Aby M. Warburg

»MNEMOSYNE« MATERIALIEN

Herausgegeben von Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Wolfram Pichler, Marianne Koos

Dölling und Galitz Verlag

Die vorliegende Materialiensammlung zu Aby Warburgs Mnemosyne-Projekt verdankt ihre Entstehung der großen Ausstellung zum Werk des Hamburger Kunsthistorikers und Kulturwissenschaftlers, die 1993 in der Akademie der bildenden Künste in Wien gezeigt wurde.¹ Eines der Ziele dieser Ausstellung war es, einen Einblick in die Vielfalt der verschiedenen Bild- und Textversionen von Warburgs Mnemosyne-Material zu bieten. Zu ihren wichtigsten Bestandteilen gehörte eine Rekonstruktion der sogenannten letzten Version von Warburgs Fragment gebliebenem Atlas »Mnemosyne«. Außerdem waren zu sehen: die »Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde«, die von Warburg selbst für eine (erst nach seinem Tod eröffnete) Schau im Planetarium Hamburg (1930) zusammengestellt worden war; eine Übersicht über die Systematik und die Publikationen der "Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg"; ausgewählte astrologische Handschriften des Mittelalters aus der Österreichischen Nationalbibliothek; Töpferwaren, die Warburg von seiner Reise zu den Pueblo-Indianern 1895-1896 mitgebracht hatte; eine Dokumentation der Ausstellungstätigkeit von Warburgs langjährigem Mitarbeiter Fritz Saxl kurz nach dem 1. Weltkrieg in Wien.

Mehrere Serien von Bildtafeln für das Mnemosyne-Projekt sind im Nachlass Warburgs dokumentiert.² Die chronologisch späteste dieser drei Serien enthält insgesamt 63 Tafeln: auf eine kurze Einleitungssequenz (Tafeln A, B, C) folgen 60 weitere Tableaux, welche mit Auslassungen – die Reihe ist zweifellos Fragment geblieben – von 1-79 nummeriert sind. Die in Wien gezeigte Rekonstruktion dieser sogenannten "letzten Fassung" des Mnemosyne-Atlasses bildete die Grundlage nicht nur für die vorliegende, erstmals 1994 erschienene Publikation, sondern auch für eine Reihe weiterer Ausstellungen, die seither an unterschiedlichen Orten – Hamburg, Siena, Florenz, Rom, Tel-Aviv und Venedig – mit unterschiedlichen inhaltlichen Akzentsetzungen stattgefunden haben.³

Aby Warburg selbst hatte geplant, das von ihm zusammengestellte Mnemosyne-Material in Buchform zu publizieren, wobei den Bildmappen Textbände zur Seite gestellt werden sollten.⁴

¹ »Aby Warburg. Mnemosyne«. Eine Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft daedalus in der Akademie der bildenden Künste, Wien. 25.1.1993 – 13.3.1993. Konzept und Organisation: Werner Rappl und Gerhard Fischer. Raum: Anne und Patrick Poirier. Architektur: Thomas Kierlinger. Wissenschaftliche Mitarbeiter: Gudrun Swoboda, Wolfram Pichler, Marianne Koos, in einem frühen Stadium auch Andrea Sinnl, Michaela Heintz, Christine Dorner und Marion Deike.

² Peter van Huisstede, »Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte«, in: Robert Galitz u. Brita Reimers (Hg.), Aby M. Warburg. »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flussgott« - Portrait eines Gelehrten, Hamburg 1995, S. 130-172.

³ Hamburg, Kunsthaus, Juni bis September 1994; Siena, Santa Maria della Scala: 29.4. – 1.7. 1998; Florenz, Galleria degli Uffizi: 19.12. 1998 – 16. 1. 1999; Rom, Bibliotheca Hertziana: 19.1. – 6. 2. 1999; Tel-Aviv, The Genia Schreiber University Art Gallery: 18.11. 1999 – 12.1. 2000; Venedig, Fondazione Ugo e Olga Levi: 20.3. – 2.4. 2004. ⁴ Vgl. beispielsweise folgenden Eintrag Warburgs in der Mappe *Mnemosyne. Basic Notions 1927*, Warburg Institute Nr. 102.1.4 (S. 7): »Mnemosyne; Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägte[r] Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance. Atlas von ca. 100 Tafeln, ca. 500 – 600 Abbildungen (2 Mappen), 2 Bände Text: I Tafelerklärung und Dokumente; II. Ausstellung.« A. Sphaera barbarica: globale Topologie am Himmel. Das Spruchband des Globus: Kalenderblattstreifen, das Buch, die Wandlung zum Orakelspruch (Loos [sic], Padua). B. Gestus heroicus. C. Auffährt zum Olymp. D. Ueberlebende Dämonen. E. Das Holland Rembrandts und die italienische Antike. F. Steuernde Energetik: Rat und Züge Göthe Barbados. – Immanente Energie. Die kleinsten unsichtbaren Systeme als causa (die Schleife vor Madeira) Eckener.« (Bei der Nummerierung unveröffentlichter Warburgiana folgen wir der von J.B. Trapp und A.-M. Meyer am Warburg Institute in London erstellten Liste »Papers of A. Warburg in G. Bing's Room«).

