

la rivista di **en**gramma
ottobre/novembre **2023**

206

**Dürer, Rembrandt,
Manet.
Warburg Manebit!**

La Rivista di Engramma
206

La Rivista di
Engramma

206

ottobre/novembre
2023

Dürer,
Rembrandt,
Manet.
Warburg
Manebit!

a cura di
Ada Naval e Giulia Zanon

direttore

monica centanni

redazione

damiano acciarino, sara agnoletto,
mattia angeletti, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, giorgiomaria cornelio,
mario de angelis, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria gripa,
roberto indovina, delphine lauritzen,
laura leuzzi, michela maguolo, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, margherita picciché,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes, elizabeth enrica thomson,
christian toson, chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

janie anderson, barbara baert, anna beltrametti,
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, nadia fusini,
maurizio harari, fabrizio lollini, natalia mazour,
salvatore settis, elisabetta terragni, oliver taplin,
piermario vescovo, marina vicelja

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

206 ottobre/novembre 2023

www.egramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2023

edizioni**egramma**

ISBN carta 979-12-55650-26-3

ISBN digitale 979-12-55650-27-0

ISSN 2974-5535

finito di stampare febbraio 2024

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=206> e ciò a valere ad ogni effetto di legge. L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Dürer Rembrandt Manet. Warburg Manebit!*
Ada Naval e Giulia Zanon
- Mnemosyne esposta Venezia, 24 e 27 febbraio 2023**
- 21 *Warburg Manebit!*
a cura del Seminario Mnemosyne
- Studiare Mnemosyne, a latere della mostra “Warburg Manebit!”**
- 37 *L'epigrafe MNHMOΣYNH di Fritz Schumacher per la KBW*
Giacomo Calandra di Roccolino
- 41 *Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet*
Filippo Perfetti, Giulia Zanon
- Gustav Pauli, edizione a cura di Filippo Perfetti, Giulia Zanon
- Gustav Pauli, traduzione italiana a cura di Chiara Velicogna
- Aby Warburg. Edizione tedesca e traduzione italiana a cura di Maurizio Ghelardi
- Aby Warburg. Edizione traduzione di Maurizio Ghelardi. Note di commento di Monica Centanni
- 81 *Nota sulla posizione di Melencolia I di Albrecht Dürer nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas*
Ilaria Grippa
- 99 *Drammaturgia dell'azione sospesa*
Lucamatteo Rossi
- Aby Warburg, traduzione di Maurizio Ghelardi, edizione Aragno, Torino 2007.
- Edizione a cura di Andrea Pinotti (2005). Traduzione di Lucamatteo Rossi
- 145 *Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 giugno 1937)*
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon,
con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Victoria Cirlot, Maurizio Ghelardi, Ilaria Grippa,
Ada Naval, Filippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Daniela Sacco, Ianick Takaes, Chiara
Velicogna, Wannes Wets*

197 *Dal Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII e Scheda di Tavola XXIV*
a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon,
con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Maurizio Ghelardi, Ilaria Grippa, Ada Naval, Fi-
lippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Daniela Sacco, Ianick Takaes, Chiara Velicogna,
Wannes Wets

207 *Geburtstagsatlas by Ernst H. Gombrich (1937)*
edited by Seminario Mnemosyne

Mnemosyne esposta Firenze, 19 settembre / 10 dicembre 2023

213 *“Una rivisitazione warburghiana delle Gallerie degli Uffizi”*
Gerhard Wolf. Intervista a cura di Giulia Zanon

219 *“Firenze, dove si avverte la densità della storia”*
Marzia Faietti. Intervista a cura di Ada Naval, Giulia Zanon

225 *Four questions about the state of Warburgian studies today*
Claudia Wedepohl. Interviewed by Ada Naval

229 *Bildkritik a Firenze*
Giovanna Targia

Presentazioni

247 *Un nuevo paso para los estudios sobre Warburg en español.*
Monica Centanni. Presentación por Ada Naval

249 *Warburg and the Warburgkreis through a Magnifying Glass*
Dorothea McEwan. A presentation by Seminario Mnemosyne

265 *Warburg and Nijinsky. A missed encounter*
Dorothee Gelhard. A presentation by Seminario Mnemosyne

275 *La modernità di un antimoderno*
Maurizio Ghelardi. Presentazione a cura di Filippo Perfetti
Maurizio Ghelardi

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

Edizione e saggio introduttivo

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni e Giulia Zanon, con Sara Agnoletto, Maria Bergamo, Victoria Cirlot, Maurizio Ghelardi, Ilaria Grippa, Ada Naval, Filippo Perfetti, Lucamatteo Rossi, Daniela Sacco, Ianick Takaes, Chiara Velicogna, Wannas Wets*

*Il Seminario Mnemosyne presenta una nuova edizione del *Geburtstagsatlas*: si tratta dell'aggiornamento e dell'integrazione della prima edizione del *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*, pubblicata dal Seminario Mnemosyne nel 2017 (*Geburtstagsatlas [1937] 2017* e *Geburtstagsatlas [1937] 2018* in traduzione inglese). La prima edizione dell'atlante di Gombrich in Engramma, nel 2017 e 2018, è stata l'esito di un seminario itinerante che, dal 2014 al 2017, si è tenuto in varie tappe: Venezia, classicAluav (I tappa 2014; II tappa 2015); Warburg-Haus di Amburgo (III tappa 2015); Scuola Normale Superiore di Pisa (IV tappa 2016); Pompeu Fabra Universitat di Barcellona (V tappa 2017); Scuola Normale Superiore presso Palazzone di Cortona (VI tappa 2017); Warburg-Haus di Amburgo (VII tappa 2017). I frutti del seminario sono stati pubblicati in due numeri monografici della rivista: Engramma 151, Engramma 153.

SAGGIO INTRODUTTIVO

§ Presentazione

§ Forma e materiali

§ Numerazione delle tavole

§ *Geburtstagsatlas 1937 vs Atlante Mnemosyne 1929*

EDIZIONE

§ *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*

§ Tafeln

NOTA BIBLIOGRAFICA

Presentazione

Londra, gennaio 1936: il giovane Ernst Gombrich arriva al Warburg Institute, ancora insediato a South Kensington, su raccomandazione di Ernst Kris; l'incarico che gli viene affidato da Gertrud Bing e da Fritz Saxl è di occuparsi della pubblicazione degli scritti inediti di Aby Warburg (i saggi di Warburg già editi in vita erano stati raccolti nel 1932 da Gertrud Bing e Frédéric Rougemont nell'edizione Teubner delle *Gesammelte Schriften*). Ma nella primavera del 1937, Gombrich riceve anche l'incarico di confezionare una edizione privata del Mnemosyne Atlas da donare a Max, fratello maggiore di Aby, in occasione del suo settantesimo compleanno: il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg*. L'operazione, pensata come un dono personale, prese l'avvio con tutta probabilità dalla sollecitazione di Gertrud Bing, Fritz Saxl, Edgar Wind, oppure su indicazione dello stesso Max Warburg. Il dono, evidentemente, andava

incontro a un desiderio della cerchia warburghiana e della famiglia che, a quasi dieci anni dalla morte di Aby Warburg e dopo l'avventuroso trasferimento in Inghilterra, continuavano a credere nella possibilità di un esito editoriale dell'impresa Mnemosyne'.

Il *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* è dunque un'edizione privata, realizzata in modo artigianale, anche dal punto di vista dei materiali e della confezione editoriale: si tratta dell'assemblaggio di fogli dattiloscritti, con appunti a mano di Gombrich, per un'edizione che doveva restare probabilmente in esemplare unico. Nonostante si tratti di una sorta di menabò preparatorio, l'opera riflette, nell'impianto generale, la struttura che era stata originariamente pensata per la pubblicazione del Mnemosyne Atlas – una serie di Tavole corredata da una serie di testi – ma, nel contempo, si discosta considerevolmente dai pannelli predisposti da Warburg e collaboratori nel 1929.

Conservato in due copie dattiloscritte – una al Warburg Institute di Londra, una al Warburg-Haus di Amburgo – l'“Atlante del compleanno” è rimasto per molti decenni inedito, sepolto da un oblio quasi assoluto (si vedano la pagina dedicata nel sito del Warburg Institute e, nella Nota bibliografica qui in calce, la ridotta rassegna dei contributi critici).

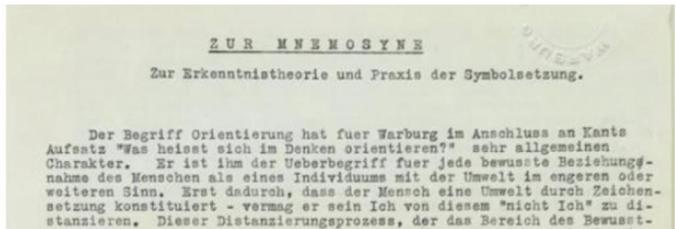
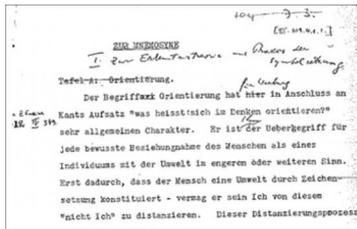
Il Seminario Mnemosyne presenta una edizione completa del *Geburtstagsatlas*, ottenuta grazie al confronto tra i due esemplari del testo; per ora si tratta per lo più della semplice riproduzione del dattiloscritto in forma di immagini, ma sono in corso le ricerche per realizzare una edizione critica che sarà la vera *editio princeps* dell'“Atlante del compleanno”.

Forma e materiali

I documenti relativi al *Geburtstagsatlas* si ritrovano attualmente nel catalogo dell'Archivio del Warburg Institute di Londra con la numerazione WIA.III.109. Il titolo del faldone è: *Ernst H. Gombrich's edition of A. Warburg's unpublished working papers (1936-1939)* (per la ricognizione dei materiali archivistici del *Geburtstagsatlas* vedi Tonin 2017).

L'Atlante è introdotto da un testo di Gombrich, *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* [Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione]: di questa introduzione esistono due testimoni, la bozza preparatoria, dattiloscritta, con correzioni e *marginalia* a penna [WIA.III.109.4], e una versione più pulita, anch'essa dattiloscritta, che registra parzialmente gli emendamenti presenti nella bozza [WIA.III.109.5.1].

Tutti i testi del *Geburtstagsatlas* di Gombrich 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*, ovvero ß). Da segnalare, in sostanza, accanto ad alcuni patenti refusi dovuti al carattere artigianale del lavoro, l'obbligatoria traslitterazione dei termini tedeschi in caratteri inglesi, che suona come una cicatrice grafica, spia della delicata condizione di esilio in cui viveva quegli anni il Warburgkreis, e delle difficoltà incontrate dai profughi arrivati da Amburgo nel trovare una degna sistemazione nella capitale inglese, che pur aveva accolto generosamente gli studiosi e i loro preziosi materiali.



Geburtstagsatlas [WIA.III.109.4], bozza preparatoria dell'incipit del *Geburtstagsatlas*, Introduzione (prima pagina), dettaglio.

Geburtstagsatlas [WIA.III.109.5.1], Introduzione (prima pagina), dettaglio.

In entrambe le redazioni, oltre alle correzioni a penna, è evidente che è stata utilizzata una macchina per scrivere priva dei segni diacritici peculiari della lingua tedesca (vocali con *Umlaut*; *scharfes S*, ovvero *ß*; vedi ad esempio: *Ueberbegriffe pro Überbegriffe*; *dass pro daß* ...).

La prima differenza che salta agli occhi è la scelta del fondale e la struttura dell'impaginazione: Gombrich impagina le immagini su tavole a fondo bianco, in modo ordinato e composto, secondo una gerarchia regolare tutt'affatto diversa da quella scelta, di caso in caso, da Warburg. La nuova impaginazione modifica decisamente le relazioni spaziali fra le immagini e i loro formati rispetto alla versione del *Mnemosyne Atlas* 1929.

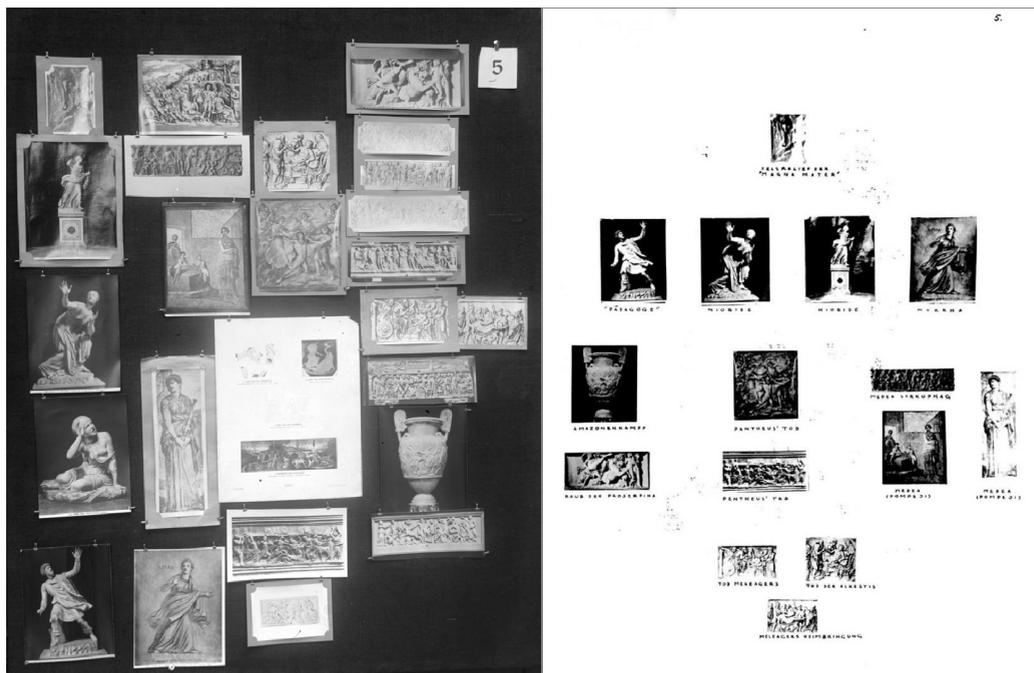
Numerazione delle tavole

L'“Atlante del compleanno” raccoglie 24 riferimenti di una parte delle 63 tavole presenti nell'ultima versione del *Mnemosyne Atlas*, che erano state fotografate prima del trasbordo dei materiali in Gran Bretagna, e delle quali pertanto Gombrich aveva a disposizione la riproduzione fotografica e le singole immagini.

Nell'edizione Gombrich, ogni tavola è accompagnata da una spiegazione, succinta ma densa: una sorta di lunga didascalia che riassume il tema trattato nel pannello. La numerazione nelle tavole vere e proprie è segnata con cifre arabe, nei testi di accompagnamento invece la numerazione è in cifre romane.

Questo l'elenco completo delle tavole dell'“Atlante del compleanno”: A • B • C • I • II • III • IV • V • VII • VIII • XX • XXI • XXII • XXIII • XXIV • XXV • XXVII • XXVIII • XXX • XXXI • XXXVII • XLI • XLII • LV

La numerazione di Gombrich coincide con la 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 quasi sempre puntuale, con qualche eccezione soprattutto nei casi in cui la numerazione di Warburg era evidentemente provvisoria: ad esempio la Tavola dedicata a Laocoonte è numerata XLI da Gombrich 1937, 41a in *Mnemosyne* 1929.



Confronto tra Mnemosyne Atlas 1929, Tavola 5 e *Geburtstagsatlas* 1937, Tavola V.

In questo saggio introduttivo, e nell'Edizione che qui presentiamo, si fa riferimento alle tavole dell'edizione *Geburtstagsatlas* 1937 identificandole con cifre romane, alle tavole del Mnemosyne Atlas 1929 con cifre arabe.

Tavole e testi presenti nel *Geburtstagsatlas* (secondo l'esemplare WIA.III.109.5.1)

Gombrich, seguendo in parte il lavoro di Warburg, organizza i pannelli per sezioni tematiche e per contesto storico. Segnaliamo qui, in successione, le presenze nella versione di Gombrich 1937 e le coincidenze con il Mnemosyne Atlas 1929:

§ In apertura *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung* [Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione], una introduzione di Gombrich all'Atlante (pubblicata in Engramma nel 2017 in prima edizione dell'originale in tedesco e traduzione italiana). Già per questo testo si pone una rilevante questione critica: pur avendo a disposizione l'*Einleitung* che Warburg aveva redatto nel 1929 per il *Bilderatlas*, Gombrich si discosta in modo reciso, sul piano concettuale e terminologico, dall'impostazione che Warburg aveva voluto per il suo *opus* (vedi le note di commento in Seminario Mnemosyne 2017;

§ Il gruppo delle Tavole A, B, C, corrispondenti alle Tavole A, B, C del *Bilderatlas* (il testo originale relativo a questo blocco di tavole, con traduzione italiana, è pubblicato in Nicastro 2018;



Geburtstagsatlas, Tafel 2/II (dettaglio).

Incoerenza nel sistema di numerazione tra le cifre arabe apposte sulla Tavola (a sinistra) e le cifre romane apposte sulla scheda a fronte (a destra).

§ Il gruppo di Tavole I, II, III, IV, V, VII, VIII, corrispondenti alle Tavole 1, 2, 3 e 4, 5, 7, 8 del *Bilderatlas*, che comprende il repertorio delle *Vorprägungen*, le preconiazioni antiche nel *corpus* dei reperti archeologici dell'antichità orientale e greco-romana;

§ Una Introduzione alle Tavole XX-XXVII, "Zu Tafeln XX-XXVII" (testo e traduzione sono pubblicati in Seminario Mnemosyne 2023) che presenta il tema del gruppo di pannelli come: "Die folgenden Tafeln halten Denkmäler fest, die Macht und Geltung antiker Bildtradition im hohen und späten Mittelalter aufs Eindringlichste veranschaulichen" [Le tavole che seguono riportano esempi che illustrano in modo più che evidente la potenza e la validità della tradizione pittorica antica nell'alto e nel tardo Medioevo];

§ Le Tavole XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV, XXVII, corrispondenti al gruppo delle Tavole 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27 del *Bilderatlas*, dedicate alle peregrinazioni e ai mascheramenti delle antiche divinità tra Oriente e Occidente (Baghdad, Toledo, Padova, Rimini, Ferrara; XIII-XV secolo);

§ Una introduzione intitolata "Einleitung zu XXVIII-. Flandern und Italien im Kampf um den Stil bewegten menschlichen Lebens bis zum Eintritt des antikischen Idealbilds" [Introduzione a XXVIII-. Fiandre e Italia in lotta per lo stile della vita umana in movimento, fino all'avvento dell'immagine ideale antica], che funge da premessa a tutte le tavole successive;

§ Tavola XXVIII che corrisponde alla Tavola 28/29 del *Bilderatlas*, dedicata a soggetti di vita contemporanea e a scene mitologiche tratte dal repertorio rinascimentale delle corti italiane;

§ Tavola XXX, che corrisponde alla Tavola 30 del *Bilderatlas*, dedicata a Benozzo Gozzoli e a Piero della Francesca;

§ Tavola XXXI, che corrisponde alla Tavola 31 del *Bilderatlas*, dedicata ai ritratti fiamminghi di italiani;

§ Tavola XXXVII, che corrisponde alla Tavola 37 del *Bilderatlas*, dedicata al disegno archeologico e alla *grisaille*;

§ Tavola XLI che corrisponde alla Tavola 41a del *Bilderatlas*, dedicata alla morte del sacerdote e al pathos della sofferenza;

§ Tavola XLII che corrisponde alla Tavola 42 del *Bilderatlas*, dedicata al pathos della sofferenza in inversione energetica.

