obszönität‹. Die entsprechenden Begriffe sind ›Hure‹, ›Prostitution‹, ›Unzucht‹, ›Unsittlichkeit‹ etc.

Diese skandalträchtigen Referenzen sicherten Manet die Aufmerksamkeit des Publikums. Die Befürworter von Manets Motivwahl versuchten die genannten Anschuldigungen zu widerlegen, indem sie auf das Aktstudium als eine traditionelle Disziplin der Kunst verwiesen. Mit dieser Argumentation befanden sie sich, nach Goffman, schon in einem benachbarten Frame, auch wenn diese neue Rahmung inhaltlich Überschneidungen mit den Themenkomplexen Unsittlichkeit, Prostitution und Obszönität aufweist. Frames sind, wie Minsky schon früh erkannte, »interrelated« (MINSKY 1975: 251).

Werden die Texte in den zeitgenössischen französischen Zeitungen näher analysiert, handelt es sich eher um einen bipolaren Kontext, in dem die Diskussion in Pro und Kontra bzw. die Standpunkte ›Nackt‹ oder ›Entkleidet‹ zerfällt. Dahinden, im Versuch den Begriff ›Framing‹ vom ›Bias‹ abzugrenzen, schlägt vor, unter Bias eindimensionale in pro, kontra und neutral zu unterteilende Konzepte zu verstehen. Das Framing-Konzept verfüge hingegen über eine »höhere Komplexität [...] als die simple Dichotomie von Pro und Kontra« (DAHINDEN 2006: 74) und sei daher mehrdimensional (vgl. ebd.: 73).

ABBILDUNG 4

Aby Warburg: *Tafel 20. 1924 - 29*



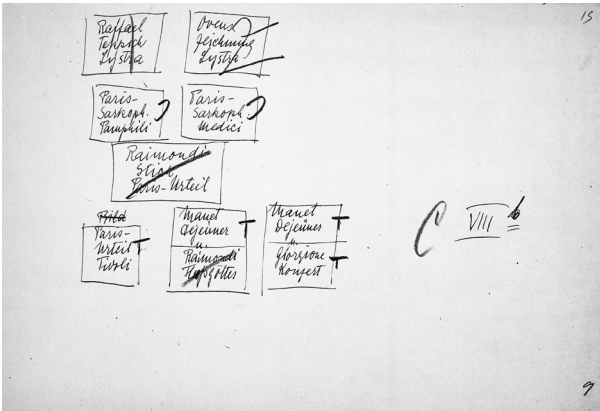
Fotografie (Warburg Institute Archive, London)

Manets Hinweis auf das Gemälde *Ländliches Konzert* (Abb. 3) verdient zweifellos, in die Kunstgeschichtsschreibung aufgenommen zu werden. Und so wurde der Giorgione-Manet-Vergleich in vielen Traktaten erwähnt. Warburg war sich dieser Argumentation bewusst, er hatte auf *Tafel 20* (Abb. 4) am unteren, rechten Rand der Tafel das Buch *Die Kunst unserer Zeit. Eine Chronik modernen Kunstlebens* (vgl. WARBURG 2012a: 358f.) eingefügt, das genau diese Bildgegenüberstellung beinhaltet. Manet beeinflusste also nicht nur die Rezeption durch die täglich oder periodisch erscheinenden Printmedien, sondern auch die innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung.

5. Der Manet-Raimondi-Vergleich

Warburg erkennt Mehrdeutigkeiten in Manets Werk und stellt dem einen bipolaren Bildvergleich einen anderen gegenüber: Auf der *Skizze zu Tafel 20* (Abb. 5) hat er neben Manet und Giorgione den Manet-Raimondi-Vergleich notiert.

ABBILDUNG 5
Aby Warburg: *Skizze zu Tafel 20. 1924 - 29*



Fotografie (Warburg Institute Archive, London)

Warburg ergänzte also eine weitere Bildgegenüberstellung: Ein Bildausschnitt auf *Tafel 55* (vgl. Abb. 1) zeigt lagernde Flussgötter. Er stammt von einem Kupferstich, den Marcantonio Raimondi um 1530 nach einer heute verschollenen Zeichnung von Raffael angefertigt hatte. Über dieser Detailansicht zeigt Warburg Raimondis *Parisurteil* (Abb. 6) unbeschnitten.