Eine Realisierung dieses Publikationsvorhabens war kaum in Sicht, als Warburg am 26. Oktober 1929 überraschend starb. Was zu diesem Zeitpunkt vorlag, war einerseits ein längerer Textentwurf, der für die Einleitung des projektierten Buchs gedacht war, andererseits eine fotographische Dokumentation der in Diskussion mit Mitarbeitern und Kollegen oft veränderten Bildertafeln. An mit schwarzem Leinen überzogenen Holztafeln – ein von Warburg in seinen späten Jahren gerne benütztes Präsentationsmedium⁵ – waren die einzelnen Elemente mit kleinen Klemmhäkchen so befestigt, dass sie leicht immer wieder neu arrangiert werden konnten - was auch geschah. Allerdings hatte Warburg, um die wechselnden Arrangements zu dokumentieren, regelmäßig Fotos anfertigen lassen, deren Glasnegative sich heute noch im Warburg Institute in London befinden. Da die originalen Bildertafeln nicht mehr vorhanden sind und die darauf präsentierten Bilder - vor allem Fotografien von Kunstwerken, aber auch Zeitungsausschnitte, Briefmarken, Zeichnungen, Schemata – sofern sie aufbewahrt wurden, in die Fotosammlung des Warburg-Instituts rücksortiert wurden, stellen diese Glasnegative und Fotos die wichtigste Informationsquelle zur Entwicklung von Warburgs Projekt dar. Die verschiedenen Serien geben in ihrer skizzenhaften Vorläufigkeit ebenso wie die Notizen Warburgs einen lebendigen Eindruck von den unterschiedlichen Ansätzen, erprobten Verbindungen und im Arbeitsprozess gewonnenen formalen Lösungen.

Zu den Schwierigkeiten, die einer Edition von Warburgs Projekt seit Beginn entgegen standen, gehörte, dass die entscheidenden, oft kleinen Details der einzelnen Bilddokumente in der Wiedergabe, um erkennbar zu bleiben, eine Größe erfordern, die das übliche Buchformat bei weitem übersteigt. Für eine rekonstruktive Annäherung an das unvollendete Projekt bot sich daher zunächst die Präsentation von neu angefertigten Tafeln in jener Größe an, die für Warburg die eigentliche "Arbeitsgröße" gewesen ist. Auch aus diesem Grund wurden für die Wiener Ausstellung 1993 die 63 Tafeln der "letzten Version" und ihre Fotografien in Originalgröße rekonstruiert. Die Größe der Tafeln ließ sich relativ leicht eruieren, einerseits, weil die Maße mancher verwendeter Bilddokumente (z.B. Alinari-Fotos) bekannt sind, andererseits, weil die in der "Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg" in Hamburg 1929 ange-

⁶ Die Anregung zu dieser Form der Bildaufbereitung dürfte von seinem Mitarbeiter Fritz Saxl stammen, der nach dem 1. Weltkrieg in Wien mehrere Ausstellungen im Rahmen der Volksbildung gestaltete und Aby Warburg danach während dessen Aufenthalt in der psychiatrischen Klinik Ludwig Binswangers half, wieder zur wissenschaftlichen Tätigkeit zurückzufinden. Vgl. dazu Werner Rappl, »Fritz Saxls Ausstellungen nach dem Ersten Weltkrieg in Wien« in: Herbert Posch u. Gottfried Fliedl (Hg.), *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918 - 1945*, Wien 1996, S. 40-53.

