

la rivista di **en**gramma
febbraio **2018**

153

**Mnemosyne
challenged**

La Rivista di Engramma
153

La Rivista di
Engramma

153

febbraio 2018

Mnemosyne Challenged

a cura di

Monica Centanni, Anna Fressola
ed Elizabeth Thomson

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

153 febbraio 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-69-8

ISBN digitale 978-88-94840-31-5

finito di stampare gennaio 2020

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Mnemosyne Challenged. Editorial paper*
Monica Centanni, Anna Fressola, and Elizabeth Thomson
- 11 *Ernst H. Gombrich's Geburtstagsatlas: An Index of materials published in Engramma*
Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, Anna Fressola, and Maurizio Ghelardi. English edition by Elizabeth Thomson
- 13 *Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*
Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, Anna Fressola, and Maurizio Ghelardi. English edition by Elizabeth Thomson
- 77 *Ernst H. Gombrich, To Mnemosyne: An Introduction to Geburtstagsatlas (1937)*
Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, Anna Fressola, and Maurizio Ghelardi. English edition by Elizabeth Thomson
- 83 *Zwischenraum/Denkraum*
Victoria Cirlot. English translation by David Carrillo-Rangel
- 109 *"L'esprit de Warburg lui-même sera en paix". A survey of Edgar Wind's quarrel with the Warburg Institute*
Ianick Takaes de Oliveira
- 183 *A Review of Ernst H. Gombrich, Aby Warburg: An Intellectual Biography, London 1970*
Edgar Wind
- 197 *A Laboratory of the Science of Culture*
Johan Huizinga. Translation by Monica Centanni, Sergio Polano, and Elizabeth Thomson
- 213 *Ronald B. Kitaj, Autobiography of a Warburgian Artist (2017)*
Matias J. Nativo and Alessia Prati

Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* (5 June 1937)

First digital edition

Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, Anna Fressola, and Maurizio Ghelardi. English edition by Elizabeth Thomson

***Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* by Ernst H. Gombrich (1937)**

London, 1937: A young Ernst Gombrich, who had recently joined the scholars of “The Warburg Institute” – still based in South Kensington under the direction of Edgar Wind – was commissioned to produce a private edition of the *Bilderatlas*: the *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, to celebrate the seventieth birthday of Aby’s brother, Max. The undertaking, conceived as a private gift, was probably initiated at the behest of Gertrud Bing and Fritz Saxl, or perhaps at the request of Max himself. In any event, the project clearly met with family approval – almost ten years after Warburg’s death and after the Institute’s eventful transfer to England, they still believed in the possibility of the Mnemosyne project being published.

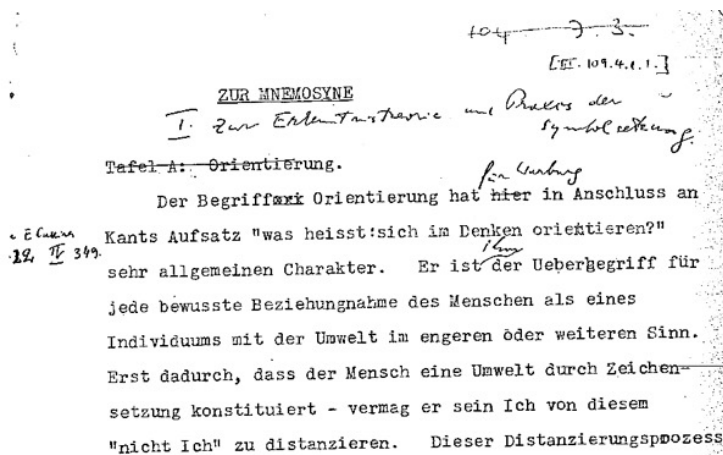
Preserved in two typewritten copies – one in London, one in Hamburg – the *Geburtstagsatlas* is still unpublished, and has for decades been consigned to almost total oblivion (see the dedicated page on The Warburg Institute website and, in the Bibliographic Note, the meagre collection of critical reviews).

In this issue of Engramma we present a complete edition of *Geburtstagsatlas*, obtained by collating the two typescripts; for now, it is a simple reproduction of copies in the form of images, but the Seminario Mnemosyne is working on a digitised version that will soon be published and will be the *editio princeps* of the “Birthday Atlas”.

Although it is a sort of preparatory paste-up created for a publication that was supposed to remain private, the work reflects, in its general layout, the structure that had originally been designed for the publication of the *Bilderatlas* – a set of panels, accompanied by concise texts – but at the

same time, it differs considerably from the panels assembled by Warburg and collaborators in 1929.

The *Zur Mnemosyne* text of the Introduction and all the accompanying texts of the individual panels are written in German, typed with an English typewriter, which was not equipped with a typographical font set with German diacritical signs (vowels with *Umlaut*, and *scharfes S*).



1 | The preparatory draft of the Introduction to *Geburtstagsatlas*, in addition to the ink-written corrections, demonstrates that a typewriter without the diacritical signs peculiar to German (*Ueberbegriffe* pro *Überbegriffe*; *dass* pro *daß*...) was used.

Basically, in addition to some obvious misprints due to the 'artisanal' nature of the work, the enforced transliteration from German sounds like a graphic scar that is a tell-tale sign of the delicate state of exile that the Warburg-Kreis was experiencing during those years, and the difficulties that the refugees from Hamburg had in finding a worthy home in London despite England's capital city having generously welcomed the scholars and their precious materials.

As a premise, Gombrich offers a short and condensed introduction, and from the outset, this text poses an important critical query: despite having at his disposal the *Einleitung* for the *Bilderatlas* written by Warburg in 1929 (see in *Engramma* no. 142 the first digital edition, with an English translation by M. Rampley), Gombrich made a marked departure, both

conceptually and terminologically, from the approach that Warburg had wanted for his *opus* (see in this issue of *Engramma*, Ernst H. Gombrich, *To Mnemosyne*). In particular, in the Warburg Institute Archive, two *testimonia* of the Introduction to *Geburtstagsatlas* are preserved: the preparatory draft, type-written, with various corrections and ink-written marginalia by Gombrich [WIA.III.109.4] and the final version, type-written, which partially includes the corrections made by Gombrich [WIA.III.109.5.1].

The *Birthday Atlas* contains 24 reconstructions of some of the 63 panels in the final version of the *Bilderatlas Mnemosyne* (which had been photographed before the materials were transported to the U.K., and which therefore Gombrich had at his disposal). The numbering of the individual panels is as follows:

A · B · C · I · II · III · IV · V · VII · VIII · XX · XXI · XXII · XXIII · XXIV ·
XXV · XXVII · XXVIII · XXX · XXXI · XXXVII · XLI · XLII · LV

When considering the individual panels, Gombrich's numbering agrees with the numbering of the corresponding panels of the 1929 *Mnemosyne* version, and respects the gaps in the continuous numbering (between Panel VIII and Panel XX, for example). The correspondence of the numbering is, therefore, accurate, or almost (an exception is the numbering of Laocoön: 41 for Gombrich; Panel 41a in the 1929 *Mnemosyne*, but as can be seen from the 41a formula, the numbering was evidently anything but provisional). However, in the Gombrich version, at least in the typewritten package to which we refer, the choice of inclusions and exclusions is not explicit: as can be seen in the *Geburtstagsatlas*, only the opening panels, *Tafeln* A, B, C created by Warburg and collaborators between September and October 1929 are included – (on the genesis of the ABC block of the *Bilderatlas Mnemosyne* see in *Engramma* no. 125, “*Symbol tut wohl!*”, *Il simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg* by Silvia De Laude). The final panel of the selection proposed by Gombrich – *Tafel* 55 – is the panel dedicated to Warburg's research on Manet. The *Geburtstagsatlas* thus covers a narrower historical and geographical period than the final version of *Mnemosyne* (which in the last groups of panels, covers Rubens and Rembrandt, before moving to strictly topical concerns), but nevertheless it

coincides with the chronological period of which Warburg and Bing write in *Roman Diary*, “from Babylon to Manet”:

In the afternoon, I set up Mnemosyne on two hessian supports. Now there is an overview of all architecture from Babylon to Manet: so it can be[et1] subjected to a ruthless critique.

A. Warburg, February 10, 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario Romano (1928-1929)*, ed. M. Ghelardi, Torino 2005, 53; Eng. trans. by E. Thomson).

It is not clear, however, why almost all the panels dedicated to the Florentine Renaissance were excluded (Panel 39, e.g. dedicated to Botticellian themes that might have had textual references to Warburg’s essay on Botticelli and might have been very useful for the accompanying captions). In short, the significance of Gombrich’s choices, and the fact that his version of the Atlas stops at Manet, certainly deserves further study – indeed, we hope soon to undertake a detailed study of the relevant archive materials.

Each panel is accompanied by a succinct but dense explanation – a sort of long caption that provides the sense of the ‘theme’ of the panel.

Many images were eliminated – 280 in the 24 panels of Gombrich’s version compared with about 2,000 images that Warburg planned to include in the Atlas in April 1929:

Mnemosyne: the awakening of the pagan gods during the European Renaissance as an expressive value of energy. An attempt at an art-historical science of civilisation.

Two volumes of text. In addition, an atlas with about 2,000 illustrations edited by A. Warburg. Indices by Gertrud Bing.

A. Warburg, April 8, 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario Romano (1928-1929)*, ed. M. Ghelardi, Torino 2005, 98; Eng. trans. by E. Thomson).

Even with regard to the composition of the individual panels, Gombrich performed a distinct process of selection. He eliminated different materials from each panel, particularly images that did not appear to be clearly related to the ‘theme’ of the panel, reducing the number of images to about 10 per panel: all the materials that appeared to Gombrich to be

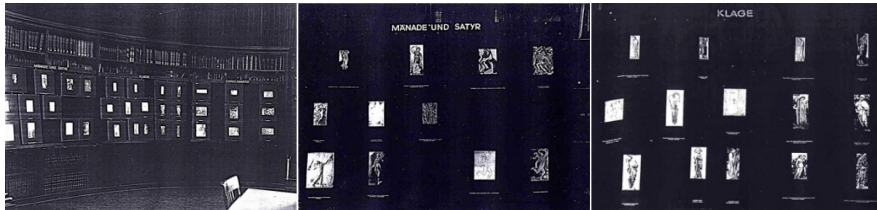
eccentric were purged; however, the recurring, magnified details of the images, a device that we could define as 'zoom & focus' to which Warburg often resorted, were excluded, sometimes complicating it with the variant of cropping the detail not from the original work but from a copy (e.g. on Panel 46, see figs. 3 and 7: the first is Ghirlandaio's *Birth of Saint John the Baptist* in Santa Maria Novella in Florence; the second is the detail of the 'basket-carrying nymph' from a workshop copy). The effect that Warburg achieves using this type of device is doubly hermeneutic: not only does he focus attention on the detail from which the thematic thread of the assemblage starts and around which it unfolds; he also picks up the theme of the fortune of the images, not only in terms of reusing models in an erudite manner, but also and significantly, in terms of their serial dissemination, which always underlies Warburgian discourse.



2 | Mnemosyne Atlas, Panel 46: Domenico Ghirlandaio, *The Birth of Saint John the Baptist*, fresco, 1486, Firenze, Santa Maria Novella Church, Tornabuoni Chapel; detail of the 'basket-carrying nymph' from a workshop copy.

Gombrich paginates the surviving images in an orderly manner on a white background, in a structured and hierarchical way, radically modifying spatial relations and formats. The regular resizing and the orderly position of the images are reminiscent of the 'thematic' panels as we see them

proposed in the first installations at the Warburg-Haus in Hamburg (1925), in the very first panels that were a sort of “incunabulum” of Mnemosyne. However, from the outset, the background of the assemblages for Mnemosyne was black, and would remain so in all subsequent versions.



3 | Hamburg, 1925: Incunabulum of the Bilderatlas.

From the left: A view of all the panels in the Oval room of Warburg-Haus; ‘Mänade und Satyr’; ‘Klage’.

The choice of the white background is, therefore, to be entirely attributed to the general process of clarification – conceptual and graphic – that Gombrich carried out on the materials of the Bilderatlas.

As is clear from the accompanying texts, each panel focusses on a single theme, creating a linear and sequential structure that traces the history of a “cultural evolution” that views man – as Gombrich writes in his Introduction – giving shape to the world that surrounds him by placing signs, thus ‘distancing’ his ‘I’ from the environment that surrounds him, from the ‘not me’: a process of ‘distance-taking’ which – as Gombrich observes – Warburg called *Denkraum* and which he interpreted as “the constitutive act of creating a space for thought for all ontogenetic and phylogenetic development”, in the sense of an “achievement of distance from the surrounding world”.

In his Bilderatlas, Warburg graphically translated his concept of ‘space for thought’ into the framing of the panel and the spacing between one image and another – they are never homogeneous or regular. As can be seen in the *Geburtstagsatlas*, on the other hand, Gombrich adopted a style of layout in which the *Denkraum* between the individual and the objects of the world, but also, more visibly, the spacing between one image and another, have pre-set, regular and orderly measurements. In fact, in the previous layout of the panels in 1937, Gombrich preempted the prejudice that would permeate his *An Intellectual Biography* of 1970 – the notion of

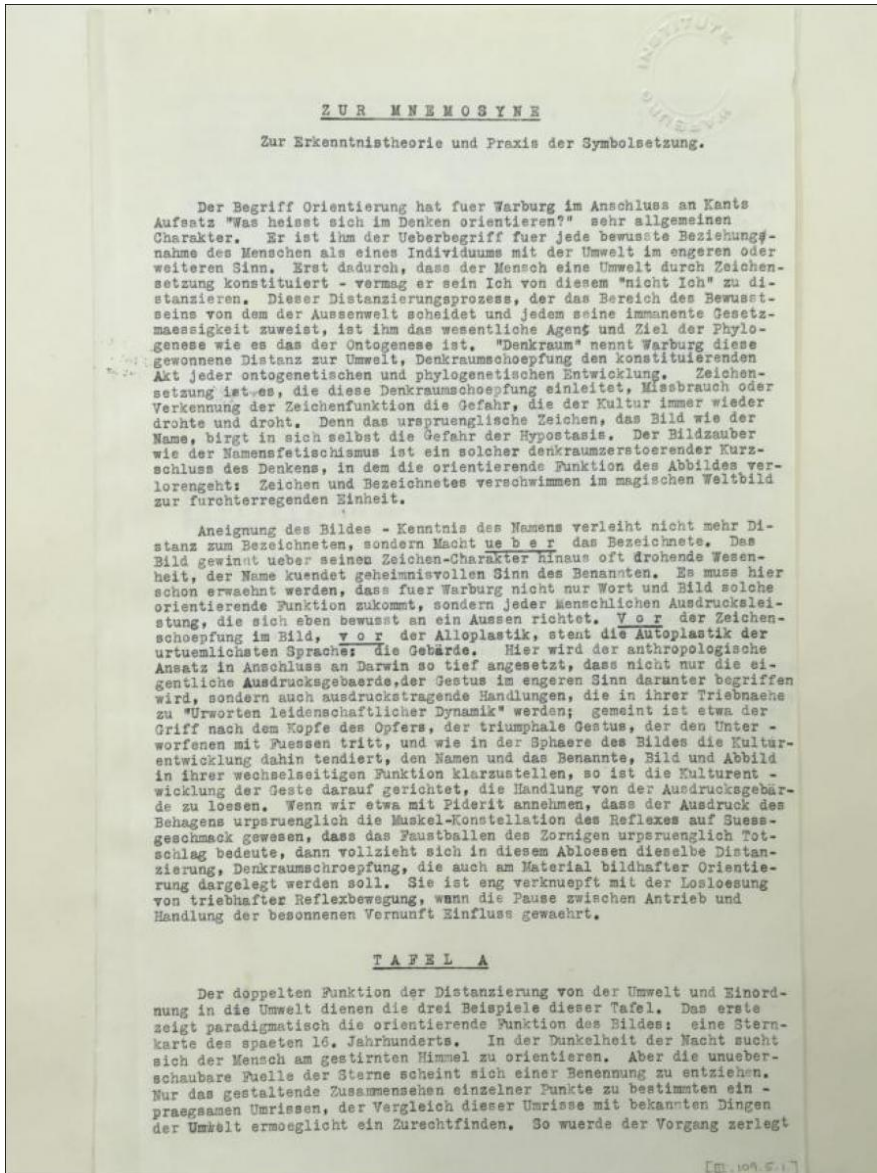
Warburg being not only psychologically shaken and broken, but methodologically fragmented, unintelligible, and with no procedure for re-ordering his montages (and his ideas).

Bibliographical note

Contributions that specifically deal with *Geburtstagsatlas* are quite rare in Bibliography. Some information in Katia Mazzucco, *The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments*, "Journal of Art Historiography" 5 (2011); Katia Mazzucco, *Images on the Move: Some Notes on the Bibliothek Warburg Bildersammlung (Hamburg) and the Warburg Institute Photographic Collection (London)*, "Art Libraries Journal" 38/4 (2013). Careful reconstruction of Gombrich's relationship with Warburg's legacy, but not specifically focussed on the Atlas, has been proposed by Claudia Wedepohl in *Critical Detachment: Ernst Gombrich as Interpreter of Aby Warburg*, in U. Fleckner, P. Mack (eds.), *The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg. The Emigration and the Early Years of the Warburg Institute in London, Vorträge aus dem Warburg-Haus, Hamburg, Band 12*, Berlin 2015, 131-164. Currently there are no precise comparisons between the panels of the *Geburtstagsatlas* and the corresponding Mnemosyne 1929 panels. Precious notes can be found in the essay by Salvatore Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012). In Engramma no. 151, we have published an *excerptum* from Settis' essay, together with two other notes, edited by Alessandra Pedersoli and Simone Culotta as preliminary introductory essays to a systematic reading of the panels of *Geburtstagsatlas* 1937 compared with Mnemosyne 1929: Salvatore Settis, Alessandra Pedersoli, Simone Culotta, *Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37*.

Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (1937)

Einleitung. Zur Mnemosyne



Final version of Gombrich's Introduction to *Geburtstagsatlas*.

Tafel A

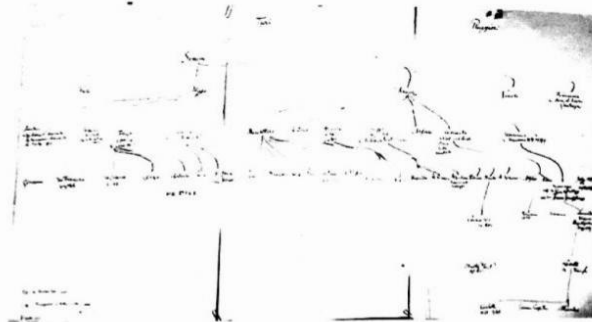
A.



DER ANTIKE STERNENHIMMEL MIT MODERNEH HINZUFÜGUNGEN NACH EINER HOLLÄNDISCHEN STERNKARTE.



