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

Una prima edizione digitale

Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni, Anna Fressola, Maurizio Ghelardi, con Victoria Cirlot, Giacomo Calandra di Roccolino, Simone Culotta, Francesca Dell'Aglio, Silvia De Laude, Anna Ghiraldini, Clio Nicastro, Alessandra Pedersoli, Sergi Sancho Fibla, Martin Warnke

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

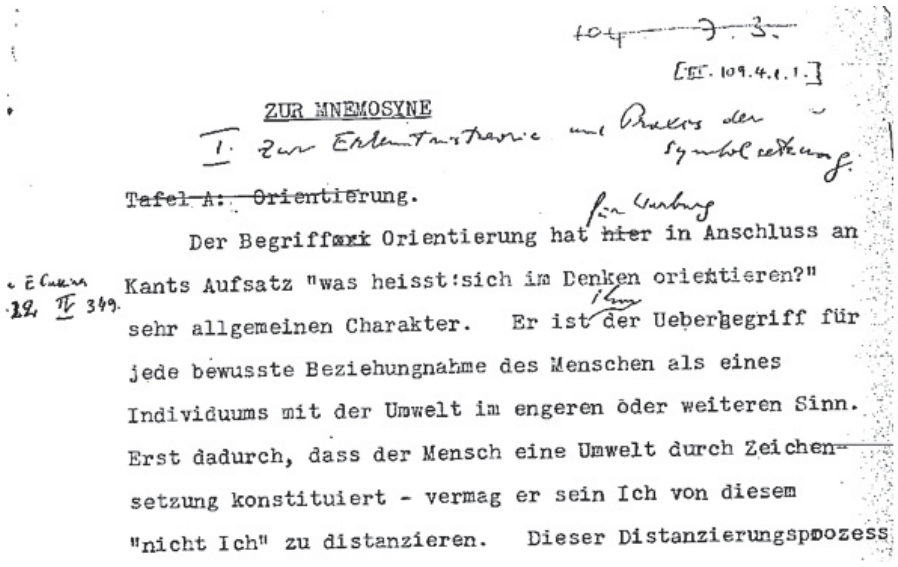
Londra, 1937: il giovane Ernst Gombrich, entrato da poco in contatto con gli studiosi del Warburg Institute – ancora insediato a South Kensington sotto la direzione di Edgar Wind – riceve l'incarico di confezionare un'edizione privata del Mnemosyne Atlas in occasione del settantesimo compleanno di Max Warburg, fratello maggiore di Aby Warburg: il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*. L'operazione, pensata come un dono privato, prese l'avvio con tutta probabilità dalla sollecitazione di Gertrud Bing e di Fritz Saxl, ovvero su indicazione dello stesso Max: andava comunque, evidentemente, incontro a un desiderio della famiglia che, a quasi dieci anni dalla morte di Aby Warburg e dopo l'avventuroso trasferimento in Inghilterra, continuava a credere nella possibilità di un esito editoriale dell''impresa Mnemosyne'.

Conservato in due copie dattiloscritte – una al Warburg Institute di Londra, una al Warburg-Haus di Amburgo – il *Geburtstagsatlas* è a tutt'oggi inedito, ed è rimasto per decenni nell'oblio quasi assoluto (v. la pagina dedicata nel sito The Warburg Institute e, nella Nota bibliografica qui in calce, la scarna rassegna dei contributi critici).

In questo numero di Engramma presentiamo una edizione completa del *Geburtstagsatlas*, ottenuta grazie alla collazione tra i due esemplari dattiloscritti; per ora si tratta della semplice riproduzione delle copie in forma di immagini, ma il Seminario Mnemosyne sta lavorando a una versione digitalizzata che sarà l'*editio princeps* dell'"Atlante del compleanno".

Nonostante si tratti di una sorta di menabò preparatorio, realizzato per un'edizione che doveva restare privata, l'opera riflette, nell'impianto generale, la struttura che era stata originariamente pensata per la pubblicazione del Mnemosyne Atlas, un insieme di tavole corredate da sintetici testi, ma nel contempo si discosta considerevolmente dai pannelli realizzati da Warburg e collaboratori nel 1929.

Il testo *Zur Mnemosyne* posto come Introduzione e tutti i testi di corredo delle singole tavole sono redatti in lingua tedesca, dattiloscritti con una macchina per scrivere di fabbricazione inglese, non dotata del set di caratteri tipografici con segni diacritici tedeschi (vocali con *Umlaut*; *scharfes* S).



104 — 7. 3.

[WI. 109.4.1.1.]

ZUR MNEMOSYNE

I. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung.

~~Tafel A: Orientierung.~~

für Warburg

Der Begriff~~xxx~~ Orientierung hat ~~hier~~ in Anschluss an Kants Aufsatz "was heisst:sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist der Ueberbegriff für jede bewusste Beziehungnahme des Menschen als eines Individuums mit der Umwelt im engeren oder weiteren Sinn. Erst dadurch, dass der Mensch eine Umwelt durch Zeichensetzung konstituiert - vermag er sein Ich von diesem "nicht Ich" zu distanzieren. Dieser Distanzierungsprozess

E Cassirer 32, IV 349.

1 | Bozza preparatoria dell'incipit del *Geburtstagsatlas* in cui, oltre alle correzioni a penna, si nota il ricorso a una macchina per scrivere priva dei segni diacritici peculiari della lingua tedesca (*Ueberbegriffe pro Überbegriffe*; *dass pro daß* ...).

Da segnalare in sostanza, accanto ad alcuni patenti refusi dovuti al carattere 'artigianale' del lavoro, l'obbligata traslitterazione dal tedesco che suona come una cicatrice grafica, spia della delicata condizione di esilio che in quegli anni viveva il Warburg-Kreis, e delle difficoltà che i profughi da Amburgo incontravano nel trovare una degna sistemazione nella capitale inglese, che pur aveva accolto generosamente gli studiosi e i loro preziosi materiali.

Come premessa, Gombrich propone una breve e densa Introduzione e già per questo testo si pone una rilevante questione critica: pur avendo a disposizione l'*Einleitung* al Bilderatlas che Warburg aveva redatto nel 1929, Gombrich si discosta in modo reciso, sul piano concettuale e terminologico, dall'impostazione che Warburg aveva voluto per il suo *opus* (v. in questo numero di Engramma, Ernst H. Gombrich, *Zur Mnemosyne. Introduzione al Geburtstagsatlas, 1937*). In particolare, dell'Introduzione, esistono due testimoni: la bozza preparatoria, dattiloscritta, con correzioni e *marginalia* a penna [WIA.III.109.4] e la versione definitiva, dattiloscritta, che registra parzialmente gli emendamenti presenti nella bozza [WIA.III.109.5.1].

L'"Atlante del compleanno" raccoglie 24 rifacimenti di una parte delle 63 tavole presenti nell'ultima versione del Mnemosyne Atlas (fotografate prima del trasbordo dei materiali in Gran Bretagna e che quindi Gombrich aveva a disposizione). La numerazione delle singole tavole è la seguente:

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

Ogni tavola è accompagnata da una spiegazione, succinta ma densa: una sorta di lunga didascalia che dà il senso del 'tema' trattato nel pannello.

Considerando le singole tavole, la numerazione di Gombrich corrisponde alla numerazione dei corrispondenti pannelli della versione Mnemosyne del 1929 e rispetta anche le lacune nella numerazione continua (tra Tavola VIII e Tavola XX, per esempio). La corrispondenza della numerazione dunque è puntuale, o quasi – un'eccezione è la tavola dedicata a Laocoonte: 41 per Gombrich; Tavola 41a in Mnemosyne (1929), ma come si evince dalla formula 41a, si trattava evidentemente di una numerazione tutt'affatto provvisoria.

Comunque nella versione di Gombrich, almeno nella confezione dattiloscritta a cui si fa riferimento, la scelta delle inclusioni e delle esclusioni non è esplicitata: come si vede nel *Geburtstagsatlas* sono incluse le tavole di apertura – *Tafeln* A, B, C – realizzate da Warburg e collaboratori soltanto tra il settembre e l'ottobre 1929 (sulla genesi del blocco ABC del Mnemosyne Atlas v. S. De Laude, *"Symbol tut wohl!". Il*

simbolo fa bene! Genesi del blocco ABC del Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg, "La Rivista di Engramma" 125, marzo 2015). L'ultima tavola della selezione proposta da Gombrich – *Tafel* 55 – è il pannello dedicato alle ricerche di Warburg su Manet. Il *Geburtstagsatlas* copre così un arco storico e geografico più ristretto rispetto all'ultima versione di Mnemosyne (che negli ultimi gruppi di pannelli, passando per Rubens e Rembrandt, arriva fino alla stretta attualità) ma che purtuttavia coincide con l'arco cronologico di cui scrivono Warburg e Bing nel *Diario romano*, "da Babilonia fino a Manet":

> Il pomeriggio ho allestito Mnemosyne su due supporti di tela di iuta. Ora si ha una visione d'insieme di tutta l'architettura da Babilonia fino a Manet: così la si può sottoporre a una critica spietata.
> A. Warburg, 10 febbraio 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2005, 53).

Non è chiaro, comunque, perché siano escluse quasi tutte le tavole dedicate al Rinascimento fiorentino: la XXXIX, ad esempio, dedicata ai temi botticelliani, poteva trovare un riscontro testuale nel saggio su Botticelli dello stesso Warburg (*Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der Italienischen Frührenaissance*, Hamburg-Leipzig 1893), che sarebbe risultato utile per la 'didascalia' di corredo. Insomma, il significato delle scelte di Gombrich, e il fatto che la sua versione dell'Atlante si fermi a Manet, merita senz'altro ulteriori approfondimenti che auspichiamo siano condotti presto sui materiali di archivio.

Un taglio considerevole è operato sul numero delle immagini – 280 nelle 24 tavole della versione Gombrich rispetto alle circa 2.000 immagini che Warburg progettava di includere nel Mnemosyne Atlas nell'aprile del 1929:

> *Mnemosyne: il risveglio degli dei pagani nell'epoca del Rinascimento europeo come valore espressivo energetico.*
> Un tentativo di una scienza storico-artistica delle civiltà.
> Due volumi di testo. Inoltre, un atlante con circa 2.000 illustrazioni a cura di A. Warburg. Indici di Gertrud Bing.
> A. Warburg, 8 aprile 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a c. di M. Ghelardi, Torino 2005, 98).

Anche rispetto alla composizione delle singole tavole Gombrich compie un'operazione di netta selezione. Da ciascuna elimina diversi materiali, in particolare le immagini che non gli sembravano chiaramente connesse al 'tema' della tavola, riducendo il numero delle figure a circa 10 per pannello: risultano epurati tutti i materiali che a Gombrich risultavano eccentrici, ma è anche quasi sempre evitata la ripetizione dei dettagli ingranditi delle immagini, un dispositivo che potremmo definire di 'zoom & focus' a cui Warburg ricorre spesso, a volte complicandolo con la variante di ritagliare il dettaglio non dall'opera originale ma da una sua copia (*e.g.* in Tavola 46, le immagini della *Nascita di San Giovanni Battista* del Ghirlandaio in Santa Maria Novella a Firenze; e il dettaglio della 'ninfa canefora' da una copia di bottega [Fig. 2]).

2 | Mnemosyne Atlas, Tavola 46: Domenico Ghirlandaio, *Nascita di San Giovanni Battista,* affresco, 1486, Firenze, Chiesa di Santa Maria Novella, Cappella Tornabuoni; bottega del Ghirlandaio, *Portatrice di frutta*, copia del dettaglio della canefora dalla *Nascita di San Giovanni Battista*, Pisa, Museo Civico.

L'effetto che Warburg ottiene con questo tipo di dispositivo è un doppio movimento ermeneutico: non solo concentrare l'attenzione sul particolare da cui passa, e intorno a cui si dipana, il filo tematico del montaggio, ma anche richiamare il tema, sempre sotteso al discorso warburghiano, della

fortuna delle immagini, non solo nella ripresa dei modelli a livello erudito ma apprezzabile anche, soprattutto, nella loro diffusione seriale.

Quanto al fondale Gombrich impagina su fondo bianco, in modo ordinato, composto e gerarchico le immagini superstiti, modificando decisamente relazioni spaziali e formati. Il ridimensionamento regolare e la posizione ordinata delle immagini può ricordare le tavole 'tematiche' come le vediamo proposte nei primi allestimenti al Warburg-Haus di Amburgo (1925), in quei primi pannelli che costituiscono una sorta di "incunabolo" di Mnemosyne [Fig. 3]. Ma comunque, sin dall'inizio, il fondale dei montaggi di Mnemosyne è nero, e tale rimarrà in tutte le successive versioni.

3 | Hamburg, 1925: incunabolo del Mnemosyne Atlas.
Da sin. veduta di insieme dei pannelli nella Sala Ovale del Warburg-Haus; 'Mänade und Satyr'; 'Klage'.

La scelta del fondo bianco è, quindi, tutta da attribuire alla generale operazione di schiarimento – concettuale e grafico insieme – che Gombrich opera sui materiali del Bilderatlas.

Come è chiaro dai testi di accompagnamento, ciascuna tavola è concentrata su un singolo tema, a creare una struttura lineare e sequenziale che ripercorre la storia dell'"evoluzione culturale" che vede l'uomo – così scrive Gombrich nella sua Introduzione – costituire il mondo che lo circonda ponendo segni e in questo modo "distanziando il suo 'Io' dall'ambiente che lo circonda, il 'non io'": un processo di "presa di distanza" che, specifica Gombrich, Warburg chiama *Denkraum* e che egli interpreta come "l'atto costitutivo della creazione di uno spazio del pensiero di ogni sviluppo ontogenetico e filogenetico", nel senso di un "conseguimento della distanza rispetto al mondo circostante".

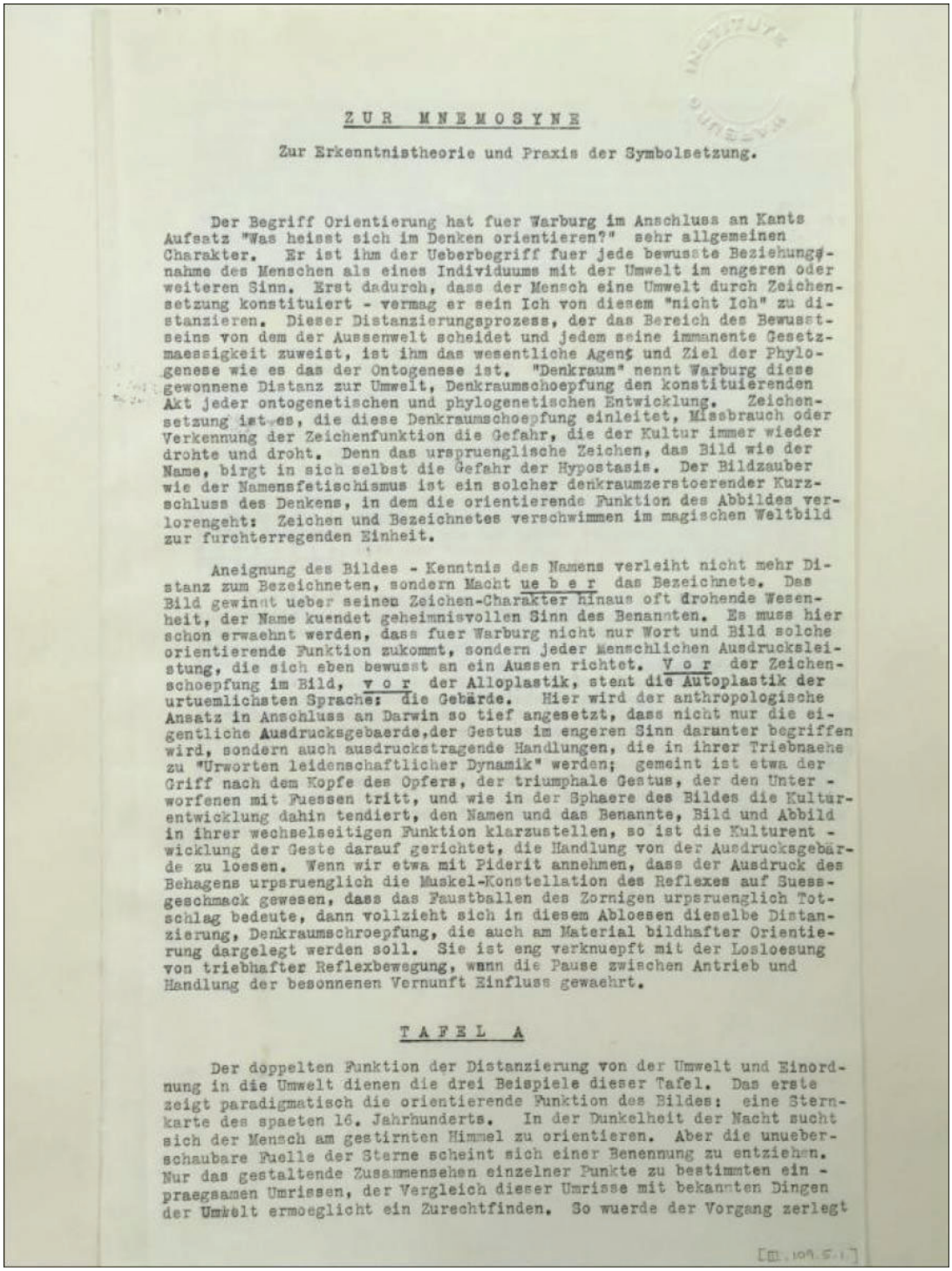
Nel Mnemosyne Atlas Warburg traduceva graficamente il concetto dello 'spazio del pensiero' in una inquadratura del pannello e in una spaziatura fra immagine e immagine che non risultano mai omogenee né regolari. A quanto si vede dal *Geburtstagsatlas*, invece, Gombrich adotta uno stile di impaginazione in cui il *Denkraum* tra l'individuo e gli oggetti del mondo, ma anche, in modo più appariscente, la spaziatura tra immagine e immagine, hanno misure prestabilite, regolari e ordinate. Di fatto, già nell'impaginazione dei pannelli del 1937, Gombrich riproduce un pregiudizio che intriderà *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Londra 1970): l'idea di un Warburg non solo psicologicamente scosso e scisso, ma metodologicamente frammentario, inintelligibile senza un'operazione di ri-ordinamento dei suoi montaggi, e delle sue idee.

Nota bibliografica

Del tutto rarefatti in bibliografia i contributi che trattano specificamente del *Geburtstagsatlas*. Qualche informazione si ricava da: 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). Una ricostruzione attenta del rapporto di Gombrich con l'eredità di Warburg, ma non specificamente mirata sul Mnemosyne Atlas, è stata proposta da Claudia Wedepohl, *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. Mancano a oggi confronti puntuali tra le singole tavole del *Geburtstagsatlas* e i corrispondenti montaggi di Mnemosyne (1929): una nota preziosa è contenuta nel saggio di Salvatore Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012). In questo numero di Engramma riproponiamo un *excerptum* dal saggio di Settis, insieme ad altre due note, a cura di Alessandra Pedersoli e Simone Culotta, come primi saggi introduttivi a una lettura sistematica delle tavole del *Geburtstagsatlas* (1937) a confronto con il Mnemosyne Atlas (1929): *Esercizi di confronto tra le Tavole 7, 30, 37 del Geburtstagsatlas di Gombrich e le corrispondenti del Mnemosyne Atlas*.

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

Einleitung. Zur Mnemosyne



ZUR MNEMOSYNE

Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung.

Der Begriff Orientierung hat fuer Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisst sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist ihm der Ueberbegriff fuer jede bewusste Beziehungsnahme des Menschen als eines Individuums mit der Umwelt im engeren oder weiteren Sinn. Erst dadurch, dass der Mensch eine Umwelt durch Zeichensetzung konstituiert - vermag er sein Ich von diesem "nicht Ich" zu distanzieren. Dieser Distanzierungsprozess, der das Bereich des Bewusstseins von dem der Aussenwelt scheidet und jedem seine immanente Gesetzmaessigkeit zuweist, ist ihm das wesentliche Agens und Ziel der Phylogenese wie es das der Ontogenese ist. "Denkraum" nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, Denkraumschoepfung den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung. Zeichensetzung ist es, die diese Denkraumschoepfung einleitet, Missbrauch oder Verkennung der Zeichenfunktion die Gefahr, die der Kultur immer wieder drohte und droht. Denn das urspruenglische Zeichen, das Bild wie der Name, birgt in sich selbst die Gefahr der Hypostasis. Der Bildzauber wie der Namensfetischismus ist ein solcher denkraumzerstoerender Kurzschluss des Denkens, in dem die orientierende Funktion des Abbildes verlorengeht: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit.