Warburg berichtete in seinem Manet-Text, dass Gustav Pauli 1908 in seinem Aufsatz *Manet und Raffael* (Pauli 1908; vgl. Warburg 2012a: 372) gezeigt habe, dass der Maler sein Bildmotiv dem Stich Raimondis entnommen hat. Mit seinem Vergleich bettet Warburg Manets Gemälde in ein weiteres Bezugssystem bzw. Framework ein.

Wie genau die Personengruppe in Raimondis Stich passen würde, visualisiert die Raimondi-Manet-Bildmontage (Abb. 8). Wenn sich Herr Leenhoff noch umdrehen könnte, säße die Gruppe fast identisch da.

ABBILDUNG 6

Marcantonio Raimondi nach Raffael: *Parisurteil*. Um 1530.



Kupferstich, 29,2 x 43,6 cm (Staatsgalerie Stuttgart)

Das Parisurteil, das bekanntlich zum trojanischen Krieg führte, wurde von Raimondi mittig im Zentrum des Bildes dargestellt. Links ist der kniende Paris zu sehen, der Aphrodite einen Apfel reicht. Über ihrem Kopf hält eine Nike den Lorbeerkranz der Siegerin. Athene, von hinten zu sehen, rechts etwas abseits der Frauengruppe stehend und durch den Helm zu ihren Füßen als Göttin der Weisheit gekennzeichnet, wirft sich gerade ein Gewand um. Hera, platziert zwischen Aphrodite und Paris, hatte ihm, um ihn zu bestechen, die Herrschaft über die Welt versprochen. Athene versprach ihm Weisheit und Aphrodite die Liebe der schönsten Frau der Welt. Paris entschied sich, letzterer den Apfel zu überreichen und sät wie vorgesehen Zwietracht zwischen den Göttern.

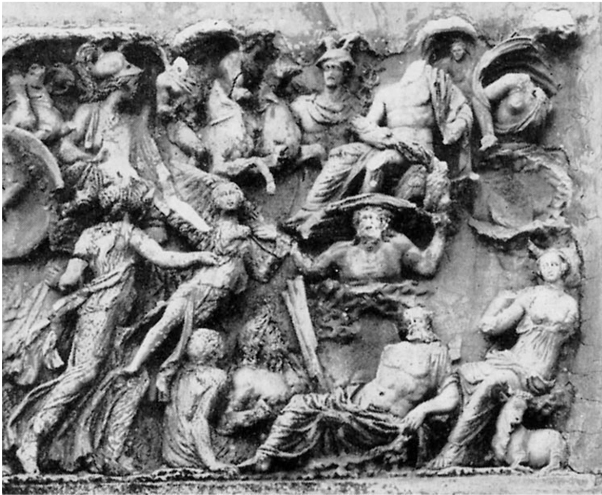
Der Bildtypus ›Parisurteil‹ wurde nie als anstößig empfunden, auch wenn die Göttinnen unbekleidet und der schöne Jüngling Paris mit Umhang dargestellt wurde. Die Darstellung nackter Personen im Kontext mythologischer Themen verursachte kein Spektakel.

Manet schnitt diesen mythologischen Frame, im Sinne von Entmans und Scheufeles Definition, ab. Hiermit, so die These dieses Artikels, blendete er viele Ideen, Weltanschauungen bzw. kausale Welterklärungen aus. Warburg rekonstruierte den Erfahrungskontext, den Manet abgeschnitten hatte. Er baute den Frame in Form eines Gerüsts aus Bildbeispielen wieder auf. Hierzu ging er auf ein Relief ein, das um 180-200 nach Christus

entstanden war, ebenfalls das *Urteil des Paris* (Abb.7) präsentiert und sich in der römischen *Villa Medici* befindet. Die Abbildung zeigt drei auf dem unteren Rand des Steinreliefs lagernde Flussgötter. Über ihnen wird Zeus von einem Held vermutlich auf einem Schild getragen. Links neben Zeus sind Pferde zu sehen, die Helios' Sonnenwagen ziehen. Die Kopfhaltung der zwei Flussgötter und der Quellnymphe lässt darauf schließen, dass die drei gebannt das himmlische Schauspiel beobachten, von dem sie prinzipiell ausgeschlossen sind, da sie an die Erde gebunden sind.

ABBILDUNG 7

Urteil des Paris. Zwischen 180 und 200 n. Chr.