⁶ Tatsächlich hat Warburg solche Tafeln auch zu Präsentationszwecken bei Vorträgen benützt: »Man bezog eine Suite des Hotels Eden in Rom, wo zunächst die Bildtafeln für Warburg aufgestellt wurden. Am 19. Januar 1929 hielt er in der Hertziana vor diesen Tafeln einen Vortrag. Wie alle seine Vorträge hat auch dieser wahrscheinlich sehr lange gedauert, und er muß sehr schwer zu verstehen gewesen sein, da Warburg den Unterschied zwischen verschiedenen Versionen der 'Nympha' anhand von Photographien darlegte, die die Zuhörer unmöglich erkennen konnten. « Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, Hamburg 1992, S. 360f. »Am Wohlsten fühlte er sich offenbar, wenn er im Saal herumgehen und an den Photographien demonstrieren konnte (3 Seiten des grossen Saales waren mit über 100 Photographien bedeckt). Diese Art des kunsthistorischen Vortrags ist entschieden den Lichtbildern vorzuziehen. W. sagte das auch selbst«. Axel von Harnack an Elsbeth Jaffé, Brief v. 20.1.1929 über Warburg Vortrag in der Bibliotheca Hertziana, zit. n. Dorothea McEwan, "Wanderstrussen der Kultur«. Die Aby Warburg – Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929. Dölling und Galitz Verlag, München – Hamburg 2004, S. 194.

fertigten Fotografien der Tafeln an den Rändern auch etwas vom unmittelbaren räumlichen Kontext ihrer Präsentation zeigen, darunter die Rücken von – zum Teil wiederum leicht identifizierbaren – Büchern der Bibliothek. Mit 170 x 140 cm haben die Tafeln eine auf den Aktionsradius eines stehenden Vortragenden gut abgestimmte Dimension. 6

Was die Rekonstruktion der einzelnen Bild-Konstellationen betrifft, so konnte man teilweise auf von Warburg verwendete Dokumente aus der Sammlung des Warburg Institute in London zurückgreifen, teilweise mussten die Fotos, deren Gegenstandsreferenz und Herkunft in vielen Fällen erst zu bestimmen war, neu angefertigt werden. Nur in seltenen Fällen, in denen es nicht gelang, die Vorlage der Fotos zu bestimmen oder Reproduktionen zu beschaffen, mussten Vergrößerungen von den Glasnegativen oder, falls diese nicht mehr vorhanden waren, von deren Abzügen angefertigt werden, was aufgrund der Unschärfen, Lichtreflexe und mangelnden Auflösung der Vorlagen oft nicht ohne Verluste im Hinblick auf die Erkennbarkeit der Objekte möglich war.

Die so rekonstruierten Tafeln wurden in der Wiener Ausstellung in einer von Anne und Patrick Poirier gestalteten Architektur in Kammern gezeigt, die, zu einem Mittelgang hin geöffnet, zu beiden Seiten eines zentral platzierten Modells des nach den Entwürfen Warburgs errichteten Gebäudes seiner Hamburger Bibliothek angeordnet waren. In jeder der Kammern war jeweils die Rekonstruktion einer Tafel mit allen Fotografien in der von Warburg verwendeten Größe zu sehen. An der Seitenwand war eine verkleinerte schematische Darstellung der entsprechenden Tafel samt Bildlegenden und Extrakten aus Texten – vorzüglich von Warburg selbst – zum jeweiligen Themenkreis angebracht. Ausführlichere Begleittexte lagen in einem Schlitz im Eingangsportal jeder Kammer bereit. Diese relativ starke Rahmung der rekonstruierten Tafeln durch begleitendes Textmaterial schien deshalb unvermeidlich, weil Warburgs Bildzusammenstellungen auch unter idealen Sichtbarkeitsbedingungen nicht "für sich sprechen".

Die rekonstruierten 63 Bildtafeln in Originalgröße wurden ein halbes Jahr später, losgelöst vom Wiener Ausstellungskonzept, in Hamburg gezeigt. Für diese Ausstellung übernahm ein Teil des Wiener Teams⁷ die Aufgabe, das den Tafeln zuvor in Wien beigegebene Begleitmaterial in eine Form zu bringen, die zusätzlich zu den Bildlegenden und den begleitenden Texten auch Reproduktionen der Tafeln selbst mit einschließen sollte. Primäres Ziel blieb weiterhin, eine intensive Auseinandersetzung mit den Bildtafeln auch über den unmittelbaren räumlichen Zusammenhang der Ausstellung hinaus zu ermöglichen, die Vielschichtigkeit und schwierige Überlieferungslage des Projekts sichtbar zu machen, auf diese Weise aber auch Anstöße zu geben für die Edition des Mnemosyne-Projekts im Rahmen der geplanten Ausgabe der Gesammelten Schriften Warburgs. Die enge Verbindung zur Ausstellung wurde auch durch die offene Form der Publikation einzelner Faltblätter unterstrichen, die dem Fragmentcharakter