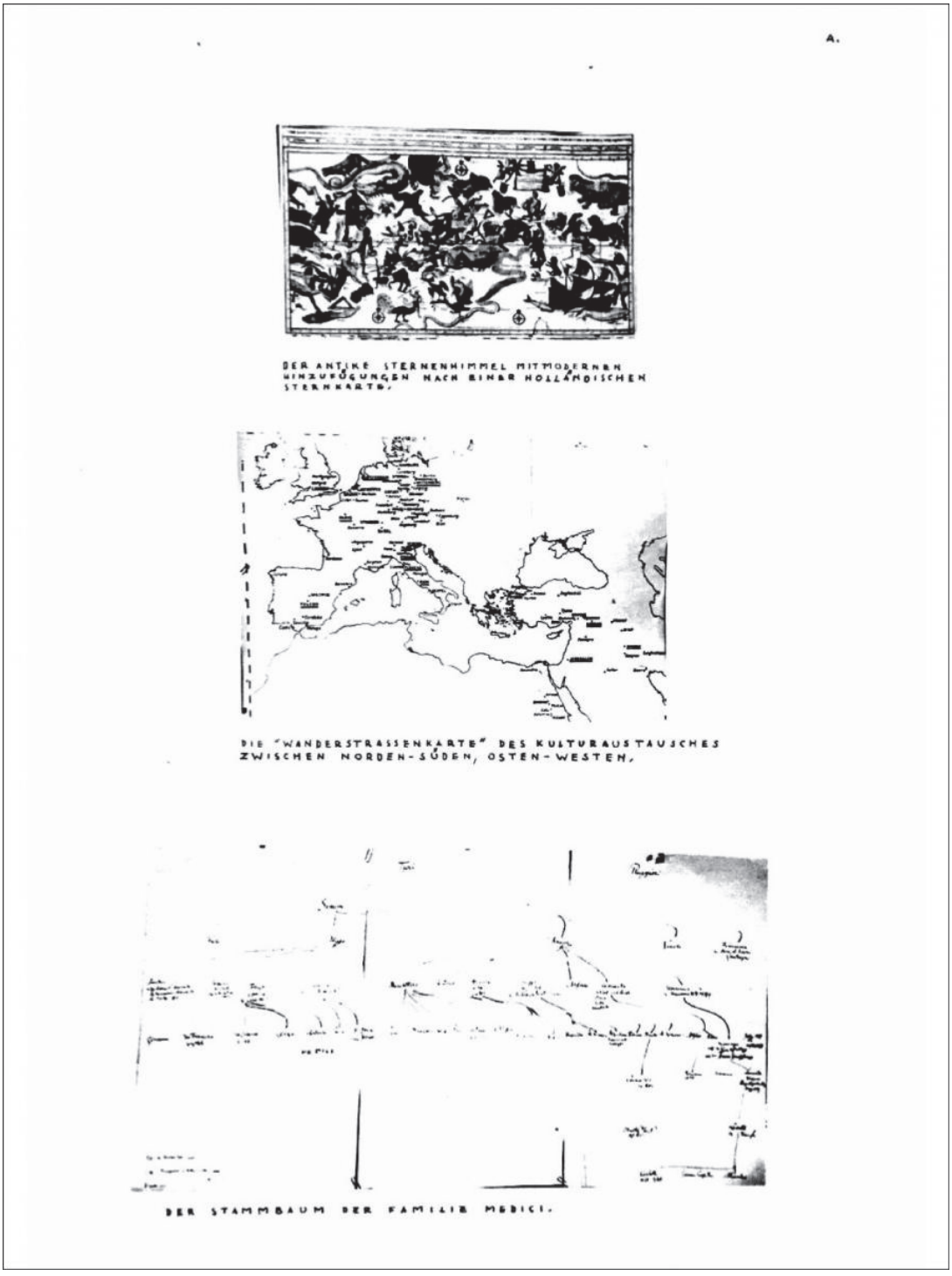
Aneignung des Bildes - Kenntnis des Namens verleiht nicht mehr Distanz zum Bezeichneten, sondern Macht u e b e r das Bezeichnete. Das Bild gewinnt ueber seinen Zeichen-Charakter hinaus oft drohende Wesenheit, der Name kuendet geheimnisvollen Sinn des Benannten. Es muss hier schon erwaehnt werden, dass fuer Warburg nicht nur Wort und Bild solche orientierende Funktion zukommt, sondern jeder menschlichen Ausdrucksleistung, die sich eben bewusst an ein Aussen richtet. V o r der Zeichenschoepfung im Bild, v o r der Alloplastik, stent die Autoplastik der urtuemlichsten Sprache; die Gebärde. Hier wird der anthropologische Ansatz in Anschluss an Darwin so tief angesetzt, dass nicht nur die eigentliche Ausdrucksgebaerde,der Gestus im engeren Sinn darunter begriffen wird, sondern auch ausdruckstragende Handlungen, die in ihrer Triebnaehe zu "Urworten leidenschaftlicher Dynamik" werden; gemeint ist etwa der Griff nach dem Kopfe des Opfers, der triumphale Gestus, der den Unterworfenen mit Fuessen tritt, und wie in der Sphaere des Bildes die Kulturentwicklung dahin tendiert, den Namen und das Benannte, Bild und Abbild in ihrer wechselseitigen Funktion klarzustellen, so ist die Kulturentwicklung der Geste darauf gerichtet, die Handlung von der Ausdrucksgebärde zu loesen. Wenn wir etwa mit Piderit annehmen, dass der Ausdruck des Behagens urpsruenglich die Muskel-Konstellation des Reflexes auf Suessgeschmack gewesen, dass das Faustballen des Zornigen urpsruenglich Totschlag bedeute, dann vollzieht sich in diesem Abloesen dieselbe Distanzierung, Denkraumschroepfung, die auch am Material bildhafter Orientierung dargelegt werden soll. Sie ist eng verknuepft mit der Losloesung von triebhafter Reflexbewegung, wenn die Pause zwischen Antrieb und Handlung der besonnenen Vernunft Einfluss gewaehrt.

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 spaeten 16. Jahrhunderts. In der Dunkelheit der Nacht sucht sich der Mensch am gestirnten Himmel zu orientieren. Aber die unueberschaubare Fuelle der Sterne scheint sich einer Benennung zu entziehen. Nur das gestaltende Zusammensehen einzelner Punkte zu bestimmten einpraegsamen Umrissen, der Vergleich dieser Umrisse mit bekannten Dingen der Umwelt ermoeglicht ein Zurechtfinden. So wuerde der Vorgang zerlegt

Versione definitiva dell'Introduzione del *Geburtstagsatlas*.

Tafel A


A.
DER ANTIKE STERNENHIMMEL MIT MODERNEN HINZUFÜGUNGEN NACH EINER HOLLÄNDISCHEN STERNKARTE.
DIE "WANDERSTRASSENKARTE" DES KULTURAUSTAUSCHES ZWISCHEN NORDEN-SÜDEN, OSTEN-WESTEN.
DER STAMMBAUM DER FAMILIE MEDICI.

Tafel A

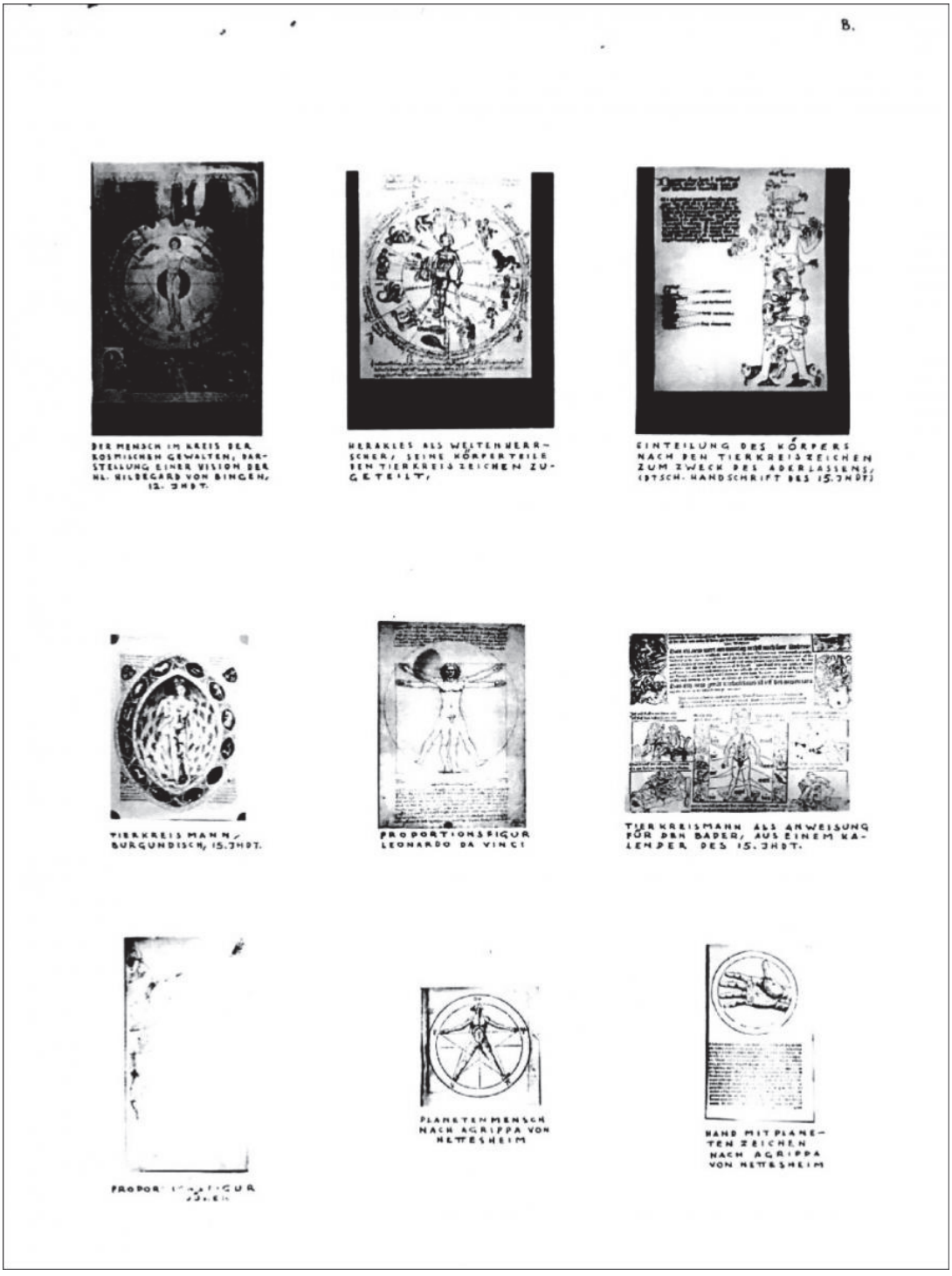
Der doppelten Funktion der Distanzierung von der Umwelt und Einordnung in die Umwelt dienen die drei Beispiele dieser Tafel. Das erste zeigt paradigmatisch die orientierende Funktion des Bildes: eine Sternkarte des späten 16. Jahrhunderts. In der Dunkelheit der Nacht sucht sich der Mensch am gestirnten 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 besaeit 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 europeischen Kulturraumen 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 relationstreues 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 uebersetz. 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. JHDT.
HERAKLES ALS WELTENHERRSCHER; SEINE KÖRPERTEILE DEN TIERKREISZEICHEN ZUGETEILT;
EINTEILUNG DES KÖRPERS NACH DEN TIERKREISZEICHEN ZUM ZWECK DES ADERLASSENS; (DTSCH. HANDSCHRIFT DES 15. JHDTS)
TIERKREISMANN, BURGUNDISCH, 15. JHDT.
PROPORTIONSFIGUR LEONARDO DA VINCI
TIERKREISMANN ALS ANWEISUNG FÜR DEN BADER, AUS EINEM KALENDER DES 15. JHDT.
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 eingeschaetzt 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 Loslousung 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 fruehester 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 Macrocosmus zum Microcosmus fuehren, durch Striche angeben, 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 Mensch- urspruenglich 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 griechichen 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 sen, die die Vorstellung vom „Tierkreisemenschen" im medizinischen Handschriften rapraesentiert.

Der Glaube, an den sie anschliesst, wird schon im späten Griechentum als chaldaeisch bezeichnet. Er begegnet bei Manilius wie bei den Neuplatonikern. Es handelt sich in diesen Bildern um ein "Beherrschtsein" der Körperteile durch die zwoelf Zeichen des Zodiakus Zunächst nur, um eine allgemeine Einflusslehre vom Kosmos auf den Menschen, die aber auch praktische Folgen hat. Bei Manipulationen an den betreffenden Körperteilen, vor allem beim Aderlass, soll auf diese Herrscher Rücksicht genommen werden. Die medizinische Praktik bemächtigt sich dieser Lehre früh, obwohl ein Konzil des 6. Jahrhunderts dieses ganze Zuordnungssystem mit dem Anathema bedroht. Seit dem 13. Jahrhundert fehlt kaum der Tierkreismann in einer medizinischen Handschrift und als Aderlassmann, der sinnfällig angeben soll, in welchem Monat, an welchem Glied der Aderlass vorgenommen werden soll, wird er zum bleibenden Bestand beinahe sämtlicher Kalenderhandschriften und Drucke des ausgehenden Mittelalters. Zwei Typen bildhafter Anschaulichung stehen hier nebeneinander. Der eine laesst den Menschen von Tierkreisziechen umgeben sein und vollzieht durch Striche die Zuordnung. Er ist dem Bild des Kosmosmenschen nahe verwandt. Andere setzen das Zeichen selbst auf den betreffenden Körperteil und schaffen so ein monstroes wirkendes Schema. Es hat den Anschein, als sässen die Tierkreiszeichen wie Schröpfköpfe auf dem Körper. Die kosmische Vorstellung einer wirksamen Gesetzlichkeit ist hier im bildhaften zu einem fast abstossend wirkenden Merkschema erstarrt. Wenn auch für den ärztlichen 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 erhöhtes Ansehen bei den Laien gegeben haben. Die Möglichkeit eines solchen Missverständnisses wird besonders dort sinnfällig, wo ein derartiges Schema vom Künstler in naturalistische Anschaulichkeit übersetzt 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) über die Proportion zu erkennen. Das Gesetz, dass die ausgebreiteten Arme des Menschen seiner Grösse entsprechen, wird dort mit der gleichmässigen Ausdehnung des Kosmos in Zusammenhang gebracht.

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

Weltprinzip nachschwingt. Die Pythagoräer und Platons Timaeus zeigen deutlich den Weg, den die Vorstellung von kosmischer zu mathematischer Gesetzlichkeit 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 Gesetzlichkeit 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 RenaissanceKünstler 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 Gesetzlichkeit. Der Kundige kann in den kleinsten Anzeichen der Linie der Hand das umfassende Geschehen wiederfinden un deuten.

Tafel C

C.

DIE IDENTIFICATION DER PLANETENBAHNEN MIT DEN REGELMÄSSIGEN KÖRPERN/ AUS DEM MYSTERIUM COSMOGRAPHICUM, (1621)

DIE BAHN DES PLANETEN MARS/ (NACH KEPLER)

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

DIE PLANETENBAHNEN NACH MODERNER AUFFASSUNG

PROGNOSTIK DER GROSSEN WESSERUNG 1524 (REYMANN HANDSCHRIFT IN STUTTGART)

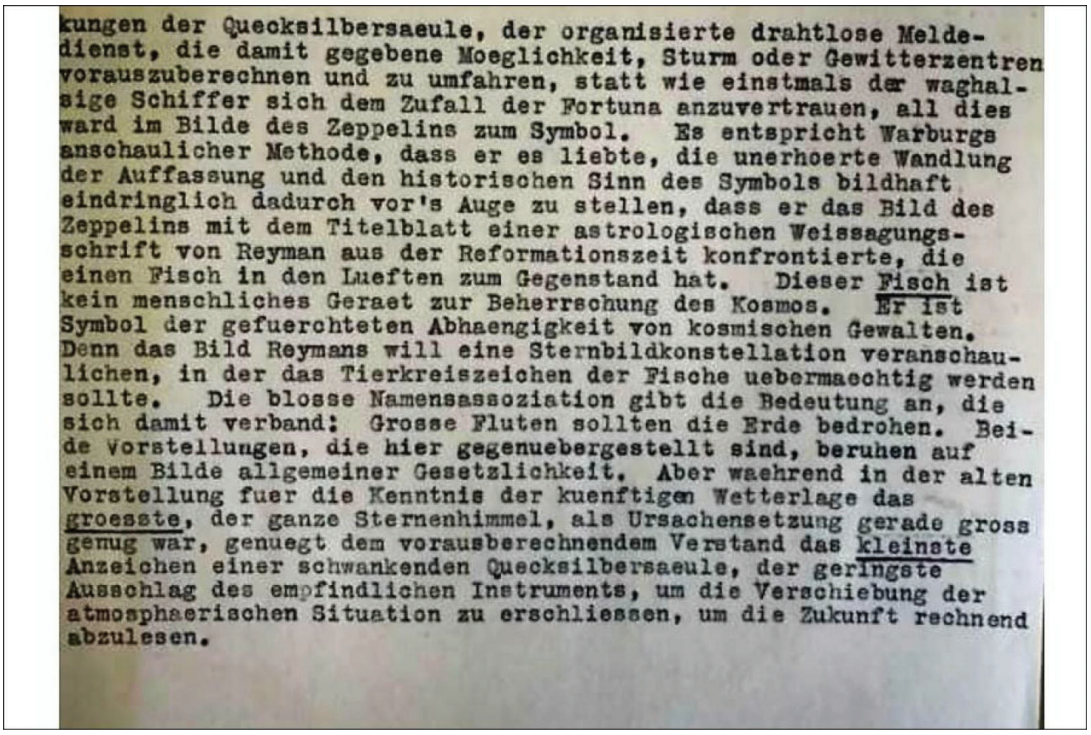
DER "GRAF ZEPPELIN" ALS SYMBOL DER MODERNEN BEHERRSCHUNG DES RAUMES/

TAFEL C

Die Vorstellung von kosmischer Gesetzlichkeit 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 Verglichene beinahe verdecken. Warburg macht diese Doppelstellung ans Kepler's Entwicklungsgang deutlich. Den Planeten Mars, dessen Unberechenbarkeit mittels des ptolomaeischen Systems viel Schwierigkeit bereitet hatte, fasst er, freilich schon gleichnishaft,noch im astrologischen Sinn auf, wenn er schreibt: "Auf Geheiss Eurer Majestaet fuehre ich endlich einmal den hochedlen Gefangenen zur oeffentlichen Schaustellung vor, dessen ich mich schon vor einiger Zeit unter dem Oberbefehl Eurer Majestaet in einem beschwerlichen und muehevollen Krieg bemaechtigt 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 Taetigkeit, die durchaus nicht nur dem Broterwerb diente. An die Erforschung der Verhaeltnisse der Planetenbahnen geht er zunaechst ganz aprioristisch von der phytagoräischen Vorstellung der Harmonie der Planetenspaeren aus: ihre Bahnen sollten sich wie die einfachen Koerper verhalten. Ein Bild dieser Koerper schmueckt das innere Titelblatt seines "Mysterium Kosmographikum" und wie stark Kepler der alten bildhaften harmonikalen Auffassung des Kosmos verpflichtet blieb wird nicht nur in seiner Streitschrift "Contra Ursum" deutlich. Auch seine Entdeckung der wahren Gestalt der Planetenbahnen als Elipsen, nicht als Kreise, muss er mit Ueberlegungen vor sich und Anderen verteidigen, die die aesthetisch-harmonische Vollwertigkeit der Elipse 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.