DIE "WÄNDERSTRAßENKARTE" DES KULTURBAUSTAUSCHES ZWISCHEN NORDEN-SÜDEN, OSTEN-WESTEN.



DER STAMMBAUM DER FAMILIE MIBICI.

Tafel A

Der doppelten Funktion der Distanzierung von der Umwelt und Einordnung in die Umwelt dienen die drei Beispiele dieser Tafel. Das erste zeigt paradigmatisch die orientierende Funktion des Bildes: eine Sternkarte des späten 16. Jahrhunderts. In der Dunkelheit der Nacht sucht sich der Mensch am gestirnten Himmel zu orientieren. Aber die unüberschaubare Fülle der Sterne scheint sich einer Benennung zu entziehen. Nur das gestaltende Zusammensehen einzelner Punkte zu bestimmten einprägsamen Umrissen, der Vergleich dieser Umrisse mit bekannten Dingen der Umwelt ermöglicht ein Zurechtfinden. So würde der Vorgang zerlegt aufzufassen sein, im primitive Denken aber ist er eine Einheit.

Die für uns so geometrisch abstrakt wirkenden Konstellationen des Himmels genuegten, um in der gestaltenden Phantasie des Menschen zum Baeren, zum Fisch oder Krebs zu werden, wie den abstrakten Ornamenten der Primitiven immer wieder gegenstaendliche Namen und gegenstaendlicher Sinn beigelegt werden. Und mit dieser Einsetzung des Denkraumverlustes: Das abstrakte Gebilde am Himmel ist ein Krebs und muss demnach die Eigenschaften haben, die diesem zukommen. Dennoch hat das Bild, solange es als Sternbild am Himmel auffindbar bleibt, seine orientierende Funktion nicht verloren, das Bild, auch das besaait gedachte, bleibt Werkzeug der Orientierung. Es lebt heute noch im wissenschaftlichen Namen des Sternbildes – gegen die Versuche der Aufklaerung - fort.

Eine andere Phase der Orientierung fuehrt uns das zweite Bild vor Augen. Fuer „Orientierung auf der Erde“ ist die Karte des europaeischen Kulturraumes gewaehlt, die die Zentren, Wanderstrasse und Niederschläge astrologischer Vorstellungen also „der Orientierung am Himmel“ festhaelt. Mit dieser „Wanderkarte der Planeten“ wird ein Haupt-Thema der Mnemosyne angeschlagen. Darueber hinaus aber steht sie als ein fortentwickeltes Bildsymbol der Orientierung: sie ist Abbild der Erdoberflaeche und Zeichen zugleich, denn in der Landkarte wird ja relationstreu Schema und abstraktes Abbild einer nie geschauten Wirklichkeit im Laufe der Entwicklung der Kartographie eins. So bietet die Landkarte eine Zwischenstufe zwischen dem Bild und dem reinen Zeichenschema, das uns das dritte Beispiel, das der Geschichte, also der „Orientierung in der Zeit“ gewidmet ist vor Augen fuehrt.

Hier ist fuer den Stammbaum, der die Generationsfolge versinnbildlicht, der Stammbaum jener Familie gewaehlt, deren Lebenskreis und europaeische Bedeutung ein weiterer Hauptteil dieser Arbeit illustriert. Die Familie Medici mit ihren buergerlichen florentiner Verwandten, - Auftraggebern der grossen Frueh-Renaissance Kuenstler – und mit ihren fuerstlichen Nachfolgern, die ihr politisches Intriguenspiel hinter glaenzenden symbolbeladenen Aufzuegen und Festspielen zu verbergen wussten, die ein dritten Leitmotiv dieser symbolgeschichtlichen Untersuchung sind. Der orientierende, klaerende Charakter des Bildes hat im schematischen Stammbaum die Hoehe des wissenschaftlichen Schemas erreicht. Alles Abbildhafte ist eliminiert, es werden einzig Relationen auf dem Gebiete zeitbedingten biologischen Ablaufes in die visuelle Anschaulichkeit uebersetzt. Das Ausgespanntsein der Orientierung zwischen Bild und Zeichen kommt auf der Tafel sinnfaellig zum Ausdruck.

Tafel B

B.



DER MENSCH IM KREIS DER KOSMISCHEN GEWALTEN; DARSTELLUNG EINER VISION DER HL. HILDEGARD VON BINGEN, 12. JHRT.



HERAKLES ALS WELTENHERRSCHER; SEINE KÖRPERTEILE SIND TIERKREISZEICHEN ZUGETEILT.



EINTEILUNG DES KÖRPERS NACH DEN TIERKREISZEICHEN ZUM ZWECK DER ABERLASSEN; (BYSCH. HANDSCHRIFT DES 15. JHRT.)



TIERKREIS MANN, BURGUNDISCH, 15. JHRT.



PROPORTIONSFIGUR LEONARDO DA VINCI



TIERKREISMANN ALS ANWEISUNG FÜR DEN BADEE, AUS EINEM KÄTZLEINER DES 15. JHRT.



PROPOR TIONISFIGUR 15. JHRT.



PLANETENMENSCH NACH AGRIPPA VON NETTESHEIM



HAND MIT PLANETENZEICHEN NACH AGRIPPA VON NETTESHEIM

Tafel B

Neben dem Abbild steht vom Anbeginn der Kulturentwicklung an das bildhafte Gleichnis. Seine Rolle in der Orientierung ist dieser Tafel gewidmet. Ein Unbekanntes wird einem Bekannten gleichgesetzt, um es so verstaendlich zu machen. Die Bedeutung dieser Denkform der „Veranschaulichung“ fuer die gedankenmaessige Beherrschung der Umwelt kann gar nicht hoch genug eingeschaezt werden. Wir haben vielleicht kein anderes Organ einsichtigen Verstehens.

„Der Mensch begreift nie, wie anthropomorphisch er ist.“ (Goethe) Dass alle Vorstellungen vom Kosmos mit Gleichnis und Gleichsetzung arbeiten, ist bekannt. Leisegang hat in seiner Gnosis schoen gezeigt, wie die mystische Gleichsetzung von Mensch und Kosmos eine eigene Denktechnik entwickelt, die durch Introspektion der Geheimnisse des Universums habhaft werden moechte. Es kann nur erwaehnt werden, welche orientierende Bedeutung der Tatsache zukommt, dass in der Vorstellung der Einheit vom Macrocosmos und Microcosmos das gesamte Universum als eine Einheit einem einheitlichen Gebilde, dem menschlichen Organismus, zugeordnet wird. Die Vorstellung von einer einheitlichen Gesetzmaessigkeit, die das Universum regiert, hat hier eine Wurzel. Die Rolle der Microcosmos-Idee in der Entwicklung der Wissenschaft, scheint diese Auffassung zu bewahrheiten. Auf der Tafel sind einige Typen der Veranschaulichung dieses Gleichnisses, die die Moeglichkeiten und inneren Gefahren dieses Bildsymbole illustrieren, gesammelt. Einem Missverstaendnis ist vorzubeugen: auch diese Bilder sind nicht als historische --- „sondern als systematische Reihe aufzufassen, an deren einem Ende bildhaft primitiven-Denken, an deren andere Ende der gewonnene Denkraum steht. Freilich vollzieht die Renaissance in ihrer Loslösung vom Mittelalter gleichsam in Abriss noch einmal den Prozess der Menschheits-Entwicklung. Wie die antike Vorpraegung helfend und ausloesend beim „Geschaeft der Orientierung“ eintritt, ist Gegenstand der Memosyne.

Am Eingang steht das Kosmosbild der Vision der Hildegard von Bingen. Liebeschuetz und Reitzenstein haben es in der Entwicklung eingestellt. Es versinnbildlicht trotz seiner individuellen Auspraegung die allgemeine Bedeutung der Mikrokosmos-Vorstellung nach zwei Richtungen.

Neben dem Anschaulich werden kosmisch-geometrischer Gesetzlichkeit im Bilde, steht die magische Bedeutung, die mit dieser Vorstellung nebenherlaeuft. Gleiches kann nur auf Gleiches wirken und so wird seit fruehster Zeit in Ost-Asien wie in Europa ein immer reicheres System von Zuordnungen ausgearbeitet, nachdem Kosmisches und Organisches einander in vielxxfacher Verflechtung entspricht und so aufeinander wirkt. In der Vision der Hildegard sind wie in anderen Kosmosbildern manche dieser Kraeftlinien, di vom Macrocosmos zum Microcosmos fuehren, durch Striche angegeben. Gleichzeitig ruht hier der Mensch beinahe so im Innern des Kosmos wie die menschliche Frucht im Liebe der Mutter. Auch hier ist Entsprechung und Verursachung noch eins. Noch tiefer hinab in magischem Vorstellungskreise reichen die Wurzeln des naechsten Bild-Typus, das den Menschen im Kreise der kosmischen Symbole des Tierkreises darstellt. Die Vorstellung scheint in irgend einer Form bis in aegyptische

Hymnen der Pyramidenzeit zurueckreichen. Nach diesen wird der Menschurspruenglich wohl nur der Koenig – nach seinem Tode in den hoechsten Himmelsgott verwandelt werden. Dieses hoechsten Gottes Koerperteile aber sind die einzelnen Goetter des Himmels und so sind nach vollzogener magischen Gleichsetzung auch die menschlichen Koerperteile je einer Gottheit zugeordnet, die in der Hymne um seine gleichsam stueckweise Vergottung im jenseits angerufen werden. Verwandtes ist auch aus Vorderasien bekannt. Vorstellungen dieser Art koennten dem Urbild der spaeten griechischen Miniatur zugrunde liegen, auf der Herakles als Himmelsbeherrscher erscheint, seine Gliedmassen dem Tierkreiszeichen zugeordnet. Der Architypus dieses Bildes koennte vielleicht gleichzeitig der Architypus einer Illustrationsreihe sein, die die Vorstellung vom „Tierkreisemensen“ im medizinischen Handschriften rapraesentiert.

Der Glaube, an den sie anschliesst, wird schon im spaeten Griechentum als chaldaeisch bezeichnet. Er begegnet bei Manilius wie bei den Neuplatonikern. Es handelt sich in diesen Bildern um ein "Beherrschtsein" der Koerperteile durch die zweoelf Zeichen des Zodiakus Zunaechst nur, um eine allgemeine Einflusslehre vom Kosmos auf den Menschen, die aber auch praktische Folgen hat. Bei Manipulationen an den betreffenden Koerperteilen, vor allem beim Aderlass, soll auf diese Herrscher Ruecksicht genommen werden. Die medizinische Praktik bemaehtigt sich dieser Lehre frueh, obwohl ein Konzil des 6. Jahrhunderts dieses ganze Zuordnungssystem mit dem Anathema bedroht. Seit dem 13. Jahrhundert fehlt kaum der Tierkreisermann in einer medizinischen Handschrift und als Aderlassmann, der sinnfaellig angeben soll, in welchem Monat, an welchem Glied der Aderlass vorgenommen werden soll, wird er zum bleibenden Bestand beinahe saemtlicher Kalenderhandschriften und Drucke des ausgehenden Mittelalters. Zwei Typen bildhafter Anschaulichung stehen hier nebeneinander. Der eine laesst den Menschen von Tierkreiszeichen umgeben sein und vollzieht durch Striche die Zuordnung. Er ist dem Bild des Kosmosmenschen nahe verwandt. Aendere setzen das Zeichen selbst auf den betreffenden Koerperteil und schaffen so ein monstroes wirkendes Schema. Es hat den Anschein, als saessen die Tierkreiszeichen wie Schröpfkoepe auf dem Koerper. Die kosmische Vorstellung einer wirksamen Gesetzhchkeit ist hier im bildhaften zu einem fast abstossend wirkenden Merkschema erstarrt. Wenn auch fuer den aeerztlichen Benutzer die verschiedenen Formen der Aderlass-Schemata vom Mann im Tierkreis bis zur blossen schriftlichen Fixierung wohl gleichgeordnet waren, vermag doch das abstruse Aussehen dieser letzteren Gebilde ihnen ein erhoehtes Ansehen bei den Laien gegeben haben. Die Moeglichkeit eines solchen Missverstaendnisses wird besonders dort sinnfaellig, wo ein derartiges Schema vom Kuenstler in naturalistische Anschaulichkeit uebersetzt ist, wie in dem Blatt aus den "Très Riches Heures".

Die folgende Leonardo-Zeichnung gibt sich durch Beischrift als eine Illustration zu Vitruvs Text (1/3) ueber die Proportion zu erkennen. Das Gesetz, dass die ausgebreiteten Arme des Menschen seiner Groesse entsprechen, wird dort mit der gleichmaessigen Ausdehnung des Kosmos in Zusammenhang gebracht.

Saxl und Panofsky haben herausgearbeitet, wie in dieser Vorstellung kosmische und menschliche Proportion noch ein Stueck des Glaubens an ein durchwaltendes

Weltprinzip nachschwingt. Die Pythagoräer und Platons Timaeus zeigen deutlich den Weg, den die Vorstellung von kosmischer zu mathematischer Gesetzmäßigkeit gegangen ist. Ein Hinweis Warburgs auf eine indische Parallele bestätigt das paradigmatische dieser Denkform. Zahlenverhältnisse treten immer mehr an die Stelle anthropomorpher "Kräfte", eine Entwicklung, die heute noch nicht abgeschlossen scheint.

Man weiss, wie die Renaissance-Künstler, wie Dürer etwa, um diese Vorstellung in der Welt des Sichtbaren gerungen haben. Die Berufung auf die kosmische Harmonie ist diesen kunsttheoretischen Spekulationen ebenso geläufig wie denen der Musiktheoretiker und doch besteht

ein entscheidender Unterschied in der Rolle des bildhaften Gleichnisses: nicht mehr als sichtbare Merkschemata stehen die Kosmischen Zeichen auf dem Menschenkörper. Das Wirken kosmischer Gesetzmäßigkeit soll im Endresultat nur durch eines sichtbar werden: durch die erreichte Schönheit, die der Stempel der "göttlichen" Proportion ist.

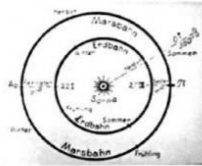
Die kosmische Vorstellung erfährt durchaus nicht überall und immer eine solche Vergeistigung zum Denkraum hin. Neben den Werken der grossen Renaissance-Künstler Dürer und Leonardo stehen, anschaulich verwandt, die magischen Bilder des Agrippa von Nettesheim als als (?) Abbilder der Planetenkräfte. Die Chiromantie, ursprünglich auf dieselbe Zuordnungslehre (?) aufgebaut, bewahrt bis auf unsere Tage die Vorstellung einer durchlaufenden Gesetzmäßigkeit. Der Kundige kann in den kleinsten Anzeichen der Linie der Hand das umfassende Geschehen wiederfinden und deuten.

Tafel C

C.



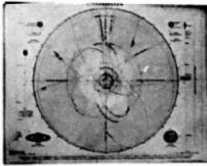
DIE IDENTIFICATION DER PLANETENBÄHNEN MIT DEN REGELMÄSSIGEN KÖRPERN; AUS DEM MYSTERIUM COSMOGRAPHICUM, (1627)



DIE BAHN DES PLANETEN MARS; (NACH KEPLER)



DER PLANET MARS UND SEINE "KINDER" NACH EINER MITTELALT. HDSCHR.



DIE PLANETENBÄHNEN NACH MODERNER AUFFASSUNG



PROGNOSTIK DER GROSSEN WEJßERUNG 1524 (REYMANNS HANDBSCHRIFT IN STUTTGART)



DER "GRAF ZEPPELIN" ALS SYMBOL DER MODERNEN BEHERRSCHUNG DES RAUMES

TAFEL C

Die Vorstellung von kosmischer Gesetzmäßigkeit als von einem harmonikalem System war Vorstufe und Hemmnis der wissenschaftlichen Erforschung des Kosmos zugleich. Im Bild der Naturgesetze wirkt sie heute noch nach. Ihre Erkenntnis war Ansporn und Ziel jeder erwachenden Naturwissenschaft. Aber das Einfachheitselement, das in ihr lag, konnte auch zum Hemmnis werden. Das Gleichnis konnte das Vergleichene beinahe verdecken. Warburg macht diese Doppelstellung ans Kepler's Entwicklungsgang deutlich. Den Planeten Mars, dessen Unberechenbarkeit mittels des ptolemäischen Systems viel Schwierigkeit bereitet hatte, fasst er, freilich schon gleichnishaft, noch im astrologischen Sinn auf, wenn er schreibt: "Auf Geheiß Eurer Majestät führe ich endlich einmal den hochedlen Gefangenen zur öffentlichen Schaustellung vor, dessen ich mich schon vor einiger Zeit unter dem Oberbefehl Eurer Majestät in einem beschwerlichen und mühevollen Krieg bemaächtigt habe." Es ist barockes Spiel, wenn er hier den Kriegsgott, der als unheildrohender Planetendaemon in den mittelalterlichen Handschriften fortlebt, dem Kaiser als Gefangenen bringt, aber welcher Ernst in diesem Spiele steckt beweist uns Keplers astrologische Tätigkeit, die durchaus nicht nur dem Broterwerb diene. An die Erforschung der Verhältnisse der Planetenbahnen geht er zunächst ganz aprioristisch von der pythagoräischen Vorstellung der Harmonie der Planetenspaaren aus: ihre Bahnen sollten sich wie die einfachen Körper verhalten. Ein Bild dieser Körper schmückt das innere Titelblatt seines "Mysterium Cosmographicum" und wie stark Kepler der alten bildhaften harmonikalen Auffassung des Kosmos verpflichtet blieb wird nicht nur in seiner Streitschrift "Contra Ursam" deutlich. Auch seine Entdeckung der wahren Gestalt der Planetenbahnen als Ellipsen, nicht als Kreise, muss er mit Überlegungen vor sich und Anderen verteidigen, die die ästhetisch-harmonische Vollwertigkeit der Ellipse neben dem Kreis, zum Gegenstande haben. Das schematische Bild der Marsbahn nach Keplers Lehre zeigt schliesslich die orientierende Bedeutung bildhafter Vorstellung nachwirkend. Wissen wir doch heute, dass dieses "galiläische Bezugssystem", nach dem die Planeten die stillstehende Sonne umkreisen, nur den Vorzug bildhafter und mathematischer Fasslichkeit vor anderen Darstellungen voraus hat.