§ Tavola LV che corrisponde alla Tavola 55 del *Bilderatlas*, dedicata al tema del Giudizio di Paride e al rapporto tra Raffaello e Manet (via Raimondi).

Tavole mancanti nel *Geburtstagsatlas* (secondo gli esemplari WIA.III.109.4 e WIA.III.109.5.1)

Rispetto all'ultima versione del 1929 del Mnemosyne Atlas, nella versione di Gombrich mancano:

§ Tavola 6 del *Bilderatlas*, dedicata alle "Preconiazioni antiche": ratto di Proserpina, menadi, sacrificio del sacerdote (incluso il Laocoonte Vaticano):

Antike Vorprägungen. Raub (Proserpina, Unterwelt [Tafel 5]). Opfer (Polyxena). Opfernde Mänade (Priesterin). Tod des Priesters (Laokoon). *Conclamatio*. Tanz des Priesters (Isis). Grabtänzerinnen. Achill auf Skyros (als Chorführer?)

[Preconiazioni antiche. Ratto (Proserpina, mondo infero [Tavola 5]). Vittima sacrificale (Polissena). Menade sacrificante (sacerdotessa). Morte del sacerdote (Laocoonte). *Conclamatio*. Danza del sacerdote (Iside). Danzatrici funebri. Achille a Skyros (come capocoro?).]

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 26 del *Bilderatlas*, dedicata ai calendari cosmologici e al "passaggio da Rimini a Schifanoia", con l'eccentrica inclusione di materiali archeologici antichi come la *Tabula Bianchini*, nonché del "calendario di Tycho Brahe" (XVII secolo):

Gesamt-systematischer kosmologischer Kalender (Tycho Brahe) als Übergang zwischen Rimini und Schifanoia.

[Calendario cosmologico sistematico completo (Tycho Brahe) come passaggio tra Rimini e Schifanoia].

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 32 del *Bilderatlas*, dedicata alla trasfigurazione dei temi antichi in chiave folclorico-popolare dal XV secolo in avanti, nelle danze, nelle sfide allegoriche, negli oggetti di uso quotidiano:

Groteske. Tanz um die Frau im Mittelpunkt. *Vœu du Paon*. Quaresima. Affenbecher. Groteske der Affen. Tanz der Frauen um die Hose. [cf. Tanz des Priesters, Tod des Orpheus]. Gerät als Vehikel.

[Grottesca. Danza per la donna al centro. *Vœu du Paon*. Quaresima. Coppa delle scimmie. Grottesca delle scimmie. Danza delle donne per i pantaloni. [cfr. danza del sacerdote, morte di Orfeo].

Oggetti d'uso comune come veicolo.

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 33 del *Bilderatlas*, dedicata alla sopravvivenza di dei e miti antichi nelle *fabulae* medievali e cortesi:

Mythographische Textillustration. Ovid, Christine de Pisan, Boccaccio, Storia Trojana, Albricus. Überleitend zu 34: Verquickung m.d. zeitgenössischen Leben.

[Illustrazione dei testi mitografici. Ovidio, Christine de Pizan, Boccaccio, *Historia Trojana*, Alberico.

Collegamento con la 34: commistione con la vita contemporanea].

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 34 del *Bilderatlas*, dedicata agli arazzi come medium per l'espressione della vitalità dell'antico:

Teppich als Vehikel. Themen: Jagd und Vergnügen. Arbeitende Bauern. Antike im Zeitgewand (Trojan.Krieg. Alexander) = Auffahrt. Narziss und Grablegung als bestellte

[Arazzo come veicolo. Temi: caccia e svaghi. Contadini al lavoro. Antichi in vesti del tempo (guerra troiana; Alessandro) = ascensione. Narciso e Deposizione come temi commissionati per arazzi?]

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 35 del *Bilderatlas*, dedicata ai soggetti mitologici "alla francese", in connessione con la nuova 'scienza' astrologico-allegorica:

Antike alla francese. Hercules, Paris (Raub) Paris (Urteil) Orpheus. Venus m.Grazien (astrologisch!) Polyxena. Burgundische Antike. Antiker Heroismus. Mars [Tafel 35] und Helena [Tafel 24] austauschen!!

[Antico alla francese. Ercole, Paride (ratto), Paride (giudizio) Orfeo. Venere con le Grazie (astrologiche!) Polissena. Antico à la borgognona. Eroismo degli antichi. Scambiare Marte (Tavola 35) con Elena (tavola 24)!!].

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 36 del *Bilderatlas*, dedicata al ritorno delle immagini degli dei in vesti contemporanee, nelle miniature del Codice realizzato per le Nozze di Pesaro tra Costanzo Sforza e Camilla d'Aragona (1475):

Pesaro = Antike alla francese im Süden.

[Pesaro = Antico 'alla francese' nell'Europa meridionale].

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 38 del *Bilderatlas*, dedicata al corteggiamento e al simbolismo erotico tra arte cortese e Botticelli:

Mischstil in Bezug auf Antike. Höfisches Leben. Liebessymbolik. Vorstufe zu Botticelli in der Auseinandersetzung m.d. Antike. Teppich ersetzt durch Stiche (Jagd). Minnekästchen. Distanz in der Werbung; Bestrafung Amors. Noli me tangere. Bestrafte Kälte (Nostagio) und Herzessen. Triumph Amors. Hosenkampf u. Quaresima italienisch. Paris u. Helena im Mischstil. Baldini 1. Fassung Sol.

Stile misto in rapporto con l'antico. Vita di corte. Simbolismo d'Amore. Fase del confronto con l'antico che precede Botticelli. Arazzo sostituito da incisioni (caccia). Cofanetti d'amor cortese. Presa di distanza nel corteggiamento: punizione di *Amor*. *Noli me tangere*. Freddezza punita (Nastagio) e mangiare il cuore. Trionfo di *Amor*. Lotta per i pantaloni e quaresima italiana. Paride ed Elena in stile misto. Baldini 1. Versione Sol.

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 39 del *Bilderatlas*, dedicata alle allegorie mitologiche di Botticelli:

Botticelli. Idealstil. Baldini 1. und 2. Amor antikisch. Pallas als Turnierfahne. Venusbilder. Apoll und Dafne = Verwandlung. Horn d. Achelous.

[Botticelli. Stile ideale. Baldini 1. e 2. *Amor* anticheggiante. Pallade come palio per torneo. Immagini di Venere. Apollo e Dafne = metamorfosi. Corno di Acheloo].

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tavola 40 del *Bilderatlas*, dedicata all'affermazione dello stile patetico all'antica:

Durchbruch des antiken Temperaments. Kontinuierliche Darstellung (als Triumphzug antiker Gestalten? = Fries). Kindermord = rasende Mutter? Exzess der Pathosformel.

[Irruzione del temperamento antico. Rappresentazione continuata (come corteo trionfale di figure antiche? = fregio). Infanticidio = madre furiosa? Eccesso della formula di pathos].

Appunti di Warburg & collaboratori

§ Tutto il gruppo della Tavole 43-54, dedicate a: la Cappella Sassetti (Tavola 43); la *grisaille* (Tavola 44) e il Ghirlandaio (Tavola 45); l'immagine della Ninfa (Tavola 46); le figure dell'Angelo e della Cacciatrice di Teste (Tavola 47), di Fortuna (Tavola 48); il pathos di Mantegna (Tavola 49); le Muse e i Tarocchi (Tavola 50/51); la Giustizia di Traiano (Tavola 52); l'olimpizzazione delle Muse, dall'età umanistica a Raffaello (via Mantegna) e Michelangelo (Tavola 53); la Cappella Chigi di Baldassarre Peruzzi (Tavola 54).

§ Il *Geburtstagsatlas* si chiude su Tavola LV, dedicata al recupero dello stile ideale antico tra Raffaello e Manet.

***Geburtstagsatlas* 1937 vs Atlante Mnemosyne 1929**

Il confronto tra il *Geburtstagsatlas* 1937 e l'Atlante Mnemosyne 1929 consente di misurare la distanza della pubblicazione di Gombrich rispetto all'ultima edizione del *Bilderatlas*.

Gombrich opera una netta selezione sulla serie delle tavole dell'ultima versione dell'Atlante che nel *Geburtstagsatlas* risultano ridotte da 63 a 24. Un taglio deciso è operato sul numero delle immagini – 280 nelle 24 tavole della versione Gombrich, rispetto alle circa duemila immagini che Warburg progettava di includere nel Mnemosyne Atlas, come si evince da un appunto del *Diario romano* del 8 aprile 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 duemila illustrazioni a cura di A. Warburg. Indici di Gertrud Bing.

A. Warburg, 8 aprile 1929 (A. Warburg, G. Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino 2005, 98).

Nella versione di Gombrich, almeno nella confezione dattiloscritta a cui si fa riferimento, la scelta dell'inclusione di alcune tavole e dell'esclusione di altre non è esplicitata. In riferimento all'apertura e alla chiusura dell'Atlante, si noti che nel *Geburtstagsatlas* sono incluse le Tavole di apertura – *Tafeln* A, B, C – corrispondenti a quelle realizzate da Warburg e collaboratori soltanto tra il settembre e l'ottobre 1929. L'ultima Tavola della selezione proposta da Gom-

brich – *Tafel LV* – 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 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 (Aby Warburg, Gertrud Bing, *Diario romano (1928-1929)*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino 2005, 53).

Riassumendo lo schema delle presenze e delle assenze analizzate nei paragrafi precedenti, si nota che, rispetto all'ultima versione dell'Atlante Mnemosyne 1929, nel *Geburtstagsatlas* 1937 mancano:

- le tavole dedicate ai tornei, agli arazzi e alle *fabulae* mitologiche e gli dei vestiti “alla francese” e agli oggetti quotidiani, ai giochi, alle feste (Tavole 32-36);
- le tavole fiorentine, con le opere di Botticelli (Tavole 38-39);
- le tavole con la riemersione del pathos nell'arte rinascimentale, dalle cacciatrici di teste, Giuditta e Salomè, all'immagine di Fortuna (Tavole 40-42; 43-49);
- le tavole con la sopravvivenza in contesti diversi del repertorio dell'Antico, dai Tarocchi di Mantegna alla Cappella Chigi (Tavole 50/51-54)

Mancano inoltre tutte le tavole successive a Tavola 55 (Raffaello e Manet) ovvero:

- le tavole dedicate al tema della migrazione delle divinità al Nord che hanno al centro l'opera di Dürer (Tavole 57-59);
- l'intero gruppo delle opere della trasformazione dei temi e dei soggetti nel passaggio alla cultura olandese, che hanno al centro l'opera di Rembrandt (Tavole 70-76);
- il gruppo finale delle tavole dedicate al contemporaneo (Tavole 77-79).

Non è chiaro, comunque, perché siano escluse quasi tutte le tavole dedicate al Rinascimento fiorentino: la 39, 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*, pubblicato nel 1893 e poi compreso nell'edizione delle *Gesamellte Schriften*, Leipzig 1932, 1-59), potenzialmente utile per il testo di corredo. E perché siano escluse le tavole sulle migrazioni dell'Antico al Nord, tra cui Tavola 58 focalizzata sulla *Melencolia I* di Dürer, che poteva avere un 'testo a fronte' di riscontro nel saggio su Lutero (*Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, pubblicato nel 1920 e poi compreso in *Gesamellte Schriften*, Leipzig 1932, 487-558).

Una spiegazione della *ratio* delle esclusioni potrebbe essere cercata nell'intenzione di concentrarsi su testi inediti di Warburg: così si ricava dal titolo del faldone [WIA.III.109]: *Ernst H. Gombrich's edition of A. Warburg's unpublished working papers*, che contiene tra l'altro tre scritti all'epoca inediti: *Bilderatlas Mnemosyne Einleitung*: l'introduzione al Mnemosyne

Atlas (13 pagine); *Franz Boll zum Gedächtnis*, 25 aprile 1925, tradotto come “Per monstra ad sphaeram” (37 pagine); *Manet’s “Déjeuner sur l’herbe”, Die vorpraegende Funktion heidnischer Elementargottheiten fuer die Entwicklung modernen Naturgefuehls* (10 pagine).

Insomma, il significato delle scelte di Gombrich e del fatto che la sua versione dell’Atlante si fermi a Manet, possono essere ricondotti a una perimetrazione di tipo cronologico (“Da Babilonia a Manet”, come diceva Warburg), ma potrebbe essere dettato da una ragione precisa: l’incarico dato a Gombrich al suo arrivo a Londra da Bing e Saxl riguardava l’edizione degli scritti inediti di Warburg. Il collegamento tra le tavole allestite e commentate da Gombrich e i tre testi (allora) inediti compresi nella stessa cartella del Warburg Institute Archive pare confermato dalla nota che Gombrich appunta su Tavola LV:

Zug für eine Gruppe von Flur-Gottheiten aus Marc-Anton Raimondis Paris Urteil adaptiert, dürfen wir auf Warburgs text verweisen.

[Per il gruppo di divinità campestri ripreso dal Giudizio di Paride di Marcantonio Raimondi, possiamo fare riferimento al testo di Warburg].

Il riferimento con tutta evidenza è agli appunti della conferenza su Manet del 1929, ovvero al testo *Manet’s “Déjeuner sur l’herbe”, Die vorpraegende Funktion heidnischer Elementargottheiten fuer die Entwicklung modernen Naturgefuehls*, conservato nello stesso faldone WIA.III.109 (testo e traduzione italiana, a cura di Maurizio Ghelardi, sono pubblicati in “Engramma”). L’incarico affidato a Gombrich – focalizzarsi su testi inediti di Warburg – potrebbe essere il motivo che giustifica l’esclusione di tavole di grande rilevanza dal *Geburtstagsatlas*; ma la questione merita senz’altro ulteriori approfondimenti che auspichiamo siano condotti presto sui materiali di archivio.

Anche all’interno delle tavole riprodotte nella sua edizione, Gombrich elimina diversi materiali, in particolare le immagini che non gli sembrano chiaramente connesse al tema della tavola, riducendo il numero delle figure a circa dieci per pannello. Risultano così epurati tutti i materiali che a Gombrich sembravano eccentrici, e nei casi di manipolazione dei materiali interni delle singole tavole, l’intervento di espunzione è più chirurgico. Così è per la rappresentazione dell’Arianna vaticana, protagonista nella Tavola 4 del *Mnemosyne Atlas*, ma che nella Tavola IV della versione di Gombrich risulta espunta: eppure è la figura che meglio incarna la complessa polarità warburghiana tra estasi e malinconia: proprio il nucleo semantico su cui interviene con violenza semplificatoria l’operazione di pulizia messa in atto da Gombrich. Come direbbe Warburg, “Die Ariadne fehlt”: la grande esclusa è Arianna (si rimanda a Filisetti 2019).

Inoltre è anche quasi sempre evitata la ripetizione dei dettagli ingranditi delle immagini, il dispositivo 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 (sul tema dello zoom nel *Mnemosyne Atlas*, si veda G. Zanon, *Zooming Mnemosyne. Notes on the Use of Detail in the Mnemosyne Atlas*, “La Rivista di Engramma” 191, aprile/maggio 2022, 15-47).

Insomma, Gombrich interviene per definire la scelta dei pannelli, decide dell'inclusione o dell'espunzione delle immagini nelle singole tavole e della loro nuova impaginazione, compone un testo di introduzione e mette a corredo di ciascuna delle tavole una scheda che ne sintetizza temi e contenuti: con tutta probabilità questa scheda è basata sugli appunti di Warburg messi a disposizione da Gertrud Bing (sull'uso di Gombrich dei materiali di Warburg e di Bing, si rimanda a Centanni 2020).

Come è chiaro dalle schede 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 – così scrive Gombrich nella sua introduzione – vede l'uomo costituire il mondo ponendo segni, e in questo modo “distanziando il suo ‘lo’ 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 *Mnemosyne Atlas* però Warburg traduceva graficamente il concetto dello ‘spazio del pensiero’ in una inquadratura del pannello e in una spaziatura tra immagine e immagine che non risultano mai omogenee né regolari. A quanto si vede dal *Geburtstagsatlas*, invece, Gombrich, adotta un colore (il bianco) e 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 (sulla differenza tra il significato di *Denkraum* in Gombrich e in Warburg, si veda Cirlot 2017-1018 e Freedberg 2018). Di fatto, già nell'impaginazione dei pannelli del 1937 Gombrich riproduce un pregiudizio che intriderà *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (London 1970), l'idea secondo cui Fritz Saxl avrebbe trovato l'espedito delle immagini attaccate a pannelli come dispositivo adatto a sopperire alla debolezza psicologica di Warburg e a risolvere i suoi problemi di organizzazione del pensiero e del discorso:

When Saxl presented Warburg with the screens for the arrangement of photographs he must have known that this device [the Atlas] was specially suited to Warburg's needs. The method of pinning photographs to a canvas presented an easy way of marshalling the material and reshuffling it in ever new combinations, just as Warburg had been used to re-arranging his index cards and his books whenever another theme became dominant in his mind. The scholar who wrote with such difficulty and who felt the need to recast his formulations incessantly was here presented with a method which would ease his labours (Ernst H. Gombrich, *Intellectual Biography*, London 1970, 284).

In uno scritto pubblicato nel 1994 nella rivista italiana “Belfagor”, Gombrich, iscrivendo il pensiero di Warburg all'interno delle teorie positiviste ed evuzioniste ottocentesche, derubricherà così il progetto dell'Atlante *Mnemosyne*:

[...] La rinascita di questo motivo artistico era paragonabile a una memoria che portava con sé le tracce dell'emozione originale, e di conseguenza non esisteva un'immagine del passato che non corrispondesse a uno stato psicologico conservato e trasmesso nell'arte. L'ultimo progetto di Warburg doveva raccogliere una collezione di immagini cariche di emozioni che conservavano un ricordo quasi tangibile dell'evoluzione culturale dell'uomo. Anche in questo caso egli lasciava

aperta l'interpretazione di questa versione dell'evoluzionismo, oscillando fra metafora poetica e teoria fattuale (Gombrich 1994, 647).

Gombrich riconduce l'adozione del 'dispositivo Atlante' alla sua idea di un Warburg non solo psicologicamente scosso e scisso, ma teoreticamente incerto e metodologicamente frammentario, comunque inintelligibile senza un'operazione di riordinamento dei suoi montaggi, e delle sue idee.

Pertanto, la *ratio* con cui Gombrich compone la sua edizione dell'Atlante si discosta in modo sostanziale dalla redazione warburghiana: pur rispecchiando nella struttura e in alcuni elementi la composizione del progetto originale, la scelta dello sfondo bianco anziché nero, la riduzione delle immagini e la loro sistemazione secondo una griglia ordinata e consequenziale, il proporzionamento seriale e uniforme della dimensione delle riproduzioni, sono elementi che concorrono tutti a definire una precisa scelta teorica che ha come esito una generale operazione di schiarimento – concettuale e grafico insieme – operato sui materiali del *Bilderatlas*.