⁷ Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Marianne Koos und Wolfram Pichler.

von Warburgs Projekt ebenso angemessen schien wie der Vorläufigkeit der bis dahin geleisteten Rekonstruktionsarbeit. Zu jeder Tafel wurde ein Leporello zusammengestellt, das jeweils folgende Elemente miteinander verbindet: erstens, auf dem Deckblatt, eine Reproduktion des in den 1920er Jahren angefertigten Fotos nach dem in Warburgs Auftrag erstellten Negativ, das der Wiener Rekonstruktion als Grundlage diente; zweitens, auf der Rückseite des Deckblatts, eine strukturell analoge, jedoch mit Abbildungsnummern versehene Zusammenstellung des von Warburg verwendeten Bildmaterials unter Verwendung jener Fotonegative, die im Zuge der Rekonstruktion der Tafeln für die Wiener Ausstellung neu angefertigt worden waren (auch solche Details, die aufgrund von Spiegelungen auf dem Foto der 20er Jahre nicht sichtbar sind, konnten so genauerer Betrachtung zugänglich gemacht werden); drittens, auf der gegenüberliegenden Seite, die entsprechenden Abbildungslegenden; viertens, auf den verbleibenden Seiten des Leporellos (das, je nach Platzbedarf, von unterschiedlicher Länge ist), eine Sammlung von Zitaten, vorzüglich aus publizierten und unpublizierten Schriften Warburgs, welche Grundmotive der jeweiligen Zusammenstellung Warburgs verständlich machen soll. Vorangestellt wurde dem Ganzen ein reines Textleporello mit einer knappen Einführung der Herausgeber sowie Erläuterungen zum Gebrauch des Materials.

Die Konvolute von in blau verkleideten Archivschachteln konnten aus Copyrightgründen ausschließlich im Rahmen der Hamburger Ausstellung und späterer Präsentationen der Rekonstruktion von Warburgs Atlas erworben werden.

Nach Auslaufen des Copyrights hat sich der Verlag nun entschlossen, einige Restexemplare des unter dem Namen »blaue Schachtel« bekannt gewordenen Leporellokonvoluts auf dem Buchmarkt anzubieten. Das einführende Textleporello wurde zu diesem Zweck durch das vorliegende Heft ersetzt. Als Erweiterung des Begleitmaterials enthält dieses jetzt auch Aby Warburgs bereits erwähnten Entwurf einer Einleitung zum Mnemosyne-Atlas. Es handelt sich dabei um den einzigen längeren Text, den Warburg direkt für die Publikation des Atlasses verfasst hat. Anders als die bislang vorliegenden Publikationen dieses Texts, die einer von Ernst Gombrich in den 1930er Jahren redigierten Version folgen, sind in der hier gebotenen Fassung erstmals jene Korrekturen mit berücksichtigt, die Aby Warburg und Gertrud Bing am betreffenden Typoskript handschriftlich vorgenommen hatten.

Wir sind überzeugt, dass diese Ergänzung den Wert des vorliegenden Begleitmaterials zum Mnemosyne-Atlas als Arbeitsinstrument weiter erhöht. Zugleich ist freilich auch festzuhalten, dass sich die Situation seit dessen Erscheinen anlässlich der Hamburger Ausstellung von 1994 erheblich geändert hat. Die Kenntnis und das Verständnis von Warburgs Werk insgesamt, und

⁸ Mnemosyne. Selected Texts by Aby Warburg in typescript prepared by the Warburg Institute and sent to Max M. Warburg for his seventieth Birthday, 5 June 1937 (Warburg Institute Nr. 108.9).