Eine auffällige Parallele mag beweisen, dass es hier nicht um Zufälliges geht: das harmonikale Weltbild spielt in denselben Jahrzehnten bei Harvey's Entdeckung des Blutkreislaufes die gleiche merkwürdige Doppelrolle. Bei dieser Entdeckung, die sich an geschichtlicher Bedeutung wohl der Keplers an die Seite stellen lässt, beruft sich Harvey ausdrücklich auf die innere Wahrscheinlichkeit seines Fundes: Erst so sei die Parallele zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos abgerundet. Für den Blutkreislauf gelte nun dasselbe, was Aristoteles für den Kreislauf des Wassers in der Welt festgestellt habe. Die Sonne sei das Herz des Universum, wie das Herz die Sonne des Organismus. Wie sehr selbst in solchen scheinbar spielerischem Analogisieren uralte Prägungen eingreifen, erfahren wir aus der Tatsache, dass das Herz schon bei Ptolemäus wie auch weiterhin der Sonne als der zugehörigen Planetengottheit zugeordnet wird: dasselbe Weltbild, das einer kausalen Erklärung Jahrtausendlang im Wege stand, bietet sich in entscheidenden Wendepunkt als Achse an, um die der Umschwung erfolgen kann.

Die Beherrschung des Kosmos durch Kenntnis seiner Gesetze war für Warburg im Zeppelin zum Symbol geworden. Die erste Ozean-Überquerung Eckener's hatte ihm den allertiefsten Eindruck gemacht. Nicht die sportliche Kühnheit, sondern rationales Zukunftswissen sah er darin verkörpert. Das Berechnen der Wetterlage aus kleinsten Schwan-

kungen der Quecksilbersaeule, der organisierte drahtlose Meldedienst, die damit gegebene Moeglichkeit, Sturm oder Gewitterzentren vorauszuberechnen und zu umfahren, statt wie einstmals der waghalsige Schiffer sich dem Zufall der Fortuna anzuvertrauen, all dies ward im Bilde des Zeppelins zum Symbol. Es entspricht Warburgs anschaulicher Methode, dass er es liebte, die unerhoerte Wandlung der Auffassung und den historischen Sinn des Symbols bildhaft eindringlich dadurch vor's Auge zu stellen, dass er das Bild des Zeppelins mit dem Titelblatt einer astrologischen Weissagungsschrift von Reyman aus der Reformationszeit konfrontierte, die einen Fisch in den Lueften zum Gegenstand hat. Dieser Fisch ist kein menschliches Gerat zur Beherrschung des Kosmos. Er ist Symbol der gefuerchteten Abhaengigkeit von kosmischen Gewalten. Denn das Bild Reyman's will eine Sternbildkonstellation veranschaulichen, in der das Tierkreiszeichen der Fische uebermaechtig werden sollte. Die blosse Namensassoziation gibt die Bedeutung an, die sich damit verband: Grosse Fluten sollten die Erde bedrohen. Beide Vorstellungen, die hier gegenuebergestellt sind, beruhen auf einem Bilde allgemeiner Gesetzmassigkeit. Aber waehrend in der alten Vorstellung fuer die Kenntnis der kuenftigen Wetterlage das Gruesste, der ganze Sternenhimmel, als Ursachensetzung gerade gross genug war, genuegt dem vorausberechnendem Verstand das kleinste Anzeichen einer schwankenden Quecksilbersaeule, der geringste Ausschlag des empfindlichen Instruments, um die Verschiebung der atmosphaerischen Situation zu erschliessen, um die Zukunft rechnend abzulesen.

Tafel I



BABYLONISCHER URKUNDENSTEIN
MIT STERNBILDERN.



BABYLONISCHER URKUNDEN-
STEIN.



ETRUSKISCHE
WEISSAGUNGSLEBER.



DER BABYLONISCHE
KÖNIG, SEINE GOTTHEIT
ANBETEND.



PHRYGISCHE
WEISSAGUNGSLEBER.

TAFEL I.

Die Tafel fñhrt das vorantike Erbgut im Beispiel vor, das die Antike zu verarbeiten hatte und das in veraendertter Form, aber unveraendertter Lebenskraft heute noch nachwirkt. Neben magischen Praktiken wie der Zingeweisenschau, fuer die hier die etruskische Weissagungslære stehen mag (siehe Tafel D) sind es vor allem die Sternbildformen, die der Orient gepraegt uerliefert. Babylonische Urkundensteine zeigen uns zum Teil Bilder, wie das des Sagittallus, Skorpions, Kaprikornus, die von den heute gebrauchten Symbolen nur unwesentlich abweichen. Aegyptische Sarkophage liefern die Kalendergottheiten der 36 Herrscher der Zehntageweche des Jahres, die fuer die Kalenderpraxis der folgenden Jahrtausende verbindlich bleiben. Die Frage des Ursprungs dieser Symbole wird hier bei Seite gelassen, sie stehen nur als Sinnbild des Ursprungs jener Ueberlieferung, deren Schicksal der Atlas gewidmet ist.



DER SONNENGOTT AUS DEM MEER TAUCHEND; (KATICH VASE DES 6. JHRT.)



DER AUFGEHENDE SONNE VERSCHLEUCHT DIE STERNE; (VASENBILD)



DAS EMPORTAUCHEN VON SONNE UND MOND; (VASENBILD)



SOGEN. ATLAS FARNESI; ROM



GLOBUS DES ATLAS FARNESI



DER BRHEUSTAGE AM GRIECHISCHEN GLOBUS; PARSUS, AMPHOMEDA, DER WALFISCH, CEPHEUS, CASSIOPEIA,



GLOBUS MIT STERNBILDERN; AUS EINER HANDBUCHSCHRIFT,



DER PERSEUSJAGDE IN STERNBILDERN; AUS EINER CAROLINGISCHEN HANDBUCHSCHRIFT IN LEYDEN,

T A F E L II.

Die griechische Bildphantasie hat in ihrer einzigartigen Praegekraft dem europaeischen Bewusstsein Symbole von wunderbarer Anschaulichkeit und Lebenskraft ueberliefert. Im Bereich kosmischer Symbolik mag es kennzeichnend sein, dass die starren isolierten Tierkreisbilder altorientalischen Erbguts sind, waehrend die griechischen Deutungen des Himmels immer Bewegtes durch Bewegung und Geste nachzubilden bemueht sind. Wo immer aber man die Ursache solcher Polaritaet suchen moechte, ihre Auswirkung ist sichtbar: die Gestalt des Sonnengottes, den schon schwarzfigurige Vasen mit seinem Gespann zeigen, ist der Keim aller jener Planetenwagen, die eine spaetere Entwicklung ins Allegorische gewandt hat. Das Auf und Ab von Sonne und Mond rahmt als menschlich anschauliches Geschehen die Mythenbilder auf Giebeln und Vasen. Alles Geschehen ist fuer diese Anschauungsform durch menschliches Treiben abbildbar; das Untertauchen der Sterne vor der Erscheinung des strahlenden Gottes stellt eine griechische Vase des Britischen Museums als munteres Untertauchen von Jueenglingen dar, die sich wie auf einem Sportplatz tumeln. Euripides schildert in seinem "Ion" (1140) ein Teppichgemaelde mit dem Bild des nachtslichen Himmels: "Uranos ruft das Heer der Sterne zusammen. Der Sonnengott treibt seine Rosse hinab, den Hesperos nach sichziehend; die Nacht zieht, stark verschleiert, hinter ihm auf seinem Viergespann daher, die Sterne folgen der Goe'ttin, die Pleias und Orion, die Baerin, hoch ueber allen Selene, dann die Hyaden und endlich Eos, die Sterne vor sich hertreibend."

Dieser geschmeidigen Bildphantasie gelingt es nun auch im Laufe der spaeteren Entwicklung, unterstuetzt von der Gelehrsamkeit der alexandrinischen Lehrdichter, das gesamte abstrakte Netz von Konstellationen nicht etwa zu monstroesen Gestalten zusammenzufassen, sondern zu einem bewegten dramatischen Geschehen wie es der Mythos vorgeformt hatte. Die Hoehe dieser Leistung richtig einzuschuetzen muesste man daem vielleicht an ein Experiment appellieren, das den Rohrschach'schen Versuchen von Fleckdeutungen entspreche. Wieviel leichter ist es in die Zufallsgebilde der Konstellationen monstruose Bildungen hineinzusehen, die jede fuer sich stehen, als sie zu einer bewegten Aktion von Menschen zu vereinheitlichen! Kein Wunder, dass die Namen der griechischen Deutungen bis heute, allen Versuchen der Aufklaerung zu trotz, die der Wissenschaft geblieben sind.

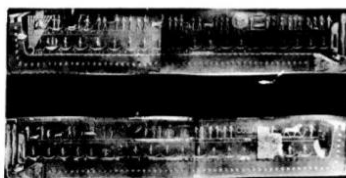
Einen Mythos fand man mit allen Protagonisten am Himmelsglobus wieder: den des Perseus. Ihn zeigt uns der antike Globus des Atlas Faranese, ihn die getreuesten Kopien von antiken Illustrationen des Germanicus, die auf uns gekommen sind. Die Stern-Positionen, die Grundlagen der Deutung, sind in dem Bild eingezeichnet. Durch sie wird die griechische Sphaera das einzigartige Doppelinstrument wissenschaftlicher Orientierung und anschaulicher Verewigung des Mythos durch die Jahrhunderte.

Tafel III

3.



ÄGYPTISCHES HIMMELSBILD AUS
DENDERAH



ÄGYPTISCHER TIERKREIS AUS DENDERAH



ANTIKES
HIMMELSBILD -
BILD. SOGEN. TABULA BIANCHINA



JUPITER DOLICHENUS
AM MANTEL DIE 7
PLANETEN.



HELLENISTISCHE
GÖTTIN MIT DEN
7 PLANETEN



DIANA VON
EPHESUS



KOPF DER
DIANA

Tafel III

Die tiefgreifende Wandlung des griechischen Geistes im Hellenismus lässt sich nirgends eindringlicher anschaulich machen als in der Umprägung der kosmischen Bildvorstellung, als in der Ueberwucherung des klassisch – bildhaften Mythos durch orientalische Sternreligion. Es ist der Weg von Athen nach Alexandria. Der ägyptische Tierkreis von Denderah formt die griechische Idee des Himmelsbildes entscheidend um. Statt umfangsdeutender Bilder stehen nun Hieroglyphen am Himmel, Bildzeichen für Sternbilder. Die Bilderschrift ermöglicht hier ein Verschwimmen der Grenzen, das verderblich werden konnte: denn neben den Zeichen für wirkliche Sternbilder stehen ununterschieden die Gotterzeichen für die altägyptischen Götter der Zehntage-Woche, die Dekane, je zehn Grad des Tierkreises zugeordnet. Mit dieser Vermengung von Kalenderfigur und Himmelsbild setzt ein Zersetzungsprozess der Sphäre ein, der immer weiter greift. Gibt der Tierkreis von Denderah noch die orientalischen Sternbilder an, deren Namen uns die von Boll rekonstruierte Sphäre des Teukros überliefert hat, so setzt bald eine Überlagerung der „Sphäre barbarica“ und „Sphäre greca“ ein, deren Himmelsbild jeder orientierenden Funktion spottet. Orientierung ist es auch nicht mehr, was vom Sternbild gefordert wird. Die *tabula bianchini*, ein antikes Himmelsbild, zeigt schon die ganze pseudowissenschaftliche Systematik, die der Astrologe für seine Zukunftsdeutungen braucht. Neben den Sternbildern stehen in immer wiederholter Reihe die Bilder der sieben Planeten, die als Wandelsterne auf der eigentlichen Himmelskarte ja keinen Platz finden konnten und um die Planeten ist nun bereits in der griechischen Vorstellung das Band der Dekane geschlungen. Der sogenannte Dodecaoros ein Tierkreis, vielleicht ostasiatischen Ursprungs, vervollständigt das Bild einer geheimnisvollen Zeichenreihe, an der nichts abbildhaftes mehr erkennbar ist. Warburgs Vermutung, dass es sich um ein astrologisches Lossbrett handle, wird von der modernen Forschung bestätigt. Die Verbreitung der orientalischen Astrologie wird durch die Durchdringung der ganzen abendländischen Religion mit astralen Vorstellungen ermöglicht. Gerade die typischsten hellenistischen Neuschöpfungen von Kultbildern und Göttergestalten sind vom Sternglauben nicht zu trennen. Die sieben Planeten schmücken ihren Mantel, denn der Himmel selbst ist Mantel der Weltgöttheit und magische Bedeutung voll geworden.

Tafel IV

4.



GIGANTENKAMPF,



DER NIL,



DAS URTEIL DES PARIS,
(EINGEMAUERT IN DER
VILLA BOZIA PAMPHILI,
ROM)



PHAEYONS
STURZ
ANTIKEN
GEMME,



DIE PFLEGE DES PROPHE-
THEUS; (ETRUSKISCHER
SPRACAL)



ROM,
VILLA DAMPHILI,



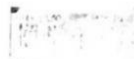
DAS URTEIL DES PARIS
(NACH EINEM ANTIKEN SAR-
KOPHAG)



PHAEYONS STURZ,
NACH ANTIKEN SARKOPHAGEN



HERAHLESTATEN



URTEIL DES PARIS,
ANTIKES RELIEF IN
SERVILLE, LUZOVIS,
MIT ERGAENZUNGEN



URTEIL DES PARIS,
RELIEF IN DER
VILLA LUDOVISI,
OHNE ERGAENZUNG

T A F E L IV.

Die Dynamik des griechischen Mythos und die eminente Tragik seiner Motive ruht auf einem tiefen Gegensatz zwischen olympischen Gottheiten der lichten Hohe und der Halbgoetter - und Heroenwelt, die der Erde verhaftet bleiben. Es ist der Gegensatz, den Iphigenien's Parzenlied, Hyperion's Schicksalslied, wie Schiller's Ideal und Leben in unser Bewusstsein getragen haben. Das Aufbaeuern gegen diesen Zwiespalt, der Kampf der Heroen um die Hohe des Lichtes, ihr Siegen und ihr Scheitern praegt im Mythos Gestalten von unzerstoerbarem Ausdrucksgehalt. Sie sind von Warburg auf dieser Tafel vereint. Die Giganten, die im elementaren "titanischen" Zorn vergeblich nach aufwaerts kaempfen, bilden den tragischen Eingang. Die Schlangenfuesse unterstreichen im Bildhaften das Erdgebundene dieser Antagonisten des Olymps. Erdgebundene Elementargoetter, wie sie am Paris-Urteils-Sarkophag in ehrfuerchtigen Staunen mit adorierendem Gestus nach der himmlischen Versammlung der olympischen Goetter blicken, zu der die drei streitenden Goettinnen eben frei auffahren, entsprechen ihnen. Zwar in ihren ruhigen Lagen erinnert nichts an Kampf und Aufbaeuern, aber gerade darum wird ihr Typus fuer Warburg zum Ausdruckssymbol des passiven Pathos irdischer Befangenheit und des Gebanntseins in den Freislauf der Natur. In der Umwertung, die die spaetere europaeische Kunst mit ihrer Bewegungsformel vornimmt, wird ihm dieser Ausdruckssinn deutlich. Ihre resignierte dumpf-melancholische Ruhe wird in der Antike nur dort zur erregt teilnehmenden Trauer wo, wie im Phaeton Mythos, die Olympier die Hybris des Heroen fuerchtbar strafen, der es gewagt hatte, den Sonnenwagen lenken zu wollen, selbst einer der Lichtgoetter zu werden; wie Phaeton hilflos, kopfueber, mit verwirrtem Gespahn in den Fluss Eridanos sturzt, klagen die Elementargoetter um dieses Opfer des olympischen Zornes. Dieses Leidenspathos des zerschmetternden Kämpfers um die Hohe gibt der Gestalt des Prometheus ihren Ewigkeitswert. Als ein leidender und leidenschaftlicher Kaempfer um das Licht als eine Erloeser Figur erscheint schon in manchen Stellen von Ayschylos Drama, und seltsam scheint in der Darstellung der Pflege des Prometheus und der Abnahme vom Felsen der Typus mancher pietä Darstellung vorgepraegt.

Nur einem gelingt aus eigener Kraft und mit Hilfe der Goetter der Aufstieg aus der Welt, durch die Unterwelt, bis in den Olymp: Herakles, der darum Urbild des kaempfernden Helden ueberhaupt ist. Seine Arbeiten sind ja ein Kampf gegen die Hindernisse der Vergottung, sein Leidenstod ist Vorbedingung seiner Auffahrt in das Lichtreich des Olymp.

Tafel V

5.



ZELSKARLIEF DER
"MAGNA MATER"



"PÄDAGOGE"



NIOBIDE



NIOBIDE



M. V. A. R. H. A.



AMAZONENKAMPF



PANTHEUS' TOD



MEDEA SARKOPHAG



MEDEA
(PROPERGDI)



RAUB DER PROSERPINA



PANTHEUS' TOD



MEDEA
(PROPERGDI)



TOD MELEAGERS



TOD DER ALKESTIS



MELEAGERS HEIMBRINGUNG

T A F E L V.

Das Thema dieser Tafel ist die Frau in den Zuständen des Leidenspathos. Wie ein Leitmotiv steht das Felsrelief der grossen Goettermutter Kybele, deren Kult das Rasen gegen sich bis zur Selbstverstummlung fordert, am Eingang. Des Unterliegen unter dem grausamen Goetterwillen charakterisiert die Niobiden, die, wie der Paedagoge, vergebens in Bitten und Schreckgebaerde die Haende erheben um die toetlichen Pfeile abzuwehren. Der Formel der Niobide ist auch die fliehende Myrrha nachgebildet. (Sieweking, Muenchner Jahrbuch, 1912.)

Die im Leiden rasende Mutter gibt den Uebergang zu dem mythologischen Motiv der beleidigten Zauberin Medea, die im Zorn ihre Kinder schlechtet. Hier aber ist nicht die Gebaerde Traegerin des Ausdrucks der Aktion. Es kennzeichnet die Polaritaet der reichen griechischen Kunst, dass fuer diese Tat aeusserster Wildheit das Monologartige, Laernde und Kaempfernde Verweilen vor der Tat in der Antike Gegenstand des Kunstwerkes wurde. Das heisst als "fruchtbarer Moment" erscheint gerade die schicksalhafte Pause zwischen Antrieb und Handlung, in der, in Euripides wie in Ovid's verlorenem Drama schliesslich die triebhafte Gewalt durchbricht, in dem beruehmten Worte der ovidianischen Medea "video meliora proboque, deteriore sequor." So schildert uns auch die E-Phrasis des Callistratus die Statue der Medea. Das ist die Hinwendung zum "Seelendrama", in dessen Mittelpunkt nicht mehr der kaempfernde Mann, sondern die von eigener Leidenschaft ueberwaeltigte Frau steht. Warburg hat das Wiederauftauchen dieser Kunstgesinnung im Zusammenhang mit dem Medea-Stoff bei dem grossten "Seelendramatiker" der Neuzeit, bei Rembrandt, verfolgt.