Lo stesso intento ermeneutico è chiaramente leggibile anche nel testo di introduzione all'Atlante del 1937, l'unico testo che forse è da ascrivere direttamente a Gombrich (gli appunti sulle tavole sono probabilmente ricavati da appunti di Warburg e collaboratori). La semplificazione rispetto alla densità dell'*Einleitung* a Mnemosyne è evidente a partire dal titolo: *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung [Introduzione a Mnemosyne. Per una teoria della conoscenza e una prassi della simbolizzazione]*. Il termine *Symbolsetzung* si può tradurre come "sistemizzazione simbolica", ovvero una modalità di ordinamento del mondo in simboli: questa scelta lessicale ben sottolinea l'interpretazione positivista che Gombrich legge in Warburg e in Mnemosyne (a distanza di più di cinquant'anni consegnerà il ritratto di un intellettuale fortemente intriso di cultura ottocentesca di stampo positivista, si veda Gombrich 1994). Per altro è da notare che il termine *Symbol* ricorre soltanto nel titolo, e nel composto con il termine *Setzung* che neutralizza la carica energetica e la polisemanticità intrinseca nell'idea di simbolo: nel corso di tutto il testo dell'*Introduzione* il termine viene poi sostituito da *Zeichen* (segno). A differenza di *Symbol*, *Zeichen* indica il segno collegato a un significato chiaro e preciso ed è un termine a cui Warburg non fa mai ricorso nella sua *Einleitung* del 1929, che pur Gombrich aveva a disposizione (come pare evidente dalla sua presenza nel faldone WIA.III.109). Questo indirizzo che va verso la chiarificazione emerge anche nell'uso del termine *Kulturentwicklung* (evoluzione culturale) a cui Gombrich fa ricorso:

[...] und wie in der Sphäre 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 lösen.
[Come nella sfera delle immagini, l'evoluzione culturale tende a mettere in luce una funzione reciproca tra nome e ciò che viene nominato, tra immagine e rappresentazione, così l'evoluzione culturale del gesto tende a separare l'azione dal gesto espressivo] (Geburtstagsatlas [1937] 2017).

Il testo *Zur Mnemosyne* è dunque un'operazione di revisione concettuale che non coglie, corregge, o elude programmaticamente anche la pregnanza di alcuni termini-chiave del sistema di pensiero di Warburg: ne è esempio l'interpretazione di *Orientierung*, che secondo Gombrich è per Warburg un "sovra-concetto" (*Überbegriff*).

La striminzita "edizione privata" dell'Atlante del compleanno messa insieme da Ernst Gombrich nel 1937, non è soltanto un'edizione parziale che semplifica e banalizza l'idea originaria: la ripulitura di Gombrich, a partire dalla sbianchettatura del fondale dei pannelli, dalla censura dei materiali e dall'ordine dato all'impaginazione, riduce la fucina di Warburg a una "casa ordinata" (così Salvatore Settis), nella quale però, anche a voler cercare qualche ragione per giustificare la recisa selezione cronologica e la candeggiatura tematica e concettuale dei materiali, non si trova più lo spirito e gli obiettivi del progetto warburghiano, e neppure il rigorosissimo procedimento metodologico che sovrintende alla costruzione dei singoli pannelli e all'organatura dell'opera. Ma di fatto, l'edizione dell'"Atlante del compleanno" dimostra come l'Atlante Mnemosyne potesse nella sua complessità essere non compreso, il suo senso diventare sempre più irrecuperabile ed esoterico, e di conseguenza la sua pubblicazione essere irrealizzabile per molti decenni. La battuta d'arresto del progetto *Bilderatlas* fu consolidata dalla svalutazione che lo stesso Gombrich opera sul progetto Atlante nella *Biografia Intellettuale* del 1970, derubricandone senso e portata. Ma come ha notato Salvatore Settis il torto più grande che si possa fare all'Atlante Mnemosyne è considerarlo un progetto idiosincratico, una specie di proiezione di uno spirito altamente originale, declassandolo a sfogo visionario di un signore che esce da un lungo periodo di ricovero in una clinica psichiatrica. Il pensiero di Warburg che si esprime in Mnemosyne invece è straordinariamente forte, e come afferma Salvatore Settis, la sua forza spaventa sia quelli che se ne accorgono, sia quelli che non se ne accorgono e che se ne difendono minimizzandone la portata.

In sostanza, sfogliando il *Geburtstagsatlas*, si comprende come Gombrich abbia realizzato una versione controllata, ordinata e ripulita di Mnemosyne che di fatto finisce per dissipare le sfumature di senso e disarticolare la scrittura "politetica" e il senso stesso dell'Atlante (così Salvatore Settis, *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012), 285). L'operazione di Gombrich nata come una prima, privata, e incompleta edizione del *Bilderatlas*, diventa una pietra tombale sull'Atlante.

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

§ *Einleitung. Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung*

§ Tafel A

§ Tafel B

§ Tafel C

§ Tafel I

§ Tafel II

§ Tafel III

§ Tafel IV

§ Tafel V

§ Tafel VII

§ Tafel VIII

§ *Einleitung zu Tafeln XX-XXVII*

§ Tafel XX

§ Tafel XXI

§ Tafel XXII

§ Tafel XXIII

§ Tafel XXIV

§ Tafel XXV

§ Tafel XXVII

§ *Einleitung zu Tafeln XXVIII-*

§ Tafel XXVIII

§ Tafel XXX

§ Tafel XXXI

§ Tafel XXXVII

§ Tafel XLI

§ Tafel XLII

§ Tafel LV

ZUR MNE MOSYNE

Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung.

Der Begriff Orientierung hat fuer Warburg im Anschluss an Kants Aufsatz "Was heisset sich im Denken orientieren?" sehr allgemeinen Charakter. Er ist ihm der Ueberbegriff fuer 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, der das Bereich des Bewusstseins von dem der Aussenwelt scheidet und jedem seine immanente Gesetzmassigkeit zuweist, ist ihm das wesentliche Agent 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 urspruengliche 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 verlorengelht: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit.

Aneignung des Bildes - Kenntnis des Namens verleiht nicht mehr Distanz zum Bezeichneten, sondern Macht ueber das Bezeichnete. Das Bild gewinnt ueber seinen Zeichen-Charakter hinaus oft drohende Wesenheit, der Name kuendet geheimnisvollen Sinn des Benannten. Es muss hier schon erwahnt 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. Vor der Zeichen-schoepfung im Bild, vor 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 Ausdrucksgebarde, der Gestus im engeren Sinn darunter begriffen wird, sondern auch ausdruckstragende Handlungen, die in ihrer Triebnaehne zu "Urworten leidenschaftlicher Dynamik" werden; gemeint ist etwa der Griff nach dem Kopfe des Opfers, der triumphale Gestus, der den Unterworfenen mit Fuesen tritt, und wie in der Sphaere des Bildes die Kultur-entwicklung dahin tendiert, den Namen und das Benannte, Bild und Abbild in ihrer wechselseitigen Funktion klarzustellen, so ist die Kulturre-entwicklung der Geste darauf gerichtet, die Handlung von der Ausdruckgebarde zu loesen. Wenn wir etwa mit Piderit annehmen, dass der Ausdruck des Behagens urspruenglich die Muskel-Konstellation des Reflexes auf Suesgeschmack gewesen, dass das Faustballen des Zornigen urspruenglich Fotschlag bedeute, dann vollzieht sich in diesem Abloesen dieselbe Distanzierung, Denkraumschoepfung, die auch am Material bildhafter Orientierung dargelegt werden soll. Sie ist eng verknuepft mit der Losloesung von triebhafter Reflexbewegung, wann die Pause zwischen Antrieb und Handlung der besonnenen Vernunft Einfluss gewahrt.

T A F E L A

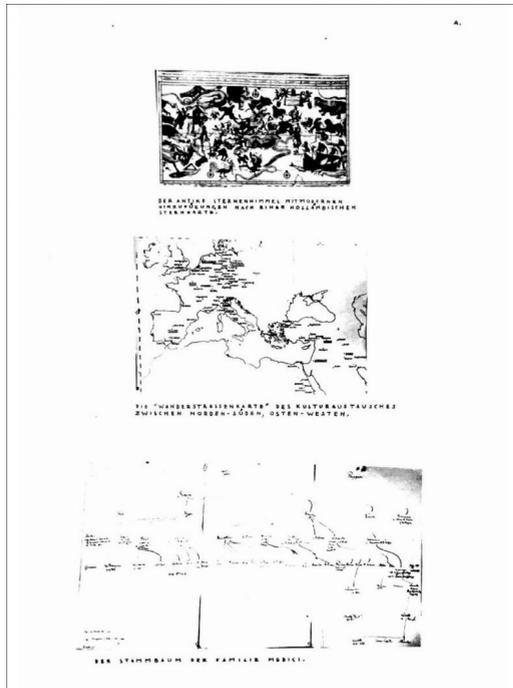
Der doppelten Funktion der Distanzierung von der Umwelt und Einordnung in die Umwelt dienen die drei Beispiele dieser Tafel. Das erste zeigt paradigmatisch die orientierende Funktion des Bildes: eine Sternkarte des spaeten 16. Jahrhunderts. In der Dunkelheit der Nacht sucht sich der Mensch am gestirnten Himmel zu orientieren. Aber die unueberschaubare Fuelle der Sterne scheint sich einer Benennung zu entziehen. Nur das gestaltende Zusammensehen einzelner Punkte zu bestimmten ein-pragehaften Umrissen, der Vergleich dieser Umrisse mit bekannten Dingen der Umwelt ermöglicht ein Zurechtfinden. So wuerde der Vorgang zerlegt

[B. 109.5.1]

Geburtsatlas, Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung, versione dell'Introduzione secondo il dattiloscritto WIA III.109.5.1 (edizione e traduzione a cura del Seminario Mnemosyne 2017).

Tafeln

Tafel A



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.

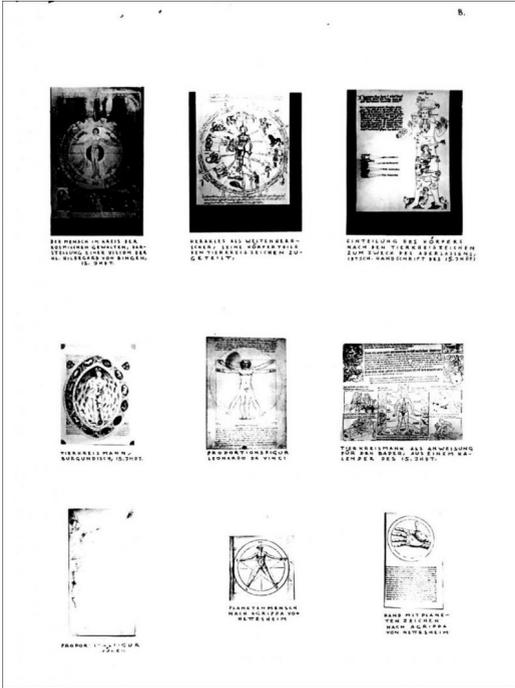
Die für uns so geometrisch abstrakt wirkenden Konstellationen des Himmels genuegen, um in der gestaltenden Phantasie des Menschen zum Baeren, zum Fisch oder Krebs zu werden, wie den abstrakten Ornamenten der Primitiven immer wieder gegenstaendliche Namen und gegenstaendlicher Sinn beigelegt werden. Und 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 besaet 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 europäischen Kulturraumes gewaehlt, die die Zentren, Wanderstrasse und Niederschläge astrologischer Vorstellungen also „der Orientierung am Himmel“ festhaelt. Mit dieser „Wanderkarte der Planeten“ wird ein Haupt-Thema der Mnemosyne angeschlagen. Darüber hinaus aber steht sie als ein fortentwickeltes Bildsymbol der Orientierung: sie ist Abbild der Erdoberflaeche und Zeichen zugleich, denn in der Landkarte wird ja relationstreu Schema und abstraktes Abbild einer nie geschauten Wirklichkeit im Laufe der Entwicklung der Kartographie eins. So bietet die Landkarte eine Zwischenstufe zwischen dem Bild und dem reinen Zeichenschema, das uns das dritte Beispiel, das der Geschichte, also der „Orientierung in der Zeit“ gewidmet ist vor Augen fuehrt.

Hier ist fuer den Stammbaum, der die Generationenfolge versinnbildlicht, der Stammbaum jener Familie gewaehlt, deren Lebenskreis und europäische 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 glaezenden symbolbeladenen Aufzügen und Festspielen zu verbergen wussten, die ein drittes Leitmotiv dieser symbolgeschichtlichen Untersuchung sind. Der orientierende, klarende Charakter des Bildes hat im schematischen Stammbaum die Hoehe des wissenschaftlichen Schemas erreicht. Alles Abbildhafte ist eliminiert, es werden einzig Relationen auf dem Gebiete zeitbedingten biologischen Ablaufes in die visuelle Anschaulichkeit uebersetzt. Das Ausgespanntsein der Orientierung zwischen Bild und Zeichen kommt auf der Tafel sinrfaelig zum Ausdruck.

Geburtstagsatlas, Tavola A, edizione e traduzione a cura Clio Nicastro 2018 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola A).

Tafel B



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 verständlich zu machen. Die Bedeutung dieser Denkform der „Veranschaulichung“ fuer die gedankenmaessige Beherrschung der Umwelt kann gar nicht hoch genug eingeschätzt 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 schon 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 erwartet 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 Gesetzmässigkeit, die das Universum regiert, hat hier eine Wurzel. Die Rolle der Microcosmos-Idee in der Entwicklung der Wissenschaft, scheint diese Auffassung zu bewahren. Auf der Tafel sind einige Typen der Veranschaulichung dieses Gleichnisses, die die Moeglichkeiten und inneren Gefahren dieses Bildsymbole illustrieren, gesammelt. Einem Missverstaendnis ist vorzubeugen: auch diese Bilder sind nicht als historische --- sondern als systematische Reihe aufzufassen, an deren einem Ende bildhaft primitiven-Denken, an deren andere Ende der gewonnene Denkraum steht. Freilich vollzieht die Renaissance in ihrer Loslösung vom Mittelalter gleichsam in Abries noch einmal den Prozess der Menschheits-Entwicklung. Wie die antike Vorprägung helfend und auslesend beim „Geschaeft der Orientierung“ eintritt, ist Gegenstand der Memosyne.

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

Neben dem Anschaulich werden kosmisch-geometrischer Gesetzmächtigkeit im Bilde, steht die magische Bedeutung, die mit dieser Vorstellung nebenherläuft. Gleiches kann nur auf Gleiches wirken und so wird seit fruhester Zeit in Ost-Asien wie in Europa ein immer reicheres System von Zuordnungen ausgearbeitet, nachdem Kosmisches und Organisches einander in vielfacher Verflechtung entspricht und so aufeinander wirkt. In der Vision der Hildegard sind wie in anderen Kosmosbildern manche dieser Kraftlinien, di vom Macrocosmos zum Microcosmos fuehren, durch Striche angeben, Gleichzeitig ruht hier der Mensch beinahe so im Innern des Kosmos wie die menschliche Frucht in Liebe der Mutter. Auch hier ist Entsprechung und Veranschaulichung 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 zureckreichen. Nach diesen wird der Mensch-ursprünglich wohl nur der König – nach seinem Tode in den höchsten Himmelsgott verwandelt werden. Dieses höchsten Gottes Koerpetelle aber sind die einzelnen Goetter des Himmels und so sind nach vollzogener magischen Gleichsetzung auch die menschlichen Koerpetelle je einer Gottheit zugeordnet, die in der Hymne um seine gleichsam stückweise Vergottung im jenseits angeufen werden. Verwandtes ist auch aus Vorderasien bekannt. Vorstellungen dieser Art konnten dem Urbild der späten griechischen Miniatur zugrunde liegen, auf der Herakles als Himmelsbeherrscher erscheint, seine Gliedmassen dem Tierkreiszeichen zugeordnet. Der Architypus dieses Bildes konnte vielleicht gleichzeitig der Architypus einer Illustrationsreihe sein, die die Vorstellung vom „Tierkreisemensch“ im medizinischen Handschriften repräsentiert.

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 zwölf Zeichen des Zodiakus zunächst nur, um eine allgemeine Einflusstilehre 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 lehnt 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 lässt den Menschen von Tierkreiszeichen 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 monströses wirkendes Schema. Es hat den Anschein, als sässen die Tierkreiszeichen wie Schröplköpfe auf dem Körper. Die kosmische Vorstellung einer wirksamen Gesetzmäßigkeit ist hier im bildhaften zu einem fast abtösend wirkenden Merkschema erstarrt. Wenn auch für den ärztlichen Benützer 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 „Tres 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 durchwallendes

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

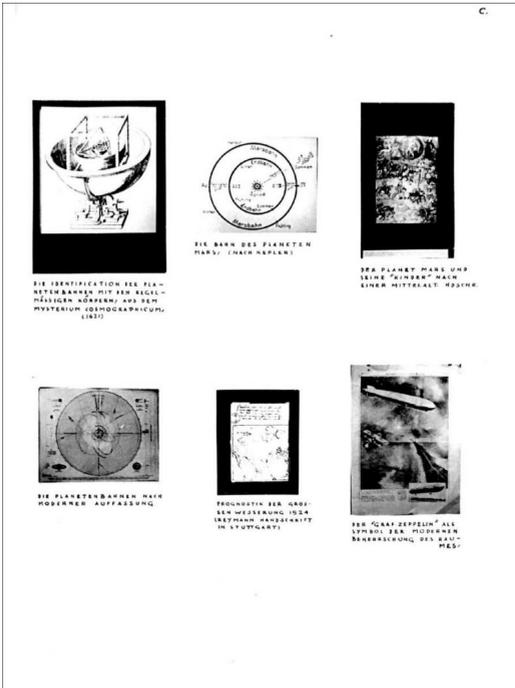
Man weiss, wie die Renaissance-Künstler, wie Dürer etwa, um diese Vorstellung in der Welt des Sichtbaren gerungen haben. Die Berufung auf die kosmische Harmonie ist diesen kunsttheoretischen Spekulationen ebenso geläufig wie denen der Musiktheoretiker und doch besteht

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

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

Geburtstagsatlas, Tavola B, edizione e traduzione a cura Clio Nicastro 2018 (cfr. con *Mnemosyne Atlas*, Tavola B).