⁹ Es handelt sich um das Dokument WIA, III. 103.1.1.-6. im Warburg Institute London. In Wuttkes großer Warburg-Bibliographie ist der Text als Nr. 103 verzeichnet, vgl. Dieter Wuttke, *Aby M. Warburg – Bibliographie 1866-1995*, Baden-Baden 1998.

des Mnemosyne-Projekts im speziellen, wurde durch eine Reihe wichtiger Forschungsbeiträge auf eine neue Grundlage gestellt. Viele der 1994 noch unveröffentlichten Texte wurden im Rahmen der umfassend geplanten Gesamtausgabe der Schriften Warburgs publiziert¹⁰ oder sind - wie z.B. der »Franz Boll Vortrag«, die »Einleitung zum Atlas«, »Doktorfeier«, der »Hertziana Vortrag«, der »Rembrandt-Vortrag« – in einer Version im Internet verfügbar. 11 Außerdem konnte die Rekonstruktion der Bildtafeln in Originalgröße im Zuge ihrer mehrfachen Präsentation seit 1994 in Details verbessert werden. Zur Ausstellung in Siena 1998 erschien ein Katalog in italienischer Sprache, in dem einige Bildlegenden korrigiert und ergänzt wurden.¹² Schließlich kam im Jahr 2000 die lange erwartete Publikation des Atlasses im Rahmen der neuen Warburg-Gesamtedition heraus - mit sorgfältig gearbeiteten Abbildungslegenden, die eine präzise Identifikation beinahe sämtlicher Bilddokumente bieten, die Warburg in der »letzten Version« verwendet hat.¹³ Allerdings enthält diese Edition abgesehen von einzelnen Stichworten keine Texte von Warburg, ohne die die Tafeln jedoch unverständlich bleiben müssen. Neben den in den Entstehungszusammenhang gehörigen Texten, Aufzeichnungen und Entwürfen sollte eine kritische Edition des Atlasprojekts u.E. auch sämtliche mit dem Projekt zusammenhängende Bildtafeln, soweit bekannt, berücksichtigen.¹⁴

Die hier den Bildtafeln beigelegten Begleittexte konnten diese Materialien leider nicht im notwendigen Umfang aufnehmen, da große Teile des Nachlasses nicht aufgearbeitet, teilweise auch noch gar nicht zur Bearbeitung freigegeben worden waren – eine Situation, an der sich seit 1994 nur wenig geändert hat. Sie enthalten jedoch Auszüge nicht nur aus publizierten, sondern auch aus nach wie vor unpublizierten Schriften Warburgs; mitunter sind auch

was Warburg, Gesammelte Schriften. Studienausgabe, hg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicolas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke. Bisher erschienen folgende Bände: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers (Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932), Berlin 1998 [GS I.1, I.2]; Der Bilderatlas Mnemosyne, hg. v. Martin Warnke unter Mitarbeit v. Claudia Brink, zweite, erweiterte Auflage Berlin 2003 (Erstauflage 2000) [GS II.1]; Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, hg. v. Karen Michels u. Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001 [GS VII.1]. – Folgende Bände sind in Vorbereitung: GS II.2: Texte zum Bilderatlas; GS II.3: Ausstellungen; GS III: Kleine Schriften und Vorträge; GS IV: »Fragmente zur Ausdruckskunde«; GS V: Briefe, autobiographische Schriften und Tagebücher; GS VI: Bücherkatalog der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (Bestandsverzeichnis).

¹² Italo Spinelli u. Roberto Venuti (Hg.), *Mnemosyne: L'Atlante della memoria di Aby Warburg*, Rom 1998.
¹³ Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hg. v. Martin Warnke unter Mitarbeit v. Claudia Brink, zweite, erweiterte Auflage Berlin 2003 (Erstauflage 2000) [=GS II.1]. Leider fehlt auch in der zweiten Auflage dieser Edition des Atlas Projekts u.a. eine Ergänzung, die erstmals im Rahmen der Ausstellung in Siena publiziert worden war: Tafel 71, Carl Larsson: Mittwinter-Opfer, Vorstudie für ein Wandgemälde, Öl auf Leinwand, 1915. Die Identifikation dieses Bilddokuments ist wichtig als Beleg für Warburgs Interesse am Motiv des geopferten Königs, das ihm von Frazers *Golden Bough* her vertraut gewesen sein dürfte. Im größeren Zusammenhang einer Kultur- und Bildgeschichte des Opfers kommt Warburg auf Larssons Bild zu sprechen in einem Eintrag ins "Tagebuch der KBW" vom 18. August 1929, wenige Wochen vor seinem Tod: "Mir fällt der Gegensatz ein zwischen Larsson's Königsfleischmolochdienst in Stockholm und Rembrandts wahrhaft gemachtem Abendmahl / Und dann wie in den Berninithron von St. Petri die ganzen Heidenmonstra (muskulär und kosmisch) intoniert sind in dem alten byzantinischen Thron, der drinnen steckt (Heracles und Sternbilder).", zit. n.: *Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg* (wie Anm. 10), S. 506. – Zur Kultur- und Bildgeschichte des (Menschen-)Opfers im Mnemosyne-Atlas vgl. Wolfram Pichler u. Gudrun Swoboda, »Gli spazi di Warburg. Topografie storico-culturali, autobiografiche e mediali nell'atlante Mnemosyne«, in: *Quaderni Warburg Italia*, 1, 2003, S. 93-181.