Gerade der Moment vor dem Morde wird auch auf den Sarkophagen in derselben Ruhe wiedergegeben, waehrend der Ausdruck der ungluecklichen Kreusa im Flammenhemd hoechstes Leidenspathos zeigt. In ihrem Schmerzsgestus, der Arm hoch aufgerichtet, der Kopf zurueckgeworfen, gemahnt diese Ueberwaeltigte an die typische Gestalt der von Leidenschaft ueberwaeltigten Maenade in der griechischen Kunst. Die rasende Maenade ist das Urbild triebhaft entfesselter Leidenschaftsgebaerde. In keiner anderen Kunst wie der griechischen hat ein solcher Typus von extremer gebaerdenspraechlicher Ausdruckskraft Praegung gefunden. Ihre Formel ist die Formel des gesteigerten Pathos schlechthin, ohne dass uns das Vorzeichen der Erregung deutlich wird. Flucht und Ekstase, Lust und Entsetzen zugleich spricht aus den herrlichen Gestalten der Eingeweihnten des Dionisos in den Fresken der Villa Item. Die urtuemliche fuerchterregende Wildheit dieser "Rasenden" im Gefolge des Bacchus findet ihren Niederschlag in den Mythen von Pentheus, und Orpheus' Tod. Das Denkraum-Zerstoerende triebhafter Wildheit klingt in beiden Mythen an. Wird im Pentheus Mythos nach der verbindlichen Fassung des Euripides der denkende Zweifler von der Gewalt des Gottes verblendet und von seiner eigenen Mutter und von ihren Schwestern im thiasothischen Rausche wie ein wildes Tier rissen, so ist es im Orpheus Mythos ebenso vielsagend der Saenger der Harmonie, den die wilden Trakerinnen ihrem wahnsinnigen Zorn opfern. Die beiden Mythen, in manchen Fassungen fast identisch, kuennden doch von einer tiefen Polaritaet. Dort ist es der geheimnisvolle Gott, der die Widerstrebenden toeten laesst, hier der Gruender des Mysteriums, der widerstrebend getoetet wird und den dieser Opfertod heiligt. Die Berliner Gemme, auf die Eisler hingewiesen hat, die einen Gekreuzigten mit der Beischrift "Orpheus" "Bakhikos" zeigt, oeffnet die geistesgeschichtlichen Perspektiven.

Die bildlichen Darstellungen der Zerreissung des Pentheus halten sich genau an die Darstellungen der Literatur. Die eine, die auf dem Sarkophag den Fuss gegen seine Seite stehend, den linken Arm mit beiden Haenden aus dem Koerper reisst, ist Pentheus' eigene Mutter, die verblendete Agave, zu der er vergebens fleht. Nach dem rechten Arm greift ihre Schwester Ino - ein Zug, den die Bildtradition nicht bewahrt - Anthoos, die andere Schwester, packt den Fuss, die eine der Maenaden greift nach dem Haupt, das Agave als das Haupt eines erlegten Loewen im Triumphzug auf der Spitze des Thyrsos in den Palast traegt, bis der Wahn von ihr weicht und die Klage beginnt.

Dieses ertuemlichste Wildheitsmotiv der "Kopfjaegererei" ist fuer Warburg Symbol der seelischen Tiefen, in die jene Mythen hinabreichen. Er sieht es nachwirken in der Ausdruckshandlung des Griffes nach dem Kopf des Opfers, fuer die die Vase mit der Toetung der Amazone als typische Praegung steht.

Hier bietet sich der Uebergang zum Thema des Frauenraubes, das fuer diesen Zusammenhang im Zeichen der ueberwaeltigten Frau steht. Frauenraub zieht als ein staendiges Motiv durch die griechische Sage, wie er auch am Eingang der roemischen steht. Proserpina, von der Pluto Besitz ergriffen hat, um sie in das Totenreich zu tragen, kuetet in ihrer widerstrebenden Haltung von denselben extremen Leiden der Leidenschaft, wie die Maenade, von der der Gott im Innern Besitz ergriffen hat. Auch die Leukippiden zeigen dieselben Gebaerden ausserst Ausser-sich-seins, die in der Antike nicht nur der Kunst erlaubt waren. Kennt doch die ganze Antike wie der Orient das Ausser-sich-geratene, hemmungslose Klagen als kultischen Akt der Totenfeier, fuer den, wie bekannt, eigene Weiber bestellt wurden. Diese Gebaerde hemmungsloser Klage als Symbol des extremen Leidenszustandes ist vielleicht die aelteste Pathosgebaerde der bildenden Kunst. Bereits die aegyptische Kunst - sonst doppelt verhalten - kennt sie.

Der antike Mythos bietet vor allem zwei Sterbeszenen, die diesem Thema auf lange hinaus seine Form gaben. Beim Tod des Meleager spielt noch das daemonische Element der maenadischen-mordenden Mutter eine Rolle. - Die linke Szene stellt die Verbrennung des Scheitels dar, durch die Meleager, aus Rache fuer die Ermordung ihrer Schwestern von seiner Mutter ums Leben gebracht wird. Auch die Klage selbst hat noch etwas thiasotisch Wildes in der einpraegsamsten Art, mit der zwei Klage-Gesten anschaulich verdoppelt werden. Der verzweiflungsvoll erhobene Arm und der Klage-Gestus des in die Hand gepressten Kopfes. Ruhiger wirkt die andere Fassung, in der der gefallene Held von Kriegern aus der Schlacht getragen wird, wie bekannt ein Vorbild fuer einen Grablegungs-Typus der Renaissance.

Stille Verhaltenheit und tiefe Innerlichkeit hat die Antike im Typus der Todes-Szene der Alkestis zur Form werden lassen. Denn diese Sage bewahrt nichts mehr von ertuemlicher Wildheit. In ihrem Ethos aufopfernder Gattenliebe kuetet sich eine neue Auffassung von Menschen an. Ruhig trauernd nimmt der alte Vater von der Zuruecksinkenden Abschied, keiner der Umstehenden wagt eine laute Gebaerde. Nur die Kinder, denen Hemmungslosigkeit noch zusteht, lassen ihrer Trauer um die scheidende Mutter freien Lauf. Aber auch dieser ergreifende Gestus hilflosen Abschiednehmens scheint nur den ethischen Charakter des Opfertodes zu unterstreichen; von der rasenden Mutter, die in daemonischem Zorn die Kinder opfert, bis zur - gefasst fuer ihren Gemahl ins Totenreich hinabsinkenden, sich aufopfernden Gattin, so weit reicht die Spannweite des griechischen Geistes, wie er in der Sarkophagkunst lebt.



NIKESTATUE AUS OSTIA



AUFNAHME
DES SONNEN-
BOGENS
(KONSTANTINUS-
BOGENS)



KONSTANTINUSBOGEN (ROM)



KRÖNUNG EINES KRIEGERES
(VOM KONSTANTINUSBOGEN)



VIERGESPANN
(BYZANTINISCHE
MÜNZE)



REITERSCHLACHT
(VOM KONSTANTINUSBOGEN)



APOTHEOSE
(ANTIKE GEMME)



VERGÖTTUNG DES KAISERS
AUGUSTUS
(ANTIKE GEMME)



APOTHEOSE DER SABINA



APOTHEOSE
DES KAISERS ANTONINUS UND DER FAUSTINA



KRÖNUNG DURCH SCHILDBEREBUNG
(AUS EINER BYZANTINISCHEN
MÜNZSCHRIFT DES 10. JHDT.)



VERGÖTTERUNG DES
KAISERS MARCELLUS
(MALTA, BECKENGEWÄLBE)



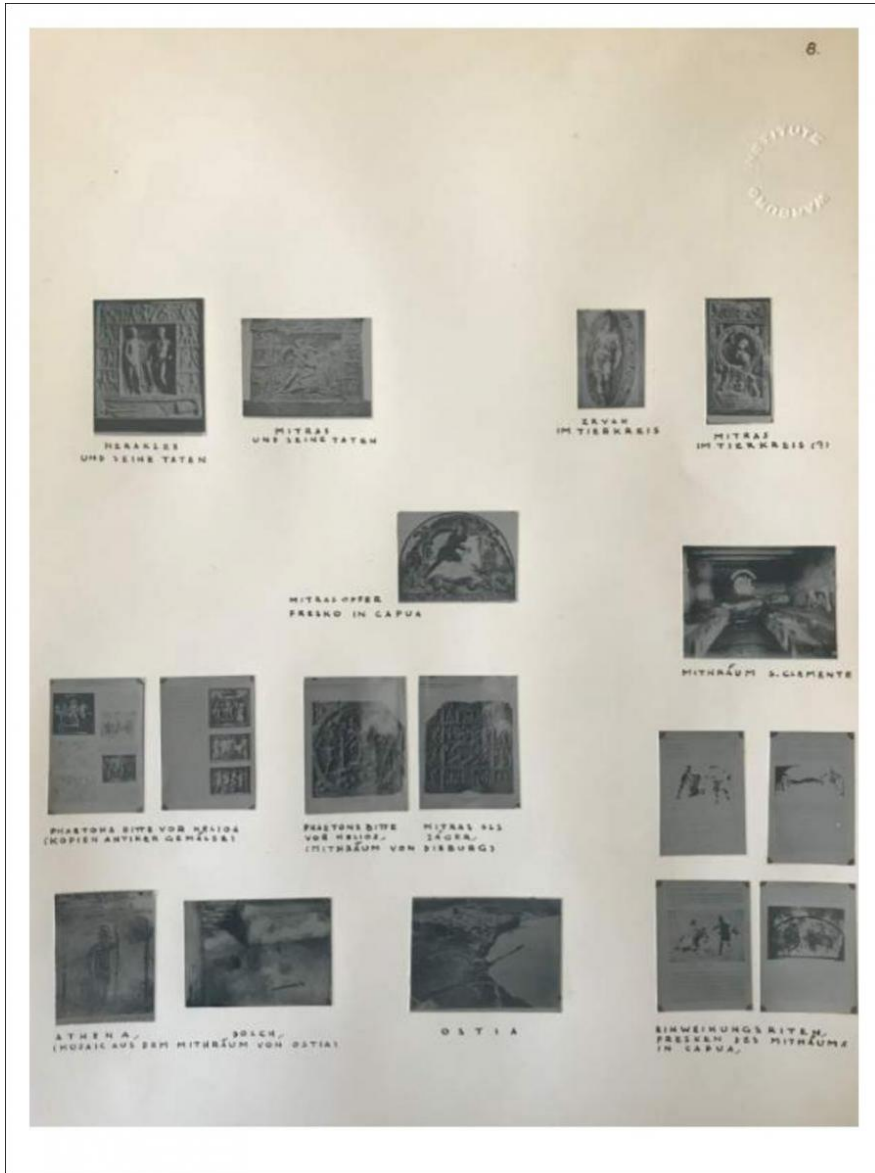
KAISER MIT PER-GESTALT
EINER ERGEBENEN PROVINZ
(RÖMISCHE MÜNZE)

T A F E L VII.

Aus den Denkmälern der römischen Triumphalkunst sind solche vereinigt deren Nachwirken in der Neuzeit behandelt werden soll. Im Zentrum steht der Konstantinsbogen, diese Epitome aus drei Jahrhunderten römischer Triumphalkunst, die den Künstlern auf lange hinaus die Stichworte zur Veranschaulichung römischer Grösse gaben. Diese Grösse ist nicht des griechischen Leidenspathos. Es ist das römische Staatsethos hemmungslosen Siegerwillens. Auch hier hat hellenistische Form uralten Inhalten neue und gueltige Praegung verliehen. Die Gruppe des siegenden Herrschers ueber den ueberwundenen Gegner ist eine der ertuemlichsten Bildpraegungen monumentalen Kunstschaefens: römische Staatsmacht und hellenistisches Pathos verleihen dieser einst magisch-starren Gebaerdenhieroglyphe, die den Akt des Ueberwindens ins Dauernde erheben sollte, neue Lebensnahe und neue Gueltigkeit. Vor allem in den zwei trajanischen Reliefs sammelt sich alles, was Siegerstolz seit Jahrtausenden der Nachwelt zu kuennden liess: das wilde Ueberreiten des zusammengesunkenen Gegners, die Kaempfergruppe mit dem Griff nach dem Kopf des Feindes, und endlich im Hintergrunde rechts, ueber der Masse der Fliehenden, die grausige Wahrnehmung dieses symbolischen Gestus: zwei abgeschnittene Koepfe von geruesteten Legionaeren dem Kaiser dargebracht.

Dass solche ertuemlich barbarische Inhalte in diesen Denkmälern kuenatlerische Form finden konnten, sichert diesen Formen die Macht ueber die kommende Zeit. Etwas von orgiastischem Geist sah Warburg in diesen kopfjagenden Legionaeren ebenso am Werk wie in den maenadischen Kopfjaegerinnen der griechischen Sarkophage. Eine "Maenade mit umgekehrten Vorzeichen" ist ihm gleichsam die Nike, deren Beistand solchen Triumph verleiht. Ihre Gestalt ist mehr als eine "Personifikation" des Sieges. Sie macht als himmlische Botin dem Sieger zum Vollzieher eines Goetterwillens. Diese Goettlichkeit des Sieges - im Wettkampf wie im Feld - muss man im Auge haben, um die magische Macht des Triumphgedankens ganz nachzuempfinden. Schon der Triumph als sakrale Handlung ist zeitweise Vergoetterung, Apotheose, in der der Imperator im Gewande des Jupiters als irdische Verkoerperung des Gottes zum Staatstempel am Kapitol emporfuhr. Fuer den Kaiser ist diese Auffahrt gleichsam nur Vorstufe. Nach seinem Tode wird der Vergoettlichte auffahren oder emporgetragen werden ins lichte Reich der Goetter. Das Wortbild von der "Erhoehung", das in germanischen Ariegebrauch der Schilderhebung Gestalt gefunden hat, - so schildert etwa der pariser Psalter die Salbung Davids - wird hier in grossartiger Steigerung zur eigentlichen Himmelfahrt. Eine Ahnung solcher Zusammenhaenge mag Appliani geleitet haben in Mailand den grossen Nahofahren römischer Imperatoren, Napoleon I. zu malen, wie Erken ihn auf dem Schild emporheben bis in die Sternensphäre des Tierkreises, in dem das Zeichen der Waage, das Sinnbild der Gerechtigkeit, kulminiert.

Tafel VIII



T A F E L VIII.

Denkmaeler des Mithras Kultes stehen hier fuer die letzte grosse Erregungswelle, die aus dem Abendlande in die europaische Kultur hineinerschwingt. Es ist der Geist der spstantiken Religiositaet, der in diesen Bildpraegungen wirksam ist. In der heroischen Geste des opfernden "Griffes nach dem Kopf der Bestie" praegt sich das Bild des triumphierenden Lichtgottes und Mittlers Mitra den Mythen ein. Aber dieses Pathos ist nicht mehr das rein hellenische der Aktion, es ist rueckueberreitet in orientalische Repraesentation, die Geste hat symbolische Gueltigkeit, das Bild ist nicht Darstellung einer bestimmten Heldentat, sondern Schaustellung einer heiligen Schoespruegungshandlung, deren eigentlicher innerer Sinn dem Eingeweihten wohl schrittweise enthuehelt wurde. Wir kennen noch nicht alle diese Bedeutungsgeschichten; soviel aber scheint sicher, dass das alte primitive Mythos astral interpretiert und zum Abbild kosmischen Geschehens umgedeutet werden konnte. Die Bilder des Tierkreises, das Bild der Opferhandlung oft umgeben, verbinden Mithras mit der orientalisierenden Vorstellung vom Himmelsheerschaer, dessen Bild vom Zodiakus umgeben wird. Eine dieser Gestalten hat im Mithraskult selbst eine Rolle gespielt: das Bild des iranischen Erwan.

Bueckt diese synkretistische Astralsymbolik diese Tafel nahe an die Gedankenkreise von I-III, so schlagen andere Denkmaeler die Bruecke zu den Bildpraegungen hellenistischer Kunst. Schon die Art des Kultbildes, umgeben von der Schilderung der Lebens-Stationen des Helden, ist eine Praegung, die auch fuer Herakles-Bilder belegbar ist. Dem Mithraskult war jene Ausschliesslichkeit fremd, mit der das Christentum sich die Alleinherrschaft errang. In Ostia scheint er eine enge Verbindung mit dem orgiastischen Kult der Goettermutter eingegangen zu haben, ja, Anzeichen sprechen dafuer, dass die grausig-urteuermlichen Bluttaufen der Tauropolien in dieser Kultstaette eine Rolle gespielt haben. Bei dieser weilt der Initiant in einer Grube unter dem Opfertier und wurde in seinen warmen Blute gebadet. Urteuermliche Wildheit scheint auch sonst dem Ritual nicht fremd gewesen zu sein: wir haeren von Masken-Ritualen und haben - freilich verzerrte - Kunde von jenen schauervollen Pruefungen der Mysteren, in denen Erinnerungen an urspruengliche Menschenopfer nachgelobt haben moegen. Auf diese Pruefungen lassen sich wohl die Darstellungen des Mithraeums in Capua beziehen, und ein Dolch der, mit Blut bedeckt, dabei eine Rolle gespielt haben soll, mag am Fussboden in Ostia gemeint sein, wo dieses Zeugnis einen urteuermlichen Ritus seltsam nahe neben der olympischen Goettin Athena steht. Diese Doppelheit von Thiasos und Spekulation, von Magie und Philosophie, die Verguickung tiefer Primitivitaet mit dem weiten Horizont einer Spaezeit ist es, was Warburg an der spstantiken Religiositaet vor allem fesselte. In diesem Sinne wollte Warburg das bedeutsame Relief aus dem Mithraeum in Dieburg verstanden wissen, das, in einem Zapfen drehbar, den Glaubigen vielleicht zwei Seiten eines Mythos im Kult vor Augen fuehrte. Wir kennen nur den Wortsinne dieser zwei Darstellungen, nicht aber ihre eigentliche Bedeutung. Die eine Seite stellt Szenen aus dem Mithras-Mythos dar, Mithras als Jaeger im Zentrum. Die andere laesst sich aus Analogien mit einem heute verlorenen Fresko in Rom mit Sicherheit als die Szene deuten, in der Phaeton Helios ueberredet, ihm das Sonnengespann zu leihen (Nehn). Schon werden die Pferde vorgefuehrt und so ist die Ekpyrosis, der Weltuntergang, nicht mehr aufzuhalten: Mit dieser Ekpyrosis, die Mithras am Ende der Welt herbeifuehren werde, setzt die Forschung auch dieses Relief in Verbindung. Oder haben wir den thronenden Helios als eigentlichen Gegenstand der Komposition zu denken, der einen Sterblichen selbst den Sonnenwagen anschnurren laesst als Aneignung auf einer Sonnenfahrt der Seele? Denn dieser Erlueungsgedanke steht im Zentrum der mithrasischen Lehre: es ist der Glaube, dass die Niederkunft des Mysteren nur Pruefung ist zu einer schliesslichen Auffahrt durch die sieben Planetensphaeren ins Reich des Lichts. Bei dieser Auffahrt wird Mithras die Seele geleitet. Sol Invictus verleiht dem Kaempfer fuer das Licht schliesslich den Triumph der Vergeltung.