Tafel C



TAFEL C

Die Vorstellung von kosmischer Gesetzmäßigkeit als von einem harmonischen 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 Mifolgeheitsmoment, das in ihr lag, könnte auch zum Hemmnis werden. Das Gleichnis konnte das Vergleichliche beim Ausgang deutlich. Den Planeten Mars, dessen Unerforschbarkeit mittels der, freilich schon gleichmäßig, noch im astrologischen Sinn auf, wenn er schreibt: "Auf Gehalts Ruror Majestät führe ich endlich einmal den hochedlen Gefasenen zur öffentlichen Schaustellung vor, dessen ich mich schon vor einiger Zeit unter dem Oberbefehl Ruror Majestät in einem beschwerlichen und mehrerellen Krieg bemächtigt habe." Es ist barockes Spiel, wenn er hier den Kriegsgott, der als unheimlicher Planetensamson in den mittelalterlichen Handschriften fortlebt, statot beweist uns Keplers astrologische Festigkeit, die durchaus nicht nur dem Broterwerb diene. An die Erforschung der Verhältnisse der Planetenbahnen geht er unaussetzt ganz aprioristisch von der pythagoräischen Vorstellung der Harmonie der Planetensphären aus; ihre Bahnen sollten sich wie die einfachen Körper verhalten. Ein Bild dieser Körper schmeckt das innere Titelblatt seines "Mysterium Cosmographicum" und wie stark Kepler der alten bildhaften harmonischen Auffassung des Kosmos verpflichtet blieb wird nicht nur in seiner Streitschrift "Contra Ursum" deutlich. Auch seine Entdeckung der wahren Gestalt der Planetenbahnen als Ellipsen, nicht als Kreise, muß er mit Beherrigungen vor sich und Anderen verteidigen, die die aesthetisch-harmonische Vollwertigkeit der Ellipse neben dem Kreis, zum Gegenstande haben. Das schematische Bild der Marsbahn nach Keplers Lehre zeigt schliesslich die orientierende Bedeutung bildhafter Vorstellungen nachwirkend. Wissen wir doch heute, dass dieses "galilaische Bezugssystem", nach dem die Planeten die stillstehende Sonne umkreisen, nur den Vorzug bildhafter und mathematischer Fasslichkeit vor anderen Darstellungen voraus hat.

Eine auffällige Parallele mag beweisen, dass es hier nicht um Zufälliges geht; das harmonische Selbstbild spielt in denselben Jahrzehnten bei Harvey's Entdeckung des Blutkreislaufes die gleiche merkwürdige Doppelrolle. Bei dieser Entdeckung, die sich an geschichtlicher Bedeutung wohl der Keplers an die Seite stellen lässt, besetzt sich Harvey ausdrücklich auf die innere Wahrscheinlichkeit seines Fundes: Erst so sei die Parallele zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos abgerundet. Nur den Blutkreislauf gelte nun dasselbe, was Aristoteles für den Kreislauf des Wassers in der Welt festgesetzt habe. Die Sonne sei das Herz des Universum, wie das Herz die Sonne des Organismus. Wie sehr selbst in solchen scheinbar spielerischen Analogisierungen uralte Fragenstellungen eingreifen, erfahren wir aus der Tatsache, dass das Herz schon bei Ptolemäus wie auch weiterhin der Sonne als der zugehörigen Planetengöttheit zugeordnet wird; dasselbe Weltbild, das einer kausalen Erklärung jahrausendlang 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 für Warburg in Spengler zum Symbol geworden. Die erste Ocean-Überquerung Ekenets hatte ihn den allertiefsten Eindruck gemacht. Nicht die sportliche Kühnheit, sondern rationales Zukunftswissen sah er darin verkörpert. Das Berechnen der Vaterlage aus kleinsten Schwan-

Geburtstagsatlas, Tavola C, edizione e traduzione a cura Clio Nicastro 2018 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola C).

kungen der Quecksilbersaeule, der organisierte drahtlose Meldedienst, die damit gegebene Moeglichkeit, Sturm oder Gewitterzentren vorauszuberechnen und zu umfahren, statt wie einstmal 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 Reyman's will eine Sternbildkonstellation veranschaulichen, in der das Tierkreiszeichen der Fische uebermaechtig werden sollte. Die blosse Namensassoziation gibt die Bedeutung an, die sich damit verband: Grosse Fluten sollten die Erde bedrohen. Beide Vorstellungen, die hier gegenuebergestellt sind, beruhen auf einem Bilde allgemeiner Gesetzmassigkeit. Aber waehrend in der alten Vorstellung fuer die Kenntnis der kuenftigen Wetterlage das grosste, 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 atmosphaeerischen Situation zu erschliessen, um die Zukunft rechnerisch abzulesen.

Tafel I



BABYLONISCHER URAUFGANGSSTEIN MIT STERNBILDERN.



BABYLONISCHER HERKUNDESTEIN.



ASTRONOMISCHE INSTRUMENTE.



IN BABYLONISCHER HERKUNDESTEIN.



ASTRONOMISCHE INSTRUMENTE.

TAFEL I.

Die Tafel fuhrt das vorantike Erbgut im Beispiel vor, das die Antike zu verarbeiten hatte und das in veränderter Form, aber unveränderter Lebenskraft heute noch nachwirkt. Neben magischen Praktiken wie der Hingeweihschau, fuer die hier die etruskische Weissungslehre stehen mag (siehe Tafel 2) sind es vor allem die Sternbildformen, die der Orient reuuegt ueberliefert. Babylonische Uraufgangssteine zeigen uns zum Teil Bilder, wie das des Sagittarius, Scorpions, Karkinos, die von den heute getrauteten Symbolen nur un wesentlich abweichen. Aegyptische Sarkophage liefern die Kalendergoetheiten der 36 Herrscher der Zeitwoche des Jahres, die fuer die Kalenderpraxis der folgenden Jahrtausende verbindlich blieben. Die Frage des Ursprungs dieser Symbole wird hier bei Seite gelassen, sie stehen nur als Sinnbild des Ursprungs jener Ueberlieferung, deren Schloessel der Atlas gewidmet ist.

Geburtstagsatlas, Tavola I, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 1).

Tafel II



T A F E L II.

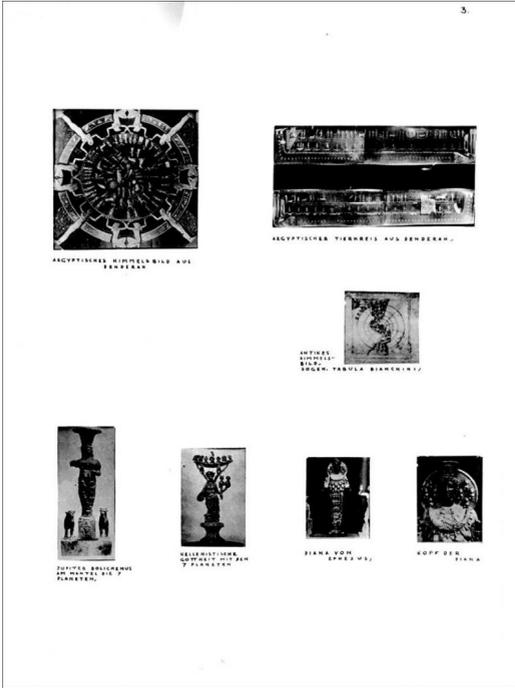
Die griechische Bildphantasie hat in ihrer einzigartigen Präzision und Lebenskraft überliefert. In Bereich kosmischer Symbolik mag es (ausgeschlossen sein, dass die starren isolierten Tierkreisbilder altorientalischen Erbguts sind, während die griechischen Deutungen des Himmels immer bewegtes durch Bewegung und Gestalt nachbilden bemerkt sind. Wo immer aber man die Ursache solcher Polarität suchen mochte, ihre Auswirkung ist sichtbar die Gestalt des Sonnenmittels, den schon schwarzfigurige Vasen mit seinem Gespann zeigen, ist der Kern aller jener Flammenwagen, die eine spätere Entwicklung im Allegorischen genannt hat. Das Auf und Ab von Sonne und Mond rabet als menschlich anschauliches Geschehen die Mythosbilder auf Giebeln und Vasen. Alles Geschehen ist ferner diese Anschauungsform durch menschliches Treiben abbildbar; das Untertanen der Sterne vor der Erscheinung des strahlenden Gottes stellt ein griechisches Vase des Britischen Museums als munteres Unterhalten von Jungfrauen dar, die sich wie auf einem Sportplatz tumeln. Euripides schildert in seinem "Ion" (1140) ein "Pepichomeide mit dem Bild der nachmittlichen Himmels: Myraos mit das Herz der Sterne zusammen. Der Sommerzeit treibt seine Rosse hind, den Hesperos nach nichtlebend; die Nacht zieht, stark verschleiert, hinter ihm auf seinen Viergespann daher, die Sterne folgen der Göttin, die Pleias und Orion, die Baerin, hoch ueber allen Selene, dann die Hyaden und endlich Boreas, die Sterne vor sich herziehend."

Dieser geschmeidigen Bildphantasie gelingt es nun auch in Laufe der späteren Entwicklung, unterstützt von der Selbsterkenntnis der alexandrinischen Lehrrichter, das gesamte abstrakte Netz von Konstellationen nicht etwa zu monotonen Gestalten zusammenzufassen, sondern zu einem bewegten dramatischen Geschehen wie es der Mythos vorgeformt hatte. Die Höhe dieser Leistung richtig einzuschätzen musste man denn vielleicht an ein Experiment angeschlossen, das den Rohrstich'schen Versuchen von Fleckdeutungen entsprache. "Ziwiel leichter ist es in die Zirkelgebilde der Konstellationen menschliche Bildungen hineinzusetzen, die jede ihrer sich ebenen, als sie zu einer bewegten Aktion von Menschen zu vereinnlichen. Kein Wunder, dass die Namen der griechischen Deutungen bis heute, allen Versuchen der Aufklärung zu trotz, die der Wissenschaft geblieben sind."

Einen Mythos fand man mit allen Protagonisten am Himmelsglobus wieder: den des Zereus. Im zeigt uns der antike Globus des Atlas Parosens, ihn die getrauten Kopien von antiken Illustrationen des Germanicus, die auf uns gekommen sind. Die Stern-Positionen, die Grundlagen der Deutung, sind in dem Bild eingeschrieben. Durch sie wird die griechische Sprache des einseitigen Doppelinstrument wissenschaftlicher Orientierung und anschaulicher Verwirklichung des Mythos durch die Jahrhunderte.

Geburtsatlas, Tavola II, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 2).

Tafel III

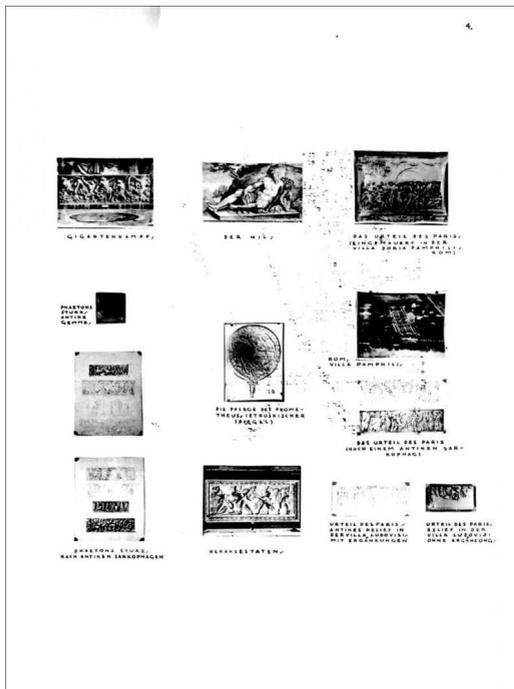


Tafel III

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 orientalische Sternreligion. Es ist der Weg von Athen nach Alexandria. Der aegyptische Tierkreis von Denderah formt die griechische Idee de Himmelsbildes entscheidend um. Statt umfangsdeutender Bilder stehen nun Hieroglyphen am Himmel, Bildzeichen fuer Sternbilder. Die Bilderschrift 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 zugeordnet. Mit dieser Vermengung von Kalenderfigur und Himmelsbild setzt ein Zersetzungsprozess 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 setzt 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 keine 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 Vermutung, 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 typischsten hellenistischen Neuschöpfungen von Kultbildern und Goettergestalten sind vom Sternglauben nicht zu trennen. Die sieben Planeten schmuecken ihren Mantel, denn der Himmel selbst ist Mantel der Weltgoetheit und magische Bedeutung voll geworden.

Geburtstagsatlas, Tavola III, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 3).

Tafel IV



T A F E L I V .

Die Dynamik des griechischen Mythos und die eminente Tragik seiner Motive ruht auf einem tiefen Gegensatz zwischen olympischen Gottheiten der lichten Götter- und der Halbgötter- und dazwischen, die der Erde verhaftet bleiben. Es ist der Gegensatz, den Iphigenien's Parzenlied, Hyperion's Sanktsaal, wie Schillers Ideal und Leben in unser Bewusstsein getragen haben. Das Aufbaumen gegen diesen Zersplitter, der Kampf der Heron um die Höhe des Lichtes, ihr Singen und ihr Scheitern prägt in Mythos Gestalten von unersetzbarem Ausdrucksgewalt. Sie sind von Farbuog auf dieser Tafel vereint. Die Giganten, die in elementaren "titanischen" Zorn vergeblich nach aufwärts sahen, bilden den tragischen Hintergrund. Die Schlangenfesseln unterstreichen in Bildhaftem das Erdgebundene dieser Antagonisten des Olymps. Erdgebundene Elementargötter, wie sie am Paris-Trialla Sarkophag in ehrfurchtigen Stämmen mit adrierendem Gestus nach der himmlischen Versammlung der olympischen Götter blicken, zu der die drei strahlenden Göttinnen eben frei aufzählen, entsprechen ihnen. Dar in ihren ruhigen Lagen erinnert nichts an Kampf und Aufbaumen, aber gerade darum wird ihr Typus der Farbuog zum Ausdruckssymbol des passiven Pathos irdischer Befangenheit und des Gebannenseins in den Freilauf der Natur. In der Uebersetzung, die die spätere europäische Kunst mit ihrer Bewegungsformel vornimmt, wird ihm dieser Ausdruckssinn deutlich. Ihre resignierte dämpftrauer wo, wie im Phanton Mythos, die Olympier die Hybris des Heron curichtbar strafen, der es gewagt hatte, den Sonnenwegen lenken zu wollen, selbst einer der Lichtgötter zu werden, wie Phanton satirisch, kopflos, mit verwirrem Gespinn in den Fluss Eridanos stürzt, klagen die Elementargötter um dieses Opfer des olympischen Gornes. Dieses Leidenspathos des zornstummstürmenden Kämpfers um die Höhe gibt der Gestalt des Prometheus ihren Zweigkeitswert. Als ein Leidender und leidenschaftlicher Kämpfer um das Licht als seine Erlöser Figur erscheint schon in manchen Stellen von Aeschylus Drama, und seltsam scheint in der Darstellung der Pflege des Prometheus und der Abnahme von Felsen der Typus mancher gleich Darstellung vorgebracht.

Nur einem gelingt aus eigener Kraft und mit Hilfe der Götter der Aufstieg aus der Welt, durch die Unterwelt, bis in den Olymp: Herakles, der dann Erblitz des kämpfenden Helden überhaupt ist. Seine Arbeiten sind je ein Kampf gegen die Hindernisse der Vergeltung, sein Lichtort ist Vorbedingung seiner Auffahrt in das Lichtreich des Olymp.

Geburtstagsatlas, Tavola IV, edizione e traduzione a cura di Francesca Filisetti 2019 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 4).

Tafel V



TAFEL V.

Das Thema dieser Tafel ist die Frau in den Zuständen des Leidenspathos. Wie ein Leitmotiv steht das Feldrelief der grossen Göttermutter Kybele, deren Kult das Hasen gegen sich bis zur Selbstverbrümmung fördert, am Eingang. Das Unterliegen unter dem grauenhaften Götterwillen charakterisiert die Niobiden, die, wie der Psephogge, vergebens in Bitten und Schreckgebärde die Hände erheben um die tödtlichen Pfeile abzuwehren. Der Formel der Niobide ist auch die filiehende Myrrha nachgebildet. (Sieweking, Maerchner Jahrbuch, 1915.)

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 Gebärde Trägerin des Ausdrucks der Aktion. Es kennzeichnet die Polarität der reichen griechischen Kunst, dass fuer diese Tat sensueller Wildheit das Monologartige, Lauternde und Kampfbende Vornehen 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 Ovids verlorenem Drama schliesslich die triebhafte Gewalt durchbricht, in dem berühmten Worte der ovidianischen Medea "video meliora proboque, deteriore sequor." So schildert uns auch die S-Phranis des Callistratus die Statue der Medea. Das ist die Hinwendung zum "Seelendrama", in dessen Mittelpunkt nicht mehr der kampfende Mann, sondern die von eigener Leidenschaft ueberwaeltigte Frau steht. Vergleichen hat das Wiederauftauchen dieser Kunstgesinnung im Zusammenhang mit dem Medea-Stoff bei dem grosssten "Seelendramatiker" der Neuzeit, bei Rembrandt, erfolgt.

Gerade der Moment vor dem Worte wird auch auf den Sarkophagen in derselben Ruhe wiedergegeben, waehrend der Ausdruck der ungluecklichen Kreusa im Flammenbrennend besuchtes Leidenspathos zeigt. In ihrem Schmerzgestus, der Arm hoch aufgerichtet, der Kopf zurueckgeworfen, genannt diese Ueberwaeltigte an die typische Gestalt der von Leidenschaft ueberwaeltigten Maenade in der griechischen Kunst. Die rasende Maenade ist das Urbild triebhaft entfesselter Leidenscharaktergebaerde. In keiner anderen Kunst wie der griechischen hat ein solcher Typus von extremer gebaerdensprachlicher Ausdruckskraft Fraegung gefunden. Ihre Formel ist die Formel des gesteigerten Pathos schlechthin, ohne dass uns das Verzeihen der Irrregung deutlich wird. Flucht und Ekstase, Lust und Entsetzen zugleich spricht aus den herrlichen Gestalten der Eingeweinten des Dionysos in den Fresken der Villa Igen. Die urchuemliche durchdringende Wildheit dieser "Wanenden" im Gefolge des Bacchus findet ihren Niederschlag in den Mythen von Pentheus, und Orpheus' Tod. Das Denkraumzerstoerende Triebhafte der 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 in thiasotischen Nausche wie ein wildes Tier zerissen, so ist es im Orpheus Mythos ebenso vielsaendig der Saenger der Harmonie, den die wilden Traerinnen ihrem wahninnigen Zorn opfern. Die beiden Mythen, in manchen Fassungen fast identisch, kuennten 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 Bieler hingewiesen hat, die einen Gekreuzigten mit der Beischrift "Orpheus" "Machikos" zeigt, oeffnet die geistesgeschichtlichen Perspektiven.

Geburtstagsatlas, Tavola V, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 5).

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 flieht. 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.

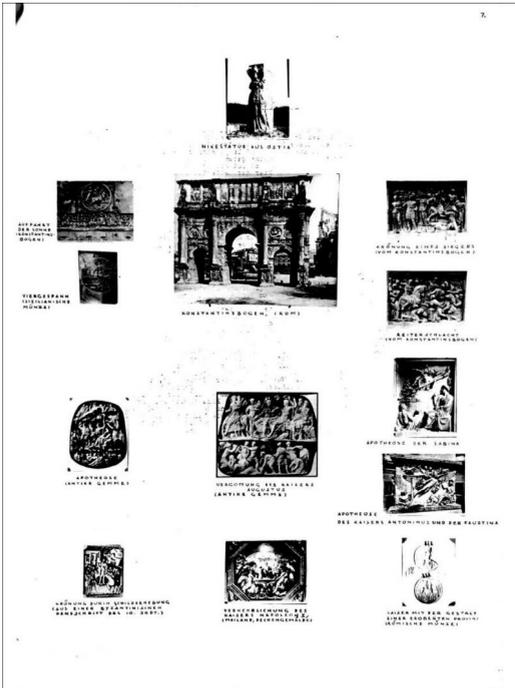
Dieses ertuemlichste Wildheitsmotiv der "Kopfjaegerei" ist fuer Warburg Symbol der seelischen Tiefen, in die jene Mythen hinabreichen. Er sieht es nachwirken in der Ausdruckshandlung des Griffes nach dem Kopf des Opfers, fuer die die Vase mit der Toetung der Amazone als typische Praegung steht.