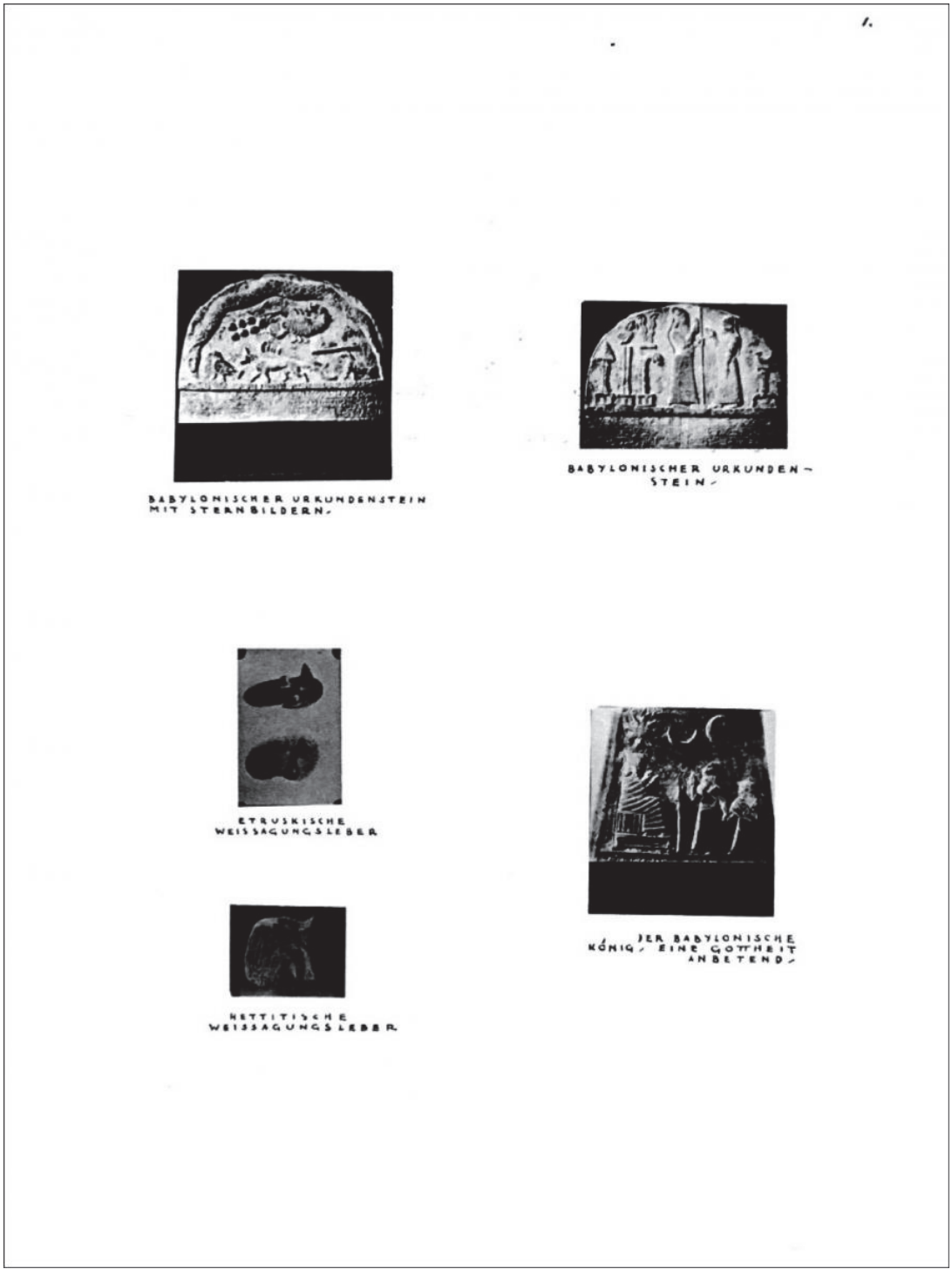
Eine auffaellige Parallele mag beweisen, dass es hier nicht um Zufaelliges geht: das harmonikale Weltbild spielt in denselben Jahrzehnten bei Harvey's Entdeckung des Blutkreislaufes die gleiche merkwuerdige Doppelrolle. Bei dieser Entde ckung, die sich an geschichtlicher Bedeutung wohl der Keplers an die Seite stellen laesst, beruft sich Harvey ausdruecklich auf die innere Wahrscheinlichkeit seines Fundes: Erst so sei die Parallele zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos abgerundet. Fuer den Blutkreislauf gelte nun dasselbe, was Aristoteles fuer 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 Praegungen eingreifen, erfahren wir aus der Tatsache, dass das Herz schon bei Ptolomaeus wie auch weiterhin der Sonne als der zugehoerigen Planetengottheit zugeordnet wird: dasselbe Weltbild, das einer kausalen Erklaerung jahrtausendelang im Wege stand, bietet sich im entscheidenden Wendepunkt als Achse an, um die der Umschwung erfolgen kann.

Die Beherrschung des Kosmos durch Kenntnis seiner Gesetze war fuer Warburg im Zeppelin zum Symbol geworden. Die erste Ozean-Ueberquerung Eckeners hatte ihm den allertiefsten Eindruck gemacht. Nicht die sportliche Kuehnheit, sondern rationales Zukunftswissen sah er darin verkoerpert. Das Berechnen der Wetterlage aus kleinxxsten 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 Geraet zur Beherrschung des Kosmos. Er ist Symbol der gefuerchteten Abhaengigkeit von kosmischen Gewalten. Denn das Bild Reymans 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 Gesetzlichkeit. Aber waehrend in der alten Vorstellung fuer die Kenntnis der kuenftigen Wetterlage das groesste, 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.

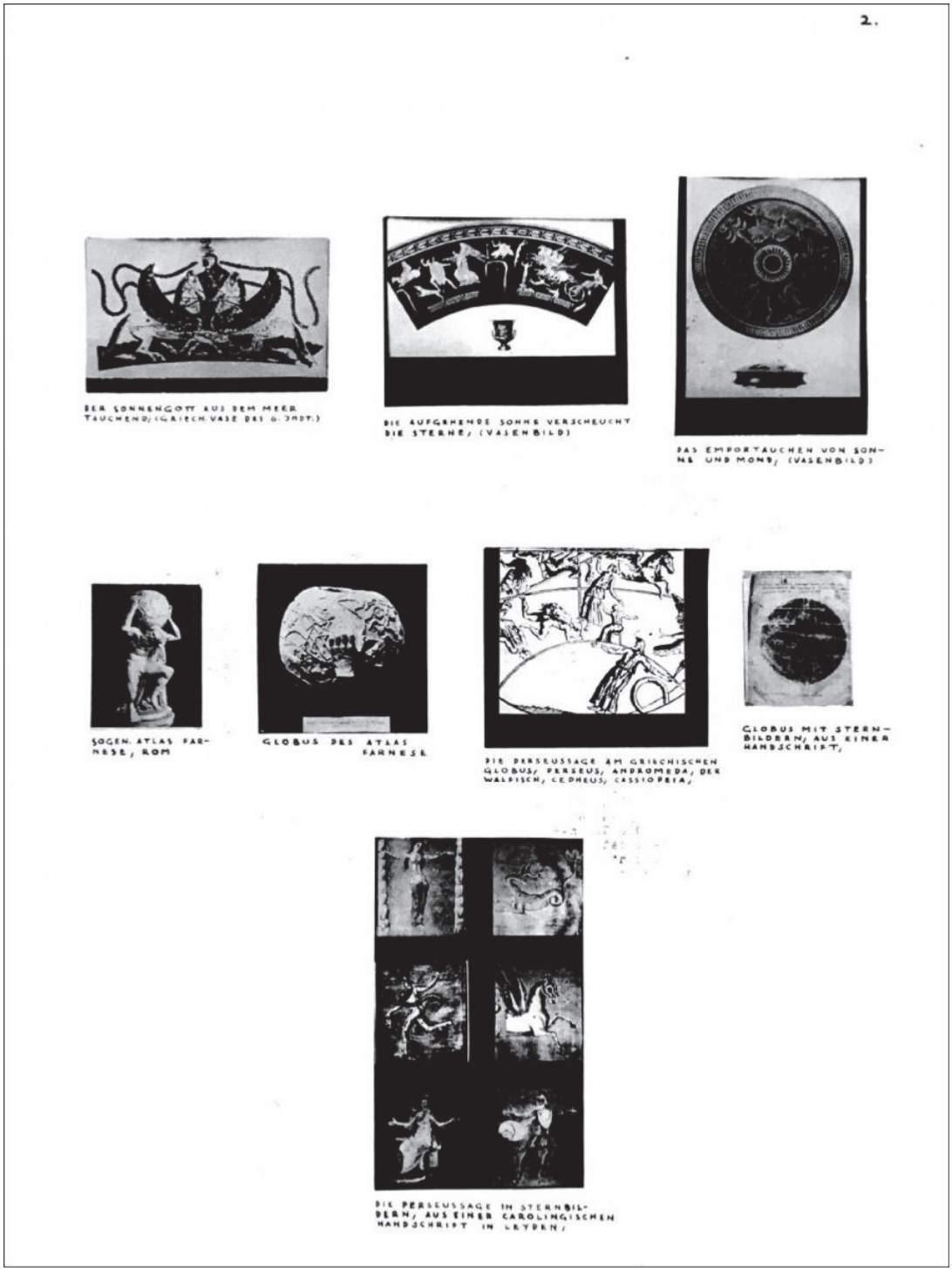
Tafel I


BABYLONISCHER URKUNDENSTEIN MIT STERNBILDERN.
BABYLONISCHER URKUNDEN-STEIN.
ETRUSKISCHE WEISSAGUNGSLEBER
HETTITISCHE WEISSAGUNGSLEBER
DER BABYLONISCHE KÖNIG, EINE GOTTHEIT ANBETEND.

TAFEL I.

Die Tafel fuehrt das vorantike Erbgut im Beispiel vor, das die Antike zu verarbeiten hatte und das in veraenderter Form, aber unverwenderter Lebenskraft heute noch nachwirkt. Neben magischen Praktiken wie der Eingeweideschau, fuer die hier die etruskische Weissagungslehre stehen mag (siehe Tafel D) sind es vor allem die Sternbildformen, die der Orient gepraegt überliefert. Babylonische Urkundensteine zeigen uns zum Teil Bilder, wie das des Sagittalius, Skorpions, Kaprikornus, die von den heute gebrauchten Symbolen nur unwesentlich abweichen. Aegyptische Sarkophage liefern die Kalendergottheiten der 36 Herrscher der Zehntagewoche 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.

Tafel II


2.
DER SONNENGOTT AUS DEM MEER TAUCHEND; (GRIECH. VASE DES 6. JHDT.)
DIE AUFGEHENDE SONNE VERSCHEUCHT DIE STERNE; (VASENBILD)
DAS EMPORTAUCHEN VON SONNE UND MOND; (VASENBILD)
SOGEN. ATLAS FARNESE, ROM
GLOBUS DES ATLAS FARNESE
DIE PERSEUSSAGE AM GRIECHISCHEN GLOBUS; PERSEUS; ANDROMEDA; DER WALFISCH; CEPHEUS; CASSIOPEIA;
GLOBUS MIT STERNBILDERN; AUS EINER HANDSCHRIFT;
DIE PERSEUSSAGE IN STERNBILDERN; AUS EINER CAROLINGISCHEN HANDSCHRIFT IN LEYDEN;

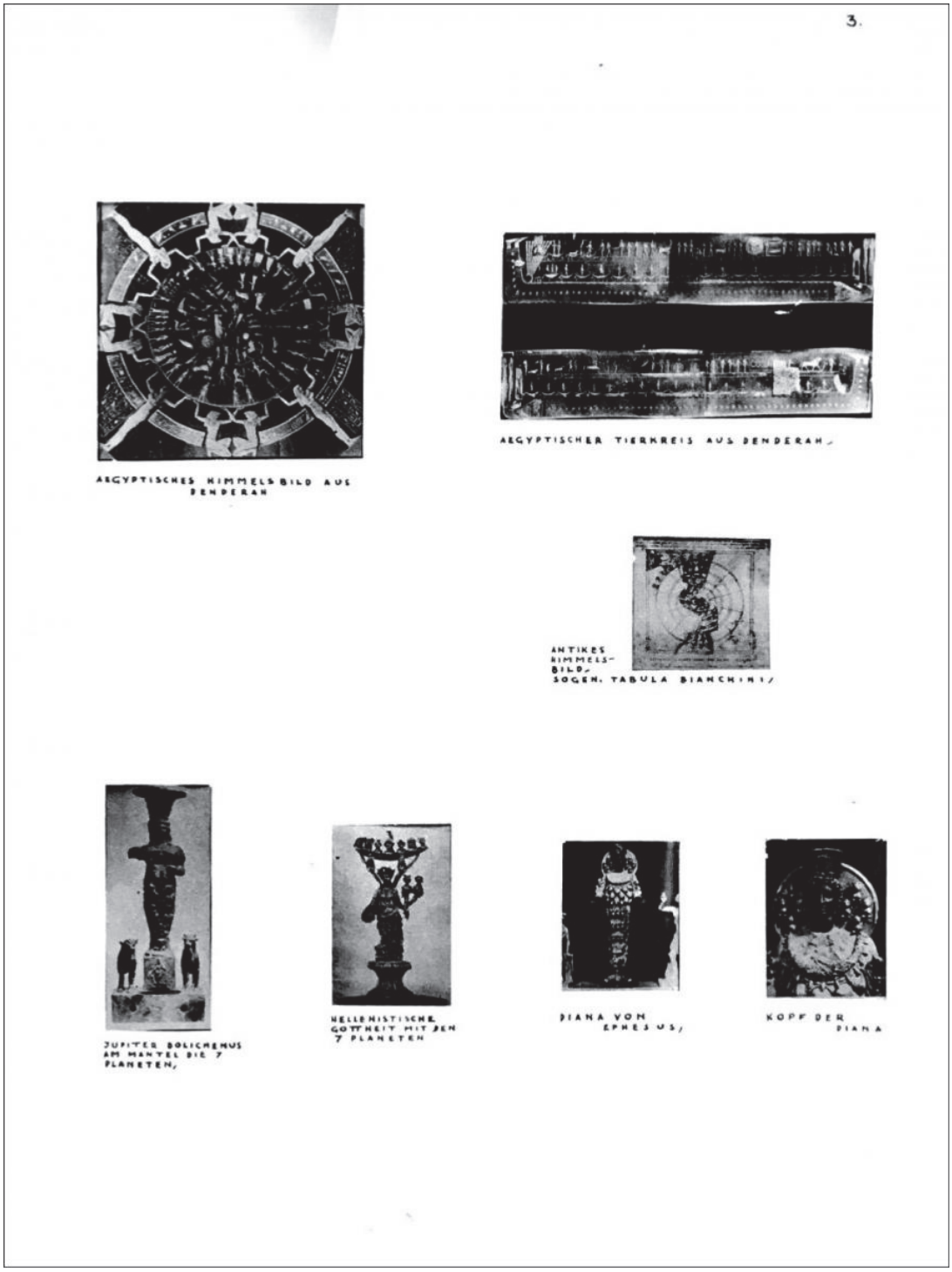
T A F E L II.

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 Juenglingen dar, die sich wie auf einem Sportplatz tummeln. Euripides schildert in seinem "Ion" (1140) ein Teppichgemaelde mit dem Bild des naechtlichen 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 Gespannlenkerin, 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 einzuschaetzen muesste man ~~dann~~ vielleicht an ein Experiment appellieren, das den Rohrschach'schen Versuchen von Fleckdeutungen entspraeche. Wieviel leichter ist es in die Zufallsgebilde der Konstellationen monstroese 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 Spaera das einzigartige Doppelinstrument wissenschaftlicher Orientierung und anschaulicher Verewigung des Mythos durch die Jahrhunderte.

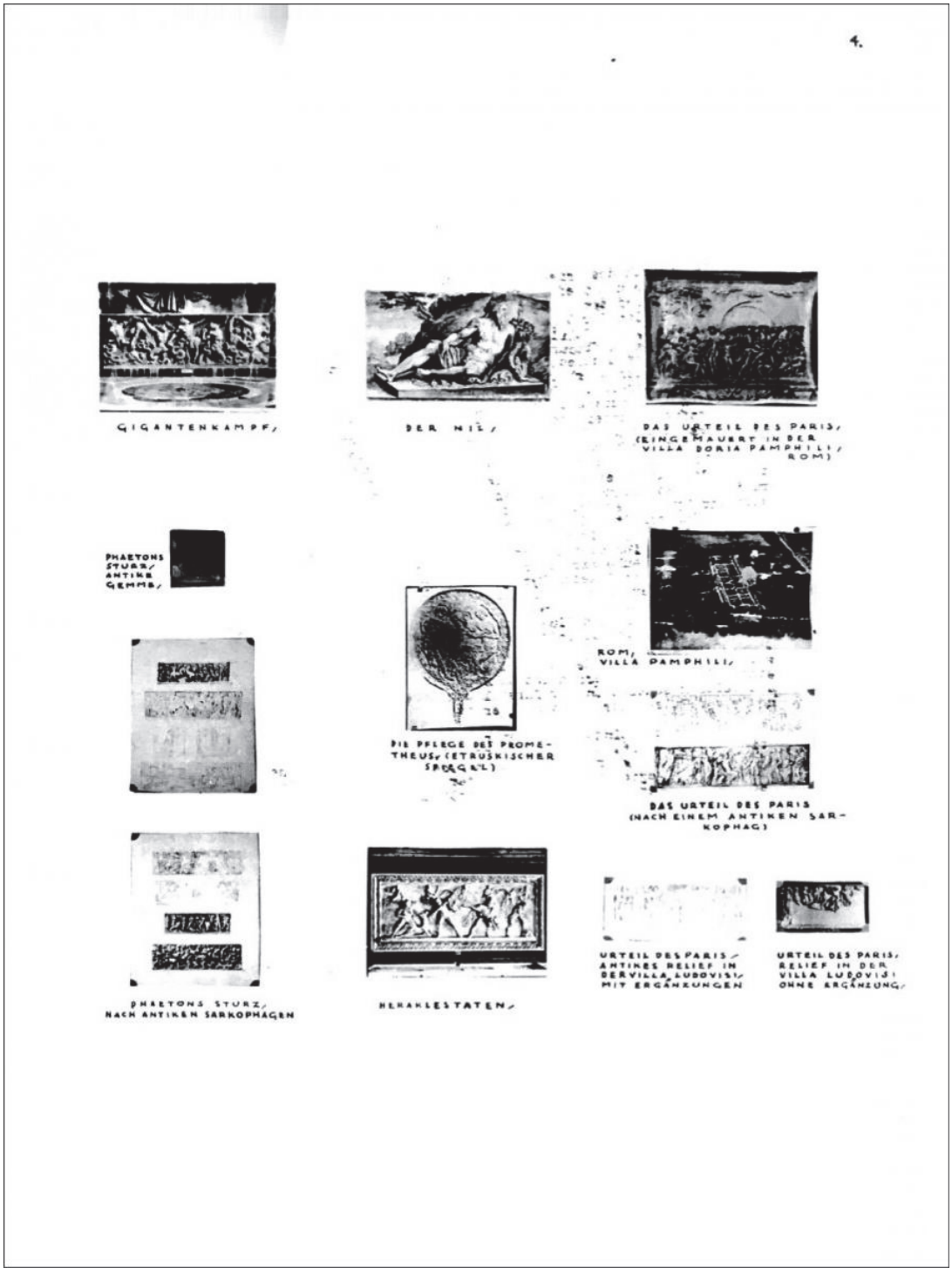
Tafel III


3.
AEGYPTISCHES HIMMELSBILD AUS DENDERAH
AEGYPTISCHER TIERKREIS AUS DENDERAH
ANTIKES HIMMELS-BILD, SOGEN. TABULA BIANCHINI
JUPITER DOLICHENUS AM MANTEL DIE 7 PLANETEN,
HELLENISTISCHE GOTTHEIT MIT DEN 7 PLANETEN
DIANA VON EPHESUS,
KOPF DER DIANA

Tafel III

Die tiefgreifende Wandlung des griechischen Geistes im Hellenismus laesst sich nirgends eindringlicher anschaulich machen als in der Umpraegung der kosmischen Bildvorstellung, als in der Ueberwucherung des klassisch – bildhaften Mythos durch orienta lische Sternreligion. Es ist der Weg von Athen nach Alexandria. Der aegyptische Tierkreis von Denderah formt die griechische Idee de Himmelbildes entscheidend um. Statt umfangsdeutender Bilder stehen nun Hieroglyphen am Himmel, Bildzeichen fuer Sternbilder. Die Bielderschrift ermoeglicht hier ein Verschwimmen der Grenzen, das verderblich werden konnte: denn neben den Zeichen fuer wirkliche Sternbilder stehen ununterschieden die Gotterzeichen fuer die altaegyptischen Goetter der Zehntage-Woche, die Dekane, je zehn Graden des Tierkreises zugerordnet. Mit dieser Vermengung von Kalenderfigur und Himmelsbild setzt ein Zersetzungs prozess der Sphaera ein, der immer weiter greift. Gibt der Tierkreis von Denderah noch die orientalischen Sternbilder an, deren Namen uns die von Boll rekonstruierte Sphaera des Teukros ueberliefert hat, so setz bald eine Ueberlagerung der „sphaera barbarica" und „sphaera 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 pseudo-wissenschaftliche Systematik, die der Astrologe fuer seine Zukunftsdeutungen braucht. Neben den Sternbildern stehen in immer wiederholter Reihe die Bilder der sieben Planeten, die als Wandelsterne auf der eigentlichen Himmelskarte ja teine 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, vervollstaendigt das Bild einer geheimnisvollen Zeichenreihe, an der nichts abbildhaftes mehr erkennbar ist. Warburgs Vermuntung, dass es sich um ein astrologisches Lossbrett handle, wird von der modernen Forschung bestaetigt. Die Verbreitung der orientalischen Astrologie wird durch die Durchdringung der ganzen abendlaendischen Religion mit astralen Vorstellungen ermoeglicht. Gerade die typischesten hellenistischen Neuschoepfungen von Kultbildern und Goettergestalten sind vom Sternglauben nicht zu trennen. Die sieben Planeten schmuecken ihren Mantel, denn der Himmel selbst ist Mantel der Weltgottheit und magiche Bedeutung voll geworden.