ABU HA'IZ THRONENIAUS
EINER ARABISCHEN HAND-
SCHRIFT DES 15. JHDT. IN GL-
SERAD



RAUCHEROPFER AN DIE
STERNE (ARAB. HANDSCHR.
DES 15. JHDT.)



DIE 7 PLANETEN NACH MITTELALTERL. ORIENTAL. VORSTELLUNG.
(AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT.)



PERSEUS NACH ARAB. VOR-
STELLUNG. (HRSCHRIFT DES 15. JHDT. PARIS)



TIER KREIS ZEICHEN
(AUS EIN BUCH DER WUNDER.)

EINLEITUNG zu XX - XXVII.

Die folgenden Tafeln halten Denkmaeler fest, die Macht und Geltung antiker Bildtradition im hohen und spaeten Mittelalter aufs Eindringlichste veranschaulichen. Aber nicht jene Bildwerke wurden in diesem Zeitraum vor allem kopiert, die uns in den Sinn kommen, wenn wir von antiken Bildraegungen sprechen. Denn das Interesse am Bild war nicht aesthetischer Art. Nicht um Macht der Gebaerde und Schoenheit der Form ging es. Es sind Bilder, die um ihre Inhalts-gestalten, die um ihrer Attribute willen sorgfaeltig tradiert und neben sorgfaeltigen Beschreibungen lebendig erhalten werden. Die Bilder des Himmels etwa sind zu Zeichen geworden, deren Kenntnis Wissenschaft heisst. Aber diese Bilder des Himmels haben schon in der Spaetantike ihre Funktion als blosse orientierende Hilfen am Firmament eingebuesst. Sie werden schliesslich als Abbilder von wirkenden Wesenheiten uebermittelt, deren Kenntnis Macht zu magischer Handtierung kraft der Partizipation von Bild und Abgebildeten verschafft. Troetzdem bleibt ihre urspruengliche Funktion in vielen Faellen latent erhalten: die eigentlichen Sternbilder wenigstens sind als Teile der Himmelskarte aufzufassen, in denen die Sternpositionen eingezichnet bleiben. Je weiter von diesem Ursprung aber das Gebilde liegt, das abgebildet werden soll, desto willkuerlicher und monstroeser wird die Form, die doch mit aller Sorgfalt uebermittelt und beschrieben wird. Erst das Wiederaufleben der olympischen Antike, das Wiederaufleben des antikanischen Menschen und Schoenheitsideals, vertreibt diesen monstroesen Spuk der daemnischen Spaetantike und schmilzt die in Attribute zersplitterten Bilder wieder zur dynamischen Einheit symbolkraeftiger Gestalten. Dieser Entwicklung sind die folgenden Tafeln gewidmet:

TAFEL XX.

Der Kulturkreis des naeheren Osten ist es vor allem, der die spaetantike Kosmologie und ihre Bildvorstellungen bewahrt und vermittelt hat. Das Bild eines der gressten und einflussreichsten Vertreter der arabischen Sternkunde, Abu Mashars, in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, zeigt schon ausserlich, welches Ansehen die Autoritaet dieses Mannes mehr als ein halbes Jahrtausend nach seinem Tode genoss: er ist thronend dargestellt. Wir koennen kaum besser in die Problematik seiner Sternkunde und des Denkstiles, fuer den sie hier steht, einfuehren, als dass wir ein Zitat aus seiner "grossen Einleitung" hersetzen, das seine Stellung zum Problem Bild und Orientierung auf das klarste praезisiert. In dem Kapitel, dass die Dekane die Herrscher von je zehn Graden des Tierkreises, nach verschiedenen Lehren synoptisch vergleicht, heisst es: (Boll p.491): "Die alten Gelehrten wollten, wenn sie diese Gestalten unter Angabe eines bestimmten Zustandes derselben erwaehnten, keineswegs sagen, dass an der Himmelskugel ihnen aehnliche Gestalten nach Umriss, Aussehen und Koerper existieren, so dass jede Gestalt in dieser Beschaffenheit in einem jeden Dekan aufstiege, sondern sie haben herausgefunden, welche besondere Bedeutung jeder Ort der Himmelskugel und jeder Dekan fuer die Dinge dieser Welt hat. Waehrend freilich, wie wir wahrgenommen haben, die Leute gemeinhin glauben, dass nur dann irgendetwas von den Graden der Himmelskugel wirklich eine besondere Bedeutung fuer eine Sache habe, wenn dort eine Gestalt besteht, so dass dich diese Gestalt durch ihre Besonderheit auf diese Dinge hinweist. Und so haben denn die alten Gelehrten die Bedeutungen der Oerter der Himmelskugel und der Dekane der Tierkreiszeichen auf Gestalten und Dinge bezogen, von denen sie saerten, dass sie in den Dekanen der Tierkreiszeichen aufstiegen, damit sie dem Verstaendnis derjenigen, die sich damit befassen, naeher laegen, haben

Before the accompanying text of *Tafel XX*, Gombrich briefly introduces the Panels XX to XXVII: *Einleitung zu XX - XXVII*.

diese Gestalten mit verschiedenen Namen benannt und fuer jede einzelne ein 1. vom Zustand der anderen verschiedenen Zustand festgesetzt..... Man hat aber diese befremdenden Namen und Zustände nur festgesetzt, damit ein Unterschied sei zwischen den Namen der Gestalten der Himmelskugel und ihren Zuständen einerseits und zwischen den Namen dieser Dinge, die sich bei uns vorfinden, andererseits!

Nichts koennte die merkwuerdige Doppelstellung der Astrologie besser kennzeichnen, als dieser seltsame Rationalisierungsversuch. Die urspruengliche primitive Praxis des analogischen Schliessens von der Form eines Himmelszeichens auf seine Bedeutung fuer den Menschen wird gleichsam in einem ruecklaufenden Prozess als Methode postuliert, die es fordert, dass einer Bedeutung auf der Erde ein entsprechendes Merkzeichen am Himmelsglobus zugeordnet werde, das in seiner Form und seinem Namen bewusst analogisch gebildet ist. Dieses 'Bild' ist als Metapher gedacht, als ein "gefordertes" Sternbild sozusagen - oder es wird doch von Abu Mashar so postuliert. Das analogische Denken in dieser Systematik darf wissenschaftlich genannt werden. Das Bild und der Name gelten ihr als passende Konvention fuer abstrakte Kraeftekonstellationen. Diese Kraeftekonstellationen, muessete man weiter schliessen, seien empirisch festgestellt, die monstruosen Zeichen nur gewaehlt, um das Zeichenhafte recht deutlich vom Abbild zu trennen. Freilich darf man Abu Mashar nicht so bei seinem Wort nehmen. Schon nach dem Wesen der Kraefte-Konstellation wuerde man vergeblich fragen. Ihr Sitz ist nicht ein Ort am Himmelsgewoelbe, wie es doch Abu Mashars eigene Aussage glauben laesst, denn im Gegensatz zu den griechischen und aegyptischen Dekanen, die Teile von wirklichen Sternbildern aufzuehlen, die zu dem Orte des Himmelsglobus gehoeren, mached diese "indischen" Vergestalten nach seiner Meinung die Praezisionsbewegung nicht mit. Das heisst, sie beherrschen im Grunde Kalendertage - wie schon im alten Aegypten - nicht Teile der Sphaere. Es sind "eitgelter, nicht Orientierungsbilder, trotz Abu Mashars Interpretation. Diese Doppelheit mathematisch-logischen und anschaulich-magischen Denkens durchzieht das Gebaeude der arabischen Sternkunde, fuer das hier einige Bilddokumente versammelt sind. Als orientierende Merk-Bilder werden die Konstellationen wie der Perseus einer Sufi Handschrift dargestellt; mit groeuster Sorgfalt sind die Sternpositionen eingezeichnet, waehrend das antike Beiwerk, ja das antike Bewegungsmotiv, gegen uecht-orientalisches Bildgut ausgetauscht ist, ganz als waere es dem Zeichner unwesentlich. So wird die hellenische Pathosgestalt des Befreiers, Helden, zum orientalischen Maerchenkrieger. Aber neben solchen Bildern stehen die Abbildungen von Opfern an die Tierkreiszeichen, die die Lebendigkeit der magischen Uebung anschaulich bezeugen. Fuer diesen magischen Sinn ist das Attribut des Himmelszeichens kein blosses Beiwerk, sondern das eigentliche Prinzipium individuationalis, das eigentliche Anzeichen fuer seinen inneren Sinn. Diese Attribute erweisen sich denn auch als das bestbekehrte Traditionsgut des ganzen Bilderkreises. Denn waehrend in den Bildern der Konstellationen griechischer Glaube und griechische Wissenschaft sichtbar nachwirkt, sind die Bilder der Planeten-Goetheiten mit griechischen Goettern nicht unmittelbar zu verbinden. Saxl hat nachgewiesen, dass es die alten mesopotamischen Sterngoetheiten sind, die hier in Gestalt astronomischer Symbole weiterleben; Jupiter mit dem Buch, Venus mit der Laute, Saturn mit der Hacke, all das sind Attribute, die wir fuer die "chaldaeischen" Vorformen der griechischen Planeten voraussetzen duerfen und die in Asien unbezuehrt neben der griechischen Tradition fortleben, waehrend die Tierkreiszeichen nur durch die Vermittlung des Griechentums auf so alte Vorbilder zurueckfuehrbar scheinen. Hier nun, bei Planeten und Tierkreisbildern, wird auch in der arabischen Sternkunde im urspruenglichen Sinn von der wirklichen und verliehenen Gestalt auf das Wesen und die Bedeutung geschlossen.



TIERKREISZEICHEN AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. (IN OXFORD)



TIERKREISZEICHEN DES TOKEN, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)



SIE BEZUGS ZUR PLANETEN KINDEIN, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)



ASTROLOGISCHE GEOGRAPHIE, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)



LÖWENKÖPFIGE SÄMORNEN, BABYLONISCH, (AUS DER LAT. "PILATRIS" HANDSCHRIFT IN KRKAU)



DEKANE, (AUS DER LAT. "PILATRIS" HANDSCHRIFT IN KRKAU)



MAGISCHE QUADRATE UND PLANETEN, AUS DER ARAB. SAUBER-BULH "PILATRIS"

Auch in Bild-Schemata wurden diese Gleichsetzungen eingefangen: Dieselbe Abu Mashar Handschrift des XV. Jahrhunderts, die nach verschiedenen, unbekannteren älteren Vorbildern kopiert scheint, enthält solche Zuordnungsschemata verschiedener Art. Das eine teilt den Planeten je sieben zugehörige Berufe zu, die ihre "Kinder" ausüben werden: unter Venus wird gespielt und musiziert, unter Jupiter, dem alten Schreiber-gotte der Babylonier, geschrieben und studiert, die Sonne ist nach uralter Lehre dem Herrscher zugeordnet, aber auch dem Schmied, weil er mit Feuer hantiert, unter Mars steht natürlich der Krieger und der Henker. Nicht nur Berufe werden so den Planeten zugeordnet, sondern auch - nach hellinistischer Tradition - Landstriche. Es ist jenes typische Ordnungssystem dieser Wissenschaftsstufe, das die Erscheinungen der Welt nach Qualitäten ordnet und nun auch Wirkungen von Gleich auf Gleich anzunehmen geneigt ist. Die gleiche Handschrift enthält die Bilder einer solchen astrologischen Geographie: sie zeigt die Länder, die von den Planeten beherrscht werden. Damit ist die Möglichkeit bildhafter Zuordnung noch lange nicht erschöpft. Die astrologischen Elemente selbst können miteinander in mannigfache Beziehung treten und wieder ist es kein wirkliches Himmelsgeschehen und ordnungssüchtige Willkür nicht zu trennen. Die Sonne im Löwen, Mars im Widder sind Veranschaulichungen wirklicher astronomischer Tatbestände, und so phantastisch-dämonisch die Bilder wirken mögen, so fehlen doch auch hier nicht die Angaben der Sternpositionen. Wenn darunter in einem Streifen nochmals drei Planeten erscheinen, so gibt es kein Himmelsgeschehen, das dieser Lehre entsprechen würde. Es ist die alte Vorstellung, dass jeder Dekan die Maske, das "Froschpon" eines Planeten anregen kann, und dass so je drei Planeten einander in einem Monat abwechseln, den ein vierter "beherrscht".

SPANIEN ALS VERMITTLER ARABISCHER STERNENGLAUBENS?
(PER-NAKI) AL-KHAYY AL-SADIQI)



DER PLANET MARS UND SEINE ENGEL-GEISTER, (AUS EINER SPAN. HANDBUCH VON 14. JHDT.)



DAS TIERNBILDZEICHEN SKORPION UND ZU GEHÖRIGEN GESTIRN ALS GRUNDLAGE FÜR DIE PROPHEZIEUNG FÜR JEDEN TAG DES MONATS, (SPAN. HDSCHR. 14. JHDT.)



DER HIMMEL DES PLANETEN MARS, (SPAN. HDS. 14. JHDT.)



DIE MONDSTATIONEN NACH INDIANER LEHRE,



OPFER AN MERKUR, (AUS DEM "STEINBUCH")



BEKANNBILDER, AUS DEM "STEINBUCH"



DAS PLANETENSPIEL, AUS DEM SCHACHZÄBELBUCH,

T A F E L XXII.

In dieser streng geregelten Zuordnungssystematik der astrologischen Elemente - die eine praktisch unendliche Zahl möglicher Kombinationen ergeben musste - liegt ein höchst charakteristisches Element dieses pseudo-logischen Denkform. Die Strenge des geregelten Verfahrens - die Geschlossenheit des Schemas steht im krassen Gegensatz zu der Willkür, die am Anfang, bei der Setzung und Auswahl des jeweiligen Zuordnungssystems, und am Ende, bei der Interpretation des solcher Art errechneten Horoskopes steht. Es scheint wichtig zu betonen, dass diese Willkür durchaus nicht subjektiv sein muss, dass auch in ihr Methode steckt, die Methode des analogen Denkens eben. Der Astrologe war oder ist sich des Sprunges zwischen Ordnungssystem und magischem Denken durchaus nicht bewusst. Sind ihm doch die geregelten Konventionen seiner Himmelschrift, in der er lesen möchte, nicht als Konventionen bewusst, sondern als geheimnisvoll wirksame immanente Gesetze. Er macht keinen Unterschied zwischen der Ordnung seines Bezugssystems und der Regelmässigkeit der kosmischen Erscheinungen. Das kann uns umso weniger Wunder nehmen, als jene problematische Spannung zwischen Naturgesetz als einer metaphysischen Setzung und logischer Konvention als einer Denkhilfe erst unseren Zeiten voll zum Bewusstsein gekommen ist. Puer den Zusammenhänger der astrologischen Stufe besteht diese Spannung nicht. Er trennt nicht die Geordnetheit seines Schemas von der Regelmässigkeit, die ihm der Himmel zeigt. Das eine scheint ihm Abbild des anderen. Das wissenschaftliche Schema wird nicht als Orientierungshilfe, sondern als magische Entsprechung angesehen. Ja, was ursprünglich ein Mittel der gedanklichen Beherrschung war, kann vollends zu magischer Wirkung hypostatisiert werden. Die Lehre von den magischen Quadraten, wie sie in arabischen Zauberhandschriften wieder einzelnen Planeten zugeordnet werden, gehört hierher. Man sieht in der Ordnungseigenschaft selbst ein Geheimnis, von dem man sich Wirkung verspricht.

Diese Überlegungen geben den Bildformen einer Handschriftengruppe besondere Bedeutung, die auch fuer die Traditionsgeschichte der Astrologie von hohem Interesse ist: es sind die Handschriften aus dem Kreise Alonso el Sabios. Die Bedeutung seines Hofes in Toledo fuer die Vermittlung hellenistischen Wissens aus arabischen Quellen nach dem Abendland ist oft dargestellt worden, sein Name lebt in der Bezeichnung der alphonisischen Tafeln heute noch in der Astronomie fort. Es ist noch nicht hinreichend untersucht, welche Zuege der spanische geschriebenen Werke - es handelt sich vor allem um das berühmte Steinbuch und um einen von Harburg entdeckten Kodex der Vaticana - direkt arabische Vorbilder widerspiegeln und welche Neuschöpfungen aus dem Geiste der Astrologie sind. Sicher ist, dass wir mit einer sehr bewussten Auswahl aus dem Traditionsgut zu rechnen haben und zwar mit eben jener Vorliebe fuer das bildhafte Schema, das auf einem Blatte ein ganzes Stueck Lehre anschaulich macht und systematisiert. So zeigt uns ein Blatt die Synopsen der drei Lehren von den Dekanen des Loewen, wie sie Abu Mashar geboten hatte, im Kreischema veranschaulicht. Jeder Ring um das Tierkreiszeichen des Loewen enthaelt in drei Sektoren die Bilder und Bilderteile, die wirklich oder imaginär in jenen drei Monatszeiten "aufgehen". Andere Reihen des fragmentierten Manuskripts geben ein noch reicheres Schema: fuer jeden der dreissig Grade eines Zeichens wird ein Bild gezeigt, das mit "aufgehen" (Paranatten) soll. Puer 360 Tage des Jahres also ein Herrscher abgebildet. Eine exaktere Lehre, die durch das Steinbuch vertreten ist, spricht nur von Einzelsternen in Sternbildern, die die Grade beherrschen sollen. Aber der Deutungslust gaben diese Einzelsterne zu wenig Nahrung. Drum - so scheint es - wurden schon in der antiken populären Astrologie "Bilder" fuer jeden Grad festgestellt. Ihnen entsprachen Wahrsagungen ueber das Schicksal der an jedem Tage geborenen und solche Sprueche - aber nicht die Bilder - sind auch bei Zirmicus Maternus erhalten. Das Vorhandensein von Grad-Bildern in der Antike koennen wir nur erschliessen. Eine feste Tradition scheint sich noch nicht gebildet zu haben, denn ein arabisches Handbuch beschreibt solche "Bilder", die sich nicht nur nicht am Himmel, sondern auch nicht

dargestellt denken lassen. Die spanische Handschrift des Vatikans ist die erste, in der wir diese Gradbilder auftauchen sehen, zusammen mit analogisch ausgedeuteten Sprüchen, die in der populären Astrologie nachwirken sollen. Denn es sich bedeutet das Gradbild mit seinen Fernregeln ein Stück Denkraumverlust. Statt der systematischen Kombination der Elemente des Globus und seiner "Heuser", die zu einem Horoskop gehören, wird nun einfach das phantastische Bild des Grades befragt und gedeutet. Solche Gradbilder kann man sich statt an der Halbkugel an einem Streifen aufgereiht denken. Es ist die "Verflachung" der Sphaera an ihrem Endpunkt. Jede Beziehung zum wirklichen Himmelsgewölbe scheint ausgetilgt.