Römisches Sarkophagrelief (Villa Medici, Rom)

Begleitet werden sie von Gaia oder *Terra Mater* (Mutter Erde). Diese Figur ist bei Raimondi bzw. schon bei Raffael verschwunden. Sie spielte Anfang des 16. Jahrhunderts keine religiös-mythische Rolle mehr. Verblüffend ist die Ähnlichkeit der Darstellung von Zeus. Er thront, wie auf dem Relief in der *Villa Medici*, über einem Held, der in seinen Händen ein Tuch hält, das sich über seinem Kopf zu einem Segel aufspannt.

Bei Raimondi schauen nur die beiden Flussgötter in den Himmel. Sie sind immer noch beeindruckt von dem Himmelspektakel, das die Götter veranstalten, weil sie ihrem Willen, ihren Intrigen und Rachegehlüsten ausgeliefert sind. Lediglich die Quellnymphe sieht aus dem Bild heraus den

Rezipienten an. Sie wendet sich als einzige vom Himmelsspektakel ab. Sie interessiert sich nicht mehr für die polytheistische Götterwelt und adressiert mit ihrem Blick die vor dem Bild stehenden Erdenbewohner.

Bei Manet schaut auch Leenhoff aus dem Bild heraus. Selbst wenn Manets Gruppe in den Stich von Raimondi eingefügt würde, säßen die drei unbeteiligt, unbeeindruckt, träumend, in sich versunken da. Warburg interpretierte diese Abwendung von der Welt der Götter als fortschreitenden Säkularisierungsprozess.

ABBILDUNG 8

Digitale Bildmontage aus Raimondis *Pariserurteil* (Abb.6) und der Personengruppe aus Manets *Frühstück im Freien* (Abb.2)



Im Manet-Raimondi-Vergleich wird deutlich, welche mythischen Erklärungsmuster, Denkschemata und Ursachenklärung von Manet weg- oder abgeschnitten wurden. Zeitgenossen hielten die Dargestellten für reale Personen. Nach der Beschäftigung mit Warburgs schlüssiger Darlegung wird es zunehmend schwieriger, sich des Eindrucks zu erwehren, nicht doch wieder Flussgötter bzw. Quellnymphen zu sehen. Die RezipientInnen des Pariser Salons sahen hingegen Eugène Manet, Victoire Meurent und Ferdinand Leenhoff.

Die Manet-Giorgione-Gegenüberstellung verstellt den Blick auf das motivische Vorbild und dessen Konnotationen. Wird der Framing-Ansatz von Goffman herangezogen, so könnte von einem »Täuschungsmanöver«

(GOFFMAN 1977: 98) gesprochen werden. Die Rahmung, innerhalb derer das Gemälde *Das Frühstück im Freien* im 19. Jahrhundert erörtert bzw. verspottet wurde, war die des Boulevard-Journalismus, der bereits auf Skandale und hohe Auflagen spezialisiert war. Vergessen oder verdrängt wurde der von Goffman so genannte zweite bzw. sekundäre Rahmen. Das Gemälde von Manet wurde im Kunstkontext gezeigt. Daher kann behauptet werden, dass es sich um eine Falschrahmung oder einen Rahmungsirrtum handelt (vgl. DAHINDEN 2006: 44f.): Kunstwerke sind in ein System von Konventionen eingebettet, das eine »Modulation« (GOFFMAN 1977: 55) hervorruft, die die dargestellten Situationen transformiert und in einen neuen Sinnzusammenhang setzt.

Dargestellte Personen auf einem in der Zeitung abgedruckten Paparazzi-Foto zu identifizieren, ruft andere Denkschemata auf als solche, die nach dem Erkennen der Identität eines Modells in einem Gemälde eine Rolle spielen. Die Denkmodi, die Bedingungen oder die Rahmungen, die beeinflussen, wie gedacht wird, sind andere. Den RezipientInnen von Kunst wird weit mehr abverlangt, als zwischen Pro und Kontra zu unterscheiden bzw. sich zu einer oder anderen Position zu bekennen. Motivische Vorbilder, stilistische Unterschiede, Mythen, Posen usw. spielen bei der Interpretation von Kunstwerken eine eminente Rolle. Bei Fotos von Paparazzi hingegen ist z. B. die Grobkörnigkeit oder die Schärfe der Aufnahme unwichtig, solange die betreffende Person und ihre Pose zu erkennen ist.

Warburg verwies also auf mythologische, soziologische und kunstwissenschaftliche Implikationen, um den aktivierten Bias zu einem Frame zu erweitern und die Falschrahmung als solche bloßzustellen.