Tafel IV

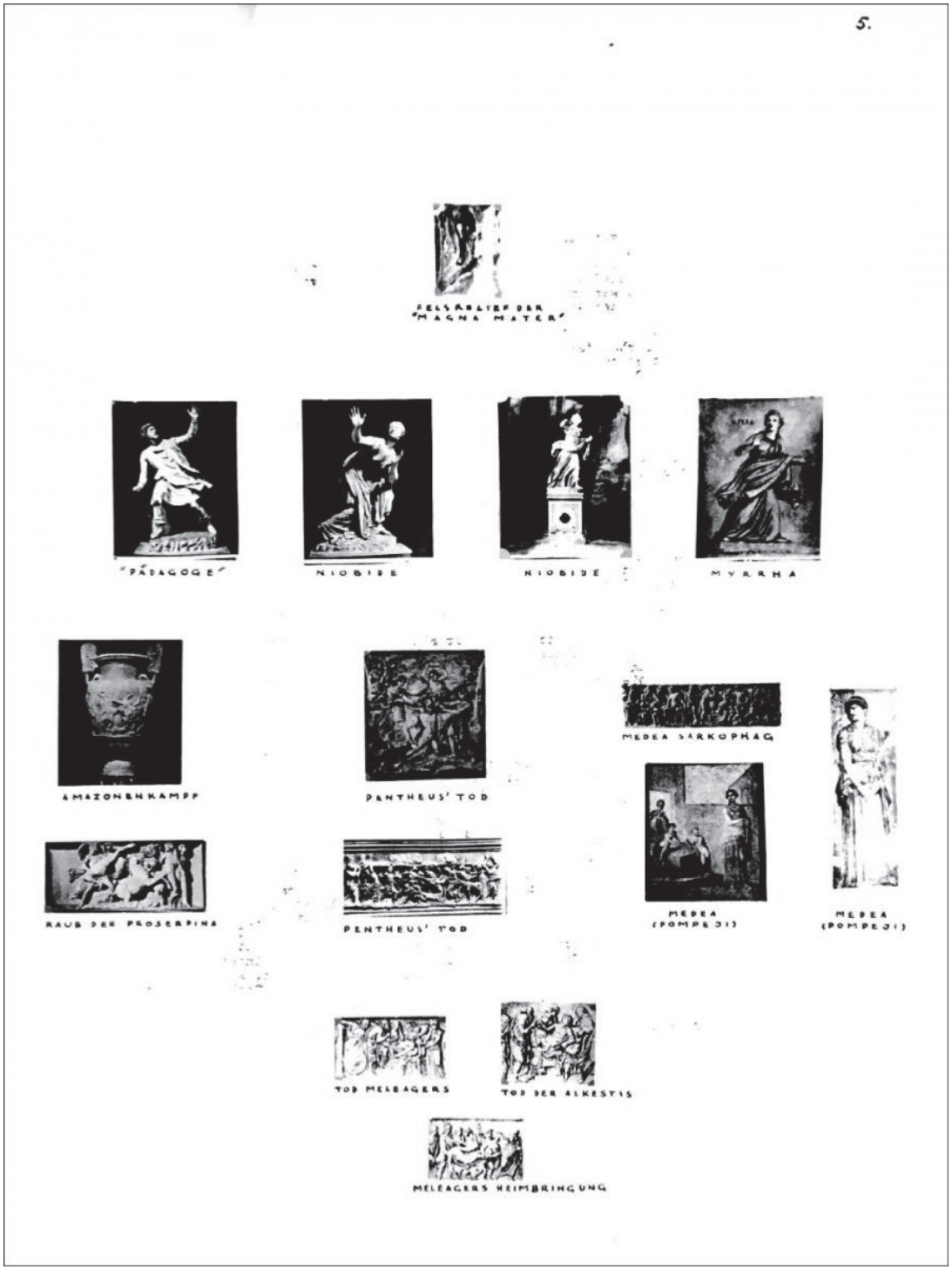

4.
GIGANTENKAMPF/
DER NIL/
DAS URTEIL DES PARIS/ (EINGEMAUERT IN DER VILLA DORIA PAMPHILI/ ROM)
PHAETONS STURZ/ ANTIKE GEMME/
ROM/ VILLA PAMPHILI/
DIE PFLEGE DES PROMETHEUS/ (ETRUSKISCHER SPIEGEL)
DAS URTEIL DES PARIS (NACH EINEM ANTIKEN SARKOPHAG)
PHAETONS STURZ/ NACH ANTIKEN SARKOPHAGEN
HERAKLESTATEN/
URTEIL DES PARIS/ ANTIKES RELIEF IN DER VILLA LUDOVISI/ MIT ERGÄNZUNGEN
URTEIL DES PARIS/ RELIEF IN DER VILLA LUDOVISI OHNE ERGÄNZUNG/

TAFEL IV.

Die Dynamik des griechischen Mythos und die eminente Tragik seiner Motive ruht auf einen tiefen Gegensatz zwischen olympischen Gottheiten der lichten Hoehe 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 Aufbaeumen gegen diesen Zwiespalt, der Kampf der Heroen um die Hoehe 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 unterstreichenim Bildhaften das Erdgebundene dieser Antagonisten des Olympig. Erdgebundene Elementargoetter, wie sie am Paris-Urteils-Sarkophag in ehrfuerchtigem Staunen mit adorierendem Gestus nach der himmlichen 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 Aufbaeumen, aber gerade darum wird ihr Typus fuer Warburg zum Ausdruckssymbol des passiven Pathos irdischer Befangenheit und des Gebanntseins in den Kreislauf der Natur. In der Umwertung, die die spaetere europaeische Kunst mit ihrer Bewegungsformel vornimmt, wird ihm dieser Ausdruckssinn deutlich. Ihre resignierte dumpfmelancholische Ruhe wird in der Antike nur dort zur erregt teilnehmenden Trauer wo, wie im Phaeton Mythos, die Olympier die Hybris des Heroen furchtbar strafen, der es gewagt hatte, den Sonnenwagen lenken zu wollen, selbst einer der Lichtgoetter zu werden: wie Phaeton hilflos, kopfueber, mit verwirrtem Gespann in den Fluss Eridanos stuerzt, klagen die Elementargoetter um dieses Opfer des olympischen Zornes. Dieses Leidenspathos des zerschmetternden Kämpfers um die Hoehe gibt der Gestalt des Prometeus 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 Prometeus und der Abnahme vom Felsen der Typus mancher pietà 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 kaempfenden 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.
FELSRELIEF DER "MAGNA MATER"
"PÄDAGOGE"
NIOBIDE
NIOBIDE
MYRRHA
AMAZONENKAMPF
PENTHEUS' TOD
MEDEA SARKOPHAG
RAUB DER PROSERPINA
PENTHEUS' TOD
MEDEA (POMPEJI)
MEDEA (POMPEJI)
TOD MELEAGERS
TOD DER ALKESTIS
MELEAGERS HEIMBRINGUNG

T A F E L V.

Das Thema dieser Tafel ist die Frau in den Zustaenden des Leidenspathos. Wie ein Leitmotiv steht das Felsrelief der grossen Goetter - mutter Kybele, deren Kult das Rasen gegen sich bis zur Selbstverstuemmlung fordert, am Eingang. Das 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 schlachtet. 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, Lauernde und Kaempfende 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 Phrasis des Callistratus die Statue der Medea. Das ist die Hinwendung zum "Seelendrama", in dessen Mittelpunkt nicht mehr der kaempfende Mann, sondern die von eigener Leidenschaft ueberwaeltigte Frau steht. Warburg hat das Wiederauftauchen dieser Kunstgesinnung im Zusammenhang mit dem Medea-Stoff bei dem groessten "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 Schmerzensgestus, 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 gebaerdensprachlicher Ausdruckskraft Praegung gefunden. Ihre Formel ist die Formel des gesteigerten Pathos schlechthin, ohne dass uns das Vorzeichen der Erregung deutlich wird. Flucht und Exstase, Lust und Entsetzen zugleich spricht aus den herrlichen Gestalten der Eingeweihten des Dyonisos in den Fresken der Villa Item. Die urtuemliche furchterregende 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 zerissen, 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, kuenden 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 stemmend, 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 - Anthonoe, 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.

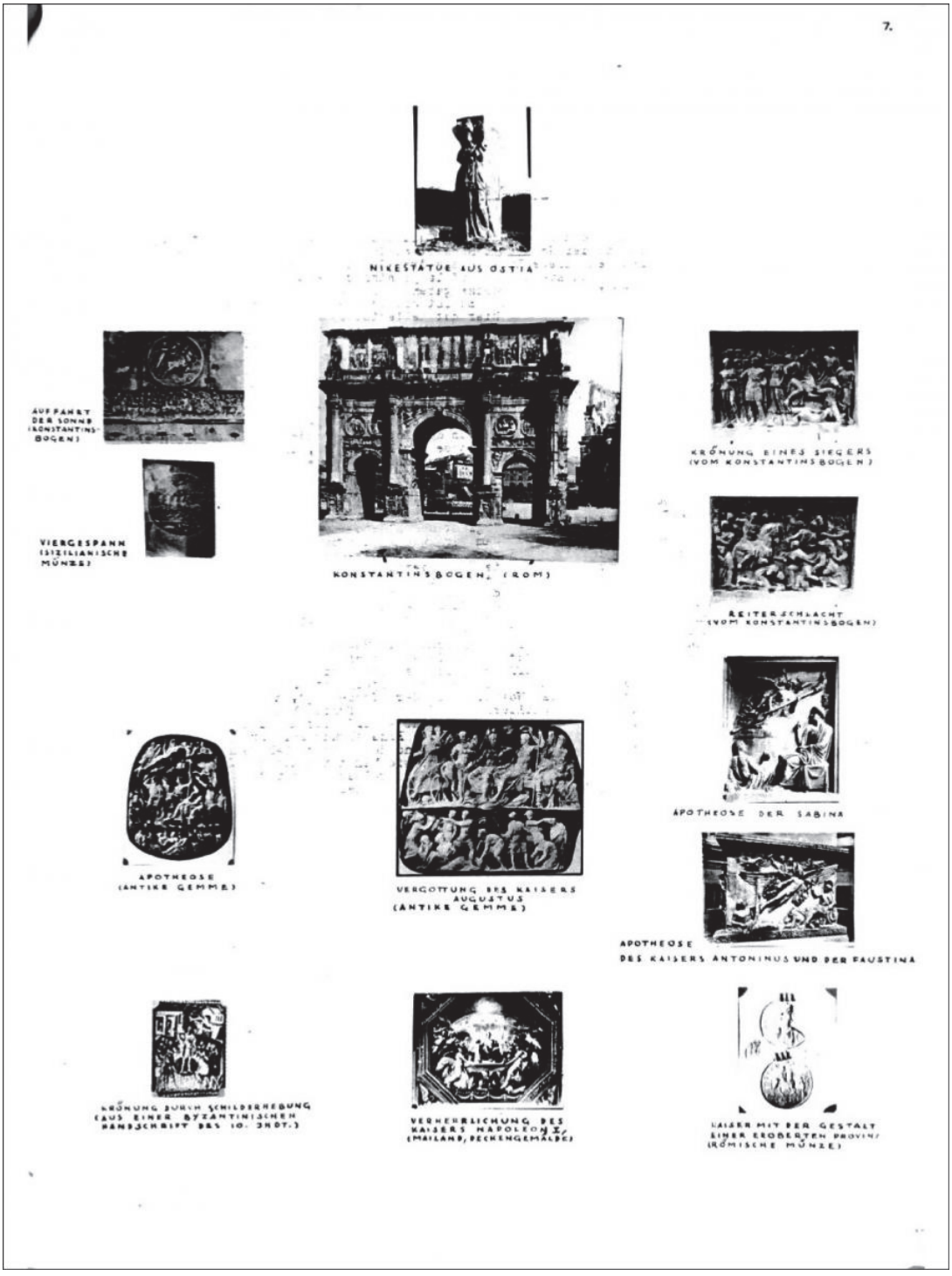
Dieses urtuemlichste Wildheitsmotiv der "Kopfjaegerei" ist fuer Warburg Symbol der seelischen Tiefen, in die jene Mythen hinabreichen. Er sieht es nachwirken in der Ausdruckshandlung des Griffes nach dem Kopf des Opfers, fuer die die Vase mit der Toetung der Amazone als typische Praegung steht.

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, kuendet 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 aeussersten 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 Scheites 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 einpraegsamen 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 urtuemlicher Wildheit. In ihrem Ethos aufopfernder Gattenliebe kuendet sich eine neue Auffassung vom Menschen an. Ruhig trauernd nimmt der alte Vater von der Zurueck sinkenden 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 hilfloesen 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.

Tafel VII


7.
NIKESTATUE AUS OSTIA
AUFFAHRT DER SONNE (KONSTANTINSBOGEN)
VIERGESPANN (SIZILIANISCHE MÜNZE)
KONSTANTINSBOGEN (ROM)
KRÖNUNG EINES SIEGERS (VOM KONSTANTINSBOGEN)
REITERSCHLACHT (VOM KONSTANTINSBOGEN)
APOTHEOSE (ANTIKE GEMME)
VERGOTTUNG DES KAISERS AUGUSTUS (ANTIKE GEMME)
APOTHEOSE DER SABINA
APOTHEOSE DES KAISERS ANTONINUS UND DER FAUSTINA
KRÖNUNG DURCH SCHILDERHEBUNG (AUS EINER BYZANTINISCHEN HANDSCHRIFT DES 10. JHDT.)
VERHERRLICHUNG DES KAISERS NAPOLEON I. (MAILAND, PECHENGEMÄLDE)
KAISER MIT DER GESTALT EINER EROBERTEN PROVINZ (RÖMISCHE MÜNZE)

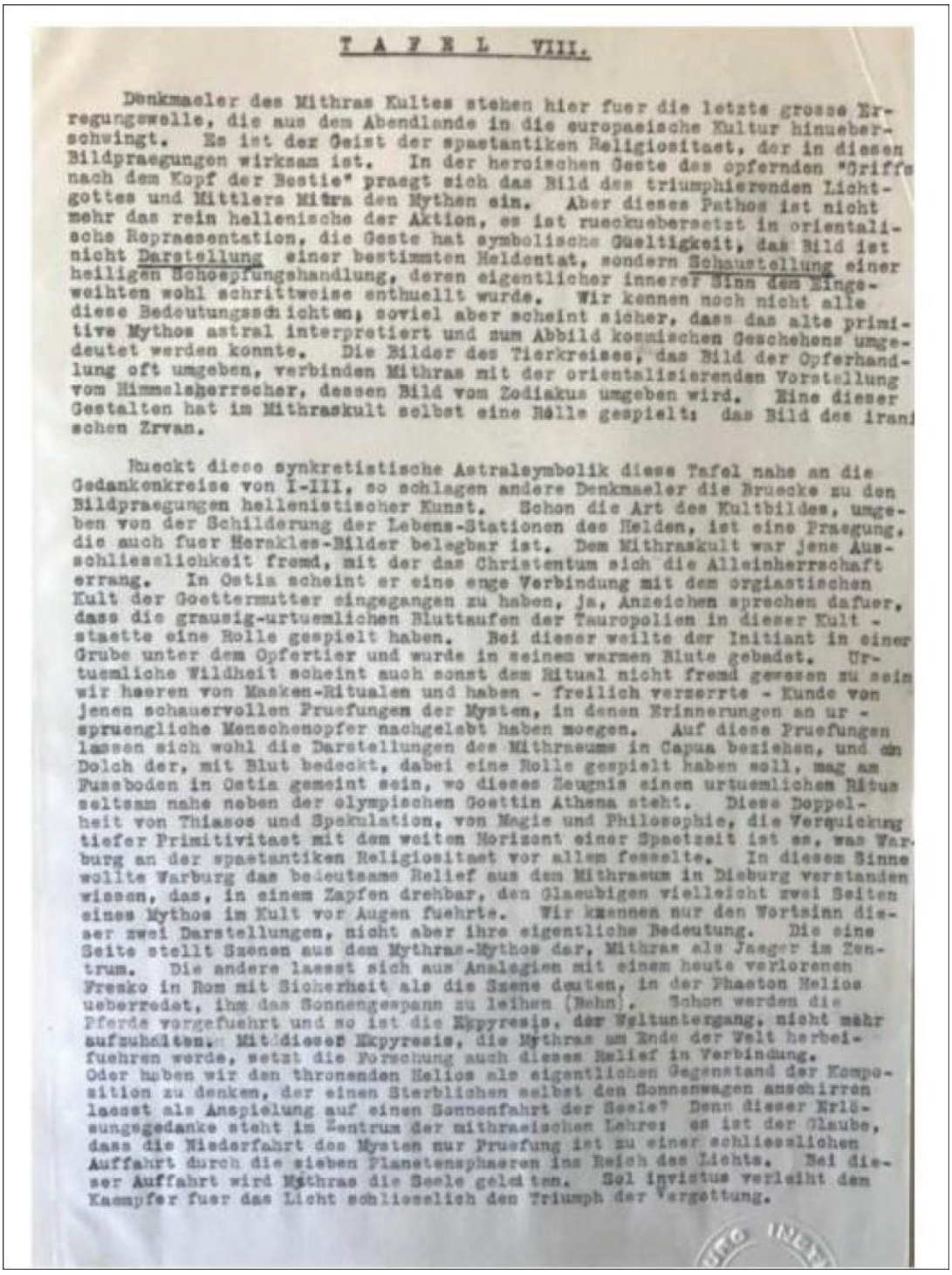
TAFEL VII.

Aus den Denkmaelern der roemischen Triumphalkunst sind solche vereinigt deren Nachwirken in der Neuzeit behandelt werden soll. Im Zentrum steht der Konstantinsbogen, diese Epitome aus drei Jahrhunderten roemischer Triumphalkunst, die den Kuenstlern auf lange hinaus die Stichworte zur Veranschaulichung roemischer Groesse gaben. Diese Groesse ist nicht die des griechischen Leidenspathos. Es ist das roemische Staatsethos hemmunglosen 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 urtuemlichsten Bildpraegungen monumentalen Kunstschaffens: roemische Staatsmacht und hellenistisches Pathos verleihen dieser einst magisch-starren Gebaerdenhieroglyphe, die den Akt des Ueberwindens ins Dauernde erheben sollte, neue Lebensnaehe und neue Gueltigkeit. Vor allem in den zwei trajanischen Reliefs sammelt sich alles, was Siegerstolz seit Jahrtausenden der Nachwelt zu kuenden 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 Wahrmachung dieses symbolischen Gestus: zwei abgeschnittene Koepfe von geruesteten Legionaeren dem Kaiser dargebracht.