Noch reicher und noch phantastischer mutet das Schema an, das indische Lehren verarbeitet. Es ist die Darstellung von 28 Monatsstationen und die ihnen entsprechenden Berufe, deren "Beschaeftigung" jeweils in den Sektor dazu gemalt ist. Und auch dieser Systematik wird eine weitere zugesellt, die die Engel und den Himmel des Planeten zum Gegenstand haben. Es ist die alte Vorstellung von den Sphaerenhimeln, die auch der Mithraismus gepflegt hatte.

Und diese ganze ueberreiche enzyklopaedische System der kosmischen Ordnung steht im Dienst primitiver Magie, denn wenn das Ordnungssystem selbst als Abbild des Kosmos gilt, so kann es auch in den Dienst analogischer magischer Praktik gestellt werden. Das Gleichnis gehorcht den Gesetzen des Vergleichenen. Und alles Regelhafte ist Gleichnis des Universums. Darum hat das Regelhafte Spiel sein Ausgang mehr als Zufallsbedeutung; an ihm ist das kosmische Gesetz direkt ablesbar, es ist ein Mikrokosmos im eigentlichen Sinn.

Auch diese Konsequenz scheint im "reise Alfonsos gezogen: das Planetenspiel in seinem Schachzabelbuch gibt wohl davon Zeugnis. Das zweifelhafte Brett ist ein Abbild des Kosmos, auf dem sieben Spieler in den Rollen der Planeten wuerfeln. Das Unberechenbare des Planetenlaufs gegenueber der starren Sphaera koennte nicht anschaulicher nachgebildet werden. Aber die magische Vorstellung solcher Partizipation durchdringt das ganze System. Auch bei Alfonsos werden Opfer und Gebete an die Planetengoettern gelehrt und der eigentliche Sinn des Steinbuchs, das an eine breite hellenistische und arabische Tradition anschliesst, ist ja die Lehre, die Zauberkraefte der Steine zu nutzen, die bestimmten Gestirnszeiten im System des Kosmos zugeordnet sind. Das Steinbuch begnuegt sich nicht mit den gelaeufigen Zuordnungen zu Planeten und Tierkreiszeichen, die in den "Monatssteinen" noch heute in Schmuck und Amulett weiterleben. Ein Abschnitt des Buches lehrt, welche Steine den 36 Dekanen zugehoren und gibt jeweils das Bild, das in den Stein graviert, erst die rechte Heilkraft fuer den rechten Menschen verleiht. Es sind mit Varianten die "indischen Dekane", die wir in Abu Meshars Einleitung kennen gelernt haben. Aber nun geben sie sich nicht mehr als blosser Merksatz fuer Kraefte: das Bild selbst hat, in Stein graviert, die Kraft zu wirken und Wirkungen zu beheben. Aus dem Orientierungszeichen ist ein Werkzeug magischer Praktik geworden, das Bild wirkt durch sein Dasein, wie das Zauberwort durch das Aussprechen.

Die Anweisungen zu Dekanagravierungen leben in dem Zauberhandbuch "Picatrix" weiter. Die illustrierte lateinische Handschrift in Krakau zeigt, wie nun jedes aesthetische Element ausgeschaltet ist; aus den strengen aegyptischen Wochengoettern des Tierkreises von Denderah und den fiktiven "indischen" Kraftbezeichnungen Abu Meshars, sind haessliche Daemonen geworden, deren bildhafte Bannformen als esoterische Weisheit bis in die Kreise der Rosenkruetzer und ihrer Nachfolger weitergeschleppt werden. Und doch ist die stehende Formel all dieser Gesellschaften Vermittler uraeltester Kunde zu sein nicht so absurd, wie der Anspruch, den sie daraus ableiten. Denn wirklich haben sich gerade in jenen "unteren" Sphaeren magischer Praxis die Traditionen als besonders zueh erwiesen. Als ein Beispiel dafuer stehe Saturn derselben Picatrix Handschrift neben einem gleichgeformten Daemon des alten Babylon. Der Sinn mag sich gewendet haben, die Formen werden weiter tradiert.



PLANETEN (SATURN, JUPITER, VENUS, MARS, MERCUR) NACH DER VORSTELLUNG DES SCOTUS; LAUS EINER ITALIENISCHEN HANDSCHRIFT



PLANETEN NACH SCOTUS; LAUS EINER BÖHMISCHEN HANDSCHRIFT DES 14. JAHRHUNDERTS.



"SALONE" DES PALAZZO DELLA RAGIONE IN PADUA.



ASTROLOGISCHE FIGUREN AUS DEN WANDGEMÄLDEN DES "SALONE"

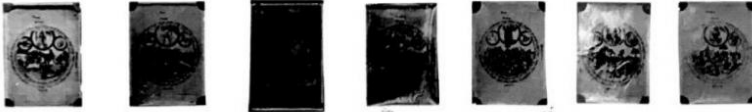


SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DES WESTWERKS NACH DER BESCHREIBUNG VON DANTE.

T A F E L X X I I I .

Dieses System in all seinen Abwandlungen dringt nun im 13. und 14. Jahrhundert in Italien ein. Die Namen Scotus und Petrus von Abano, von der Tradition mit der Aura des Unheimlichen umgeben, bezeichnen die wichtigsten Etappen dieser Rezeption. Dass die Rezeption antiken Gutes hier nicht direkt aus der Antike schöpft, ist entscheidend; die Planeten-Typen der Scotus-Handschriften haben nichts mit den klassischen Göttergestalten gemeinsam. Wenn Jupiter statt als antiker Zeus als ein italienischer Richter der Zeit erscheint, oder Merkur als Bischof, so sind es die arabischen Attribute der Planeten, die diese Umdeutung nahe legten. Hinter den arabischen sehen wir die assyrisch-babylonischen Sterngottheiten stehen. In dieser Erscheinungsweise leben nun die Planeten auch in den Scotus-Handschriften des Nordens, etwa in denen aus dem Kreis Wenzels von Boehmen. Mit dieses Gestalten wird auch das ganze bildliche System von kosmischen Zuordnungen uebernommen, das dem fruhen und hohen Mittelalter fremd war. Es passte sich dem Denkstil des grossartigen scholastischen Ordnungsgebuaedes an, das Dantes "Comedia" zu unerhoerter bildhafter Anschauungskraft gebracht hat. In diesem bewunderungswuerdigen Weltgebuaede werden die Sphaeren der Planeten, durch die die Seele aufwaerts zu Gott steigt, mit entsprechenden Eigenschaften des Laeterungsberges verbunden, ganz aehnlich wie wir es schon fuer die mithraeische Lehre von der Himmelsreise voraussetzen duerfen. Nur ist die Zuordnung bei Dante unendlich viel durchgebildeter und klarer. Er hat dem Schauplatz seiner himmlischen Wanderung auch die sieben freien Kuenste zugeordnet und auch dieses bereicherte System hat Eingang in die Bildhandschriften gefunden. Stern-Symbolik ist in sein Gedicht mit hineinverwoben - nicht zufaellig endet jener der drei Hauptabschnitte mit dem Wort "stelle" - aber die Astrologie hat Dante abgelehnt. Scotus begegnet unter den Verdammten, wie kurz nach Dantes Zeit Pietro von Abano, den Scheiterhaufen besteigen muss. Und doch siegt das Weltbild der astrologischen Enzyklopedik in Italien. Das Salone in Padua ist Zeugnis da fuer. Die riesigen Waende reichen gerade hin, um ein kleinteiliges, heute durch Uebermalungen verworrenes Schema des Kosmos und seiner Wirkungen zu fassen. Tierkreiszeichen und seine Planeten, deren "Kinder" die Gradbilder, all dies gewaltige Gut von Bildvorstellungen ist an den Waenden aufgeteilt und das Ganze eingordnet in das weite System des dogmatischen Gebuaedes; Apostel "beherrschen" die Tierkreiszeichen, nicht olympische Goetter wie in der Antike und bald in der Renaissance.

PLANETEN KINDBILDER
IN DARSTELLUNGEN DES 15. JAHRHUNDERTS



AUS EINER HANDSCHRIFT IN KASSEL



AUS EINER HANDSCHRIFT IN
TÜBINGEN

AUS EINEM "BLOCKBUCH"
(FRÜHER DRUCK)



IN DEUTSCHEN KUPFERSTICHEN



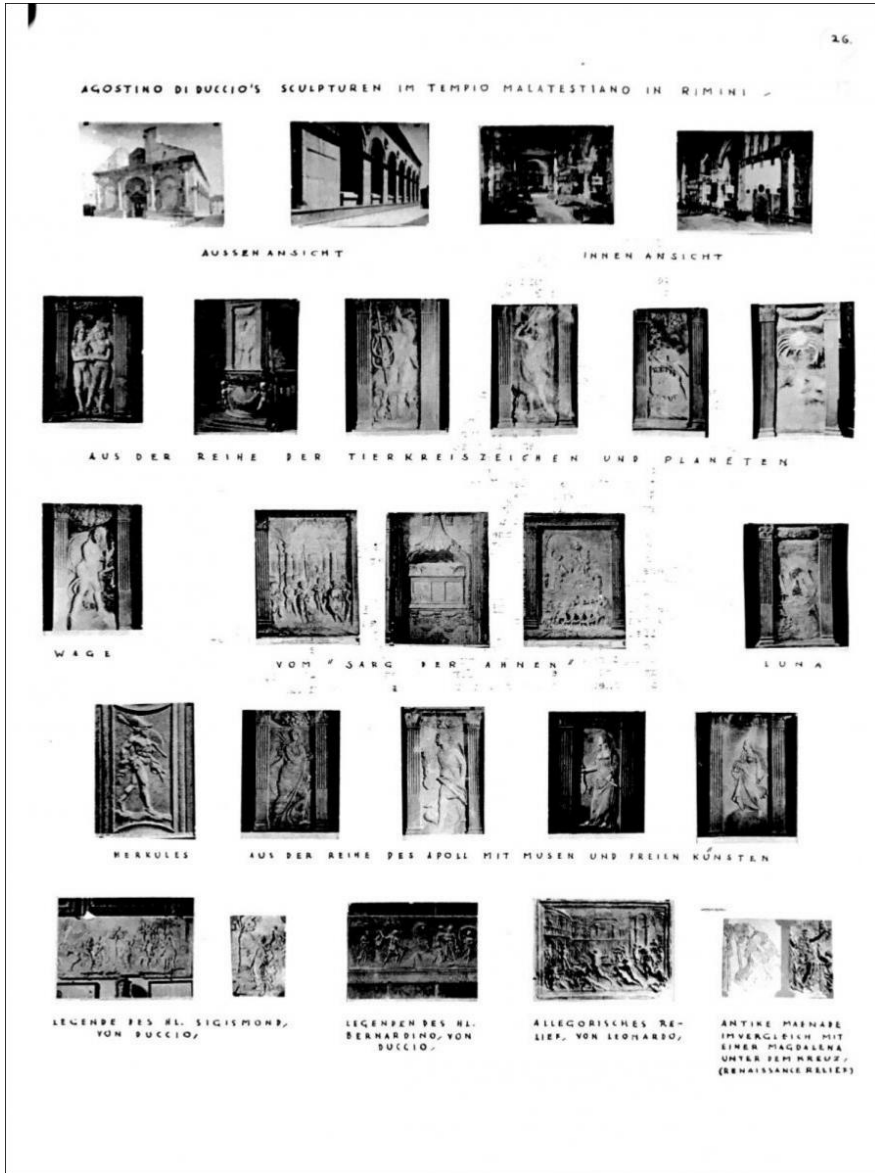
IN EINEM FRANZÖSISCHEN DRUCK

TAFEL XXIV.

Das Schicksal der astrologischen Bildereagungen im 15. Jahrhundert spiegelt auch hier ein allgemeines geschichtliches Problem der Bildkunst. In dem Masse, als die astrologischen Bilder aufhören, Bilderschrift zu sein - wie sie Abu Mashar verstanden wissen wollte - und wie sie sich uns in ihrer Polarität von Zeichen und magisch partizipierendem Symbol zu erkennen gaben - in dem Masse also, in dem an das Bild ästhetische Forderungen von "Naturlichkeit" oder "Schoenheit" gerichtet werden, tritt eine Krise ein: das Zeichen soll zum Abbild werden von etwas, dem in der sichtbaren Wirklichkeit nichts entspricht. Die abendländische Kunst ist zwei Wege gegangen, um diese Apokorie zu ueberwinden. Man koennte in antichetizuspitzung die Richtung des Nordens die nominalistische Loesung nennen: ein Allgemeines wird nur an einem Besonderen sichtbar, und darstellbar. So werden in die alten Bildschemata schrittweise realistische Zuege der Anschauung eingetragen. Statt des Gottes Mars steht bald ein wirklicher Krieger dar. Die Tuebinger Handschrift bietet eine Reihe huerbecher Beispiele wie diese Krise zwischen sinnlichem Abbild und treuer Uebernahme von Zeichen zu komischen Neuschöpfungen fuehren kann. Der "Wassermann" giesst dem Baecker das Wasser in den Trog und der "Biber" wirft die "Urne" auf die Kerzen der "Ara": "Biber, was hast du gemacht?" fragt die belustigte Umschrift, die unendlich viel ueber das neue Sehen der alten Konstellationen aussagte. Die Uebertragung der Bilderschriftlichen Relationen in die Sphaere einer anschaulichen Wirklichkeit kann zu komischen Bildungen fuehren. Was hier beinahe zufaellig entstanden ist, hat mehr als ein Jahrhundert spaeter Brueghel in seinen Sprichwoertern zum Prinzip erhoben. Aber das ist ein Seitenweg: der Hauptweg ist der Veranschaulichung, aus dem Attribute wird eine konkrete Eigenschaft: am Ende steht Duerers Melancholie, die der Attribute nicht mehr beduerfte, um die Saturn-Kindschaft anschaulich zu machen, oder Baldungs grossartige Zeichnung des "Saturn" in Wien, die bereits charakterologische Physiognomik ist. Alles spiegelt sich im Gesicht, aus dem Zeichen ist ein Ausdruck geworden. Statt durch Tradition geheiligter, nur dem Eingeweihten verstaendlicher magisch wirksamer Attribute, ist es das Bild eines Menschengesichts, dessen saturnisches Wesen jeder ihm ansieht. Aber Saturn als saturnischer Mensch ist keine magische Hyroglyphe mehr. Baldungs oder Duerers Bilder kann man sich nicht in Stein geschnitten als Amulette denken. Es sind aesthetische Gebilde.

Die breite Produktion astrologischer Bilder in deutschen Handschriften des 15. Jahrhunderts zeigt den Weg zu diesem Ziel. Die Zyklen der Planetenkinder etwa gleichen in nichts mehr dem beinahe abstrakten Repräsentanten, die wir als die Architypen voraussetzen durften. (Tafel 20) Dadurch, dass diese Themen mit dem Mittel des neuen Realismus dargestellt werden, ist alles Zeichennhafte getilgt. Freilich duerfen wir auch hier die polare Bedeutung einer solchen Wandlung nicht uebersehen. Der Einfluss des Planeten steht nun mitten im anschaulichen Leben der Benutzer solcher Handschriften. Trennen in manchen Bildern noch Kreise die himmlischen Zeichen vom irdischen Geschehen, das "unter ihnen steht", so wirken bei anderen die Bilder schon gemaenzlich genuehhaft. Als zeitgenoessischer Fuerdentm eger reitet der Planet am Himmel und unter seiner Herrschaft treibt es das Volk auf die Suche der Welt, wie er es eben treiben heisst. Es sind nicht mehr schlicht Berufsorakel, es sind Lebenskreise, die auf diesen Bildern vereinigt werden. Nicht nur Krieger und Henker schafft Mars, sondern Rauber und Moerder. Es sind Typen und Szenen aus dem unmittelbaren Leben, die hier vor uns stehen und doch angeschlossen an eine lange Entwicklungsreihe. Entsprechen doch nicht nur die Attribute der Planetengoetter selbst der Tradition von der Antike her. Auch die Berufstypen lassen sich oft auf die antiken Bildformen zurueckfuehren, die uns etwa die Enzyklopaedie des Rabanus Maurus ueberliefert hat.

Tafel XXV



The numbering shown on the Panel is "26". The montage, however, refers to Panel 25 of the Mnemosyne Atlas, as the accompanying text that follows it makes clear.

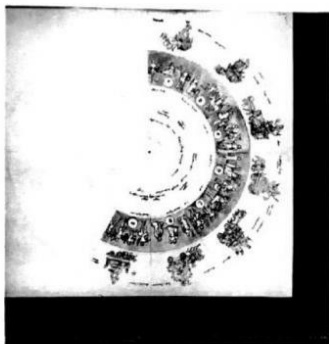
T A F E L XXV.

Ist die Voranschaulichung der eine Weg der Ablosung, so ist der andere, den Verborg seine eindringlichste Forschungsarbeit gewidmet hat, der Weg der Behebung durch Pathos, der Entdeckung durch Schönheit. Das ist jene Doppelrolle des antiken Pathos, die hier Thema ist: wo statt der ueberlieferten reduzierten Huelle des Planetengottes die antike Form bewusst wieder eingesetzt wird, da geht es bald weniger um magische Wirkung als um aesthetische. Die Restitution der "olympischen" Form erfolgt ja gerade in der Absicht, eine Kluft aufzureissen und die ueberweltlichen andersartigen "erhabenen" Gestalten von den Abbildern des Wirklichen zu trennen. Jene andere Welt aber, die antikisch spricht in Form und Gebaerde, ist die Welt der platonisierenden "Universalien" des Un-eigentlichen, des Ideals. Sie hat gleichsam das Vorzeichen der Metapher. Ideen und Allegorien tragen sich wie die Schoepfungen des antiken Pathos vom 15. Jahrhundert an bis in unsere Gegenwart hinein. Es ist ein neues Reich der Anschauung, das sich hier zu erschliessen beginnt. Auch dem Mittelalter war Schoenheit ein Zeichen, Zeichen fuer das Gute, nicht aber fuer einen anderen Wirklichkeitsgrad. Diese neue Auffassung setzt sich erst in Rahmen der neuplatonischen Kunstphilosophie durch, der ja Schoenheit als Abglanz einer goettlichen Ueberwirklichkeit gilt.