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, kuen-det in ihrer widerstrebenden Haltung von denselben extremen Leiden der Leidenschaft, wie die Maenade, von der der Gott im Innern Besitz er-griffen hat. Auch die Leukippiden zeigen dieselben Gebaerden aeus-ersten Ausser-sich-seins, die in der Antike nicht nur der Kunst er-laubt 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 Gebaer-de hemmungsloser Klage als Symbol des extremen Leidenszustandes ist vielleicht die aelteste Pathosgebaerde der bildenden Kunst. Bereits die aegyptische Kunst - sonst doppelt verhalten - kennt sie.

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

Stille Verhaltenheit und tiefe Innerlichkeit hat die Antike im Typus der Todes-Szene der Alkestis zur Form werdenlassen. Denn diese Sage bewahrt nichts mehr von ertuemlicher Wildheit. In ihrem Ethos aufopfernder Gattenliebe kuen-det sich eine neue Auffassung vom Menschen an. Ruhig trauernd nimmt der alte Vater von der Zuruecksinkenden Abschied, keiner der Umstehenden wagt eine laute Gebaerde. Nur die Kinder, denen Hemmungslosigkeit noch zusteht, lassen ihrer Trauer um die scheidende Mutter freien Lauf. Aber auch dieser ergreifende Ges-tus hilflosen Abschiednehmens scheint nur den ethischen Charakter des Opfertodes zu unterstreichen; von der rasenden Mutter, die in dae-monischem 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



TAFEL VII.

Aus den Denkmälern der römischen Triumphalkunst sind solche vereinigt deren Nachwirken in der Neuzeit behandelt werden soll. Im Centrum steht der Konstantinbogen, diese Epitome aus drei Jahrhunderten römischer Triumphalkunst, die den Kunstlern nur lange hinaus die Stichworte zur Veranschaulichung römischer Vöresse gab. Diese Vöresse ist nicht das des griechischen Leidenspathos. Es ist das römische Staatstheos hemmungen Siegeswillens. Auch hier hat hellenistische Form uralten Inhalten neue und gueltige Frageung verliehen. Die Gruppe des siegenden Herrschers ueber den ueberwundenen Gegner ist eine der urchaeltesten Bildpraegungen monumentalen Kunstschaffens: römische Staatsmacht und hellenistisches Pathos verliehen dieser einst magisch-starren Geberden-typologie, die den Akt des ueberwindens ins Dauernde erliehen sollte, neue Lebensmasse und neue Gueltigkeit. Vor allen in den zwei traujalenen Reliefs sammelt sich alles, was Siegesteils seit Jahrtausenden der Nachwelt zu kunden kless: das wilde ueberreiten des zusammengeknuckten Gegners, die Jauchferngruppe mit dem Griff nach dem Kopf des Feindes, und endlich im Hintergrunde rechts, ueber der Masse der Folgenden, die grauige Wahr-machung dieses symbolischen Gestus: zwei abgetrennte Koeerpe von ge-ruesteten Legionaeren dem Kaiser dargebracht.

Dass solche urtueulich barbarische Inhalte in diesen Denkmälern kunstlerische Form finden konnten, sicherst diesen Formen die Macht ueber die kommende Zeit. Etwas von organistischem Geist sah Marburg in diesen kopflegenden Legionaeren ebenso an Werk wie in den maendlichen Kopf-jauchserinnen der griechischen Sarkophage. Eine "Mannes mit ungetreuen Vorzeichen" ist ihm gleichsam die Nike, deren Beistand solchen Triumph verleiht. Ihre ueberall ist sehr als eine "Personifikation" des Sieges. Sie macht als himmlische Gotin dem Sieger zum Vollzieher eines Goetter-willens. Diese Goetlichkeit des Sieges - im Wettkampf wie im Feld - muss man im Auge haben, um die magische Fucht des Triumphgedankens ganz nachempfinden. Schon der Triumph als maerale Handlung ist seitwelse Vergoetung, Apotheose, in der der Imperator im "uewende des Jupiters als iralische Verkoeperung des Gottes zum Staatsengel am Kapitol esportiert. Fuer den Kaiser ist diese aufahrt gleichsam nur Vorstufe. Nach seines Tode wird der vergoetlichte aufzufahren oder esportieren werden ins lichte Reich der Goetter. Das Kuebild von der "Enthoebung", das in geruad-schen Kriegerbrueuch der Schilderhebung Gestalt gefunden hat, - so schildert etwa der pariser Realiter die Halbung Davids - wird hier in grossartiger Steigerung zur eigentlichen Himmelfahrt. Eine Abnung solcher Zusammen-hangung mag Applaud geleitet haben in Mailand den grossen Bahofahren, römischer Imperatoren, Napoleon I. ma malen, wie Nike ihn auf dem Schild esportieren wie in die Sternmaehere des Tierkreises, in dem das Zeichen der Waage, das Sinnbild der Gerechtigkeit, kminiert.

Geburstagsatlas, Tavola VII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 7).

Tafel VIII



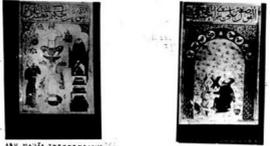
TAFEL VIII.

Denkmäler des Mithras Kultes stehen hier fuer die letzte grosse Erregungswelle, die aus den Abendlande in die europaische Kultur hinüber-schlingt. Es ist der Geist der spastantiken Religiosität, der in diesen Bildprägungen wirksam ist. In der heroischen Geste des opfernden "Griff nach dem Kopf der Bestie" praegt sich das Bild des triumphierenden Lichtgottes und Hiltlers Mithras den Mythen ein. Aber dieses Pathos ist nicht mehr das rein hellenistische der Aktien, es ist rascherbereitet in orientali-sche Repräsentation, die Geste hat symbolische Ouelligkeit; das Bild ist nicht Darstellung einer bestimmten Identität, sondern Schaustellung einer heiligen Schöpfergattung, deren eigentlicher innerer Sinn dem Mitge-wählten wohl schrittweise enthüllt wurde. Wir kennen noch nicht alle diese Bedeutungslichter; soweit aber scheint sicher, dass das alte primä- deutet werden konnte. Die Bilder des Tierkreises; das Bild der Opferhand-vom Himmelherrscher, dessen Bild von orientalisierenden Vorstellung von Himmelherrscher, dessen Bild von Zerkikus umgeben wird. Eine dieser Gestalten hat im Mithras kult selbst eine Rolle gespielt das Bild des irani-schen Erwan.

Nächst diese synkretistische Astralalambolik diese Tafel nahe an die Gedankenkreise von I-III, so schlagen andere Denkmäler die Brücke zu den Bildprägungen hellenistischer Kunst. Schon die Art des Kultbildes, unge-ben von der Schilderung der Lebens-Stationen des Helden, ist eine Frageung, die auch fuer Herakles-Bilder belegbar ist. Dem Mithras kult war jene Aus-schliesslichkeit fremd, mit der das Christentum sich die Alleinherrschaft errang. In Oetia scheint er eine enge Verbindung mit dem agriatischen Kult der Oestiermutter eingegangen zu haben, ja, Anzeichen sprechen dafür, dass die grausig-urteillichen Bluttaufen der Neupolien in dieser Kult-stätte eine Rolle gespielt haben. Bei dieser wolle der Initiant in einer Grube unter dem Opferler und wurde in seinem warmen Blute bebadet. Ur-tümliche Willkür scheint auch sonst dem Ritual nicht fremd gewesen zu sein wir haeren von Necken-Ritualen und haben - freilich verzernte - Kunde von jenen schauervollen Prüfungen der Mythen, in denen Erinnerungen an ur-spruengliche Menschopfer nachgeleibt haben moegen. Auf diese Prüfungen lassen sich wohl die Darstellungen des Mithras in Capsa beziehen, und am Dolch der, mit Blut bedeckt, dabei eine Rolle gespielt haben soll, mag an Pausanias in Oetia gemeint sein, wo dieses Zeugnis einem urzeitlichen Mithras seitens nahe neben der altpyrischen Gostia Athens steht. Diese Doppel-heit von Thiasos und Spekulation, von Magie und Philosophie, die Verwirrung dieser Primitivität mit dem weiten Horizont einer Spastik ist so, was Pa- burg an der spastantiken Religiosität vor allem fasselte. In diesem Sinne wolle Warburg das besuetsene Relief aus den Mithras in Hieburg verstanden wissen, das, in einem Zapfen drehbar, den Gleichen vielleicht zwei Seiten eines Mythos im Kult vor Augen fuhrte. Wir kennen nur den Vorteil dieser zwei Darstellungen, nicht aber ihre eigentliche Bedeutung. Die eine Seite stellt Iesus aus den Mythen-Mythen dar, Mithras als Jager in Zen-trum. Die andere laesst sich aus Analogien mit einem heute verlorenen Fresko in Rom mit Sicherheit als die Sonne denken, in der Theon Helios ueserredet, ihm das Sonnengespann zu leihen (Behn). Schon werden die Pferde vorreicht und so ist die Kuppel, der Weltanlegung, nicht mehr aufzufassen. Mit dieser Kuppel, die uesere an den der Welt herbei-fuehren werde, weil die Furhung auch dieses Relief in Verbindung. Oder haben wir den thronenden Helios als eigenlichen Gegenstand der Kuppel-sation zu denken, der einen Stierkubel selbst den Sonnengespann anschirren laesst als Anspielung auf einen Sonnenfuhrer der Seele? Denn dieser Erli- wungsgedanke steht im Zentrum der mithrasischen Lehre, es ist der Glaube, dass die Wiederfahrt des Mythen zur Furhung ist zu einer schliesslichen Auffahrt durch die sieben Planetensphaeren ins Reich des Lichts. Bei dieser Auffahrt wird Mithras die Seele geleitet. Bei Iustus verleiht den Kämpfer fuer das Licht schliesslich den Triumph der Vergottung.

Geburtstagsatlas, Tavola VIII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 8).

Tafel XX (mit Einleitung zu XX-XXVII)



DIE ZWEI VERGEGENWÄRTIGTEN
VON DER ANTIKEN ZEIT
BIS ZUR NEUEN ZEIT

NACHSCHOPFER AN DER
TAFEL XXV (S. 100)



DIE 7 PLANETEN NACH HINWÄRTS, ORIENTAL, VORSTELLUNG
VON DER ZEIT DER ANTIKEN BIS ZUR NEUEN ZEIT



TAFEL XXV NACH DER
TAFEL XXV (S. 100)



DIE ZEIT DER ANTIKEN
VON DER ZEIT DER ANTIKEN

EINLEITUNG ZU XX - XXVII.

Die folgenden Tafeln halten Denkmäler fest, die Macht und Geltung antiker Bildtradition im hohen und späten Mittelalter aufs Fingerringliche versuchslos. Aber nicht jene Bildwerke wurden in diesem Zeitraum vor allem kopiert, die uns in den Sinn kommen, wenn wir von antiken Bildausdrücken sprechen. Denn das Tataras an Bild war nicht antiker Art. Nicht um Macht der Heberge und Schönheit der Form ging es. Es sind Bilder, die um ihre Inhaltsgestalten, die um ihrer Attribute willen sorgfältig tradiert und neben sorgfältigen Beschreibungen lebendig erhalten wurden. Die Bilder des Himmels etwa sind zu Zeichen geworden, deren Kenntnis Wissenschaft heißt. Aber diese Bild des Himmels haben schon in der Spätantike ihre Funktion als bloße orientierende Hilfen am Firmament eingebüßt. Sie werden schließlich als Abbilder von wissenden Wesenheiten übermittelte, deren Kenntnis Macht zu magischer Handlungskraft der Partizipation von Bild und Abgebildeten verleiht. Trotzdem bleibt ihre ursprüngliche Funktion in vielen Paelen 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 abobachtet werden soll, desto willkürlicher und monströser wird die Form, die doch mit aller Sorgfalt übermittelte und beschrieben wird. Erst das Wiedererleben der olympischen Antike, das Wiederaufleben des antiken Menschen und Schönheitssinns, vertreibt diesen monströsen Tonk der dämmernden Spieltheater und schaltet die in Attribute zerfallenen Bilder wieder zur dynamischen Einheit symbolkraftiger Gestalten. Dieser Entwicklung sind die folgenden Tafeln gewidmet.

TAFEL XX.

Der Kulturkreis der näheren Osten ist es vor allem, der die spätantike Kosmologie und ihre Bildverstellungen bewahrt und vermittelt hat. Das Bild eines der größten und einflussreichsten Vertreter der arabischen Sternkunde, Abu Mahara, in einer Handschrift des XV. Jahrhunderts, zeigt schon ausserordentlich, welches Ansehen die Autorität dieses Mannes mehr als ein halbes Jahrtausend nach seinem Tode genoss: er ist thronend dargestellt. - Ihr Können kann besser in die Problematik seiner Sternkunde und des Denkstiles, für den sie hier steht, einführen, als dass wir ein Zitat aus seiner grossen Einleitung heranziehen, das seine Stellung zum Problem Bild und Orientierung auf das klare präzisiert. In dem Kapitel, das die Dekane die Herrscher von je zehn Zeichen der Tierkreise, nach verschiedenen Lehren asymptisch vergleicht, heisst es: (Doll p.49): "Die alten Gelehrten wollten, wenn sie diese Gestalten unter Angabe eines bestimmten Zustandes beschreiben erwählten, Kolorierung sagen, dass an der Himmelskugel ihnen ähnliche Gestalten nach UNTEN, Aussen und Weerger existieren, so dass jede Gestalt in dieser Beziehung in einem jeden Dekan aufsteige, sondern sie haben herausgefunden, welche besondere Bedeutung jeder Ort der Himmelskugel und jeder Dekan für die Dinge dieser Welt hat. Während fröhlich, wie wir wahrgenommen haben, die Leute gemeinlich glauben, dass nur dem irgendwas von den Dekan der Himmelskugel wirklich eine besondere Bedeutung für 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 Dekan der Himmelskugel und die Dekane der Tierkreiszeichen auf Gestalten und Dinge bezogen, von denen sie sahen, dass sie in den Dekanen der Tierkreiszeichen aufsteigen, damit sie dem Verständnis derjenigen, die sich damit befassen, nahezulegen, haben

Geburtsatlas, Einleitung zu XX - XXVII, Introduzione alle Tavole XX-XXVII, edizione e traduzione a cura del Seminario Mnemosyne 2023.
 Geburtsatlas, Tavola XX, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 20).

diese Gestalten mit verschiedenen Namen benannt und fuer jede einzelne ein 7, vom Zustand der anderen verschiedenen Zustand festgesetzt..... Man hat aber diese befremdenden Namen und Zustände nur festgesetzt, damit ein Unterschied sei zwischen dem Namen der Gestalten der Himmelskugel und ihren Zuständen einerseits und zwischen den Namen dieser Dinge, die sich bei uns vorfinden, andererseits!

Nichts koennte die merkwuerdige Doppelstellung der Astrologie besser kennzeichnen, als dieser seltsame Rationalisierungsversuch. Die urspruengliche primitive Praxis des analogischen Schliessens von der Form eines Himmelszeichens auf seine Bedeutung fuer den Menschen wird gleichsam in einem ruecklaufenden Prozess als Methode postuliert, die es fordert, dass einer Bedeutung auf der Erde ein entsprechendes Merkzeichen am Himmelsglobus zugeordnet werde, das in seiner Form und seinem Namen bewusst analogisch gebildet ist. Dieses Bild ist als Metapher gedacht, als ein "gefordertes" Sternbild sozusagen - oder es wird doch von Abu Mashar so postuliert. Das analogische Denken in dieser Systematik darf wissenschaftlich genannt werden. Das Bild und der Name gelten ihr als passende Konvention fuer abstrakte Kraeftekonstellationen. Diese Kraeftekonstellationen, musste 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 wurde man vergeblich fragen. Ihr Sitz ist nicht ein Ort am Himmelsgewoelbe, wie es doch Abu Mashars eigene Aussage glauben laesst, denn im Gegensatz zu den griechischen und aegyptischen Dekanen, die Teile von wirklichen Sternbildern aufzuehlen, die zu dem Orte des Himmelsglobus gehoeren, 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 "eitgætter, 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 bestbewahrte 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 unberuhrt 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
TAFEL XXI.

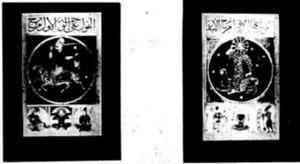


TAVOLA XXII. ORDINE DELLE
CINQUE PLANETE CHE SONO
IN QUANTO AL

TAVOLA XXIII. ORDINE DELLE
CINQUE PLANETE CHE SONO
IN QUANTO AL



LE PLANETE CHE SONO IN QUANTO AL
CINQUE PLANETE CHE SONO
IN QUANTO AL



LE PLANETE CHE SONO IN QUANTO AL
CINQUE PLANETE CHE SONO
IN QUANTO AL



LE PLANETE CHE SONO IN QUANTO AL
CINQUE PLANETE CHE SONO
IN QUANTO AL



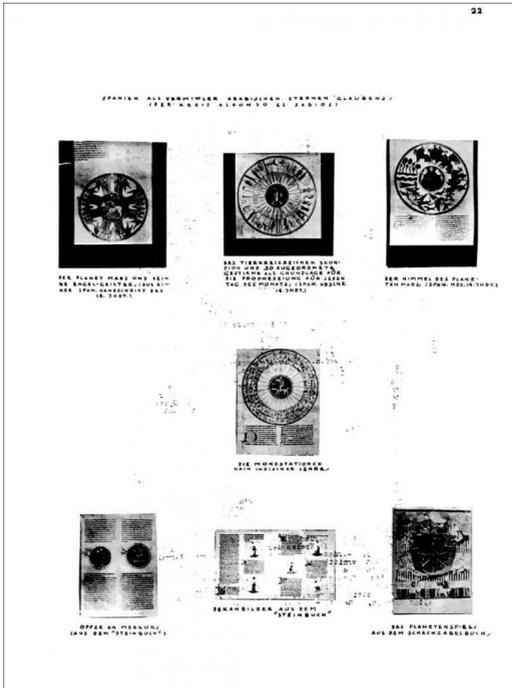
LE PLANETE CHE SONO IN QUANTO AL
CINQUE PLANETE CHE SONO
IN QUANTO AL



LE PLANETE CHE SONO IN QUANTO AL
CINQUE PLANETE CHE SONO
IN QUANTO AL

Geburtstagsatlas, Tavola XXI, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 21).

Tafel XXII



T A F E L X X I I .