Dass solche urtuemlich barbarische Inhalte in diesen Denkmaelern kuenstlerische 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 griechischem 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 Wucht des Triumphgedankens ganz nachzuempfenden. Schon der Triumph als sakrale Handlung ist zeitweise Vergottung, 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 im germanischen Kriegerbrauch 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 Appiani geleitet haben in Mailand den grossen Nachfahren roemischer Imperatoren, Napoleon I. zu malen, wie Niken ihn auf dem Schild emporheben bis in die Sternensphaere des Tierkreises, in dem das Zeichen der Wage, das Sinnbild der Gerechtigkeit, kulminiert.

Tafel VIII

8.
HERAKLES
UND SEINE TATEN
MITRAS
UND SEINE TATEN
ZRVAN
IM TIERKREIS
MITRAS
IM TIERKREIS (?)
MITRAS-OPFER
FRESKO IN CAPUA
MITHRÄUM S. CLEMENTE
PHAETONS BITTE VOR HELIOS
(KOPIEN ANTIKER GEMÄLDE)
PHAETONS BITTE
VOR HELIOS,
(MITHRÄUM VON DIBURG)
MITRAS ALS
JÄGER,
ATHENA,
(MOSAIC AUS DEM MITHRÄUM VON OSTIA)
DOLCH,
O S T I A
EINWEIHUNGS RITEN,
FRESKEN DES MITHRÄUMS
IN CAPUA,

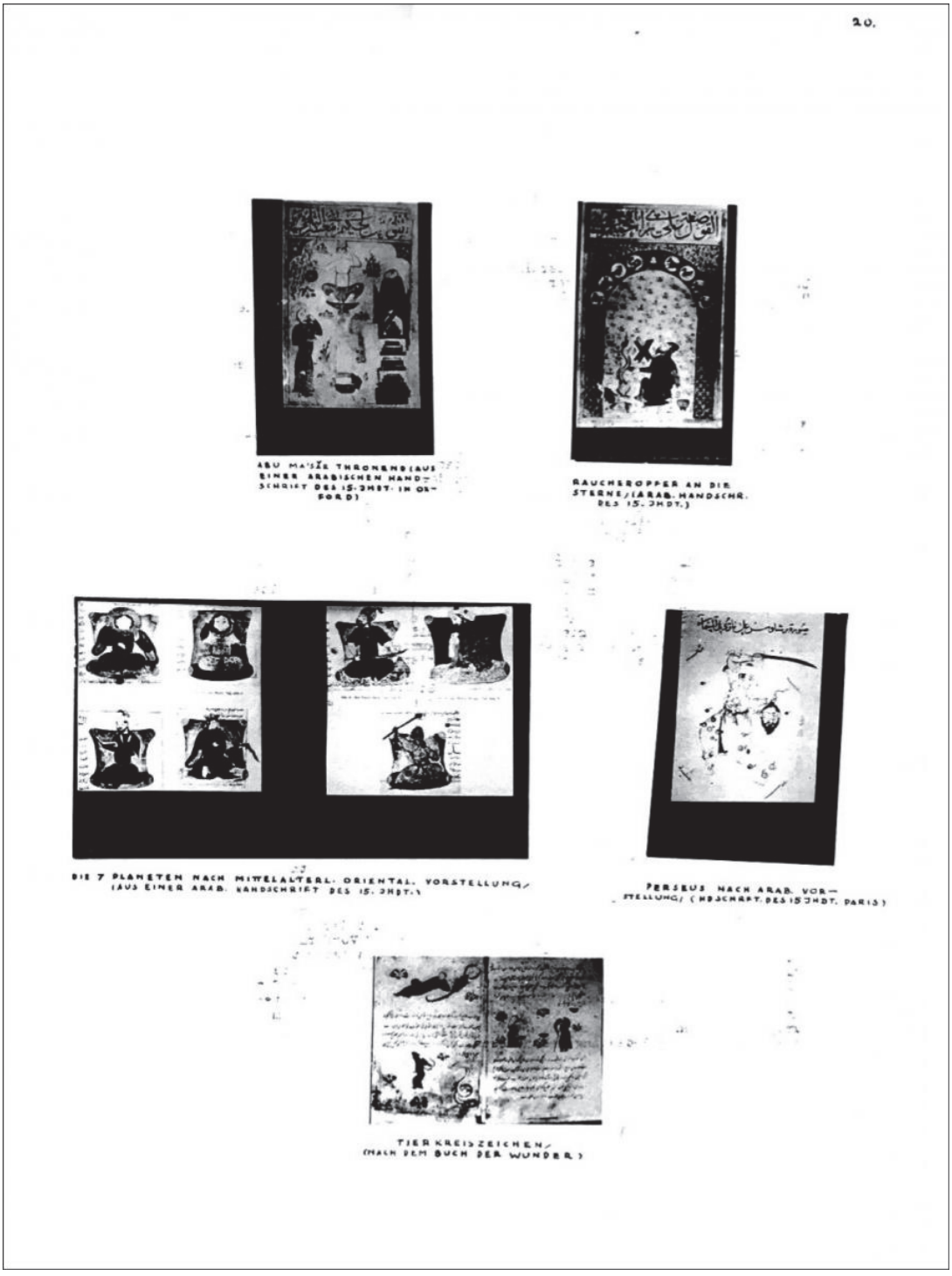


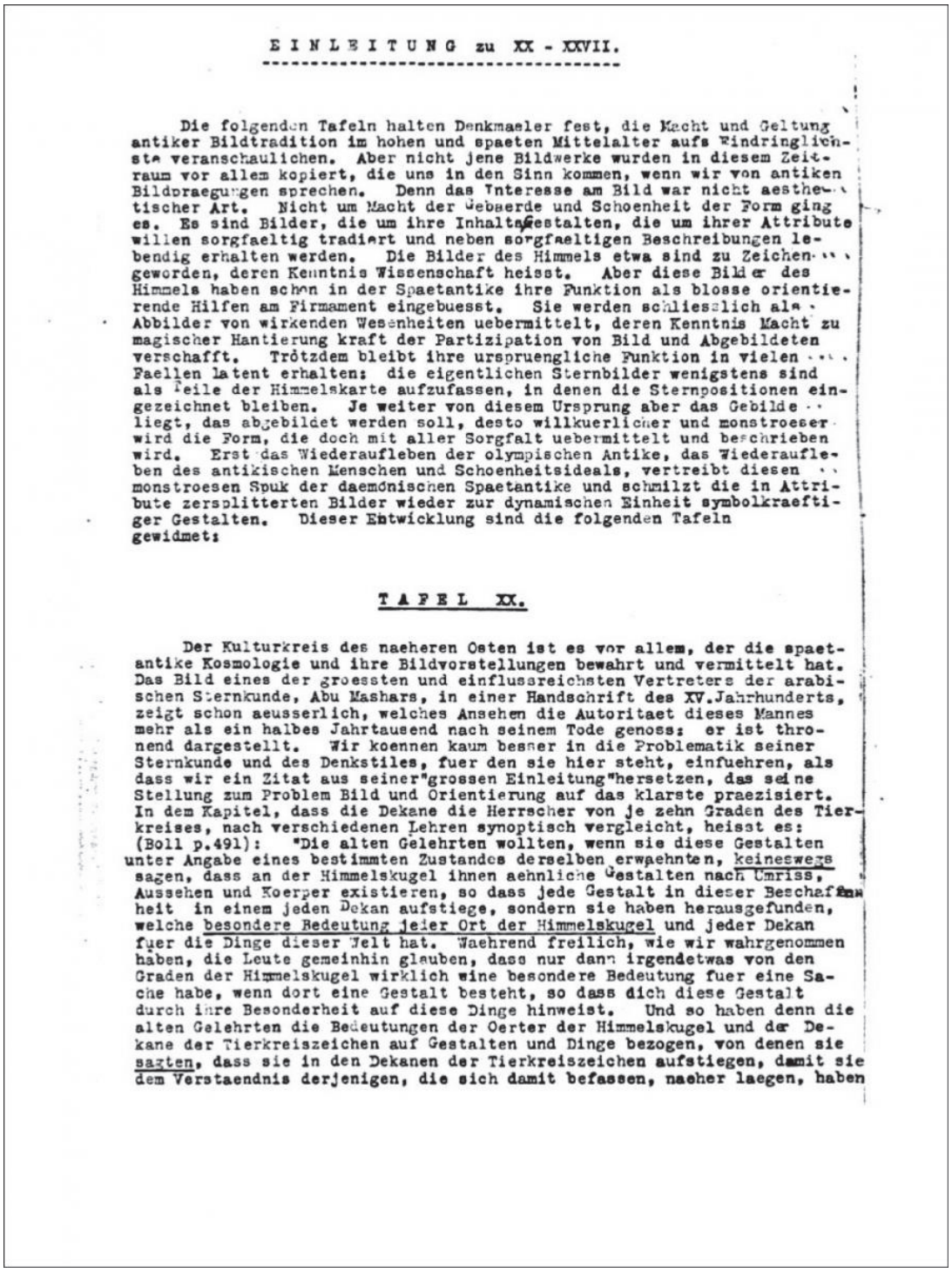
TAFEL VIII.

Denkmaeler des Mithras Kultes stehen hier fuer die letzte grosse Erregungswelle, die aus dem Abendlande in die europaeische Kultur hinueberschwingt. Es ist der Geist der spaetantiken Religiositaet, der in diesen Bildpraegungen wirksam ist. In der heroischen Geste des opfernden "Griffs 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 rueckuebersetzt in orientalische Repraesentation, die Geste hat symbolische Gueltigkeit, das Bild ist nicht Darstellung einer bestimmten Heldentat, sondern Schaustellung einer heiligen Schoepfungshandlung, deren eigentlicher innerer Sinn den Eingeweihten wohl schrittweise enthuellt wurde. Wir kennen noch nicht alle diese Bedeutungsschichten; 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 Himmelsherrscher, dessen Bild vom Zodiakus umgeben wird. Eine dieser Gestalten hat im Mithraskult selbst eine Rolle gespielt: das Bild des iranischen Zrvan.

Rueckt 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-urtuemlichen Bluttaufen der Tauropolien in diesem Kult - staette eine Rolle gespielt haben. Bei dieser weilte der Initiant in einer Grube unter dem Opfertier und wurde in seinem warmen Blute gebadet. Urtuemliche 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 Mysten, in denen Erinnerungen an ur - spruengliche Menschenopfer nachgelebt haben moegen. Auf diese Pruefungen lassen sich wohl die Darstellungen des Mithraeums in Capua beziehen, und an Dolch der, mit Blut bedeckt, dabei eine Rolle gespielt haben soll, mag am Fussboden in Ostia gemeint sein, wo dieses Zeugnis einen urtuemlichen Ritus seltsam nahe neben der olympischen Goettin Athena steht. Diese Doppelheit von Thiasos und Spekulation, von Magie und Philosophie, die Verquickung tiefer Primitivitaet mit dem weiten Horizont einer Spaetzeit ist es, was Warburg an der spaetantiken 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 Glaeubigen vielleicht zwei Seiten eines Mythos im Kult vor Augen fuehrte. Wir kennen nur den Wortsinn dieser zwei Darstellungen, nicht aber ihre eigentliche Bedeutung. Die eine Seite stellt Szenen aus dem Mythras-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 [Rehm]. Schon werden die Pferde vorgefuehrt und so ist die Ekpyrosis, der Weltuntergang, nicht mehr aufzuhalten. Mit dieser Ekpyrosis, die Mythras 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 anschirren laesst als Anspielung auf einen Sonnenfahrt der Seele? Denn dieser Erloesungsgedanke steht im Zentrum der mithraeischen Lehre: es ist der Glaube, dass die Niederfahrt des Mysten nur Pruefung ist zu einer schliesslichen Auffahrt durch die sieben Planetensphaeren ins Reich des Lichts. Bei dieser Auffahrt wird Mithras die Seele geleiten. Sol invictus verleiht dem Kaempfer fuer das Licht schliesslich den Triumph der Vergottung.

Tafel XX


20.
ABU MA'SZR THRONEND (AUS EINER ARABISCHEN HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)
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. VORSTELLUNG (HDSCHRFT. DES 15 JHDT. PARIS)
TIERKREISZEICHEN (NACH DEM 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 Bildpraegungen 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 Inhaltsgestalten, 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 Hantierung kraft der Partizipation von Bild und Abgebildeten verschafft. Trotzdem bleibt ihre urspruengliche Funktion in vielen Faellen latent erhalten: die eigentlichen Sternbilder wenigstens sind als Teile der Himmelskarte aufzufassen, in denen die Sternpositionen eingezeichnet 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 antikischen Menschen und Schoenheitsideals, vertreibt diesen monstroesen Spuk der daemonischen Spaetantike und schmilzt die in Attribute zersplitterten Bilder wieder zur dynamischen Einheit symbolkraeftiger Gestalten. Dieser Entwicklung sind die folgenden Tafeln gewidmet:

TAFEL XX.

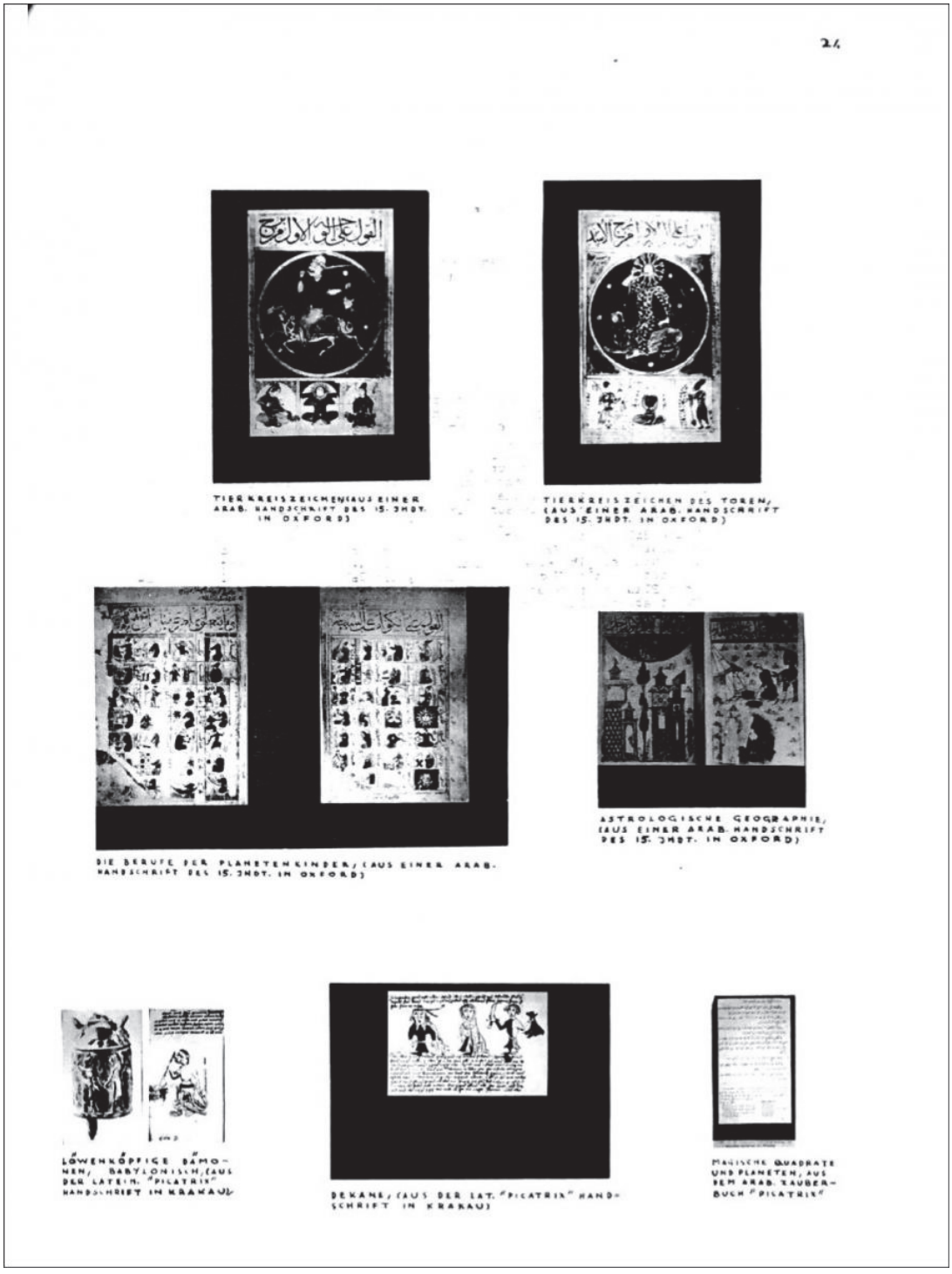
Der Kulturkreis des naeheren Osten ist es vor allem, der die spaetantike Kosmologie und ihre Bildvorstellungen bewahrt und vermittelt hat. Das Bild eines der groessten und einflussreichsten Vertreters der arabischen Sternkunde, Abu Mashars, in einer Handschrift des XV.Jahrhunderts, zeigt schon aeusserlich, 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 praezisiert. 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 sagten, dass sie in den Dekanen der Tierkreiszeichen aufstiegen, damit sie dem Verstaendnis derjenigen, die sich damit befassen, naeher laegen, haben

Gombrich, prima del commento a *Tafel* XX, introduce brevemente le Tavole dalla XX alla XXVII: *Einleitung zu XX - XXVII*.

diese Gestalten mit verschiedenen Namen benannt und fuer jede einzelne ein n, vom Zustand der anderen verschiedenen Zustand festgesetzt..... Man hat aber diese befremdenden Namen und Zustaende nur festgesetzt, damit ein Unterschied sei zwischen dem Namen der Gestalten der Himmelskugel und ihren Zustaenden einerseits und zwischen den Namen dieser Dinge, die sich bei uns vorfinden, andrerseits.

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 ruecklaeufigen 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, muesste man weiter schliessen, seien empirisch festgestellt, die monstroesen 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 aufzaehlen, die zu dem Orte des Himmelsglobus gehoeren, machen diese "indischen" Merkgestalten 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 Zeitgoetter, 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 groester Sorgfalt sind die Sternpositionen eingezeichnet, waehrend das antike Beiwerk, ja das antike Bewegungsmotiv, gegen echt-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 individuationis, das eigentliche Anzeichen fuer seinen inneren Sinn. Diese Attribute erweisen sich denn auch als das bestbewaehrte Traditionsgut des ganzen Bilderkreises. Denn waehrend in den Bildern der Konstellationen griechischer Glaube und griechische Wissenschaft sichtbar nachwirkt, sind die Bilder der Planeten-Gottheiten mit griechischen Goettern nicht unmittelbar zu verbinden. Saxl hat nachgewiesen, dass es die alten mesopotamischen Sterngottheiten 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 unberuehrt 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.