Agostino di Duccios Reliefs des Tempio Malatestiano in Rimini sind in ihrer Uebergangsstellung hier besonders charakteristisch. Das ikonographische Programm der Ausschmueckung dieser sonderbaren Franziskaner-Kirche umfasst neben Propheten und Sibyllen auch eine Folge der sieben Planeten, denen ihre "Hauser" - je ein Tierkreiszeichen fuer Sonne und Mond, zwei fuer die uebrigen Planeten - zugeteilt werden. Die Darstellung dieser Planetengoetter lehnt sich, was Aktion und Attribut anlangt, im wesentlichen an die Beschreibungen der mittelalterlichen literarischen Tradition an: die Form von Merkurs Schlangentab etwa oder Zeus mit seinem Adler und seiner Eiche, lassen sich als aus Beschreibungen rekonstruierte Formen verstehen. Und doch ist die "Rekonstruktion in Formen durchgefuehrt die antikisch wirken und die, teils aus erster, teils aus zweiter Hand, tatsaechlich aus der Antike stammen. Es ist nicht schwer die Formquelle anzugeben, aus denen die hiesigen Putti der "Gemini" oder der Putto, der die "Libra" traegt, herstemmen. Es sind Donatellos Cantoris Putten. Aber dieser domatelleske Stil, selbst an antiken Puttenarkophagen geschult hat eine Naehverwandschaft zur Antike geschaffen, deren Formen nun vom Duccio muelos assimiliert werden. Der Tempio Malatestiano selbst gibt manches Zeugnis von solchen Entlehnungen, die dazu gefuehrt haben, dass fruehere Jahrhunderte in den Reliefs Spolien aus Griechenland erkennen wollten. Und wenn seine Planetengoetter nur eine antikische Formensprache sprechen, so ist sein Herkules etwa zweifellos von einem griechischen Original abzuleiten, das vielleicht durch Zyriacus von Anconas Griechenland-Reisen bekannt geworden war. Diese Rezeptionen koennen in der Umwelt des Sigismondo Malatesta und L.A. Albertis nicht verwundern. Antikisch gelacht ist ja die Form des Tempels sowohl wie auch manches im Programm der Ausschmueckung. In dem stolzen Gedanken eines Sarges fuer die eigenen Ahnen und Nachkommen gewinnt das Gefuehl der Verbundenheit mit den antiken Helden der fiktiven Ahnenreihe Form. Sigismondo steht mitten unter ihnen im antik gedachten Tempel der Weisheitsgoettin Athena. Fama kuen-det am gegenueberliegenden Relief den Ruhm des Triumphtors.

So wirken auch die Planetengoetter in den geschwungenen Schleierge-waendern der neu-attischen Maenaden nicht mehr als abenteuerliche, kosmische Konfigurationen, sie scheinen das beseelte Gewand der gott-erfuellten Taenzerinnen mit Fug zu tragen. Man moechte sie sich als Verkoerperung der kreisenden Sphaeren denken, weniger als Schicksalshieroglyphen denn als Veranschaulichungen der den Kosmos bewegenden und im Kosmos bewegten Kraefte.

Die gleiche Beschwingtheit besetzt auch die allegorischen Gestalten der gegenüberliegenden Kapelle, deren Ordnung und Sinn noch immer nicht ganz geklärt ist. Mit einiger Sicherheit darf man die freien Kuenste und Musen mit Apollo unter ihnen erkennen. Auch in den Musen wirkt fuer das Bewusstsein der gelehrten Zeitgenossen das belebende Pneuma der Weltseele. Die Musen als Vorsteher der Sphaeren, wie sie Plutarch genannt hat, spielen in den kosmologischen Systemen des erneuerten Platonismus eine bevorzugte Rolle. Warburg schien diese Auffassung in den Reliefs mitzuschwingen. Auch die Musen wirken wie maenadische Taenzerinnen, das Einsetzen der antiktischen Sprache wirkt als "Steigerung" im Sinne des gleichen Pathos, das auch die kosmischen Symbole erfuehlt. Es ist diese neue Formensprache heidnische Gottbegeisterung, nicht das literarische Programm der Ausschmueckung, das Malatesta des Vorwurfes des Papstes eintrug: "Aedificavit nobile templum Arimini in honorem divi Francisci: verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quam infidelium daemones adorantium templum esse videretur." Die Kirche spuerete, dass es hier nicht um Geschmacksfragen, sondern um ein neues heidnisches Lebensgefuehl geht, das mit diesen heidnischen Spolien zugleich einstromt. Fuer den Kuenstler selbst war dieser Gegensatz in seiner Spannweite keineswegs bewusst. Wenn er in der Sixtinskuppel derselben Kirche den Engel des Herrn darzustellen hat, der dem Heiligen in den Weg tritt und ihn die Himmelsharmonie hoeren laesst, so steht diese himmlische Erscheinung wieder in Gewaend der ekstatischen Maenade in der vergleichsweise realistischen Szene. Es ist bezeichnend, dass Bode und Venturi in dieser Darstellung eine antike Szene erkennen wollten: in dem Engel sahen sie Sybille, die Kaiser Augustus die Erscheinung Christi vorher verkuenndete. Es beginnt hier die Auswechselbarkeit bestimmter Formen und Bedeutungsinhalte, die das Schauspiel des Einflusses der Antike in diesen Jahrzehnten so fesselnd gestalten. Nicht nur die antiktischen Allegorien, wie das Relief im South Kensington Museum, das Mueller-Walde dem Leonardo zugeschrieben hat, sprechen diese Sprache, die die antike Orgeiastik gepraeagt hat, auch der hemmungslose Schmerz der Magdalena unterm Kreuz leihet seine Ausdrucksform von dem Maenaden-Typus, der auch den kosmischen Symbolen neuen Ausdruckssinn gegeben hat.



SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER ASTROLOGISCHEN FRESKEN IM PALAZZO SCHIFANOIA IN FERRARA



PLANETEN UND GÖTTER ALS MONATSHERRSCHER UND DEKANE ALS BEHERRSCHER VON DEN TAGESZEITEN IN DEN SCHIFANOIA-FRESKEN



PLANET VENUS IN FERRARA



SCHWARZE RITTER, NIEBERL, PILIJA-TVA, DES 15. JHDT.



ATHENA ALS BEHERRSCHERIN DES MONATS MÄRZ, IN FERRARA

T A F E L K X V I I .

Die astrologischen Freskenzyklen im Palazzo Schifanoja in Ferrara sind spaeter entstanden als der Tempio Malatestino. Sie sind ein letztes Produkt der Auseinandersetzung der neuen Kunstgesinnung mit dem alten Erbe, in Worten ueberlieferten antiken Bildgutes. Warburg hat in seiner Untersuchung, die das Raetsel dieses Zyklus loeste, gezeigt, wie hier ein klassisches Zuordnungsschema an Stelle des im Mittelalter und auch noch in Rimini herrschenden eindringt. Es ist das Schema des lateinischen Dichter Manilius, der den einzelnen Tierkreiszeichen - also Monaten - nicht wie es gelaueufig ist, die sieben Planeten, sondern zwolff olympische Goetter zuordnet. Ihnen ist der obere Streifen gewidmet. Ihre Darstellung folgt mit peinlicher Treue dem ueberlieferten Detail, gibt alle Einzelzuge wieder, die nach der Tradition der moralisierenden Bildanweisungen des Mittelalters (wie des Albricus) das Bild des Gottes ausmachen. Selbst Missverstaendnisse, die sich in den Text eingeschlichen haben, werden, wie Rougement gezeigt hat, getreulich illustriert. Beinahe nirgends ist der Versuch gemacht die klassischen Bildwerke selbst zu befragen. Die Grazien im Hintergrund der Venus koennen als Ausnahme gelten; ihr Vorhandensein und ihr Stellungsmotiv entspricht den Anweisungen der Tradition, aber ihre Form ist von der beruehmten antiken Gruppe selbst entlehnt, die auch die Tradition inspiriert hatte. Anders die Gestalt der Venus selbst. Hier koennte Warburg mit Recht von "Lohengrin-Stimme" sprechen. Man kann auch an Tannhaeusers Frau Venus erinnern. Die Miniatur eines gleichzeitigen flaemischen Ritterromans wirkt wie aus demselben Milieu gegriffen. Die Genre-Szenen des unteren Streifens sind demgemass nicht Planetenkinder, sondern Monatsbeschaeftigungen nach der alten Kalendertradition, die bis in die Enzyklopaedien der Spaetantike zurueckzuehren scheinen. Freilich sind diese Typen hier bis ins letzte an die Umwelt des Malers und der Betrachter herangefuehrt; wir sehen das Leben des Volkes und des Hofes im Kreislauf der Jahre vor uns. Der mittlere Streifen endlich gibt hier das unmittelbarste Stueck Bildtradition. Es sind die Tierkreiszeichen und, jedem zugeordnet, je drei der indischen Dekane des Abu Maschar oder einer ihm nahe verbundenen Traditionarszene. Es ist ihr letztes Auftreten an monumentaler Staette. Ihrer monstroesen Formen wegen, die in Ferrara bereits die Wahl der Listen zu mildern such, wurden sie bald von einer Kunstauffassung gemieden, die die kosmischen Kraefte ins Gewand der griechischen Schoenheit gekleidet sehen wollte.



S. GIOVANNI ERST IN FLORENZ
FLORENTINER TRÜHENBILD UM
1490



PFERDERENNEN IN FLO-
RENZ UM 1400



HOCHZEIT IN FLORENZ
FLORENZ UM 1400



QUACKSALBER BEIM BAPTISTERI-
UM; (DETAIL AUS OBIGEM BILD)



QUACKSALBER/
FRESCO, 16. JHHT.
(MANTUA)



RAUB DER SÄBINERINNEN



VERSÖHNUNG ZWISCHEN
RÖMERN UND SÄBINERN
FLORENTINER TRÜHEN UM 1460



PAQO, PAOLO UCCELLO,



TURNIER, FLORENT. TRÜHEN BILD,



ST. GEORG UND DER
DRACHE, UCCELLO



DREI SCHLACHTENBILDER, PAOLO UCCELLO,



FREDELLE MIT DER LEGENDE DER PROFANIERTEN HOSTIE, PAOLO UCCELLO

EINLEITUNG ? XXVIII.

Flandern und Italien im Kampf um den Stil bewegten menschlichen Lebens bis zum Eintritt des antiken Idealbilds.

Die folgenden Tafeln suchen durch charakteristische Beispiele ein Bild von der künstlerischen Situation des Quattrocento zu geben, so weit es nicht von neuen antiken Kunstidealen berührt ist. Das ist nicht nur chronologisch zu verstehen. Nicht der Zeitpunkt des Eintrittes wird untersucht. Auch nicht darum geht es in erster Linie, in welchen Denkmalern Motive aus der Antike verarbeitet werden. Die antike Kunstauffassung als Ganzes, als "repräsentant in einer neuen Lebenshaltung, löste nicht einfach eine mittelalterliche Auffassung ab, die widerstandslos vor der "besseren" Kunst das Feld preisgab. Warburg hat gezeigt, wie stark und wie beharrlich die Kräfte waren, die es hier zu überwinden galt. Wie sehr gerade jene Kreise einflussreicher Bürger - an ihrer Spitze die Medicis - die uns als die Wegbereiter und Bannerträger der neuen Humanität erscheinen, in allem verwurzelt waren und blieben, das uns als mittelalterlich, konservativ, ja anticlassisch erscheint. Dieses Milieu in seiner Komplexität gleichsam durch Schlagworte zu kennzeichnen, sind die folgenden Tafeln gedacht. Sie sollen Eigenwert und innere Gefahr der Symbolwelt jener sozialen Wirklichkeit vor das Auge stellen, fuer die Huizingha das Wort "Herbst des Mittelalters" geprägt hat. Nur vor dieser Folie ist der Eintritt antiker Sprache in seiner Dynamik zu verstehen.

T A F E L XXVIII.

Die Tafel sucht einen Eindruck von der Wirklichkeit des bewegten Lebens zu geben, unter dem der Sieg der antiken Pathosform spielt. Dieses wirkliche Leben spiegelt sich vor allem in den "erken des neuen Realismus, der zur Verherrlichung und Verewigung der gesteigerten Pracht und Jaseinslust des florentiner Buegertums geschaffen scheint. Diese Phase kennzeichnet eine Freude an die Wiedergabe des Detail, des Festhaltens der Lokalitaet, die den Dokumentcharakter der Kunstwerke sichert. So zeigen uns die Truhen-Bilder festliche Aufzuege aus Florenz; Ein Turnier von Santa Croce, Schubring denkt an die zu Ehren der Konzils-Gaeste 1439 abgehaltene Giostra, mit aller Freude an dem entschwindenden Ritterwesen. Kirchliche und weltliche Feste sind hier nicht zu trennen. Am Johannestag zieht die Prozession der offerta de pali aus dem Dom nach dem Baptisterium, wo Jahrmarktsserzte ihre geheimnisvollen Mittel gegen Schlangengift- Erdkuegelchen aus Kaltfeilblaten. Das Pferderennen am Marktplatz bildet das Gegenstueck. Der berühmte Cassone der sogenannten Adinari-Hochzeit laesst uns einen Blick in die Pracht adeliger Familienfeiern tun. Mitten in dieses gleichzeitige bewegte Leben stellen die Kuenstler dieser Braut-Truhen ja auch die alten Geschichten, die sie darzustellen haben: den Raub der Sabinerinnen, wie das Versoehnungsfest, hat erfSchubring als mythologische Darstellung erkannt. Hoefischer Glanz erfuelle das ganze Leben der Vornehmen. Die Jagd, die uns Ucellos Bild schildert und selbst seine Schlachten, die wie ernst gewordene Turniere wirken. Gerade Ucellos Werk, das eine formale Kunstgeschichte in Banne Vasaris immer wieder auf "erkerungen abgesucht hat, ist der klarste Spiegel dieser sozialen Wirklichkeit. Auch wo er Legenden zu geben hat wie die Georga-Legende bei Lanskoronski (die freilich neueste Kritik einem gleichstrebenden Kuenstler geben wüll) oder die Legende von der profanierten Hostie in der Predella in Urbino, immer blicken wir in die bunte Welt des spaetmittelalterlichen Lebensstils, zu dem die Kampfesfreude der Schlachtenbilder ebenso gehoert wie die mitleidslose Haerte der urbinat&predellen-Erzaehlung.



RAMBOUX' KOPIE DER FRESKEN VON PIERO DELLA FRANCESCA IN AREZZO



PIERO'S FRESKO DER KONSTATINSCHLACHT



PORTRAITS DES BYZANT. KAISERS GIOV. PALEOLOGUS; MEDAILLE VON VIGANELLO,



DER TRAUM DES KONSTANTIN - VON PIERO DELLA FRANCESCA



DER BYZANTINISCHE KAISER, GIOV. PALEOLOGUS, ALS EINER DER HEILIGEN KÖNIGE, (B. GOTTOLI, PAL. MEDICI, FLORENZ)

TAFEL XXX.

In Hero de la Francesca hat diese Umwelt ihre monumentale Gestaltung gefunden. Warburg hat nachgewiesen, dass seine berühmten Fresken der Konstantins-Schlacht im Arezzo eine gleichzeitige Wirklichkeit spiegeln und ein Appell an die Zeitgenossen sein wollen. An Ramoux' Kopien, die einen besseren Erhaltungszustand wiedergeben, wird deutlich, dass Piero in Konstantin, dem Beschützer der Christenheit, nach Tracht und Zuegen den byzantinischen Herrscher Johannes Paleologos dargestellt hat, der wegens mit seinem Gefolge nach Ferrara und Florenz gekommen war, um die Kirchenspaltung zu ueberbruecken und so die gesamte abendlaendische Christenheit zum Kampf gegen die Auerken aufzurufen, die Konstantinopel bedrohten. In der fremden Kleidung dieser Griechen sah man die antike Tracht lebendig, wie ihre Bildung der begehrte Schluessel zur antiken Bildung wurde. Auch Gozzolis Koenige aus dem Morgenland im "edici Palast, sind eine Erinnerung an Pracht und Buntheit ihres Aufzugs, aber waehrend dort die erzaehlerische Freude am modischen Detail ueberwiegt, strebt Piero zur Gestaltung der antiken Szenen von innen heraus. Nicht durch die antike Gewaltgebaerde triumphierenden Ueberreitens siegt Konstantin - Paleologus. Wie dem Schlafenden in der Stille der "nacht der Engel das heilige Zeichen nennt, unter dem er siegen wird, so scheint in der Schlacht vom Kreuze ein heiliger Schrecken auszugehen. Feierlich haelt es der Kaiser vor sich hin, kein Feind kommt ihm nah. Maxentius flieht jenseits des Flusses mit seinen asiatischen Bogenschuetzen, eine deutliche Anspielung darauf, wer gemeint ist. Und zwischen den Aeeren betont die wunderbare Landschaft jene Distanz, die der ueberirdischen Wirkung des Kreuzes zukommt.



ZÜNFTES GESICHT. VON MEMLING
IN DANZIG.



PORTRAIT DES LIAD ARNOUFFINI
VON JAN VAN EYCK.



PORTRAITS VON ANGELO TANI UND
SEINER FRAU. VON MEMLING.



PORTRAITS VON GIOV.
ARNOUFFINI UND SEINER
FRAU. VON MEMLING.



ALTAR DES HUGO VAN DER GOEDES IN FLORENZ, MIT PORTRAITS DER FAMILIE PORTINARI.



HIERONYMUS IN DER STUDIERSTUBE
VON PETRUS CHRISTUS.



VON COLANTONIO.



PREDIGT DES VINCENT
FERRER VON COLANTONIO
IN NEAPEL.



GRABBELEGUNG DES
KOUSERS VAN DER WEYDEN
IN FLORENZ.



AUS EINER FRANZÖSISCHEN HAND-
SCHRIFT DES "DUCH DE BERRY".

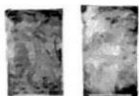


KREUZABNAHME VON
ROGIER VAN DER WEYDEN.

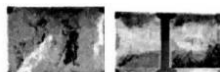
Die Tafel vereinigt Dokumente fuer den lebendigen Anteil der florentiner Kunstfreunde an den Werken flaemischer Malerei. Die realen Voraussetzungen dieses Anteils - den regen Handelsverkehr der florentiner Grosskaufleute mit dem Zentrum in Bruegge - ist Warburg ebenso nachgegangen wie den psychologischen Vorbedingungen. Immer mehr wird deutlich, dass die Klueft, die die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zwischen der noch goetisch-mittelalterlichen Kunst des Nordens und einer neuzeitlich befreiten Italiens sah, im Bewusstsein der Zeitgenossen nicht bestand. Das klare Abspiegeln der Wirklichkeit, der eindringliche Realismus, der nordische Bilder zum kompletten Mikrokosmos gestaltete, wurde ebenso bewundert, wie die pathetische Bewaengungskunst klassischer Sarkophage. Ja, der spezifischen Aufgabe des Andachtsbildes schien ihre gesammelte Innerlichkeit vielleicht besonders adaequat. Im Stifterbild war der Realismus aus noch tiefer liegenden Gruenden willkommen! Wie in SS. Annunciate Wachsfiguren als voll da abwesenden Kaufleute gleichsam magisch vertreten, so leistete die sorgsame Wirklichkeitstreue der nordischen Portraetkunst eine aehnliche Verdoppelung, die den Stifter, (einen umgekehrten Dorian Grey) in wirklicher Anbetung verharren liess, wie er es auch sonst im Leben halten moechte.