In dieser streng geregelten Zuordnungsaristokratie der astrologischen Elemente - die eine jüdisch unanliche Welt möglich ist - "Kombinationen" ergriffen musste - liegt ein höchst charakteristisches Element dieses pseudo-logischen Denkens. Die Strenge des geregelten Verfahrens - die Isolierung nicht des Schemas, nicht im strengen Gegensatz zu der Willkür, die im Anfang, bei der Festlegung und Auswahl des jeweiligen Zuordnungssystems, und im Ende, bei der Interpretation des solcherart erzwungenen Horoskops steht. Es scheint wichtig zu betonen, dass dieses Willkür durchaus nicht subjektiv sein muss, dass auch in ihm Methode steckt, die Methode des analogen Denkens eben. Der Astrologe war oder ist sich des Spannungszwischen "Widmungssystem" und möglichem Denken durchaus nicht bewusst. Sind ihm doch die geregelten Konventionen seines Handlungsbereichs, in der es lesen möchte, nicht als Konventionen bewusst, sondern als geheimnisvoll wirkende immanente Gesetze. Er macht keinen Unterschied zwischen der Ordnung "guten" Bemessungssystem und der Regellosigkeit der kosmischen Erleuchtung. Das kann um und weniger hundert Jahren, als jene problematische Spannung zwischen Naturgesetz als einer metaphysischen Setzung und logischer Konvention als einer Denkfiktion erst unseren Seiten voll zum Bewusstsein gekommen ist. Aber die Transparenz der astrologischen Stufe besteht diese Spannung nicht. Er trennt nicht die Geordnetheit seines Schemas von der Regellosigkeit, die ihm der Himmel zeigt. Das eine scheint ihm Abbild des anderen. Das wissenschaftliche Schema wird nicht als Orientierungshilfe, sondern als magische Schutzrede angesehen. Ja, was ursprünglich ein Mittel der gedanklichen Beherrschung war, kann vollends zu magischer Zirkel hypnotisiert werden. Die Lehre von dem magischen Quadranten, wie sie in arabischen Handbuchschriften wieder einzelnen Planeten zugeordnet werden, gehört hierher. Man sieht in der Ordnungsgelogschaft selbst ein Schema, von dem man sich Wirkung verspricht.

Diese Überlegungen geben den Hintergrund einer Handschriftensammlung besondere Bedeutung, die auch für die Traditionsgeschichte der Astrologie von hohem Interesse ist. Es sind die Handschriften aus dem Kreis Alonso el Jobilo. Die Bedeutung seines Hofes in Toledo für die Vermittlung hellenistischen Wissens zur arabischen Welt nach dem Abendland ist oft dargestellt worden, sein Name lebt in der Bezeichnung der alphonisierenden Welt heute noch in der Astronomie fort. Er ist noch nicht hinreichend untersucht worden, seine Werke der spanisch geschriebenen Werke - es handelt sich vor allem um das berühmte Steinbuch und um einen von Harburg entdeckten Kodex der Vaticana - direkt arabischen Vorbilder widerspiegeln und welche Beziehungen 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 für das bildhafte Schema, das auf einem Blatte ein genaues Stück Lehre anschaulich macht und systematisiert. So zeigt uns ein Blatt die Synopsen der drei Lehren von den Decanen des Jahres, wie sie Abu Bekker gebildet hat, in Kreisform veranschaulicht. Jeder Ring um das Tierkreiszeichen des Jahres enthält in drei Spalten die Bilder und Bilderteile, die wirklich oder imaginär in jenen drei Monaten "aufgehen". Andere Blätter des Fragmentierten Manuskripts geben ein noch reicheres Schema für jeden der dreizehn Grade eines Jahres wird ein Bild gezeigt, das mit "aufgehen" (Paranaleis) soll. Über 360 Tage des Jahres aber ein Herrscher abgebildet. Eine exaktere Lehre, die durch das Steinbuch vertreten ist, spricht von vier Monaten in der Astrologie, die die Grade beherrschen sollen. Aber der Deutungsplatz geben diese Einzelheiten zu wenig Nahrung. Denn es scheint es - werden schon in der antiken populären Astrologie "Bilder" zu jedem Grad festgestellt. Denn auch, wenn man fragt, was eine solche Schöpfung der an jeden Tag gebunden und solche Sprache - aber nicht die Bilder - sind auch bei Ptolemäus Metaphor erhalten. Das Vorhandensein von Grad-Bildern in der Antike können wir nur erschließen. Eine ganze Tradition scheint sich noch nicht gebildet zu haben, denn ein arabisches Handbuch beschreibt solche "Bilder", die sich nicht nur nicht in "Bild", sondern auch nicht

Geburtstagsatlas, Tavola XXII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 22).

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

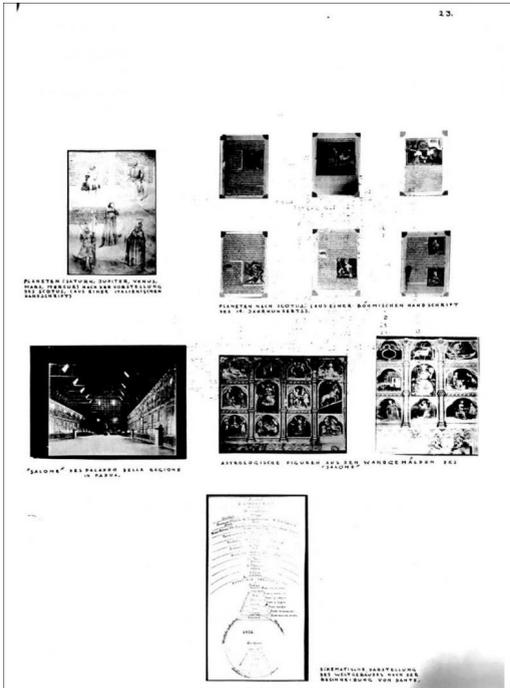
Noch reicher und noch phantastischer nutzt das Schema an, das indische Lehren verarbeitet. Es ist die Darstellung von 28 Monatsstationen und die ihnen entsprechenden Berufe, deren "Beschaeftigung" jeweils in den Sektor dazu gemalt ist. Und auch dieser Systematik wird eine weitere zugesellt, die die Engel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

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

Auch diese Konsequenz scheint im Kreis Alfonso's gezogen: das Planetenspiel in seinem Schachzabelbuch gibt wohl davon Zeugnis. Das zweifelhafte Brett ist ein Abbild des Kosmos, auf dem sieben Spieler in den Rollen der Planeten werfen. 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 Gestirmaechten im System des Kosmos zugeordnet sind. Das Steinbuch begnuegt sich nicht mit den geleuefigen Zuordnungen zu Planeten und Tierkreiszeichen, die in den "Monatssteinen" noch heute in Schmuck und Amulett weiterleben. Ein Abschnitt des Buches lehrt, welche Steine den 36 Dekanen zugehoren und gibt jeweils das Bild, das in den Stein graviert, erst die rechte Heilkraft fuer den rechten Menschen verleiht. Es sind mit Varianten die "indischen Dekane", die wir in Abu Mashars Einleitung kennen gelernt haben. Aber nun geben sie sich nicht mehr als blosses Werkzeug 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 aegyptischen Wochengoettern des Tierkreises von Denderah und den fiktiven "indischen" Kraftbezeichnungen Abu Mashars, sind hassliche Daemonen geworden, deren bildhafte Bannformen als esoterische "eishheit bis in die Kreise der Rosenkruuzler und ihrer Nachfolger weitergeschleppt werden. Und doch ist die stehende Formel all dieser Gesellschaften Vermittler uraltester 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 zach 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

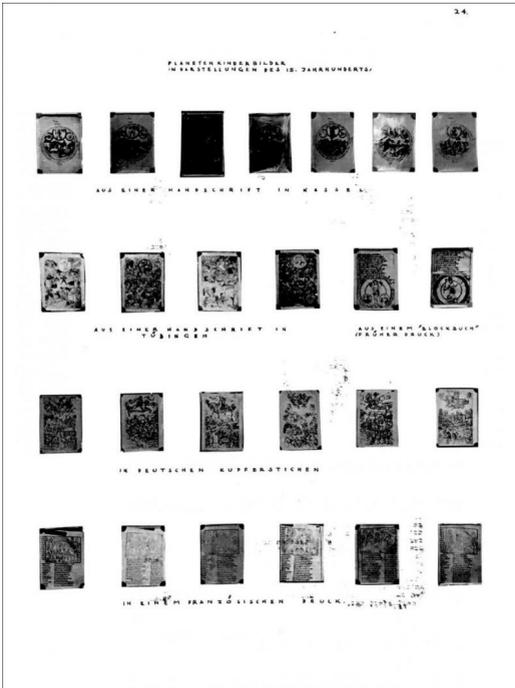


TAFEL XXIII.

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 der Demonstration umgeben, abgeschnitten die wichtigsten Stätten dieser Rezeption. Dass die Rezeption mit den Daten nur nicht direct aus der Antike schonfri, ist entscheidend, die Planeten-Typen der Scotus-Handschriften haben nichts mit den klassischen Göttergestalten gemeinsam. Tern Ju tier statt als wichtiger Zeus als ein italienischer Nichter der Zeit erscheint, oder Merkur als Bischof, so sind es die arabischen Attribute der Planeten, die diese Bedeutung nehmen. Richter den Arabischen haben sie die assyrisch-babylonischen Sternsgötterheiten stehen. In dieser Erscheinungsweise leben nun die Planeten auch in den Scotus-Handschriften des Nordens, aber in denen aus den-oris Fenzisia von Nochen. Mit dieser Gestalten wird auch das ganze bildliche System von komischen Zuordnungen übernommen, das den frühen und hohen Mittelalter freud wur. Es passte sich dem Denkstil des grossartigen scholastischen Ordnungserbaues an, das Denten "Comedia" in unerhörter bildfäher Anschauungskraft gebaut h.t. In diesem bewundernswürdigen Weltgebäude werden die Sphären der Planeten, durch die die Seele aufwärts zu Gott steigt, mit entsprechenden Bezugspunkten des Lausterscherres verbunden, grosz söhnllich wie wir es schon fröh die mythologische Lehre von der Himmelfahrt vermueten durcfere. Wir ist die Göttin wir bei Theaus unerlösllich wird durchgehalten und zu Weren. Er nat den Schwelzplatz seiner himmlischen Wendung auch die sieben freien Kreuze angeordnet und auch dieses bezugspunkt System hat Bezug in die Bildhandschriften gefunden. Stern-Symbolik ist in sein Gedicht mit hineinverweben - nicht zufährllich endet jeder der drei Hauptabschnitte mit dem Titel "Astrologia" - aber die Astrologie hat drei Abschnitte. Scotus bezugnut unter den Verdorften, wie kurz nach Danies Zeit Iestro von Abano, den Schwelzkreuzen bezugnut muse. Und dach siegt das Zeltbild der astrologischen Encyclopaedia in Italien. Das Salone in Pedia ist Zeugnis dZuer. Die Ziele sind "ganze reiche gefähre hin, um ein kleinstättiges, heute durch Überwältungen verworrenen solicho des konzos und seiner "Ligungen zu fassen. Tierkreuzen und seine Planeten, deren "Linden" die Streiblider, all dies gewaltige dat von bildfeststellungen ist an den Händen aufgestellt und das genze eingordnet in das weltle system des dogmatischen gebäudes: apostel "photonischen" die tierkreuzen, nicht olympischen götter wie in der antike und bald in der renaissance.

Geburtstagsatlas, Tavola XXIII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 23).

Tafel XXIV



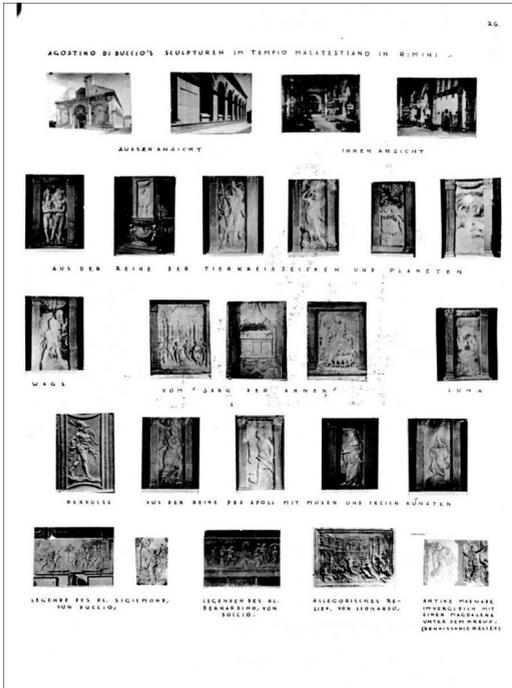
TAFEL XXIV.

Das Schicksal der astrologischen Bildersagen im 19. Jahrhundert spiegelt auch hier ein allgemeines rechtlichliches Problem der Bildung in der Masse, als die astrologischen Bilder auf dem Bilderschrift zu sein - wie sie Abu Jaubar verstanden wissen wollte - und wie sie sich in ihrer Polarität von Gutem und bösem partizipierendes Symbol zu erkennen geben - in dem Masse also, in dem an das Bild ästhetische Forderungen von "Natürlichkeit" oder "Schönheit" gerichtet werden, tritt eine Krise ein: das Zeichen soll zum Abbild werden von etwas, dem in der sichtbaren Wirklichkeit nichts entspricht. Die Abwärtswandlung führt in zwei Wege gegangen, um diese Aporie zu überwinden. Man konnte in antithetischer Zurechtung die Richtung des Nordens die nominalistische Lösung nennen; ein allgemeines wird nur an etwas Besonderem sichtbar, und darstellbar. So werden in die alten Bilderschemata schrittweise realistische Züge der Anerkennung eingetragen. Statt des Goten Mars stellt bald ein wirklicher Krieger dar. Die Weibinger Handschrift bietet eine Reihe weiblicher Beispiele wie diese Krise zwischen sinnlichem Abbild und treuer Beobachtung von Zeichen zu komischen Neuschöpfungen führen kann. Der "Wassermann" gießt dem Becken das Wasser in den Trug und der "Silber" wirft die "Urn" auf die Köpfe der "Ara", "Silber, was hast du gemacht?" fragt die belustigte Unschiff, die unendlich viel über das neue Leben der alten Konstellationen aussagt. Die Übertragung der bilderschriftlichen Relationen in die Sphäre einer sinnlichen Wirklichkeit kann zu komischen Bildungen führen. Was hier beinahe aufwacht entstanden ist, hat mehr als ein Jahrhundert später Buechel in seinen Spielwörterbildern zum Prinzip erhoben. Aber das ist ein Seitenweg; der Hauptweg ist der der Veranschaulichung, aus dem Attribute wird eine konkrete Eigenschaft; am Ende steht Dürers Melancholie, die der Attribute nicht mehr bedarf, um die Saturn-Menschheit anschaulich zu machen, oder Baldungs grossartige Zeichnung des "Saturn" in ihm, die bereits charakterologische Physiognomie ist. Alles spiegelt sich im Gesicht, aus dem Zeichen ist ein Ausdruck geworden. Statt durch Tradition gebildeter, nur dem Hinwegsehen vertraulicher möglichst wirksamer Attribute, ist es das Bild eines Menschens, dessen naturräumliches Wesen jeder im Ansehen. Aber Saturn als natürlicher Mensch ist keine magische Hyragnolyse mehr. Baldungs oder Dürers Bilder kann man sich nicht in Stein geschnitten als Amulette denken. Es sind asthetische Gebilde.

Die breite Produktion astrologischer Bilder in deutschen Handschriften des 19. Jahrhunderts zeigt den Weg zu diesem Ziel. Die Zyklen der Planetenbilder etwa gleichen in nichts mehr dem beinahe abstrakten Herrschaftsbereich, die wir als die Archetypen voraussetzen dürfen. (Tafel 20) Daraus, dass diese Themen mit dem Mittel des neuen "Waldungs" dargestellt werden, ist alles Zeichenhafte getilgt. Freilich dürfen wir auch hier die polare Bedeutung einer solchen Wendung nicht übersehen. Der Hirtens des Planeten steht nun mitten in menschlichen Leben der Benutzer solcher Handschriften. Trennen in manchen Bildern noch Kreise die himmlischen Zeichen von irdischen Geschehen, das "unter ihnen steht", so wirken bei anderen die Bilder schon gänzlich genehrt. Als selbstmenschlicher Planeten aber reitet der Planet zu Himmel und unter seiner Herrschaft tritt es das Volk zur die Sonne der Welt, wie er es eben treiben heisst. Es sind nicht mehr schlichte Berufsstände, es sind Lebenskreise, die auf diesen Bildern vereinigt wurden. Nicht nur Krieger und "Herk" schafft hier, sondern Bauer und Vorker. Es sind Typen und Wesen aus dem unmittelbaren Leben, die hier vor uns stehen und doch ungeschossen an eine lange Entwicklungsreihe. Entsprechen doch nicht nur die Attribute der Planetenbilder selbst der Tradition von der Antike her. Auch die Berufsarten lassen sich oft auf die antiken Bildformen zurückführen, die uns etwa die Enzyklopaedie des Rabanus Maurus überliefert hat.

Geburtstagsatlas, Tavola XXIV, edizione e traduzione a cura del Seminario Mnemosyne 2023 (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 24).

Tafel XXV



T A F E L X X V .

Ist die Veranschaulichung der eine Weg der Ablehnung, so ist der andere, der zur Burg seine eindringliche Fortschrittsarbeit gerichtet hat, der Weg der Bekehrung durch Furchen, der Enttrocknung durch Schönheit. Das ist jene Doppelrolle des antiken Fallos, die hier Thema ist. Es statt der überlieferten reduzierten Quelle des Planetengottes die antike Form bewusst wieder einzusetzen, da gibt es kein weniger, ein mögliche Wirkung als um ästhetische. Die Rekonstruktion der "olympischen" Form erfolgt ja gerade in der Absicht, eine Klüft aufzuweisen und die unterweltlichen anderweitigen "erhöhten" Gestalten von den Abbildern des Himmels zu trennen. Eine andere Zeit aber, die antiken sprich in Form und Oberseite, ist die Welt der platonisierenden "Universalien" des Un-sichtlichen, des Ideals. Sie hat glückseligen das Fortschreiten der "Mysterien" und Allegorien tragen sich wie die Schöpfungen des antiken Fallos von 15. Zählbarkeit an bis in unsere Gegenwart hinein. Es ist die neue Reich der Anschauung, das sich hier zu erschließen beginnt. Auch das Mittelalter nur Schönheit ein Ziel, Zeichen nur der Güte, nicht aber nur eines anderen Wirklichkeitsgrad. Diese neue Auffassung setzt sich erst im Rahmen der neuplatonischen Kosmologie durch, der ja Schönheit als Abganz einer göttlichen Überweltlichkeit gilt.