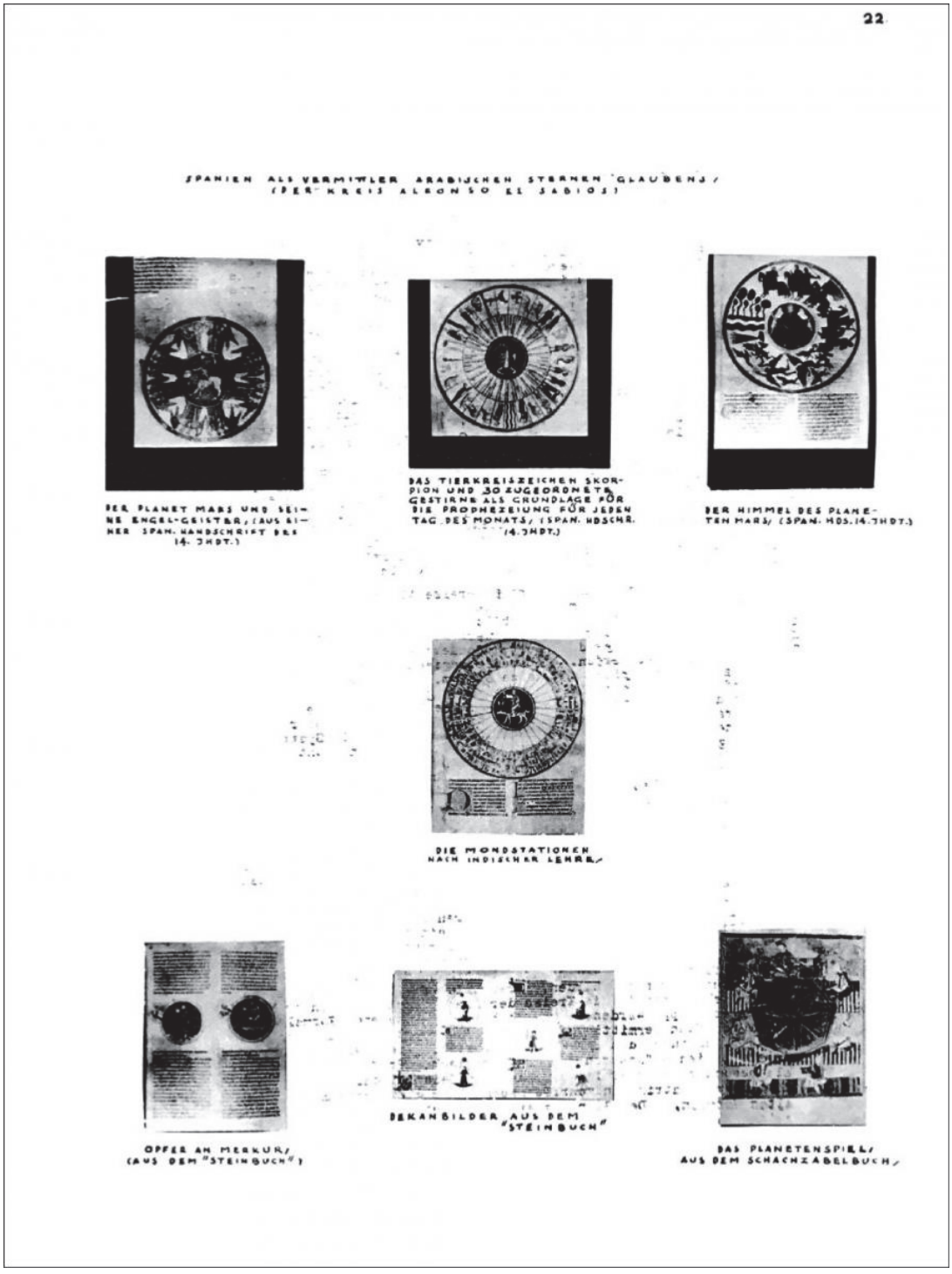
Tafel XXI


24
TIERKREISZEICHEN(AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)
TIERKREISZEICHEN DES TOREN, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)
DIE BERUFE DER PLANETENKINDER, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)
ASTROLOGISCHE GEOGRAPHIE, (AUS EINER ARAB. HANDSCHRIFT DES 15. JHDT. IN OXFORD)
LÖWENKÖPFIGE DÄMONEN, BABYLONISCH, (AUS DER LATEIN. "PICATRIX" HANDSCHRIFT IN KRAKAU)
DEKANE, (AUS DER LAT. "PICATRIX" HANDSCHRIFT IN KRAKAU)
MAGISCHE QUADRATE UND PLANETEN, AUS DEM ARAB. ZAUBERBUCH "PICATRIX"

T A F E XXI.

Auch in Bild-Schemata wurden diese Gleichsetzungen eingefangen: Dieselbe Abu Mashar Handschrift des XV. Jahrhunderts, die nach verschiedenen, uns unbekannten aelteren Vorbildern kopiert scheint, enthaelt solche Zuordnungs-Schemata verschiedener Art. Das eine teilt den Planeten je sieben zugehoerige Berufe zu, die ihre "Kinder" ausueben werden: unter Venus wird gespielt und musiziert, unter Jupiter, dem alten Schreibergotte 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 natuerlich der Krieger und der Henker. Nicht nur Berufe werden so dem Planeten zugeordnet, sondern auch - nach hellinistischer Tradition - Landstriche. Es ist jenes typische Ordnungssystem dieser Wissenschaftsstufe, das die Erscheinungen der Welt nach Qualitaeten ordnet und nun auch Wirkungen von Gleich auf Gleich anzunehmen geneigt ist. Die gleiche Handschrift enthaelt die Bilder einer solchen astrologischen Geographie: sie zeigt die Laender, die von den Planeten beherrscht werden. Damit ist die Moeglichkeit bildhafter Zuordnung noch lange nicht erschoepft. Die astrologischen Elemente selbst koennen miteinander in mannigfache Beziehung treten und wieder ist xx wirkliches Himmelsgeschehen und ordnungssuechtige Willkuer nicht zu trennen. Die Sonne im Loewen, Mars im Widder sind Veranschaulichungen wirklicher astronomischer Tatbestaende, und so phantastisch-daemonisch die Bilder wirken moegen, 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 entspraeche. Es ist die alte Vorstellung, dass jeder Dekan die Maske, das "Prosopon" eines Planeten anregen kann, und dass so je drei Planeten einander in einem Monat abwechselnx, den ein vierter "beherrscht".

Tafel XXII


22
SPANIEN ALS VERMITTLER ARABISCHEN STERNEN GLAUBENS /
(DER KREIS ALFONSO EL SABIOS)
DER PLANET MARS UND SEINE ENGEL-GEISTER, (AUS EINER SPAN. HANDSCHRIFT DES 14. JHDT.)
DAS TIERKREISZEICHEN SKORPION UND 30 ZUGEORDNETE GESTIRNE ALS GRUNDLAGE FÜR DIE PROPHEZEIUNG FÜR JEDEN TAG DES MONATS, (SPAN. HDSCHR. 14. JHDT.)
DER HIMMEL DES PLANETEN MARS, (SPAN. HDS. 14. JHDT.)
DIE MONDSTATIONEN NACH INDISCHER LEHRE,
OPFER AN MERKUR, (AUS DEM "STEINBUCH")
DEKANBILDER AUS DEM "STEINBUCH"
DAS PLANETENSPIEL, AUS DEM SCHACHZABELBUCH,

T A F E L XXII.

In dieser streng geregelten Zuordnungssystematik der astrologischen Elemente - die eine praktisch unendliche Zahl moeglicher Kombinationen ergeben musste - liegt ein hoechst charakteristisches Element dieser pseudo-logischen Denkform. Die Strenge des geregelten Verfahrens - die Geschlossenheit des Schemas steht im krassen Gegensatz zu der Willkuer, 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 Willkuer durchaus nicht subjektiv sein muss, dass auch in ihr Methode steckt, die Methode des analogischen 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 Himmelsschrift, in der er lesen moechte, nicht als Konventionen bewusst, sondern als geheimnisvoll wirksame imanente Gesetze. Er macht keinen Unterschied zwischen der Ordnung seines Bezugssystems und der Regelmaessigkeit 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. Fuer den Wissenschaftler 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 ursprueglich ein Mittel der gedanklichen Beherrschung war, kann vollends zu magischer Wirkung hypostatasiert werden. Die Lehre von den magischen Quadraten, wie sie in arabischen Zauberhandschriften wieder einzelnen Planeten zugeordnet werden, gehoert hierher. Man sieht in der Ordnungseigenschaft selbst ein Geheimnis, von dem man sich Wirkung verspricht.

Diese Ueberlegungen 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 alphonsinischen Tafeln heute noch in der Astronomie fort. Es ist noch nicht hinreichend untersucht, welche Zuege der spanisch geschriebenen Werke - es handelt sich vor allem um das beruehmte Steinbuch und um einen von Warburg entdeckten Kodex der Vaticana - direkt arabische Vorbilder widerspiegeln und welche Neuschoepfungen 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 Synopsis der drei Lehren von den Dekanen des Loewen, wie sie Abu Mashar geboten hatte, im Kreisschema veranschaulicht. Jeder Ring um das Tierkreiszeichen des Loewen enthaelt in drei Sektoren die Bilder und Bilderteile, die wirklich oder imaginaer in jenen drei Monatsteilen "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" (Paranatellen) soll. Fuer 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 populaeren Astrologie "Bilder" fuer jeden Grad festgestellt. Ihnen entsprachen Wahrsagungssprueche ueber das Schicksal der an jedem Tage geborenen und solche Sprueche - aber nicht die Bilder - sind auch bei Firmicius 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 ausdeutenden Spruechen, die in der populaeren Astrologie nachwirken sollen. Denn an sich bedeutet das Gradbild mit seinen Wahrsagekalender ein Stueck Denkraumverlust. Statt der systematischen Kombination der Elemente des Globus und seiner "Kneuser", die zu einem Horoskop gehoeren, 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 Himmelsgewoelbe scheint ausgetilgt.

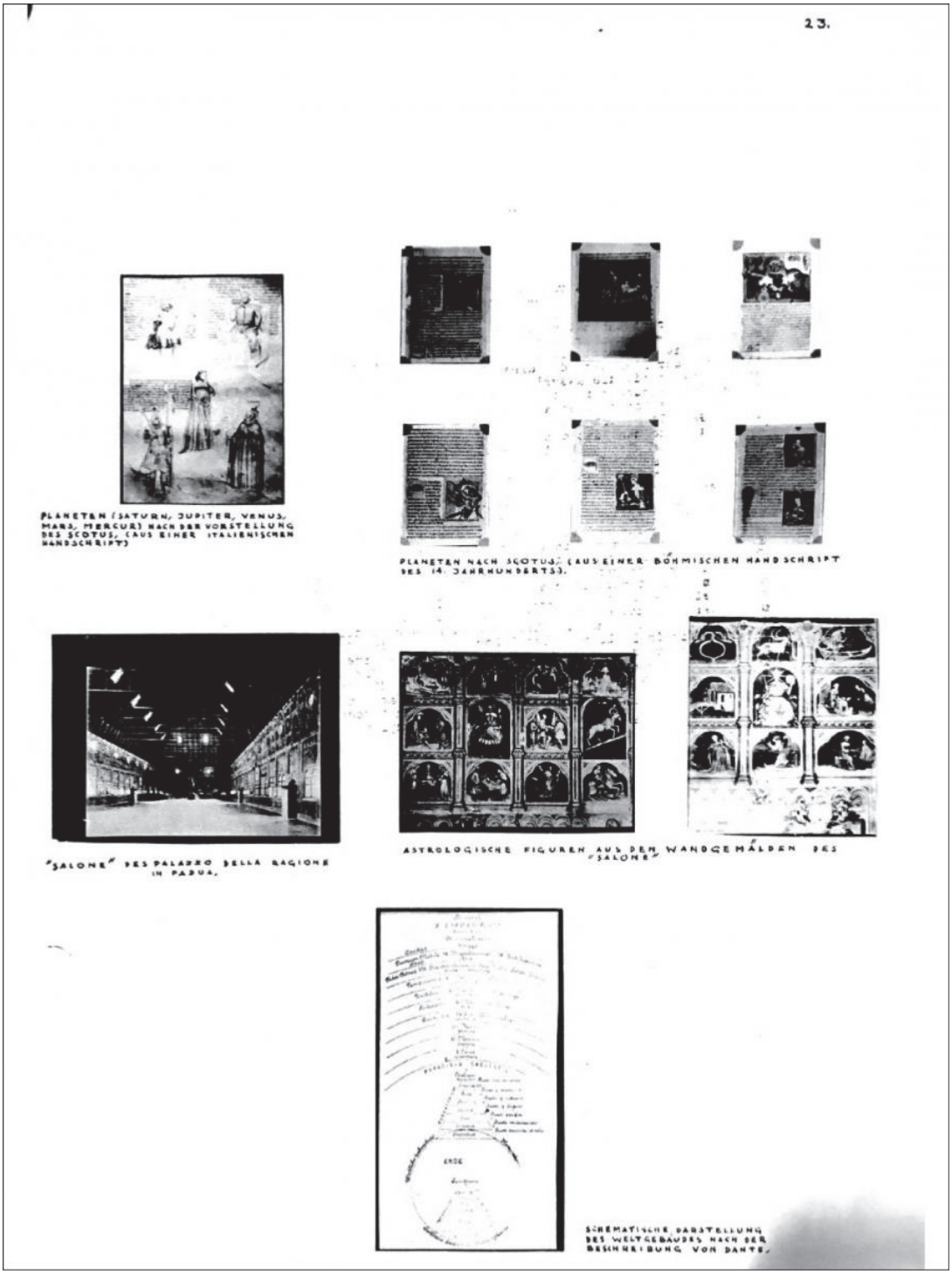
Noch reicher und noch phantastischer mutet das Schema an, das indische Lehren verarbeitet. Es ist die Darstellung von 28 Mondstationen und die ihnen entsprechenden Berufe, deren "Beschaeftigung" jeweils in den Sektor dazu gemalt ist. Und auch dieser Systematik wird eine weitere zugesellt, die die Engel und den Himmel des Planeten zum Gegenstand haben. Es ist die alte Vorstellung von den Sphaerenhimmeln, 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 Verglichenen. Und alles Regelhafte ist Gleichnis des Universums. Darum hat das Regelhafte Spiel und sein Ausgang mehr als Zufallsbedeutung: an ihm ist das kosmische Gesetz direkt ablesbar, es ist ein Mikromosmos im eigentlichen Sinn.

Auch diese Konsequenz scheint im Kreise Alfonsos gezogen: das Planetenspiel in seinem Schachzabelbuch gibt wohl davon Zeugnis. Das zwoelfteilige 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 Alfonso werden Opfer und Gebete an die Planetengottheiten 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 Gestirnaechten 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 zugehoeren 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 Mashars Einleitung kennen gelernt haben. Aber nun geben sie sich nicht mehr als blosse Merkzeichen 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 Dekangravierungen leben in dem Zauberhandbuch "Picatrix" weiter. Die illustrierte lateinische Handschrift in Krakau zeigt, wie nun jedes aesthetische Element ausgeschaltet ist; aus den strengen ägyptischen Wochengoettern des Tierkreises von Denderah und den fiktiven "indischen" Kraftbezeichnungen Abu Mashars, sind haessliche Daemonen geworden, deren Bildhafte Bannformen als esoterische Weisheit bis in die Kreise der Rosenkreuzler 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 zaeh 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.

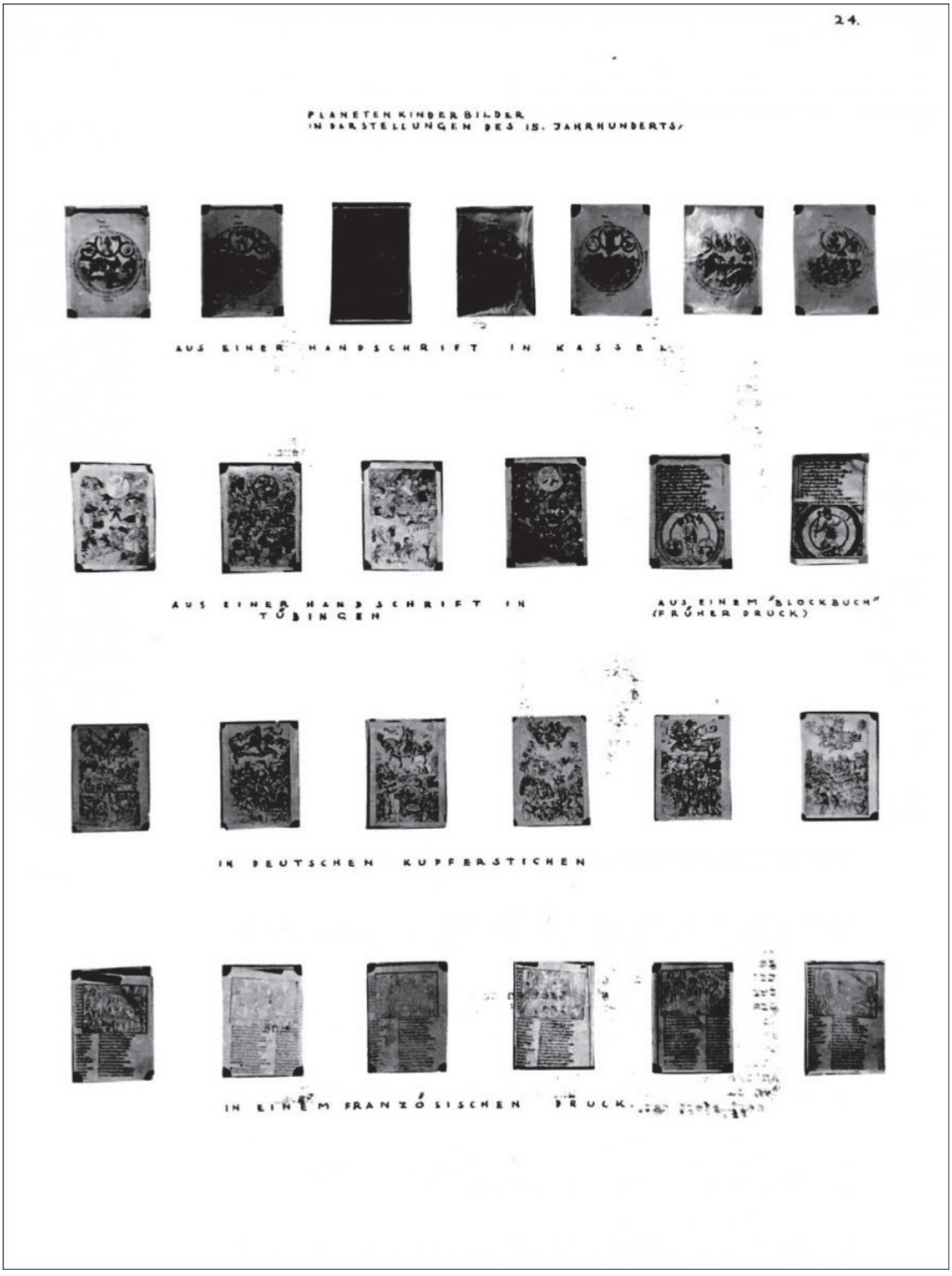
Tafel XXIII


23.
PLANETEN (SATURN, JUPITER, VENUS, MARS, MERCUR) NACH DER VORSTELLUNG DES SCOTUS, AUS EINER ITALIENISCHEN HANDSCHRIFT)
PLANETEN NACH SCOTUS, AUS EINER BÖHMISCHEN HANDSCHRIFT DES 14. JAHRHUNDERTS).
"SALONE" DES PALAZZO DELLA RAGIONE IN PADUA.
ASTROLOGISCHE FIGUREN AUS DEN WANDGEMÄLDEN DES "SALONE"
ERDE
SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DES WELTGEBÄUDES NACH DER BESCHREIBUNG VON DANTE.

T A F E L XXIII.

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 schoepft, ist entscheidend: die Planeten-Typen der Scotus-Handschriften haben nichts mit den klassischen Goettergestalten gemeinsam. Wenn Ju iter 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 sahen 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 fruehen und hohen Mittelalter fremd war. Es passte sich dem Denkstil des grossartigen scholastischen Ordnungsgebaeudes an, das Dantes "Comedia" zu unerhoerter bildhafter Anschauungskraft gebracht hat. In diesem bewunderungswuerdigen Weltgebaeude werden die Sphaeren der Planeten, durch die die Seele aufwaerts zu Gott steigt, mit entsprechenden Eigenschaften des Laeuterungsberges 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 Worten "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 dafuer. 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 eingeordnet in das weite System des dogmatischen Gebaeudes: Apostel "beherrschen" die Tierkreiszeichen, nicht olympische Goetter wie in der Antike und bald in der Renaissance.