Bestimmten Aufgaben gegenueber empfand man die flaemische Kunst zweifellos als der eigenen ueberlegen. Das intime Detail zur Veranschaulichung der Umwelt - von der Spaetgotik ins Bild eingefuegt - war durch die Errungenschaften der van Eyck vollends zum Sprechen gebracht. Es kann kein Zufall sein, dass wir von drei grossen Sammlern der Renaissance Zeit, von Alfons von Neapel, von Lorenza di Medici und von Federico II. Gonzaga wissen, dass in ihren Basemen auch ein flaemischer Hyeronimus in Genaeuse hing. Das neapolitaner wie das florentiner Exemplar galt als Werk von Jan van Eyck. Einen direkten Reflex dieser Komposition glaubt Winkler in dem von Friedlaender Petrus-Christus zugeschriebenen Hyeronimus in Detroit zu sehen. Fuer das neapler Exemplar liegt es nahe, die Tafel mit dem gleichen Thema zur Veranschaulichung heranzuziehen, die dort um 1440 wenigstens im Kreise jenseits Collantonio entstanden scheint, der als Vermittler der flaemischen Malweise nach Neapel gilt. Ihm schreibt ein Brief von 1524 auch die grosse Altartafel mit dem Leben des Hl. Vincenzo Ferrer in San Pietro Martire in Neapel zu, die zeigt, wie stark Neapel neben Spanien zum Herrschaftsbereich des Stils "alla fiandreska" geworden war. Eben jener Brief gibt auch in der pragmatischen Vereinfachung des 16. Jahrhunderts die Ursache dieses Einflusses an. Koenig Rene, der politisch unglueckliche Schutzherr der flaemischen Kunst im 15. Jahrhundert habe waehrend seines kurzen Herrschaftversuches in Neapel Collantonio die flaemische Malkunst gelehrt. Wenn wir auch Rene als Kuenstlerpersoennlichkeit nicht mehr erfassen koennen, so koennen wir doch seine hohe Kultur und kuenstlerische Bildung an den Werken ermesen, die unmittelbar aus seinem Umkreis stammen. Eines der schoensten ist die Handschrift eines allegorischen Romans vom "Liebentbrannten Herzen", die sich in Wien befindet. Die allegorischen Figuren wie Coeur und Amour bewegen sich im Zeitkostuem als ritterliche Herren aus dem Umkreis des Rene. Aber ueber dem Ganzen liegt eine Stimmung, die durch das Schlagwort "Realismus" schlecht bezeichnet waere. Die naechstlichen Szenen des ersten Bildes, der wundervolle Sonnenaufgang des anderen, haben in ihrer Verinnerlichung das stoffliche des Rittermaefus durch den Zauber des Lichts und der mitwirkenden Natur verklarert und ueberwunden. Eine innerliche Parallele zu den Fresken Piero's, die in denselben Jahrzehnten entstanden. Nicht im Sinne formalen Einflusses, aber im Sinne einer tiefverwandten geistigen Situation.

Aus Neapel, der Stadt von Rene's Schule" stammt auch die erste Kunde von der Kunst der van Eycks und von der Italienfahrt, die Rogier von der Weyden im Jahre 1450 so viel Ruhm brachte. Nicht er nur hat sich Anregungen in Italien geben lassen - man weiss, dass in seiner Grablegung eine Komposition Fra Angelicos umgestaltet wird - auch fuer die italienischen Kuenstler musste die gesellschaftliche Bewegtheit, die aus den Mienen seiner Andaechtigen spricht, tiefe Eindruecke vermittelt haben. Einer Komposition wie Rogier's "Grablegung", die auch nach dem Sueden gegangen ist (Escorial) hatte in dieser Hinsicht italienische Kunst ebensowenig an die Seite zu stellen, wie wenige Jahrzehnte spaeter der noch zersplitterten minischen Kunst des van der Goes.



ANTIKEN KOPLEN, NACH
EINER PADUANER WELT-
CHRONIK UM 1400.



ANTIKEN KOPLEN - PISANELLO.



GEISSELUNG CHRISTI
VON JACOBO BELLINI
(AM TORBOGEN RAUB DER DIANIRA)



MARIAE TEMPELGANG,
VON CARPACCIO (AN-
DER STIEGE HERAKLES-
TATEN)



MADONNA MIT ENGELN
VON GIOV. BOCCATTI,
IM THEODORHIMMEL EINE
SCHLACHT.



CHRISTUS VOR G.
PILATUS, VON G.
FERRARI, (AM PA-
LAST DES PILATUS
LAOKOON)



A. POLLAIUOLO, BÜSTE,
AN DER KÜSTUNG HE-
RAKLES TATEN.



A. POLLAIUOLO,
HERAKLES TATEN.



A. POLLAIUOLO
HERAKLES



A. POLLAIUOLO, HERAKLES-
TATEN, (FRESKEN IM
PALAZZO VENEZIA - ROM)



A. POLLAIUOLO (?)
HERAKLES TATEN
KUPFERSTICH



A. POLLAIUOLO,
ZEICHNUNG FÜR
EIN DENKMAL.



A. POLLAIUOLO,
RAUB DER DIANIRA



B. GÖTZDLE,
RAUB DER HELENA.

TAFEL XLVII.

Die antike Formenwelt und die antike Gebaerdensprache wird nicht von aesthetisch gerichteten Kuenstlern ohne weiteres an die Stelle der ausgebildeten und lebenskraeftigen Formensprache der Spaetgotik gesetzt. Es ist ein ungemein aufschlussreiches Schauspiel zu beobachten, auf welchem Wege und durch welche Kanale die neuen Formen eindringen. Inhaltliches, Stoffliches Interesse ist es zunaechst, das die Beschaeftigung mit antiken Truemern nahelegt. Der Wille zum Realismus, zum Nachgestalten der biblischen Wirklichkeit foerdert die Anteilnahme an den Werken und "esten as der Zeit Christi und aus der Zeit der bewunderten roemischen Vorfahren. Als historisches Requit wird die Antike eingefuehrt und erobert von dem bescheidenen Platz, der ihr hier geoennt wird, allmaechlich aber unaufhaltsam das ganze Bildcken. In der oberitalienischen Chronik um 1400 stehen die Kopien nach Antiken noch durchaus im Zusammenhang antiquarischen Interesses. Und auch Pisanello, dessen Medaillen den Rekonstruktionswillen der Mächtigen nach antiker Groesser bezeugen, scheint in der Antike noch durchaus nicht einzig die vorbildliche Form gesucht zu haben. Er kopiert ihre Formen, wie er die Formen der Natur studiert. Als klassisches "Zitat" fuehrt nun das Quattrocento antikische Zirkform und antikische Reliefs in die biblischen Szenen ein. Auf Bellinis "Geisselung Christi" schmueckt den Eingang zum Hof, in dem das Passionsdrama sich abspielt, ein Relief vom Raub der Dianira. Es ist ebenso zur Veranschaulichung der historischen Distanz gemeint, wie der orientalische Reiter im Vordergrund. Carpaccios so unantiker "Tempelgang Mariae" enthaelt doch an der Stiege die klassischen Zitate der "erakles-Taten, die uns weisen, wie bewusst sich ein solcher Kuenstler im Bildfeld von antikischer Formensprache freiholt. Ueberraschender noch wirkt die wilde Kampfdarstellung auf dem mittelalterlichen Andachtsbilde Boccatis. Noch Gaudenzio Ferrari folgt diesem Brauche, wenn er als sopraporte am Palast des Pilatus die Laokoon-Gruppe zitiert. Aber diese Verbannung antikischer Formensprache in das Reich gemalter Plastik, muss einen tieferen Grund haben. Die neuartige Lebendigkeit, die die antiken Inhalte und Formen vermittelten, hatten die Macht, das Bild in beinahe unheimliche Lebensnhe zu ruecken. Diese ungewohnte und fast drohende Wirklichkeit ins Bereich aesthetischen Anteils abzuschieben, war die Grisaille ein willkommenes Mittel. Ein plastisches Kunstwerk war nun so dargestellt, nicht die Wirklichkeit.

Als Schein, nicht als Realitaet, geben sich auch die ersten Bilder, die antikische Szenen in antikem Gewande vortragen. Die Grisaille wird gleichsam die Sphaere, in der die heidnische Dynamik sich auswirken darf. Auch im Stich und am Cassone, im Fresko, wirkt die antike Herkules-Szene wie uebersetzte Plastik, nicht wie abgebildetes Leben. Es mag kein Zufall sein, dass ein Plastischer, Pollaiuolo der Schoepfer dieser Themenreihe ist. Wir wissen aus seinem eigenen Zeugnis, dass er fuer die Medici "Herkules-Taten" geschaffen hat. Mit seiner "erkstatt konnte man denn auch viele Darstellungen dieser Art in naehere oder weitere Verbindung bringen. Welch neuartige Vortragsweise in diesen heroischen Bildern lebt, mag man an der nur wenig frueher entstandenen Szene des Hellena-Raubes von Gozzoli ermesen, auf der Paris seine "eute vor-sichtig huckepack zum Schiff traegt. Wie gewalttaetig-heidnisch wirkt dagegen der Frauenraub in Pollaiulos Fassung! Und doch ist auch hier nicht ungehemmte Wildheit: der Reliefstil der Grisaille in weiteren Sinne bannt die Szene noch in die Anfuhrungszeichen eines Zitates.



WBA. DES
16. JHRT. IN ROM.



INITIALE
12. JHRT.



WBS. IM
FLORBIS,
12. JHRT.



WBS. IN ROM.



TRUENBILD, IN
OXFORD



VERCILBRUCH
IN
STRASSBURG



SCHALE AUS GUBBIO



SCHALE AUS
FERRARA



MILÄNDER
BUNDSCHILD



KLEINBRONZE
DES 16. JHRT.



GEMME, 16. JHRT.



ITAL. STICH, 16. JHRT.



STICH, VON
MARCO BENTZ



STICH, VON
H. BROZAMER.



ZEICHN. V. PISANELLO, LOUVRE.



FRESKO, VON G. ROMANO



ASAM, VON FILIPPINO
LIPPI



KOPF DES ASAM
VON FILIPPINO LIPPI



CAECO, LAOKOON,



BEKERUNG DES PAULUS,
ITAL. STICH, 16. JHRT.



STICH, VON JEAN
GOURMOND

T A F E L I I I .

Die Auffindung der beruehmten Gruppe des Laokoon am Anfang des 16. Jahrhunderts in Rom loeste bekanntlich einen ungeheuren Jubel unter der Kuenstlerschaft aus. Die zahlreichen Kopien und Wiederholungen in Plastik und Graphik sowie im Kunstgewerbe, die Umbildungen und Adaptierungen an verwandte Themen beweisen, wie sehr hier die Formensprache des antiken Pathos der geistigen Situation des Italien jener Tage entgegenkam. Nicht nur die oft gefeierte formale Vollendung des Werkes war es, die wirkte. Warburg hat gezeigt, wieviel tiefer der Geist der antiken Szene des sterbenden Priesters die Gemueter beschaeftigt hat. Ein Blick auf die Vergil-Illustrationen des ausgehenden Mittelalters zeigt, wie wenig vom Gehalt der Szene damals in den Kuenstlern nachschwingen konnte. Umso ueberraschender und raetselhafter wirkt es, wenn bei Filippo Lippi in seiner Gestalt des sterbenden Adam der Geist des Laokoon von der Auffindung der Gruppe zu leben scheint. Der Ausdruck des Sterbenden ist von einem antiken Pathos, das fuer uns jenes des Laokoon ist. Ob dem Quattrocento in der, in einem Brief genannten Gruppe von faunetti, die gegen Schlangen kaempfen, eine verlorene Replik der Gruppe zugaenglich war oder nicht: die Ausdruckshaltung war wirksam. Der aufblickende Kopf des Pisanello ist dafuer das Ueberraschendste Beispiel.



GRABLEGUNG, GEMALDE VON COSIMO TURA



BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTIN. ZEICHNUNG VON RAFFAEL



GRABLEGUNG, RELIEF VON DONATELLO



BEWEINUNG, KANZEL VON BERNARDO ROSSIELLO IN FLORENZ.



(LOBEN) BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTINISCHES RELIEF V. 1487.



GRABMAL DER FRANCESCA TORNABUONI, VON VERROCCIO



GRABMAL DES FRANCESCO SASSETTI, VON GIULIANO DA SANGALLO



KREUZIGUNG, RELIEF VON BERTOLDO DI GIOVANNI



GRABLEGUNG, KUPFERSTICH VON MANTENNA



GRABLEGUNG, WAND-GERÄBE VON LIGORIO



GRABLEGUNG, ZEICHNUNG VON RAFFAEL



MEMENTO MORI, GEMÄLDE VON CARPACCIO

T A F E L I L I I .

Nirgends hat sich die Wucht antiker Leid-Gebaerde staecker ausgeprägt als in der hemmungslosen Klage um den Toten, in der sich magischer Brauch und urtuemliche Triebhaftigkeit vereinigte. Die christliche Vorstellung vom Tod kennt diese orgiastische Hingabe nicht. Und doch dringt mit der spaetantiken Bibel-Illustration dieses tiefheidnische Motiv in die christliche Kunst ein und gewinnt im Bildtypus der Beweinung Christi neue ergreifende Inhalte. Die Gebaerde der Klage um den toten Erloeser wird feierlicher und inniger; das Quattrocento belebt die Bildformel durch neues Zureuckgehen auf antikes Pathos. Das Wueten der Magdalena gegen sich selbst auf Donatellos Lorenzo-Kanzeln kennt in der mittelalterlichen Kunst nicht seinesgleichen. Entscheidender noch ist, dass nun Form und Sinn der "conclamatio" von dem religioesen Anlass losgeloeset wird, fuer den sie im Mittelalter vorbehalten blieb. Kein Erloeser und kein Heiliger wird auf den Reliefs Verocchios und San Gallos so fassungslos beklagt, sondern Lucrezia Turnabuorni und Francesco Sassetti, Kaufmannsgattin und Kaufmann. Die eigene Valenz von Form und Ausdruck, die Losloesung von geheiligten Inhalten, koennte nicht klarer zum Ausdruck kommen: die Kuenstler haben sich fuer die Kompositionen antiker Sarkophage zum Vorbild genommen, die auch die christlichen Beweinungstypen vorgebildet hatten. Aber neben dieser ueberlauten Klage "all' antica" steht in der Fruhrenaissance Carpaccios gebaerdenloses stilles Menmento-Mori, in dem nur das Dasein des Toten und das Mitsprechen der Natur wirkt. Zwischen solchen Polen verhaltenster "continentia" und leidenschaftlicher Ergriffenheit ist die Ausdruckskskala des Renaissancemenschen ausgespannt.

Tafel LV

MENSCH UND LANDSCHAFT



PARIS URTEIL, STICH
VON BONASONE,



PARIS URTEIL VON B.
PERUZZI, VILLA FAR-
NESINA, ROM.



PARIS URTEIL,
DTSCH. RELIEF,



PARIS URTEIL, NACH DEM ANTIKEN SAR-
KOPF, STICH VON MARCANTONIO,



HOLLÄNDISCHE LAND-
SCHAFT MIT PARIS UR-
TEIL, VILLA BESTE, PRASCATI,



KONZERT IM FREIEN, VON
GIORGIONE,



DEJEUNER SUR L'HERBE
VON MANET,



SPAZIERGANG, VON RUBENS,

T A F E L L V .

Fuer die geistesgeschichtliche Bedeutung der Tatsache, dass Manets "Fruehstueck im Freien" Zug fuer Zug eine Gruppe von Flur-Gottheiten aus Marc-Anton Rammondis Paris-Urteil adaptiert, duerfen wir auf Warburgs Text verweisen.

*Seminario Mnemosyne, coordinated by Monica Centanni, Anna Fressola, and Maurizio Ghelardi, with Victoria Cirlot, Giacomo Calandra di Roccolino, Simone Culotta, Francesca Dell'Aglio, Silvia De Laude, Anna Ghiraldini, Clio Nicastro, Alessandra Pedersoli, Sergi Sancho Fibla, Elizabeth Thomson, Martin Warnke.

English abstract

In 1937, Ernst Gombrich, who had just joined the Warburg-Kreis in London, was commissioned to produce a private edition of the Bilderatlas. *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, to celebrate the seventieth birthday of Aby Warburg's brother. The operation, conceived as a private gift, was probably initiated by Gertrud Bing and Fritz Saxl, or Max himself: the undertaking was intended to satisfy the family's wishes as they continued to believe that the Mnemosyne project could be published. Preserved in two typewritten copies - one kept in London, the other in Hamburg - the *Geburtstagsatlas* was for decades consigned to oblivion and still remains unpublished (see the dedicated page on The Warburg Institute website).

Gombrich's *modus operandi* is very clear: he selects 24 panels (out of the 63 of the last version of the Bilderatlas Mnemosyne of 1929); removes many images from each of the panels; lays out the surviving images on a white background, in a well-balanced and hierarchical order, by modifying original formats and space relations; each of the 24 panels is furnished with a brief but condensed explanation of its main topics. Gombrich introduces his version of the Atlas with a short but charged premise; although a copy of the *Einleitung* to the Bilderatlas Mnemosyne written by Warburg in 1929 was available to him, he firmly disassociated himself from it, both formally and conceptually.

An analysis of Gombrich's *Geburtstagsatlas* throws light on the introduction to his theoretical reflections on Warburg that would be included in his seminal publication: *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London 1970). Engramma no. 153 presents a first digital edition of Gombrich's *Geburtstagsatlas*, from the collation of the two typewritten copies preserved at the Warburg Institute in London and the Warburg-Haus in Hamburg.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

febbraio **2018**

153 • Mnemosyne Challenged

Editorial paper

Monica Centanni, Anna Fressola, Elizabeth Thomson

Ernst H. Gombrich's Geburtstagsatlas: An Index of materials published in Engramma

Seminario Mnemosyne

Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)

Seminario Mnemosyne

Ernst H. Gombrich, To Mnemosyne: An Introduction to Geburtstagsatlas (1937)

Seminario Mnemosyne

Zwischenraum/Denkraum

Victoria Cirlot, David Carrillo-Rangel

“L'esprit de Warburg lui-même sera en paix”. A survey of Edgar Wind's quarrel with the Warburg Institute

Ianick Takaes de Oliveira

A Review of Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. An Intellectual Biography, London 1970

Edgar Wind

A Laboratory of the Science of Culture

Johan Huizinga. Translation by Monica Centanni, Sergio Polano, Elizabeth Thomson

Ronald B. Kitaj, Autobiography of a Warburgian Artist

Matias J. Nativo, Alessia Prati