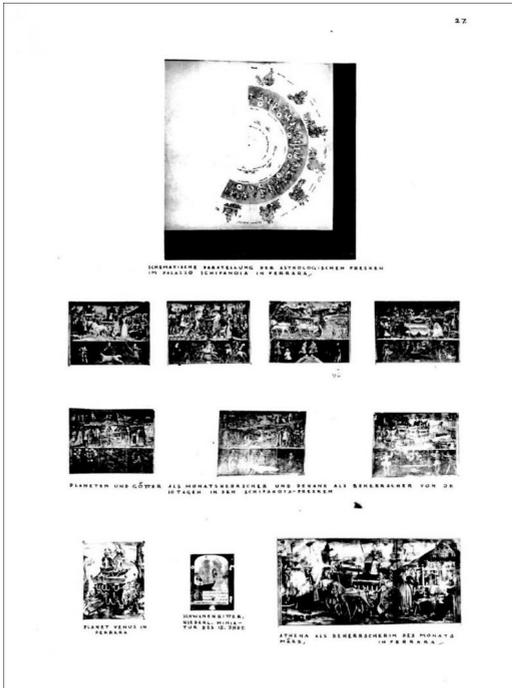
Agostino di Duccio's Reliefs des Templo Malatestiano in Rimini sind in ihrer Obergruppenstellung hier besonders charakteristisch. Das ikonographische Programm dieser sonderbaren Franziskaner-Zirkel umfasst neben Propheten und Ägypten auch eine Folge der sieben Planeten, denen ihre "Besitzer" - je ein charakteristisches Tier Sonne und Mond, zwei für die übrigen Planeten - zugeteilt werden. Die Darstellung dieser Planetengötter lehnt sich, aus Aktion und Attribut anlangt, im wesentlichen an die Beschreibungen der mittelalterlichen literarischen Tradition an die Form von "Kern" Schlangensab etwa oder Zeus mit seinem Adler und seiner Hinde, lassen sich als aus Neoplatonischen rekonstruierte Formen verstehen. Und doch ist die "Rekonstruktion in Formen durchgehend die antiken wirken und die, teils aus erster, teils aus zweiter Hand, am besten aus dem Relief stammen. Es ist nicht schwer die Formquelle anzugeben, aus dem die hiesigen Puffi der "Komet" oder der Pluto, der die "Libra" tracht, herkommen. Es sind Donatello's Castoria Putten. Aber diese Donatello'sen still, selbst an antiken Puttenaufzügen gesehen hat eine Ähnlichkeit mit Antike geschaffen, deren Formen von Vasen und Vasen assimiliert werden. Der Templo Malatestiano selbst gibt manches Zeugnis von solchen Einflüssen, die dem geföhrt haben, dass Frühere Jahrhunderte in den Reliefs Spielten aus Griechenland erkennen wollten. Und wenn seine Planetengötter nur eine antike Formergabe spreiten, so ist sein Spielchen etwa zweifello von einem griechischen Original abzuleiten, das vielleicht durch Strabon von Amoson Griechisch-Land-Orten bekannt gemacht war. Diese Rekonstruktionen kommen in der Welt des 19. Jahrhunderts und L.A. Albertis auch verwendet. Antikisch gesagt ist ja die Form des Tempels sowohl wie auch manches im Programm der Ausschmückung. In dem stolzen Gedankens einer Sagen über die eigenen Aben und Nachkommen gewinnt das Verweil die Verbundenheit mit den antiken Heiden der fiktiven Abenreihe Form. Giacomo steht mitten unter ihnen in antik gedankten Tempel der "Falschheitgöttin Athena. Zum Ausdruck an zugewandten Relief des Bann des Triumphators.

So wirken auch die Planetengötter in den geschwungenen Schleiern, wessern der neu-antiken Menschen nicht mehr als abenteuerliche, komische Einfügungen, sie scheinen das besetzte Gewand der eotier-Ornithen Taenzerinnen mit Zug zu tragen. Man möchte sie sich als Verkörperung der kreisenden Sphären denken, weniger als Schicksalsheralden denn als Veranschaulichungen der den Kosmos bewegenden und im Kosmos bewegten Kräfte.

Geburtstagsatlas, Tavola XXV, in alto a sinistra "26". Il montaggio si riferisce a Tavola 25 del Mnemosyne Atlas, come la spiegazione di Tavola XXV.

Die gleiche Beschwingtheit besetzt auch die allegorischen Gestalten der gegenüberliegenden Kapelle, deren Ordnung und Sinn noch immer nicht ganz geklärt ist. Mit einiger Sicherheit darf man die freien Kuenste und Musen mit Apollo unter ihnen erkennen. Auch in den Musen wirkt fuer das Bewusstsein der gelehrten Zeitgenossen das belebende Pneuma der Weltseele. Die Musen als Vorsteher der Sphaeren, wie sie Plutarch genannt hat, spielen in den kosmologischen Systemen des erneuerten Platonismus eine bevorzugte Rolle. Warburg schien diese Auffassung in den Reliefs mitzuschwingen. Auch die Musen wirken wie maenadische Taenzerinnen, das Einsetzen der antikischen Sprache wirkt als "Steigerung" im Sinne des gleichen Pathos, das auch die kosmischen Symbole erfuehlt. Es ist diese neue Formensprache heidnischer Gottbegeisterung, nicht das literarische Programm der Ausschmueckung, das Malatesta des Vorwurfes des Papstes eintrug: "Aedificavit nobile templum Arimini in honorem divi Francisci: verum ita gentilibus operibus implevit, ut non tam christianorum quum infidelium daemones adstantium templum esse videretur." Die Kirche spuernte, 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 himmlische 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 verkuenndete. Es beginnt hier die Auswechselbarkeit bestimmter Formen und Bedeutungsinhalte, die das Schauspiel des Einflusses der Antike in diesen Jahrhunderten 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 Oragliastik gepraeagt 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



TAFEL XXVII.

Die astrologischen Präzessionszyklen im Palazzo Schiffanoja in Ferrara sind später entstanden als der Templo Malatestino. Sie sind ein letztes Produkt der Auseinandersetzung der neuen Vorklassik mit dem alten Erbe, in Worten unbeschriebener antiker Bildwerke. Herzog hat in seiner Untersuchung, die das Wesen dieses Zyklus löst, gezeigt, wie hier ein klassisches Ordnungsdiagramm an Stelle des in Mittelalter und auch noch in Renaissance herrschenden eintrug. Es ist das Schema des lateinischen Dichters Manilius, der den einzelnen Tierkreiszeichen - also Monaten - nicht wie es gewöhnlich ist, die sieben Planeten, sondern zwölf olympische Götter zuordnet. Ihnen ist der obere Streifen gewidmet. Ihre Darstellung folgt mit poetischer Freizeit den unbeschriebenen Details, gibt alle Einzelheiten wieder, die nach der Tradition der mittelalterlichen Bildwerke des Mittelalters (wie des Albrechts) das Bild des Gottes ausmachen. Selbst Hinweisverhältnisse, die sich in den Text eingeschrieben haben, werden wie Souverän gezeichnet, getreulich illustriert. Beinahe nirgends ist der Versuch gemacht die klassischen Bildwerke selbst zu befragen. Die Trafen im Hintergrund der Venus können als Ausnahme gelten für Vorhandensein und ihr Stellenmotiv entspricht den Anweisungen der Tradition, aber ihre Form ist von der berühmten antiken Gruppe selbst entlehnt, die auch die Tradition inspiriert hatte. Anders die Gestalt der Venus selbst. Hier konnte Herzog mit Recht von "Lohengrin-Silvius" sprechen. Man kann auch an Thomasasens Zehn Venus erinnern. Die Miniatur eines gleichzeitigen französischen Ritterromans würde wie aus demselben Milieu gegriffen. Die Göttergestalten des unteren Streifens sind demgegenüber nicht planlos, sondern Tonisbeschäftigungen nach der alten Klementertradition, die bis in die Enzyklopedien der Spätrenaissance zurückzuführen sind. Teilweise sind diese Typen hier bis ins Letzte an die Umwelt des Meeres und der Jachtrichter heranzuführen. Wir sehen das Leben und den Hofes im Kreislauf der Jahre vor uns. Der mittlere Streifen endlich gibt das unmittelbarste Stück Bildtradition. Es sind die Tierkreiszeichen und, jedem zugeordnet, je drei der indischen Götter des Abu Manzor oder einer ihm nahe verwandten Traditionenreihe. Es ist ihr letztes Auftreten an monumentaler Stelle. Ihrer monströsen Formen wegen, die in Ferrara bereits die Wahl der Listen zu mildern suchte, wurden sie bald von einer Kunstausfassung gemieden, die die Eudaimon Kraft im Gewand der griechischen Schönheit gekleidet sehen wollte.

Geburtstagsatlas, Tavola XXVII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 27).

Tafel XXVIII (mit Enleitung XXVIII-)



„EINLEITUNG“ XXVIII.

Flandern und Italien im Kampf um den Sitz bewegten menschlichen Lebens bis zum Eintritt des Mittelalters.

Die folgenden Tafeln suchen durch charakteristische Beispiele ein Bild von der künstlerischen Situation des Quattrocento zu geben, so weit es nicht von neuen antiken Künstlern berührt ist. Das hat nicht nur chronologisch zu verstehen. Nicht der Zeitpunkt des Eintrittes wird untersucht. Auch nicht darum geht es in erster Linie, in welchen Kunstlern Motive aus der Antike verarbeitet werden. Die antike Kunstauffassung als Ganzes, als „repräsentativ einer neuen Lebenshaltung, löste nicht einfach eine mittelalterliche Auffassung ab, die widerstandslos vor der „besseren“ Kunst das Feld preisgab. Warburg hat gezeigt, wie stark und wie beharrlich die Kräfte waren, die es hier zu überwinden gilt. Wie sehr gerade jene Artise einflussreicher Bürger – an ihrer Spitze die Medici – die um als „gelehrter und Mannsträger der neuen Humanität“ erscheinen, in allen verzwirrt waren und blieben, das uns als mittelalterlich, konservativ, ja weltfremd erscheint. Dieses Milieu in seiner Komplexität gleichsam durch Schlagorte zu kennzeichnen, sind die folgenden Tafeln gedacht. Sie sollen Eigenwert und innere Gefahr der Symbolwelt jener sozialen Wirklichkeit vor das Auge stellen. Nur die Schlüsselwörter des Mittelalters“ geprägt hat. Nur vor dieser Fülle ist der Eintritt antiker Sprache in seiner Dynamik zu verstehen.

TAFFEL XXVIII.

Die Tafel sucht einen Eindruck von der Wirklichkeit des bewegten Lebens zu geben, unter dem der Sieg der antiken Psychoform spielt. Dieses wirkliche Leben spiegelt sich vor allem in den Festszenen des neuen Humanismus, der zur Verherrlichung und Verewigung der gelebten Frucht und Aussensubstanz des florentiner Bürgerturns geschaffen scheint. Diese Festszenen sind eine Fülle an die Festszenen des Mittelalters, des Festhaltens der Lokalität, die den sokratischen Charakter der Kunstwerke nicht. So zeigen uns die Turnierspiele festliche Aufzüge aus Florenz. Ein Turnier von Santa Croce, Schabring denkt an die zu Ehren der Schiffsreise 1479 abgehaltene Gärten. Mit aller Freude an dem entzückenden Ritterwesen, das die Kirche und weltliche Feste sind hier nicht zu trennen. An Johannes zeigt die Prozession der Orti, die gall aus dem Dom nach dem Heiligstein, wo Jahresfeier ihre geheimnisvollen Mittel gegen Schlangengift, Erdengeloben aus Italien. Das Freieren aus der Gärten bildet das Gegenstück. Der berühmte Gärten der sogenannten Alinari-Hochzeit lässt uns einen Blick in die Frucht adeliger Familienfests von gleichzeitige bewegte Leben stellen die Künstler dieser Braut-Trunken ja auch die alten Geschichten, die sie darstellen haben: der Gabe der Säbnerinnen, wie das Verewigungsfest, hat entschubring als mythische Darstellung erzählt. Hierfür Gärten erweilte das ganze Leben der Vornehmen. Die Jagd, die um Uccello bild schildert und selbst seine Geschichten, die wie erst geworden Turnier werden. Gerade Totillo Werk, das eine formale Kunstgeschichte im Sinne Vasaris immer wieder auf erweilungen abgebrucht hat, ist der klare Spiegel dieser sozialen Wirklichkeit. Auch wo er Legenden zu geben hat wie die George-Legende bei Leonardo (die Fratello musste Kritik eines gleichzeitigen Künstler geben will) oder die Legende von der Profanieren Hostie in der Fratello in Florenz, immer bleiben wir in die Dunde Welt des spätmittelalterlichen Lebensstils, an dem die Empfinden der Schichtbildler ebenso gebahrt wie die mittelalterliche Bauste der urbinat-Fratello-Erzählung.

Geburtstagsatlas, Tavola XXVIII, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 28/29).

Tafel XXX

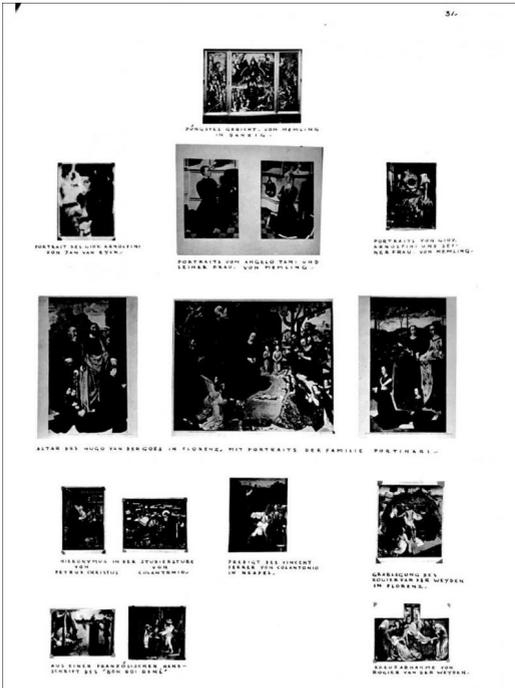


TAFEL XXX.

In Hero de la Francesca hat diese Welt ihre monumentale Gestaltung gefunden. Warburg hat nachgewiesen, dass seine berühmten Fresken der Konstantin-Schlacht im Arazzo eine gleichzeitige Wirklichkeit spiegeln und ein Appell an die Seligen sein wollen. An Ramon's Kopien, die einen besseren Erhaltungszustand wiedergeben, wird deutlich, dass Piero in Konstantin, dem Beschützer der Christenheit, nach Tracht und Degen dem byzantinischen Herrscher Johannes Paleologos dargestellt hat, der wegen seiner mit seinem Gefolge nach Ferrara und Florenz gekommen war, um die Kirchenspaltung zu überbrücken und so die gesamte abendländische Christenheit zum Kampf gegen die Türken aufzurufen, die Konstantinopel bedrohten. In der Fremde Kleidung dieser Griechen sah man die antike Tracht lebendig, wie ihre Bildung der begabte Scholastiker zur antiken Bildung wurde. Auch Gonzolis Könige aus dem Morgenland im edict Palast, sind eine Erinnerung an Tracht und Schönheit ihres Aufzugs, aber während dort die erschütterliche Freude an modischen Metall überwiegt, strebt Piero zur Gestaltung der antiken Göttern von innen heraus. Nicht durch die antike Gewaltgehalte triumphierenden Überwältigen siegt Konstantin - Paleologos. Wie dem Schlafenden in der Stille der Nacht der Engel des heiligen Geistes nennt, unter dem er siegen wird, so scheint in der Schlacht von Kreuze ein heiliger Schrecken anzugehen. Fieslich lässt es der Kaiser vor sich hin, kein Feind kommt ihm nah. Maximilian flieht jenseits des Flusses mit seinen asiatischen Bogenschützen, eine deutliche Anspielung darauf, wer gemeint ist. Und zwischen dem Meer bestat die wanderbare Landschaft jene Distanz, die der überirdischen Wirkung des Kreuzes zukommt.

Geburtstagsatlas, Tavola XXX, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 30).

Tafel XXXI



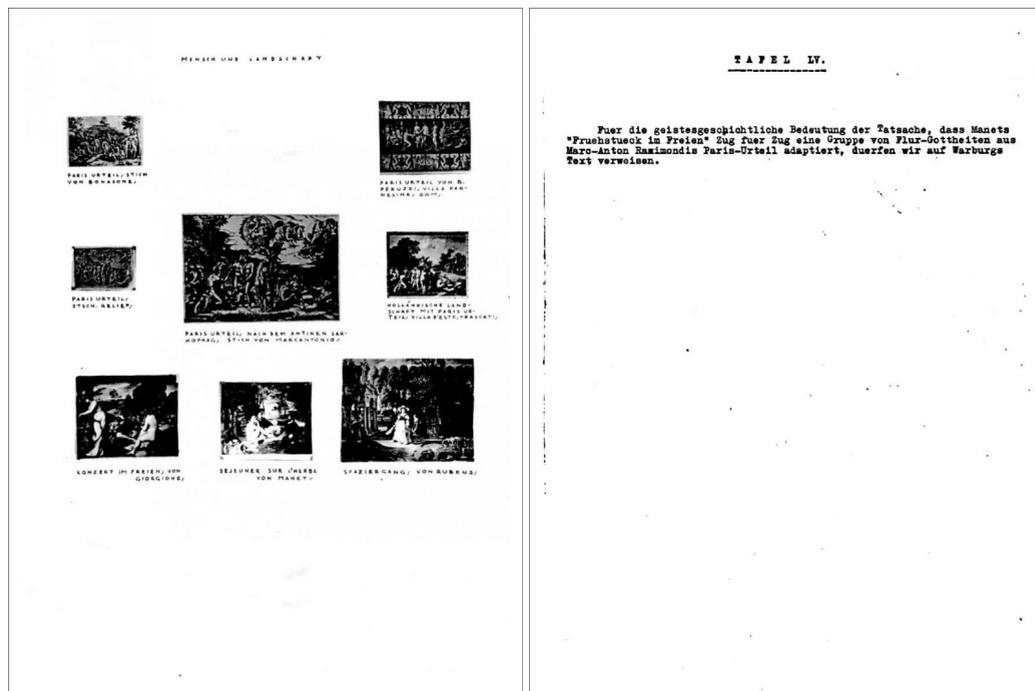
Die Tafel vereinigt Dokumente fuer den laevendigen Anteil der florentiner Kunstfreunde an den "ersten flandrischen Malern". Die ersten Voraussetzungen dieses Anteils - den regen Handelsverkehr der florentiner Grosskaufleute mit dem Centrum in Bruegge - ist Barburg ebenso zuzurechnen, wie die psychologischen Vorbildungen. Immer mehr wird deutlich, dass die Kunst, die die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts zwischen der noch goetisch mittelalterlichen Kunst des Nordens und einer neuzeitlich befreiten Kultur sah, im Bewusstsein der Zeitgenossen nicht westlich, sondern die 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 Kunstbildes schenken ihre gemeinsame Konzentration vielleicht besonders adaequat. In Stifterbild war der Realismus aus noch tiefer liegenden "Grundstimmungen": Wie in St. Annunziata Wachobler als voll die abwesenden Kaufleute gleichsam magisch vertreten, so leitete die sorgsame Wirklichkeitstreu der nordischen Portraetkunst eine seelische Verdoppelung, die den Stilzer, (einen umgekehrten Dorian Gray) in wirksamer Aehnung verharren liess, wie er es auch sonst in Leben halten moechte.