Um Missverständnissen vorzubeugen, die sich auch in wissenschaftlichen Arbeiten niederschlagen, wird im Folgenden auf so genannte Framing-Effekte eingegangen. Wie Carmen Neulinger in ihrer Diplomarbeit vorschlägt, können »Schema-Aktivierungen«, »Transformation bestehender Vorstellungen«, »Etablierung neuer Vorstellungen« durch »häufiges und übereinstimmendes Framing« (NEULINGER 2009: 20) hervorgerufen werden. Problematisch an dieser These ist, dass der Eindruck erweckt wird, Problemlösungsstrategien ließen sich seitens der RezipientInnen durch eine medial vorgegebene, behavioristische Repetition von Frames verändern oder verfestigen. Die Annahme, dass sich das »Denken in Frames« konditionieren ließe, wird in Warburgs Denkweise mit dem Argument konterkariert, dass die Art und Weise, »wie« eine Argumentation

more salient gemacht wird, keinen Bruch mit alten Formen voraussetzt, sondern in ihrer »umgestaltende[n] Nuance« (WARBURG 2012a: 372) liegt.

Die Gruppe, die bei Manet auf einer Lichtung im Park Platz genommen hat, ähnelt in der Anordnung der Personen, ihren Körperhaltungen und ihrem untätigen Herumsitzen den Figuren in Raimondis Bild. Jedoch unterscheidet sich das Gemälde motivisch von dem Stich Marcantonio Raimondis dadurch, dass sich auch der hintere ›Flussgott‹ dem Pariser Publikum zuwendet. Raimondis Darstellung unterscheidet sich wiederum von dem Relief in der *Villa Medici* dadurch, dass auf diesem alle drei Beteiligten in den Himmel schauen. Manet ›sammelt‹ das Motiv und überführt es ins Zeitgenössische. Sicherlich ist auch die Kleidung von Belang, die dem Bild von Manet einen *extra spin* verleiht.

Entscheidend im Zusammenhang des Framing ist jedoch, dass Manet einen Bildausschnitt ›heranzoomte‹. Die Fotografie betreffend würden Medienwissenschaftler von einem ›Close Shot‹ sprechen. Die Wahl des Ausschnitts lässt den durch den Manet-Raimondi-Vergleich hervorgehobenen Bildtypus in Vergessenheit geraten. Hierdurch werden für die Interpretation relevante Informationen überblendet. Warburg baute hingegen auf *Tafel 55* (Abb. 1) ein Framework aus Bild-Bild-Vergleichen auf. Hierdurch visualisierte er den religiös-mythologische Frame, der im Zentrum dieses Visual-Framing-Prozesses steht.

Ausgehend von Goffmans Framing-Analyse muss die gesamte sekundäre Rahmung und damit auch der institutionelle sowie der interpretatorische Frame des Kunstkontexts berücksichtigt werden. Warburgs Augenmerk liegt daher darauf, das gesamte transitorische Kraftfeld von Skripten, Schemata, Routinen, Stereotypen etc. mit in Betracht zu ziehen, um somit der ›Mneme‹ Einhalt zu gebieten und der ›Sophrosyne‹ das Feld zu bereiten. Letztere sollte seinen ZuhörerInnen die Möglichkeit bieten, sich ihrer RezipientInnen-Frames bewusst zu werden.

Warburg verstand ›Sophrosyne‹ als Atempause im fortwährenden Prozess des Erinnerns, Sortierens und Bewertens von Informationen. Sein Interesse an informierten Objekten ist also kein rein analytisch-wissenschaftliches, sondern auch ein pädagogisch-emanzipatorisches. Alle TeilnehmerInnen der Gespräche sollten der Strukturen von Erinnerung und der wechselseitigen Beziehungen von Medien- und RezipientInnen-Frames gewahr werden.

6. Warburgs Sophrosyne als Visual Framing

Die Schulung an visuellen Vorlagen gehört zur Ausbildung von KünstlerInnen. Ebenso beziehen sich JournalistInnen und ZeitungsmacherInnen auf Vorbilder. Das Wissen um visuelle Stereotype spielt bei der Auswahl von Bildern eine nicht zu vernachlässigende Rolle. Jedoch erschöpfen sich Warburgs Forschungen nicht in der Suche nach einem Ursprung. Vielmehr geht es ihm um eine »Erneuerung der Irritation« (RECK 1991: 202).