Tafel XXIV

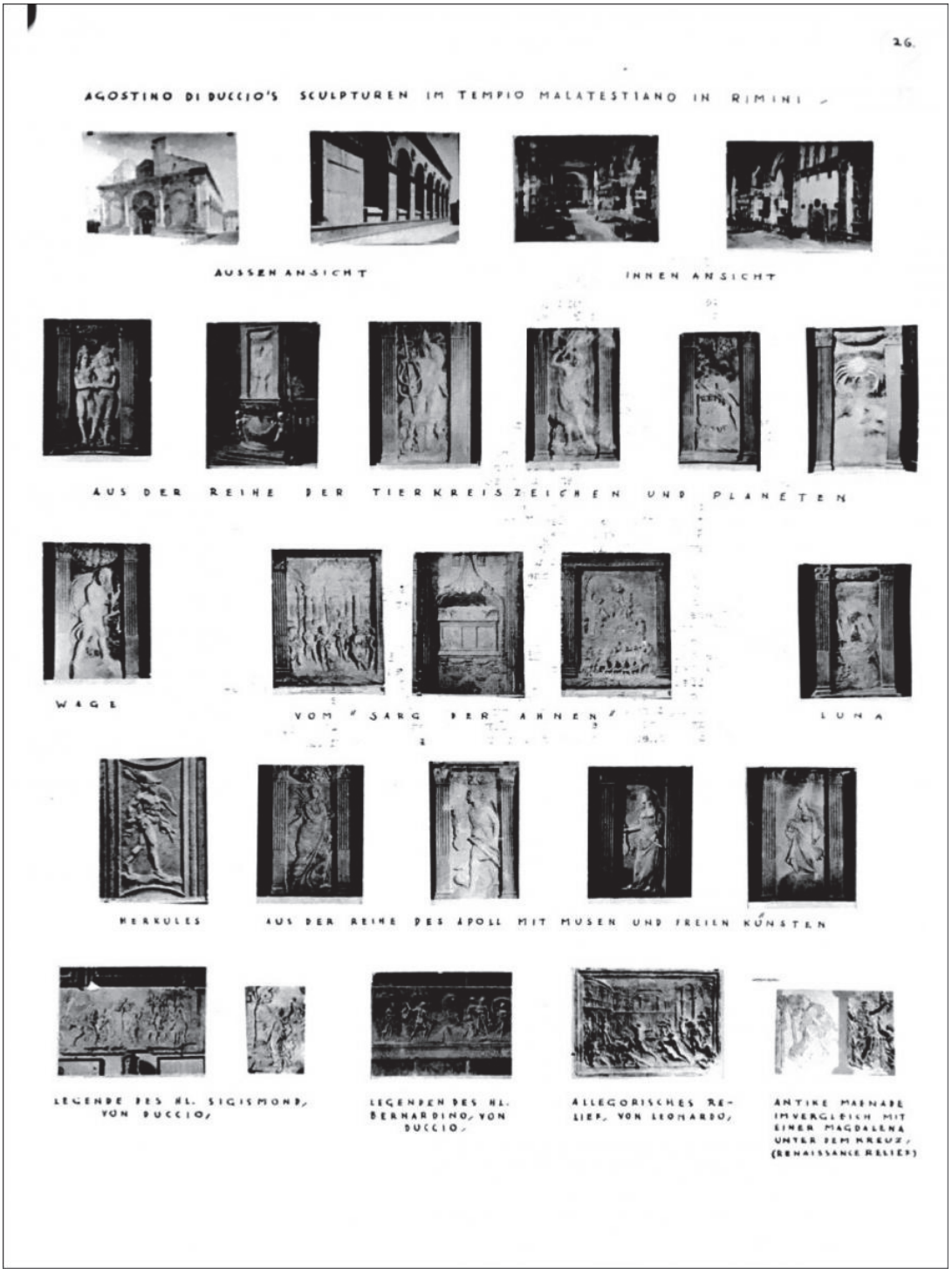

24.
PLANETEN KINDER BILDER
IN DARSTELLUNGEN DES 15. JAHRHUNDERTS/
AUS EINER HANDSCHRIFT IN KASSEL
AUS EINER HANDSCHRIFT IN TÜBINGEN
AUS EINEM "BLOCKBUCH" (FRÜHER DRUCK)
IN DEUTSCHEN KUPFERSTICHEN
IN EINEM FRANZÖSISCHEN DRUCK.

TAFEL XXIV.

Das Schicksal der astrologischen Bildpraegungen im 15. Jahrhundert spiegelt auch hier ein allgemeines geschichtliches Problem der Bildkunst. In dem Masse, als die astrologischen Bilder aufhoeren, Bilderschrift zu sein - wie sie Abu Mashar verstanden wissen wollte - und wie sie sich uns in ihrer Polaritaet von Zeichen und magisch partizipierendem Symbol zu erkennen gaben - in dem Masse also, in dem an das Bild aesthetische Forderungen von "Natuerlichkeit" oder "Schoenheit" gerichtet werden, tritt eine Krise ein: das Zeichen soll zum Abbild werden von etwas, dem in der sichtbaren Wirklichkeit nichts entspricht. Die abendlaendische Kunst ist zwei Wege gegangen, um diese Aporie zu ueberwinden. Man koennte in antithetischer Zuspitzung 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 huebscher Beispiele wie diese Krise zwischen sinnlichem Abbild und treuer Uebernahme von Zeichen zu komischen Neuschoepfungen 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 Sprichwoerterbildern zum Prinzip erhoben. Aber das ist ein Seitenweg: der Hauptweg ist der 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 Repraesentanten, die wir als die Architypen voraussetzen durften. (Tafel 20) Dadurch, dass diese Themen mit dem Mittel des neuen Realismus dargestellt werden, ist alles Zeichenhafte 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 gaenzlich genrehaft. Als zeitgenoessischer Wuerdentraeger reitet der Planet am Himmel und unter seiner Herrschaft treibt es das Volk auf die Buehne 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 Raufer 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



La numerazione riportata in alto a destra è '26'. Il montaggio si riferisce però a Tavola 25 del Mnemosyne Atlas, così come la spiegazione che segue.

T A F E L XXV.

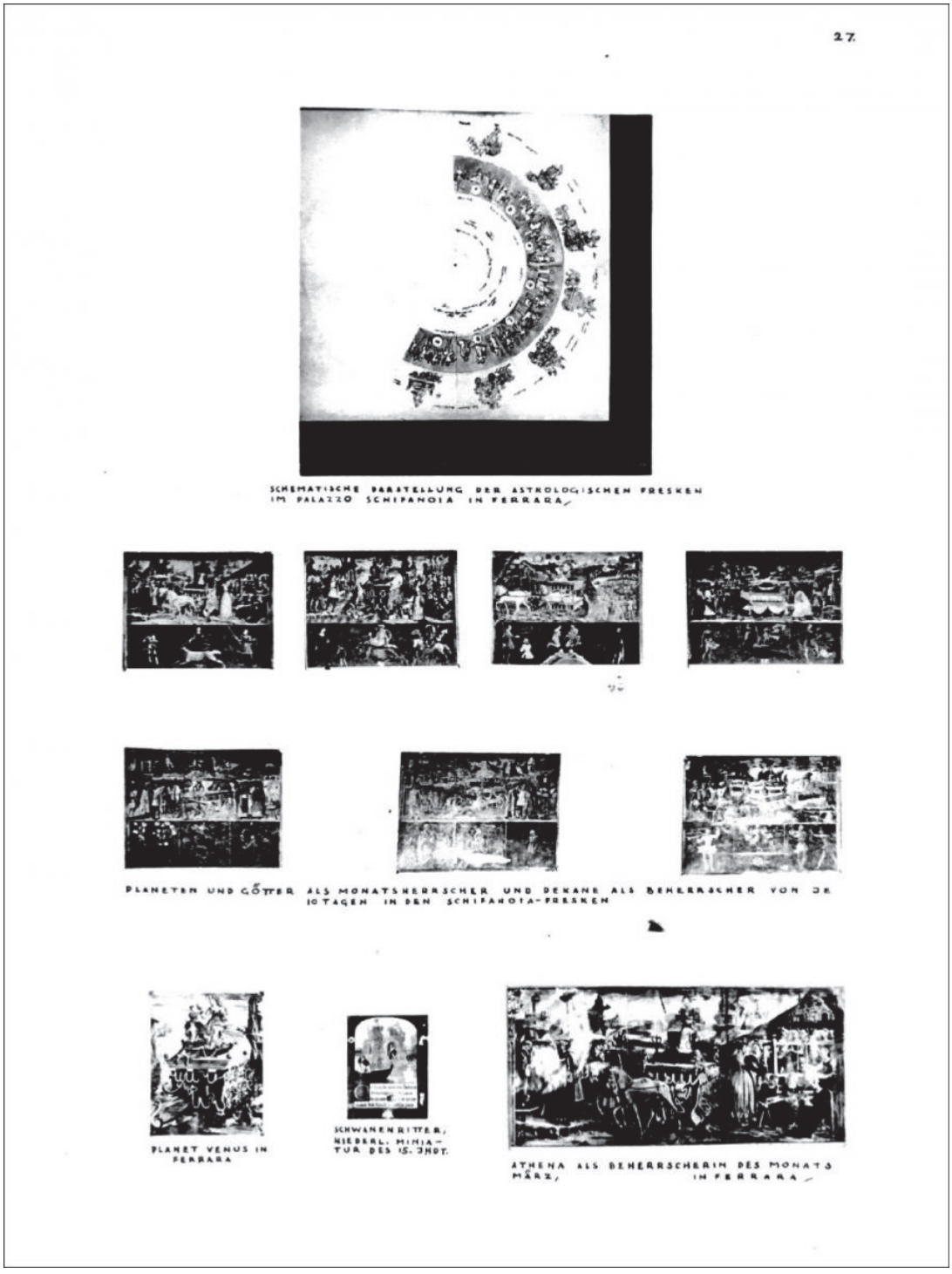
Ist die Veranschaulichung der eine Weg der Abloesung, so ist der andere, dem Warburg seine eindringlichste Forschungsarbeit gewidmet hat, der Weg der Beseelung durch Pathos, der Entrueckung durch Schoenheit. Das ist jene Doppelrolle des antiken Pathos, die hier Thema ist: wo statt der ueberlieferten 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 "Universalia" des Uneigentlichen, 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 im 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 Franziskanerkirche umfasst neben Propheten und Sibyllen auch eine Folge der sieben Planeten, denen ihre "Haeuser" - 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 Schlangenstab 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 huebschen Putti der "Gemini" oder der Putto, der die "Libra" traegt, herstammen. Es sind Donatellos Cantoria Putten. Aber dieser donatelleske stil, selbst an antiken Puttensarkophagen geschult hat eine Wahlverwandschaft zur Antike geschaffen, deren Formen nun vom Duccio muehelos 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 gedacht 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 kuendet am gegenueberliegenden Relief den Ruhm des Triumphators.

So wirken auch die Planetengoetter in den geschwungenen Schleiergewaendern 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 beseelt auch die allegorischen Gestalten der gegenueberliegenden Kapelle, deren Ordnung und Sinn noch immer nicht ganz geklaert 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 antikischen Sprache wirkt als "Steigerung" im Sinne des gleichen Pathos, das auch die kosmischen Symbole erfuellt. Es ist diese neue Formensprache heidnischer Gottbegeisterung, nicht das literarische Programm der Ausschmueckung, das Malatesta des Vorwurf des Papstes eintrug: "Aedificavit nobile templum Arimini in honorem divi Francisci: verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quam infidelium daemones aderantium templum esse videretur." Die Kirche spuerte, dass es hier nicht um Geschmacksfragen, sondern um ein neues heidnisches Lebensgefuehl geht, das mit diesen heidnischen Spolien zugleich einstroemt. Fuer den Kuenstler selbst war dieser Gegensatz in seiner Spannweite keineswegs bewusst. Wenn er in der Sigismund-Kapelle derselben Kirche den Engel des Herrn darzustellen hat, der dem Heiligen in den Weg tritt und ihn die Himmelsharmonie hoeren laesst, so steht diese himmliche Erscheinung wieder im Gewand 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 verkuendete. 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 antikischen Allegorien, wie das Relief im South Kensington Museum, das Mueller-Walde dem Leonardo zugeschrieben hat, sprechen diese Sprache, die die antike Orgiastik gepraegt hat, auch der hemmungslose Schmerz der Magdalena unterm Kreuz leiht seine Ausdrucksform von dem Maenaden-Typus, der auch den kosmischen Symbolen neuen Ausdruckssinn gegeben hat.

Tafel XXVII


27.
SCHEMATISCHE DARSTELLUNG DER ASTROLOGISCHEN FRESKEN IM PALAZZO SCHIFANOIA IN FERRARA.
PLANETEN UND GÖTTER ALS MONATSHERRSCHER UND DEKANE ALS BEHERRSCHER VON DE 10 TAGEN IN DEN SCHIFANOIA-FRESKEN
PLANET VENUS IN FERRARA
SCHWANENRITTER, NIEDERL. MINIATUR DES 15. JHDT.
ATHENA ALS BEHERRSCHERIN DES MONATS MÄRZ, IN FERRARA.

T A F E L XXVII.

Die astrologischen Freskenzyklen im Palazzo Schifanoja in Ferrara sind spaeter entstanden als der Templio Malatestiano. Sie sind ein letztes Produkt der Auseinandersetzung der neuen Kunstgesinnung mit dem alten Erbe, in Formen 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 gelaeufig ist, die sieben Planeten, sondern zwoelf olympische Goetter zuordnet. Ihnen ist der obere Streifen gewidmet. Ihre Darstellung folgt mit peinlicher Treue dem ueberlieferten Detail, gibt alle Einzelzuege 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 konnte Warburg mit Recht von "Lohengrin-Stimmung" 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 demgemaess nicht Planetenkinder, sondern Monatsbeschaeftigungen nach der alten Kalendertradition, die bis in die Enzyklopaedien der Spaetantike zurueckzureichen 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 Mashar oder einer ihm nahe verbundenen Traditionsreihe. Es ist ihr letztes Auftreten an monumentaler Stätte. Ihrer monstroesen Formen wegen, die in Ferrara bereits die Wahl der Listen zu mildern sucht, wurden sie bald von einer Kunstauffassung gemieden, die die kosmischen Kraefte ins Gewand der griechischen Schoenheit gekleidet sehen wollte.

Tafel XXVIII

E I N L E I T U N G 7. XXVIII.

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

Die folgenden Tafeln suchen durch charakteristische Beispiele ein Bild von der kuenstlerischen Situation des Quattrocento zu geben, so - weit es nicht vom neuen antikischen Kunstideal beruehrt ist. Das ist nicht nur chronologisch zu verstehen. Nicht der Zeitpunkt des Eintrittes wird untersucht. Auch nicht daraum geht es in erster Linie, in welchen Denkmaelern Motive aus der Antike verarbeitet werden. Die antikische Kunstauffassung als Ganzes, als Repraesentantin einer neuen Lebenshaltung, loeste nicht einfach eine mittelalterliche Auffassung ab, die widerstandslos vor der "besseren" Kunst das Feld preisgab. Warburg hat gezeigt, wie stark und wie beharrlich die Kraefte waren, die es hier zu ueberwinden galt. Wie sehr gerade jene Kreise einflussreicher Buerger - an ihrer Spitze die Medicis - die uns als die Wegbereiter und Bannertraeger der neuen Humanitaet erscheinen, in allem verwurzelt waren und blieben, das uns als mittelalterlich, konservativ, ja antiklassisch erscheint. Dieses Milieu in seiner Komplexheit 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" gepraegt hat. Nur vor dieser Folie ist der Eintritt antikischer 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 antikischen Pathosform spielt. Dieses wirkliche Leben spiegelt sich vor allem in den Werken des neuen Realismus, der zur Verherrlichung und Verewigung der gesteigerten Pracht und Daseinslust 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 vom 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 Jahrmarktsaerzte ihre geheimnisvollen Mittel gegen Schlangengift- Erdkuegelchen aus Maltafeilbieten. Das Pferderennen am Marktplatz bildet das Gegenstueck. Der beruehmte Cassone der sogenannten Adimari-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 enSchubring als mythologische Darstellung erkannt. Hoefischer Glanz erfuellte 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 im Banne Vasaris immer wieder auf Verkuerzungen abgesucht hat, ist der klarste Spiegel dieser sozialen Wirklichkeit. Auch wo er Legenden zu geben hat wie die Georgs-Legende bei Lanskoronski (die freilich neueste Kritik einem gleichstrebenden Kuenstler geben will) 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 urbinate Predellen-Erzaehlung.

Tafel XXX

30.
RAMBOUX' KOPIE DER FRESKEN VON PIERO DELLA FRANCESCA IN AREZZO
PIERO'S FRESKO DER KONSTATINSCHLACHT
PORTRAITS DES BYZANT. KAISERS GIOV. PALEOLOGUS, MEDAILLE VON PISANELLO/
DER TRAUM DES KONSTANTIN VON PIERO DELLA FRANCESCA
DER BYZANTINISCHE KAISER GIOV. PALEOLOGUS ALS EINER DER HEIL. 3 KÖNIGE/ (B. GOZZOLI/ PAL. MEDICI/FLORENZ)

TAFEL XX.

In Piero de la Francesca hat diese Umwelt ihre monumentale Gestaltung gefunden. Warburg hat nachgewiesen, dass seine beruehmten Fresken der Konstantins-Schlacht in 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 Beschuetzer der Christenheit, nach Tracht und Zuegen den byzantinischen Herrscher Johannes Paleologos dargestellt hat, der vergebens mit seinem Gefolge nach Ferrara und Florenz gekommen war, um die Kirchenspaltung zu ueberbruecken und so die gesamte abendlaendische Christenheit zum Kampf gegen die Tuerken 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 Medici 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 antikische Gewaltgebaerde triumphierenden Ueberreitens siegt Konstantin - Palcologus. 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 Heeren betont die wunderbare Landschaft jene Distanz, die der ueberirdischen Wirkung des Kreuzes zukommt.

Tafel XXXI

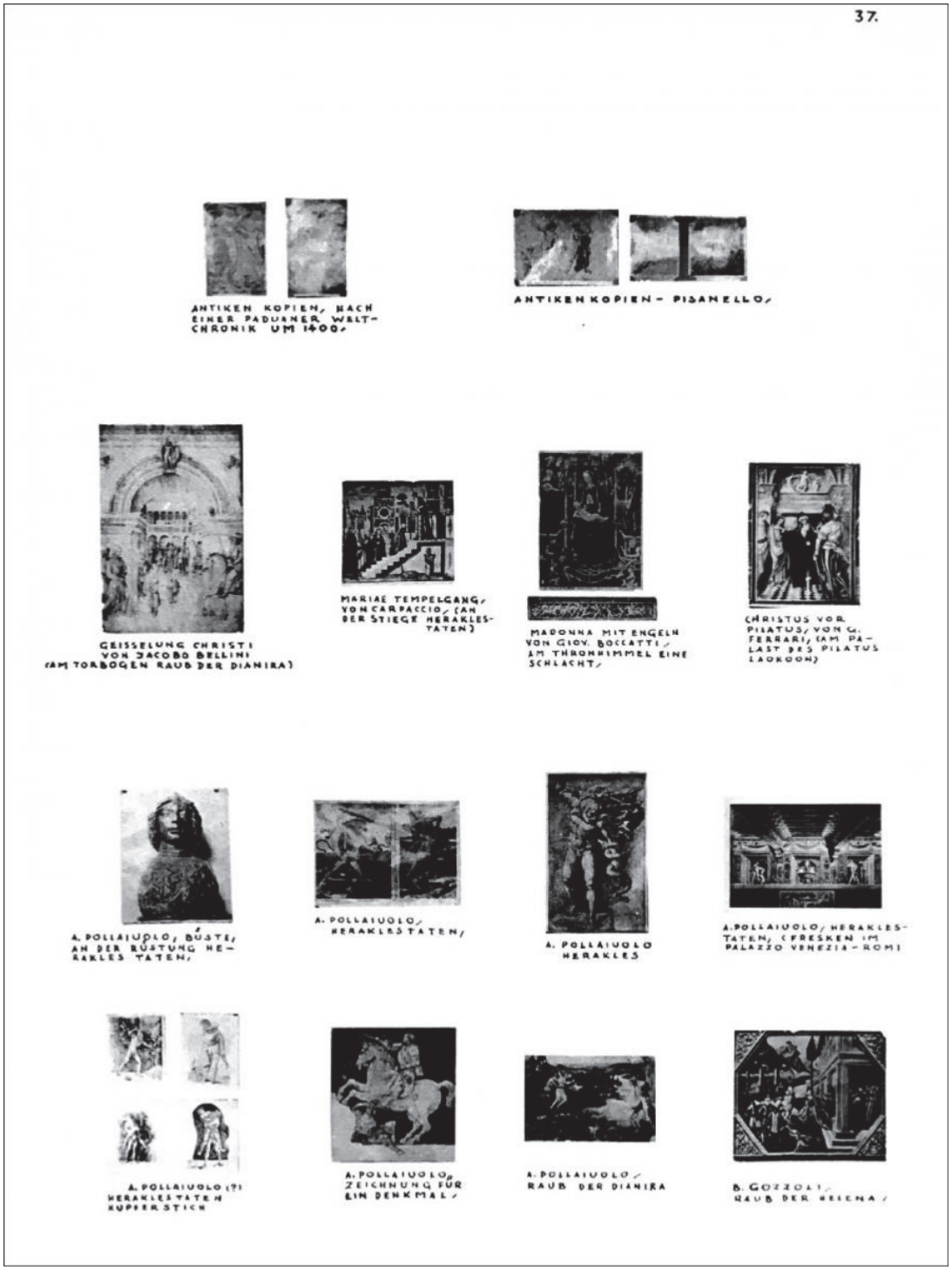
3/.
JÜNGSTES GERICHT. VON MEMLING IN DANZIG.
PORTRAIT DES GIOV. ARNOLFINI VON JAN VAN EYCK.
PORTRAITS VON ANGELO TANI UND SEINER FRAU. VON MEMLING.
PORTRAITS VON GIOV. ARNOLFINI UND SEINER FRAU. VON MEMLING.
ALTAR DES HUGO VAN DER GOES IN FLORENZ, MIT PORTRAITS DER FAMILIE PORTINARI.
HIERONYMUS IN DER STUDIERSTUBE VON PETRUS CHRISTUS VON COLANTONIO.
PREDIGT DES VINCENT FERRER VON COLANTONIO IN NEAPEL.
GRABLEGUNG DES ROGIER VAN DER WEYDEN IN FLORENZ.
AUS EINER FRANZÖSISCHEN HANDSCHRIFT DES "BON ROI RENÉ"
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 Kluft, die die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts zwischen der noch gotisch 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 Bewegungskunst 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. Annunciata Wachsbilder als voti die abwesenden Kaufleute gleichsam magisch vertraten, so leistete die sorgsame Wirklichkeitstreue der nordischen Portraetkunst eine aehnliche Verdoppelung , die den Stifter, (einen umgekehrten Dorian Grey) in wirksamer Anbetung verharren liess, wie er es auch sonst im Leben halten mochte.