Bestimmten Aufgaben gegenseitig aufnahm und die flandrische Kunst zweifelloes als der eigenen ueberlegen. Das intensive "etwasi zur Veranschaulichung der Welt" - von der Spektakel ins Bild eingefuegt - war durch die Zuehngeschaften der van Eyck vollends zum Sprechen gebracht. Bekannt kein Urteil sein, dass wir von drei grossen Sammlern der Renaissance Zeit, von Alfons von Messel, von Lorenza di Medici und von Federico II. Gonzaga wissen, dass in ihren Sammlungen auch die flandrischen "Gemaelde im Spiegelein" hing. Das neapolitaner wie das florentiner Exemplar galt als "erk von Jan van Eyck". Einen direkten Beweis dieser Exposition gleich Finkler in der von Friedlander Petrus-Christus nachgeschriebenen Hieronymus in Detroit zu sehen. Fuer das neapler Exemplar liegt es nahe, die Tafel mit dem gleichen Thema zur Veranschaulichung heranzuziehen, die dort im 1460 wenigstens in Kreise jenseits Collantonio entstanden scheint, der als "ermittler der flandrischen Kunst" nach Messel gilt. Das schreibt ein Brief von 1524 auch die grosse Altartafel mit dem Leben des St. Vincenzo Ferrer in San Pietro Martire in Messel an, die selbst, wie stark Messel neben Spanien zur Herrschaftsbereichen des Stils "alla fiandresca" geworden war. Eben jener Brief gibt auch die pragmatischen Veranlassung des 16. Jahrhunderts die Ursache dieses Einflusses an. Konig Rene, der politisch unglueckliche Schluessler der flandrischen Kunst im 15. Jahrhundert habe nachher seines kurzen Herrschaftsverweilens in "Messel Collantonio die flandrische Malerkunst gelehrt. Wenn wir auch Rene" als Kunstlerpersoennlichkeit nicht sehr erfassen koennen, so koennen wir doch seine hohe Kultur und kunstlerische Bildung an den Herzen erkennen, die unentbehrlich aus seinem Dagein stammen. Eines der schoensten ist die Handschrift eines allegorischen Romans von "Liebesbruecken bauen", die sich in Wien befindet. Die allegorischen Figuren wie Amor und Amour bewegen sich im Zeitraume als rituelle Heeren aus dem Dagein des Rene. Aber neben dem Dagein liegt eine Stimmung, die durch das Schlagwort "Maelismus" schlecht bezeichnet waere. Die menschlichen Sonnen des ersten Bildes, der wundervolle Sonnenaufgang des anderen, haben in ihrer Verinnerlichung das Stoffliche des Rittertums leicht ueberwunden. Eine inneliche Parallele zu den Fresken Piero, die in denselben "Abstraktionen" entstehen. Nicht im Sinne formalen Einflusses, wie im Sinne einer tiefverwandten geistigen Situation.

Aus Messel, der Stadt von Beaufort "Messe" stammt auch die erste Kunde von der Kunst der van Eyck und von der Italienfahrt die Roger van der Weiden im Jahre 1450 so viel Ruhm brachte. Nicht er nur hat sich Anregungen in Italien geben lassen - man weiss, dass in seiner Grabkapelle eines Kompositum Fra Angelico umgestaltet wird - auch fuer die italienischen Kunstler muss die seelische "Bewegtheit", die aus dem Dagein seiner Andachtenspricht, tiefe Eindrucke vermittelt haben. Einer Komposition wie Rogiers "Vorbildung", die auch nach dem Dagein gemessen ist (Bemerkung) hat in dieser Hinsicht italienische Kunst ebensowenig an die Seite zu stellen, wie wenige Jahrzehnte sonder dennoch zentralen einischen Kunst des van der Goe.

Geburtstagsatlas, Tavola XXXI, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 31).

Tafel LV



Geburtstagsatlas, Tavola LV, (cfr. con Mnemosyne Atlas, Tavola 55).

Nota bibliografica sul *Geburtstagsatlas*

La prima edizione dell'“Atlante del compleanno” è stata pubblicata nel 2017 dal Seminario Mnemosyne, con una Presentazione e la traduzione dell'Introduzione di Ernst Gombrich, *Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung: Geburtstagsatlas [1937]* 2017; Edizione inglese: *Geburtstagsatlas [1937]* 2018.

Engramma ha dedicato tre numeri monografici al *Geburtstagsatlas*: Engramma n. 151 (novembre/dicembre 2017), *Mnemosyne contesa*; Engramma n. 153 (febbraio 2018), *Mnemosyne challenged*; Engramma n. 157 (luglio/agosto 2018), *Mnemosyne: palinsesti*. Un indice completo dei materiali pubblicati in Engramma, aggiornato al novembre 2023, è nel numero 206 (ottobre/novembre 2023).

Del tutto rarefatti in bibliografia i contributi che trattano specificamente del *Geburtstagsatlas*. Il primo saggio che tocca, a margine di un contributo importante sui modelli e la tradizione dell'Antico, la questione dell'Atlante di Gombrich è Agosti, Farinella 1984, in particolare 441-444. Importante per le prime, rilevanti, considerazioni critiche sulla distanza del *Geburtstagsatlas* dall'idea dell'Atlante di Warburg è Settis [1997] 2012. Una ricerca accurata sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra si trova in Tonin 2017. Una approfondita riflessione del concetto di *Denkraum*, basata sul confronto tra le due introduzioni all'Atlante di Warburg e di Gombrich (*Einleitung* e *Zur Mnemosyne* di Gombrich), è stata compiuta da Cirlot 2017-2018; l'importante contributo di Victoria Cirlot è pubblicato anche in edizione italiana e in edizione inglese. Il tema dello *Zwischenraum* come misura delle assonanze e delle dissonanze del pensiero di Gombrich rispetto al pensiero di Warburg è il tratto teoricamente saliente del contributo di David Freedberg nel volume *Art and the Mind. Ernst H. Gombrich*, a cura di Sybille Moser-Ernst, Göttingen 2018, vedi Freedberg 2018.

Rari anche i contributi puntuali sul testo del *Geburtstagsatlas* e i confronti tra le singole tavole e i corrispondenti montaggi di Mnemosyne (1929), segnalati qui di seguito in ordine di pubblicazione. Sull'introduzione di Gombrich all'Atlante, con note sulla distanza rispetto al lessico di Gombrich, si veda Seminario Mnemosyne 2017 e, per la traduzione inglese del testo di Gombrich, Seminario Mnemosyne 2018. Su Tavola VII del *Geburtstagsatlas* a confronto con Tavola 7 dell'Atlante di Warburg, dopo le prime, pionieristiche, notazioni in Agosti, Farinella 1984, in particolare le pagine 443-444 e le figure 185-186, è ritornato Salvatore Settis in un saggio che ha avuto diverse ripubblicazioni in edizioni aggiornate: si veda Settis [1997] 2012. Per un approfondimento specifico relativo a Tavola VII, si veda Settis 2017. Su Tavola XXX, si veda Pedersoli 2017. Su Tavola XXXVII, si veda Culotta 2017. Per l'edizione delle Tavole di apertura A, B, C, con testo tedesco e traduzione italiana, si rimanda a Nicastro 2018. Su Tavola IV si veda Filisetti 2019, in particolare le pagine 255-263 per il confronto tra Tavola 4 e Tavola IV. Sulle tavole XX-XXVII, dedicate ai “figli dei pianeti”, e in particolare sul confronto tra Tavola XXIV e Tavola 24, si veda Seminario Mnemosyne 2023.

Più in generale, sul rapporto di Gombrich con l'eredità di Warburg, ma in modo marginalmente mirato sull'Atlante, si vedano: Gombrich 1970; Gombrich 1994; Gombrich 1999. Importante resta il saggio di Carlo Ginzburg che punta a delineare i termini della continuità critica ma positiva

di Gombrich rispetto al lascito di Warburg: Ginzburg [1966] 1992, in particolare le pagine 69-71. Qualche dato fattuale si ricava da Mazzucco 2011; Mazzucco 2013, esito di ricerche puntuali condotte al Warburg Institute Archive di Londra. Prezioso in quanto sfrutta positivamente l'accesso ai materiali del WIA è il contributo di Wedepohl 2015. Sulla relazione tra teorie e metodologie dei due studiosi un contributo importante è il già citato Freedberg 2018; chiaro e lucido il saggio di Quiviger 2018. Sull'uso dei materiali di Gertrud Bing da parte di Gombrich, si rimanda a Centanni 2020 e Centanni 2022a (in particolare, con qualche riferimento al *Geburtstagsatlas*, le pagine 391-400). Sul ruolo di Gombrich nella difficile e contrastata eredità del Warburgkreis si vedano: Takaes 2018 e Centanni 2022b. Una ricostruzione delle biografie di Warburg e Gombrich come 'vite parallele' è proposta da Marinelli 2018. Il profilo dei due studiosi è messo a confronto e indagato attraverso la distanza abissale tra i due loro ritratti eseguiti da Ronald Kijaj in *Nativo*, Prati 2017.

Edizioni

Geburtstagsatlas [1937] 2017

Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*. Una prima edizione, edizione a cura del Seminario Mnemosyne, "Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 15-78; Edizione inglese: Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*. First edition, edited by Seminario Mnemosyne. English translation by Elizabeth Thomson, "La Rivista di Engramma" n. 153, febbraio 2018, 13-76.

Geburtstagsatlas [1937] 2018

Ernst H. Gombrich, *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg (5 June 1937)*. First edition, edited by Seminario Mnemosyne. English translation by Elizabeth Thomson, "La Rivista di Engramma" n. 153, febbraio 2018, 13-76.

Numeri monografici

"La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017)

Mnemosyne contesa, numero monografico a cura di M. Centanni, A. Fressola, "La Rivista di Engramma" n. 151, novembre/dicembre 2017.

"La Rivista di Engramma" n. 153 (febbraio 2018)

Mnemosyne challenged, monographic issue edited by M. Centanni, A. Fressola, E. Thomson, "La Rivista di Engramma" n. 153, febbraio 2018.

"La Rivista di Engramma" n. 157

Mnemosyne: palinsesti, numero monografico a cura di A. Fressola, A. Ghiraldini, "Engramma" n. 157, luglio/agosto 2018.

Contributi critici

Agosti, Farinella 1984

G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. I, *L'uso dei classici*, a cura di S. Settis, Torino 1984, 373-444.

Centanni 2020

M. Centanni, *Purtroppo non abbiamo trovato molto tra le carte della nostra cara amica Gertrud Bing che si potrebbe salvare. Testo e contesto di Ernst Gombrich, Lettera a Delio Cantimori, 29 ottobre 1964*, "La Rivista di Engramma" n. 171 (gennaio/febbraio 2020), 127-153.

Centanni 2022a

M. Centanni, *Warburg e il pensiero vivente*, Dueville 2022, 321-413; English edition: *Aby Warburg and Living Thought*, Dueville 2022, 317-413,

Centanni 2022b

M. Centanni, *The Rift between Edgar Wind and the Warburg Institute, Seen through the Correspondence between Edgar Wind and Gertrud Bing. A Decisive Chapter in the (mis)Fortune of Warburgian Studies*, "The Edgar Wind Journal" 2 (2022), 75-106

Cirlot 2017

V. Cirlot, *Zwischenraum/Denkraum: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" n. 150 (ottobre 2017), 409-431; edizione italiana "La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 121-146; English edition, translated by D. Carrillo-Rangel, "La Rivista di Engramma" n. 153 (febbraio 2018), 83-108.

Culotta 2017

S. Culotta, *Un confronto tra Geburtstagsatlas e Mnemosyne Atlas: Tavola XXXVII vs Tavola 37*, "La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 109-119.

Filiseti 2019

F. Filiseti, "Arianna è scomparsa, il Minotauro è in agguato". *Lettura di Tavola 4 di Mnemosyne Atlas. In Appendice la versione della Tavola nel Geburtstagsatlas di Ernst Gombrich (1937)*, "La Rivista di Engramma" n. 163 (marzo 2019), 243-267

Freedberg 2018

D. Freedberg, *Gombrich and Warburg: Making and Matching, Grasping and Comprehending*, in *Art and the Mind. Ernst H. Gombrich*, Sybille Moser-Ernst ed, Göttingen 2018, 39-62.

Ginzburg [1966] 1992

C. Ginzburg, *Da A. Warburg a E.H. Gombrich. Note su un problema di metodo*, "Studi medievali" III, 7/2 (1966), 1015-1065, ripubblicato in *Miti, emblemi, spie*, Torino 1992, 29-106.

Gombrich 1970

E.H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970.

Gombrich 1994

E.H. Gombrich, *Aby Warburg e l'evoluzionismo ottocentesco*, "Belfagor" XLIX, 6 (1994), 635-649;

Gombrich 1999

Aby Warburg: His Aims and Methods. An Anniversary Lecture, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" LXII (1999), 268-282.

Marinelli 2018

U. Marinelli, *Steckenpferd gegen Schlange. Über das differente Bildverständnis von Gombrich und Warburg*, in *Art and the Mind. Ernst H. Gombrich*, ed. by S. Moser-Ernst, Göttingen 2018, 241-268.

Mazzucco 2011

K. Mazzucco, *The work of Ernst H. Gombrich on the Aby M. Warburg fragments*, "Journal of Art Historiography" 5 (2011), 1-26;

Mazzucco 2013

K. 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), 16-23.

Nativo, Prati 2017

M. Nativo, A. Prati, *Ronald Brooks Kitaj: Aby Warburg e Ernst Gombrich, due ritratti a confronto*, "La Rivista Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 147-163.

Nicastro 2018

C. Nicastro, *Il Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich: Tavole A, B, C. Introduzione, testo tedesco e traduzione italiana*, "La Rivista di Engramma" n. 157 (luglio/agosto 2018), 25-43.

Pedersoli 2017

A. Pedersoli, *Un confronto tra Geburtstagsatlas e Mnemosyne Atlas: Tavola XXX vs Tavola 30*, "La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 101-108.

Quiviger 2018

F. Quiviger, *E.H. Gombrich and the Warburg Institute*, in *Art and the Mind. Ernst H. Gombrich*, ed. by S. Moser-Ernst, Göttingen 2018, 157-170.

Takaes 2018

I. Takaes, "L'esprit de Warburg lui-même sera en paix". *A survey of Edgar Wind's quarrel with the Warburg Institute with: Appendix of Warburgkreis's correspondence*, "La Rivista di Engramma" n. 153 (febbraio 2018), 109-182.

Tonin 2018

T. Tonin, *I documenti relativi al Geburtstagsatlas di Ernst H. Gombrich. Nota sui materiali conservati al Warburg Institute Archive di Londra*, "La Rivista di Engramma" n. 157 (luglio/agosto 2018), 13-23.

Seminario Mnemosyne 2017

Seminario Mnemosyne, a cura di, *Ernst H. Gombrich, Zur Mnemosyne. Zur Erkenntnistheorie und Praxis der Symbolsetzung. Introduzione al Geburtstagsatlas (1937), con Note e appunti di lessico*, testo originale e traduzione italiana, "La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre-dicembre 2017), 80-89.

Seminario Mnemosyne 2018

Seminario Mnemosyne, a cura di, *Ernst H. Gombrich, To Mnemosyne or a theory of knowledge and the practice of symbolisation. An Introduction to Geburtstagsatlas (1937)*, original version edited by Seminario Mnemosyne and English translation by E. Thomson, "La Rivista di Engramma" n. 153 (febbraio 2018), 77-82.

Seminario Mnemosyne 2023

Seminario Mnemosyne, a cura del, *Dal Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXIV, e Scheda di Tavola XXIV*, "La Rivista Engramma" n. 206 (ottobre/novembre 2023).

Settis [1997] 2012

Salvatore Settis in *Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion*, "Vorträge aus dem Warburg-Haus" I, 1997; prima versione italiana: *Pathos ed Ethos, morfologia e funzione*, in *Pathosformeln, retorica del gesto e rappresentazione: Ripensando Aby Warburg*, "Moderna" VI, 2004 [ma: 2006], nr. 2, 23-34; riedizione aggiornata: *Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria*, "La Rivista di Engramma" 100 (settembre/ottobre 2012), 269-287.

Settis 2017

S. Settis, *Un confronto tra Geburtstagsatlas e Mnemosyne Atlas: Tavola VII vs Tavola 7*, "La Rivista di Engramma" n. 151 (novembre/dicembre 2017), 92-100.

Wedepohl 2015

C. 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*

English abstract

In 1937, Ernst Gombrich, who had just joined the *Warburgkreis* in London, was commissioned to produce a private edition of the Bilderatlas. *Geburtstagsatlas für Max M. Warburg* for the 70th birthday of Aby Warburg' 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 in The Warburg Institute website). Gombrich's *modus operandi* is very clear: he selects 24 panels (out of the 63 of the latest version of the Bilderatlas 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 Mnemosyne to the Bilderatlas written by Warburg in 1929 is available to him, he firmly disassociates 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 153 presents: a first digital edition of Gombrich's *Geburtstagsatlas*, from the collation of the two typewritten copies preserved at The Warburg Institute in London and the Warburg-Haus in Hamburg.

keywords | Ernst H. Gombrich; Aby Warburg; Mnemosyne Atlas; *Geburtstagsatlas*.



la rivista di **engramma**
ottobre/novembre **2023**

206 • Dürer, Rembrandt, Manet. Warburg Manebit!

Editoriale

Ada Naval, Giulia Zanon

Mnemosyne esposta | Venezia, 24-27 febbraio 2023

Warburg Manebit! Dürer • Rembrandt • Manet

Progetto per una mostra

Seminario Mnemosyne

Studiare Mnemosyne, a latere della mostra

“Warburg Manebit!”

L’epigrafe MNHMOΣYNH di Fritz Schumacher

per la KBW

Giacomo Calandra di Roccolino

Le alternative del Moderno, Raffaello e Manet

Filippo Perfetti, Giulia Zanon

Drammaturgia dell’azione sospesa

Lucamatteo Rossi

**Nota sulla posizione di Melencolia I di Albrecht Dürer
nelle diverse redazioni del Mnemosyne Atlas**

Ilaria Grippa

Ernst H. Gombrich, Geburtstagsatlas

für Max M. Warburg (5 giugno 1937)

Seminario Mnemosyne

**Dal Geburtstagsatlas, Introduzione alle Tavole XX-XXVII
e Scheda di Tavola XXIV**

Seminario Mnemosyne

Geburstagsatlas by Ernst H. Gombrich (1937)

Seminario Mnemosyne

**Mnemosyne esposta | Firenze, 19 settembre /
10 dicembre 2023**

**“Una rivisitazione warburghiana delle Gallerie
degli Uffizi”**

Gerhard Wolf, a cura di Giulia Zanon

“Firenze, dove si avverte la densità della storia”

Marzia Faietti, a cura di Ada Naval, Giulia Zanon

**Four questions about the state of Warburgian
studies today**

Claudia Wedepohl, curated by Ada Naval

Bildkritik a Firenze

Giovanni Targia

Presentazioni

**Un nuevo paso para los estudios sobre Warburg
en español**

Monica Centanni, Ada Naval

**Warburg and the Warburgkreis through
a Magnifying Glass**

Dorothea McEwan, curated by Seminario Mnemosyne

Warburg and Nijinsky. A missed encounter

Dorothee Gelhard, curated by Seminario Mnemosyne

La modernità di un antimoderno

Maurizio Ghelardi, a cura di Filippo Perfetti