Warburg »denkt Kultur als ein Kraftfeld psychoenergetischer Vektoren, die innerhalb überhistorischer Frequenzbreiten hin und her schwingen und transitorische Cluster heterogener kultureller Elemente bilden« (BÖHME 1997: 148). Seine Bildkomparatistik öffnet Spielräume, sie belebt Zusammenhänge und versucht nicht zu fixierbaren, allzeit gültigen Ergebnissen zu gelangen. Sie verweist auf einen doppelten Prozess: Tradierte Symbole, Bildtypen etc. werden mittels denkender Vermittlung so in einen aktuellen Kontext übertragen, dass die grundlegenden Parameter von Frames hervortreten, vom Publikum hinterfragt und bewusst verändert werden können.

Eine derart verstandene »Sophrosyne« öffnet Spielräume: Warburg spielte Würfel aus. Er gab keine Lösung vor. Dieser Gedanke führt zu einem grundlegenden Unterschied zu heute gängigen Framing-Ansätzen, deren Ergebnisse überwiegend auf synchronen Stichprobenanalysen fußen.

Warburg fällt keine abschließenden Urteile. Seine Analysen kamen nie zu dem Punkt, an dem die Würfel gefallen sind: »Warburgs Arbeit besteht nicht in dem Versuch Bilderrätsel zu entschlüsseln, sondern selbst Bilderrätsel zu produzieren« (DIDI-HUBERMAN 2010: 546). Diskursordnungen und Frames wurden in all ihrer Komplexität visuell dargestellt, sollten neu erfahren werden, um sie gleichzeitig im Dialog einer vorläufigen, selbstreflexiven Prüfung zu unterziehen. Ziel dieses Prozesses war, sich der Funktionsweise und Effekte, der Medien-Frames sowie der eigenen RezipientInnen-Frames bewusst zu werden. Warburgs Vorgehensweise lässt sich nicht in Untersuchung und abschließende Diagnose unterteilen. Vielmehr versuchte er in variablen Bild-Bild-Vergleichen zu denken und die Dynamiken eines prozessualen Visual Framing transdisziplinär erfahrbar zu machen.

7. Zusammenfassung

Warburgs Ansatz, Frameworks aufzuzeigen, unterscheidet sich im wissenschaftlichen Vorgehen von empirischen Framing-Ansätzen dadurch, dass er keinerlei statistisch auswertbare Daten erhob. Stattdessen stellte er auf schwarzem Grund, fast kinematografisch, Standbilder einer Genese von Bildtypen zusammen. Schlaglichtartig beleuchtete er durch Bild-Bild-Vergleiche die interpretatorischen Implikationen dieser Stationen und wollte somit zum Mitdenken anregen.

Wie gezeigt wurde, aktivierte Manet einen Medien-Frame, der die Interpretationen und Kommentare seines Bildes *Das Frühstück im Freien* in ein Spannungsfeld von Pro und Kontra katapultierte. Warburg folgte diesen Schemata nicht. Er erweiterte den Kontext durch den Manet-Raimondi-Vergleich. Hierdurch wird den RezipientInnen des Mnemosyne-Atlas ein religiös-mythologischer Zusammenhang nahegelegt. Warburg erweiterte den Bias zu einem Frame, den Manet durch die Wahl des Bildausschnitts und nicht zuletzt durch begleitende Kommentare abschnitt. Durch Warburgs Bildzusammenstellungen wurde dieser Frame wieder hinzugefügt. Hierdurch deutete er indirekt auf die von Manet beabsichtigte Falschrahmung hin.

Trotzdem erzeugen die beiden Interpretationsansätze ein Spannungsverhältnis. Es gilt diese Ambivalenz auszuhalten, ihre Struktur zu begreifen und die resultierenden Erkenntnisse auf andere Wissens- und Erfahrungsfelder zu übertragen. Mit seinem Mnemosyne-Atlas ›framte‹ Warburg transitorische Cluster von Denk- und Handlungsformen und schaffte für seine GesprächspartnerInnen die Möglichkeit, sich selbst unter Zuhilfenahme der ›Sophrosyne‹ darüber bewusst zu werden, wie Rahmungen als auch Medien- und RezipientInnen-Frames Urteile und Handlungen vor-konfigurieren. Da Warburg seine Argumentationen mittels visueller Vergleiche und Bildballungen darlegte und sich darüber hinaus mit Fragestellungen beschäftigte, die heute im Zentrum von kommunikationswissenschaftlichen Framing-Ansätzen stehen, sollte der Entwurfsprozess des Mnemosyne-Atlas als Vorbild für die bewusste Reflexion von Visual Framing-Prozessen gelten.