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 Lorenzo di Medici und von Federigo II.Gonzaga wissen, dass in ihren Raeumen auch ein flaemischer "Hieronymus im Gehaeuse" hing. Das neapoletaner wie das florentiner Exemplar galt als Werk von Jan von Eyck. Einen direkten Reflex dieser Komposition glaubt Winkler in dem von Friedlaender Petrus-Christus zugeschriebenen Hieronymus 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 jenes 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 René, der politisch ungluecklich Schirmherr der flaemischen Kunst im 15. Jahrhundert habe waehrend seines kurzen Herrschaftsversuches in Neapel Collantonio die flaemische Malkunst gelehrt. Wenn wir auch René' als Kuenstlerpersoenlichkeit nicht mehr erfassen koennen, so koennen wir doch seine hohe Kultur und kuenstlerische Bildung an den Werken ermessen, 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 René. Aber ueber dem Ganzen liegt eine Stimmung, die durch das Schlagwort "Realismus" schlecht bezeichnet waere. Die naechtlichen Szenen des ersten Bildes, der wundervolle Sonnenaufgang des anderen, haben in ihrer Verinnerlichung das stoffliche des Rittermilieus durch den Zauber des Lichts und der mitwirkenden Natur verklaert und ueberwunden. Eine innerliche Paralelle zu den Fresken Pieros, die in denselben Jahrzehnten entstanden. Nicht im Sinne formalen Einflusses, aber im Sinne einer tiefverwandten geistigen Situation.

Aus Neapel, der Stadt von Renés "Schule" stammt auch die erste Kunde von der Kunst der van Eycks und von der Italienfahrt, die Rogier van 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 seelische Bewegtheit, die aus den Mienen seiner Andaechtigen spricht , tiefe Eindruecke vermittelt haben. Einer Komposition wie Rogiers "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 gesteigerten mimischen Kunst des van der Goes.

Tafel XXXVII

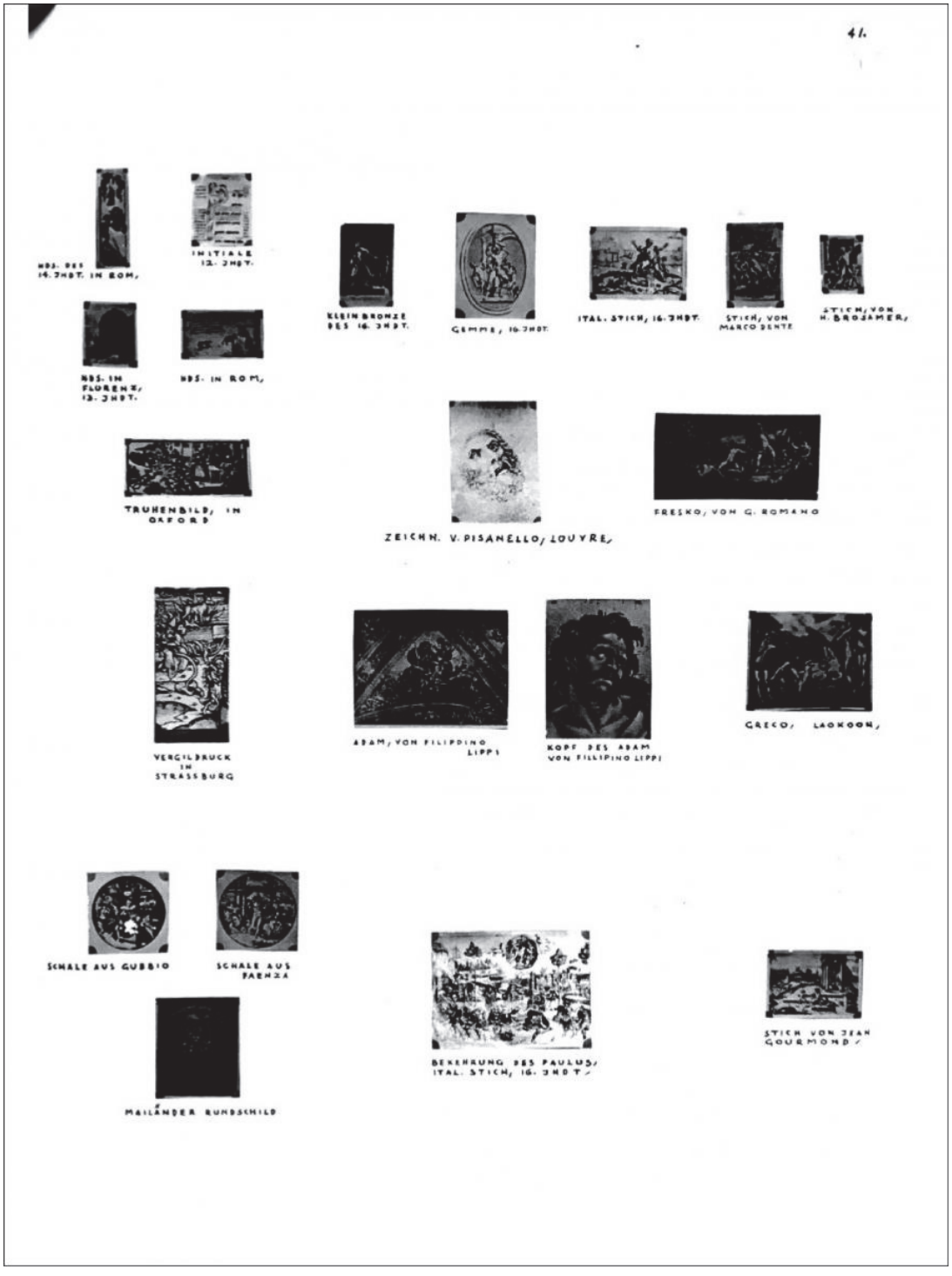


T A F E L XXXVII.

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 Kanaele die neuen Formen eindringen. Inhaltliches, Stoffliches Interesse ist es zunaechst, das die Beschaeftigung mit antiken Truemmern nahelegt. Der Wille zum Realismus, zum Nachgestalten der biblischen Wirklichkeit foerdert die Anteilnahme an den Werken und Resten aus der Zeit Christi und aus der Zeit der bewunderten roemischen Vorfahren. Als historisches Requisit wird die Antike eingefuehrt und erobert von dem bescheidenen Platz, der ihr hier gegoennt wird, allmaehlich aber unaufhaltsam das ganze Bilddenken. 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 Kaechtigen nach antiker Groessex 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 Zierform 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 Vordergrunde. Carpaccios so unantiker "Tempelgang Mariae" enthaelt doch an der Stiege die klassischen Zitate der Herakles-Taten, die uns beweisen, wie bewusst sich ein solcher Kuenstler im Bildfeld von antikischer Formensprache freihielt. 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 Lebensnähe 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, Pollaiulo der Schoepfer dieser Themenreihe ist. Wir wissen aus seinem eigenen Zeugnis, dass er fuer die Medici "Herkules-Taten" geschaffen hat. Mit seiner Werkstatt 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 früher entstandenen Szene des Hellena-Raubes von Gozzoli ermessen, auf der Paris seine Beute 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 im weiteren Sinne bannt die Szene noch in die Anfuehrungszeichen eines Zitats.

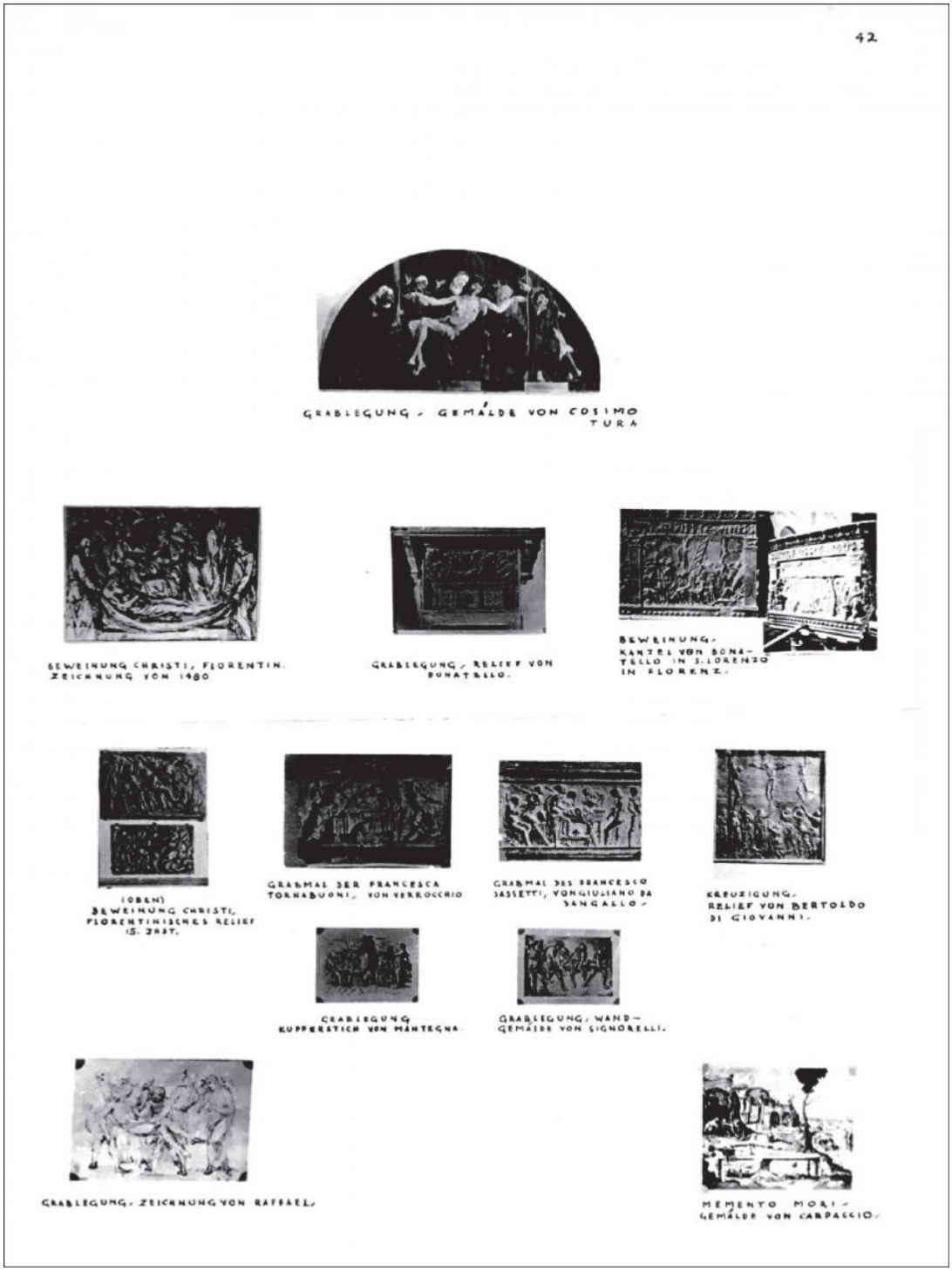
Tafel XLI


41.
INITIALE 12. JHDT.
KLEIN BRONZE DES 16. JHDT.
GEMME, 16. JHDT.
ITAL. STICH, 16. JHDT.
STICH, VON MARCO DENTE
STICH, VON H. BROSAMER,
HDS. IN FLORENZ, 13. JHDT.
HDS. IN ROM,
TRUHENBILD, IN OXFORD
ZEICHN. V. PISANELLO, LOUVRE,
FRESKO, VON G. ROMANO
VERGILDRUCK IN STRASSBURG
ADAM, VON FILIPPINO LIPPI
KOPF DES ADAM VON FILLIPINO LIPPI
GRECO, LAOKOON,
SCHALE AUS GUBBIO
SCHALE AUS PARMA
MAILÄNDER RUNDSCHILD
BEKEHRUNG DES PAULUS, ITAL. STICH, 16. JHDT.
STICH VON JEAN GOURMOND

T A F E L XLI.

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 Philipino Lippi in seiner Gestalt des sterbenden Adam der Geist des Laokoon v o r der Auffindung der Gruppe zu leben scheint. Der Ausdruck des Sterbenden ist von einem antikischen Pathos, das fuer uns jenes des Laokoon ist. Ob dem Quattrocento in der, in einem Brief genannten Gruppe von Jaunetti, die gegen Schlangen kaempfen, eine verlorene Replik der Gruppe zugaenglich war oder nicht: die Ausdrucksbaltung war wirksam. Der aufblickende Kopf des Pisanello ist dafuer das Ueberraschendste Beispiel.

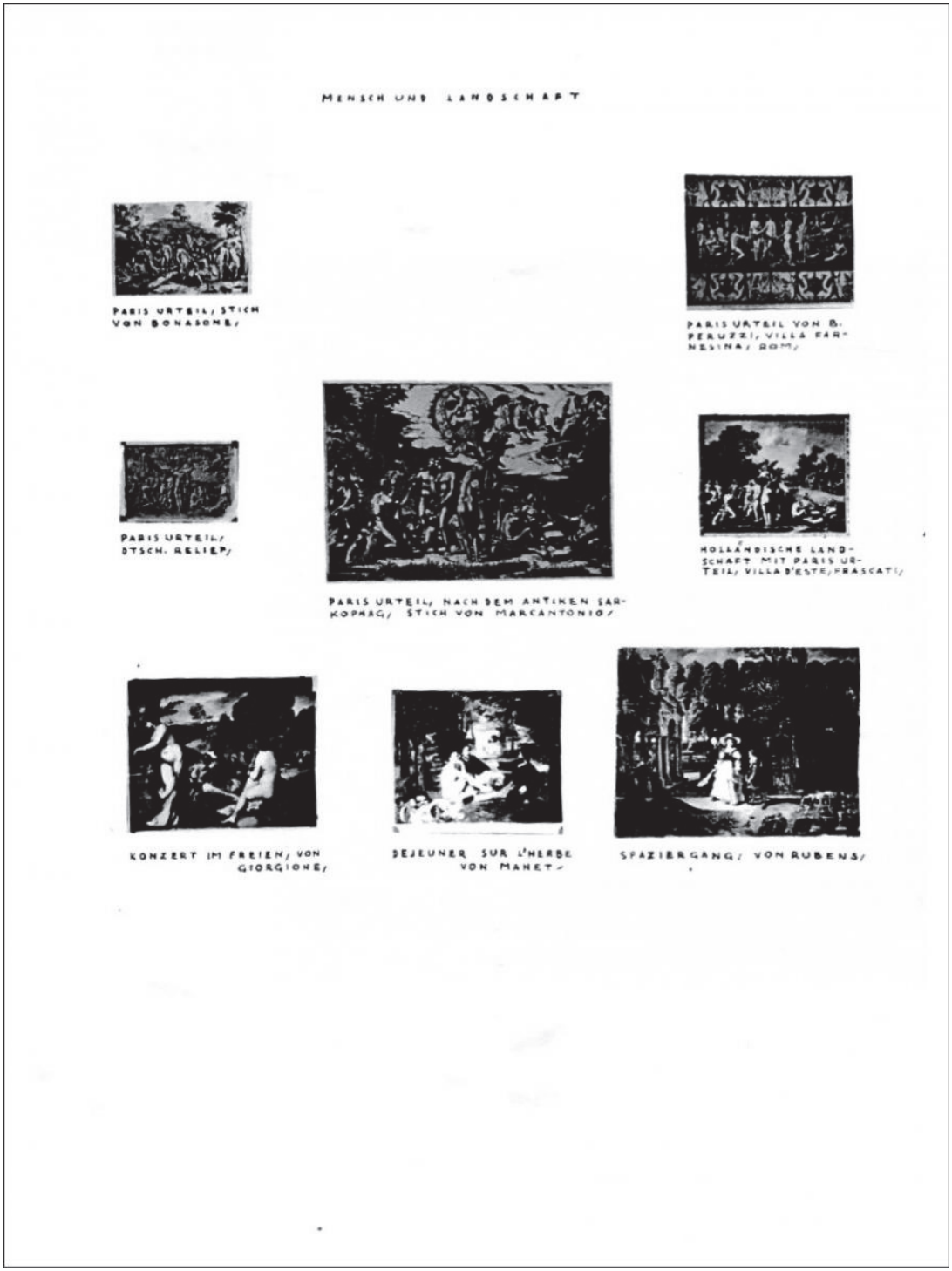
Tafel XLII


42
GRABLEGUNG - GEMÄLDE VON COSIMO TURA
BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTIN. ZEICHNUNG VON 1480
GRABLEGUNG - RELIEF VON DONATELLO.
BEWEINUNG - KANZEL VON DONATELLO IN S. LORENZO IN FLORENZ.
(OBEN) BEWEINUNG CHRISTI, FLORENTINISCHES RELIEF IS. JHDT.
GRABMAL DER FRANCESCA TORNABUONI, VON VERROCCHIO
GRABMAL DES FRANCESCO SASSETTI, VON GIULIANO DA SANGALLO -
KREUZIGUNG. RELIEF VON BERTOLDO DI GIOVANNI.
GRABLEGUNG. KUPFERSTICH VON MANTEGNA
GRABLEGUNG; WAND-GEMÄLDE VON SIGNORELLI.
GRABLEGUNG. ZEICHNUNG VON RAFFAEL.
MEMENTO MORI - GEMÄLDE VON CARPACCIO.

TAFEL XLII.

Nirgends hat sich die Wucht antiker Leid-Gebaerde staerker ausgepraegt 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 losgeloest 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 Fruehrenaissance Carpaccios gebaerdenloses stilles Memento Mori, in dem nur das Dasein des Toten und das Mitsprechen der Natur wirkt. Zwischen solchen Polen verhaltenster "continentia" und leidenschaftlicher Ergriffenheit ist die Ausdrucksskala des Renaissancemenschen ausgespannt.

Tafel LV


MENSCH UND LANDSCHAFT
PARIS URTEIL, STICH VON BONASONE,
PARIS URTEIL VON B. PERUZZI, VILLA FARNESINA, ROM,
PARIS URTEIL, DTSCH. RELIEF,
PARIS URTEIL, NACH DEM ANTIKEN SARKOPHAG, STICH VON MARCANTONIO,
HOLLÄNDISCHE LANDSCHAFT MIT PARIS URTEIL, VILLA D'ESTE, FRASCATI,
KONZERT IM FREIEN, VON GIORGIONE,
DEJEUNER SUR L'HERBE VON MANET,
SPAZIERGANG, VON RUBENS,

T A F E L LV.

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

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. 151 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.