Literatur

- BÖHME, HARTMUT: Aby M. Warburg (1866 - 1929). In: MICHAELS, AXEL (Hrsg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München [C. H. Beck] 1997, S. 133 - 157
- CACHIN, FRANÇOISE; CHARLES S. MOFFETT; JULIET WILSON BAREAU: Katalog. In: METROPOLITAN MUSEUM OF ART, NEW YORK; RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX, PARIS (Hrsg.): *Manet: 1832 - 1883* [Übers.: Fienbork, Matthias]. Berlin [Fröhlich und Kaufmann] 1984, S. 41 - 501
- DAHINDEN, URS: *Framing. Eine integrative Theorie der Massenkommunikation*. Konstanz [UVK] 2006
- DELEUZE, GILLES: *Woran erkennt man den Strukturalismus?* Berlin [Merve] 1992
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg* [Übers.: Michael Bischoff]. Berlin [Suhrkamp] 2010
- ENTMAN, ROBERT M.: Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm. In: *Journal of Communication*, 43(4), 1993, S. 51 - 58
- FLECKNER, UWE: Ohne Worte. Aby Warburgs Bildkomparatistik zwischen wissenschaftlichem Atlas und kunstpublizistischem Experiment. In: WARBURG, ABY: *Bilderreihen und Ausstellungen*. FLECKNER, UWE; ISABELLA WOLDT (Hrsg.): *Zweite Abteilung, Bd. II.2*. Berlin [Akademie Verlag] 2012, S. 1 - 18
- FLUSSER, VILÉM: *Kommunikologie weiter denken. Die Bochumer Vorlesungen*, hrsg. von Silvia Wagnermaier und Siegfried Zielinski. Frankfurt/M. [Fischer Taschenbuch Verlag] 2008
- GOFFMAN, ERVING: *Rahmen-Analyse*. Frankfurt/M. [Suhrkamp] 1977
- MINSKY, MARVIN: A framework for representing knowledge. In: WINSTON, PATRICK HENRY (Hrsg.): *The Psychology of Computer Vision*. New York [McGraw-Hill] 1975, S. 211 - 277
- NEBEL, BERNHARD: Frame-Based Systems. In: WILSON, ROBERT A.; FRANK C. KEIL (Hrsg.): *The MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences*. Cambridge, Mass. [MIT Press] 1999, S. 324 - 326
- NEULINGER, CARMEN: *Die Europäische Union im medialen Diskurs. Eine Frame-Analyse der Berichterstattung der österreichischen Tagespresse*. Diplomarbeit [Universität Wien] 2009. Online: http://othes.univie.ac.at/6201/1/2009-07-05_9805987.pdf [10. März 2013]
- PAULI, GUSTAV: Raffael und Manet. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, Januar 1908, S. 53 - 55

- RECK, HANS ULRICH: Von Warburg ausgehend: Bildmysterien und Diskursordnung. In: *Kunstforum*, Bd. 114, Juni-August 1991, S. 198 - 213
- SCHEUFELE, DIETRAM A.: Framing as a Theory of Media Effects. In: *Journal of Communication*, 49(1), 1999, S. 103 - 122
- SFEIR-SEMLER, ANDRÉE: *Die Maler am Pariser Salon, 1791 - 1880*. Frankfurt/M. [Campus Verlag] 1992
- WARBURG, ABY: *Schlangenritual* [5. Aufl.]. Berlin [Wagenbach Verlag] 2011
- WARBURG, ABY: Bilderreihen und Ausstellungen. In: FLECKNER, UWE; ISABELLA WOLDT (Hrsg.): *Zweite Abteilung, Band II.2*. Berlin [Akademie Verlag] 2012a
- WARBURG, ABY: Der Bilderatlas MNEMOSYNE. In: WARNKE, MARTIN (Hrsg.): *Zweite Abteilung, Bd. II.1* [4. Aufl.]. Berlin [Akademie Verlag] 2012b
- WARNKE, MARTIN: Editorische Vorbemerkung. In: WARBURG, ABY: Der Bilderatlas MNEMOSYNE. WARNKE, MARTIN (Hrsg.): *Zweite Abteilung, Bd. II.1* [4. Aufl.]. Berlin [Akademie Verlag] 2012, S. VII-X
- ZUMBUSCH, CORNELIA: *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 8.) Berlin [Akademie Verlag] 2004