¹⁴ Zur Notwendigkeit einer vergleichenden Gegenüberstellung verschiedener Serien von Tafeln siehe Werner Rappl, »La clef des songes. Il materiale per Mnemosyne di Aby Warburg e il linguaggio della memoria«, in: *Quaderni Warburg Italia*, 1, 2003, S. 39-92.

Kommentare seiner Mitarbeiter oder späteren Bearbeiter des Atlas-Materials (wie z.B. Fritz Saxl, Gertrud Bing, Ernst Gombrich) und – soweit für das Verständnis der Bildtafeln nützlich – Ergebnisse neuerer Forschung hinzugenommen worden. Ziel dieser Zusammenstellung von Texten war es von Anfang an, Material für eine weitere Annäherung an Warburgs Projekt in gut handhabbarer Form zur Verfügung zu stellen. Zahlreiche weitere Notizen, Schemata und Verweise im (mittlerweile publizierten) "Tagebuch der KBW" 15, in Warburgs Zettelkästen oder an anderen Stellen im äußerst umfangreichen Nachlass beziehen sich direkt auf die im Atlas behandelten Themen. Diese Texte zu edieren und zu den Tafeln in Beziehung zu setzen, bleibt weiterhin ein Desiderat der Forschung.

Ob sich eine solche Edition, der die blaue Schachtel einst vorarbeiten sollte, im Medium des Buches je bewerkstelligen lassen wird, ist schwer absehbar. Interessanter Weise hatte Warburg selbst nicht unbedingt an ein gebundenes Buch gedacht. ¹⁶ Die Stärke des Konvoluts und sein immer noch beträchtlicher Gebrauchswert dürften, so gesehen, nicht zuletzt in der gewählten Form liegen, die als eine Art geöffnetes, ent-bundenes Buch begriffen werden kann. ¹⁷

Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Wolfram Pichler, Marianne Koos

¹⁵ Siehe Anm. 10.

¹⁶ "Die einzelnen Tafeln sollen", notiert er 1927 nach seiner Rückkehr aus Italien, "von Breitenbach für einen Atlas aus losen Blättern abnotiert werden. Im Frühjahr müßte der Druck beginnen.", zit. n.: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg (wie Anm. 10, S. 148).

¹⁷ Zum Mnemosyne-Atlas als einem "geöffneten Buch" vgl. Pichler/Swododa (wie Anm. 13, S. 137-145).

Weitere wichtige Publikationen zum Mnemosyne Atlas, erschienen nach 1994:

Aby M. Warburg: »Ekstatische Nymphe ... trauernder Flussgott«. Portrait eines Gelehrten, hg. v. Robert Galitz und Brita Reimers, Hamburg 1995.

Benjamin H. D. Buchloh, »Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive«, in: October 88, 1999, S. 117–145, dt. »Gerhard Richters Atlas. Das anomische Archiv«, in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt/Main 2002, S. 399–427; eine frühere, etwas kürzere Version dieses Textes findet sich unter dem Titel »Warburgs Vorbild? Das Ende der Collage/Fotomontage im Nachkriegseuropa«, in: Deep Storage. Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst, hg. v. Ingrid Schaffner u. Matthias Winzen, München/New York 1997, S. 50-60. Philippe-Alain Michaud, Aby Warburg et l'Image en Mouvement, Paris 1998. Charlotte Schoell-Glass, Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als

Kurt W. Forster, »Introduction« in: Aby Warburg, The Renewal of Pagan Antiquity, Los Angeles 1999, S. 1-75.

Matthew Rampley, The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin, Wiesbaden 2000.

Geistespolitik, Frankfurt am Main 1998.

Art History as Cultural History. Warburg's Projects, hg. v. Richard Woodfield, Amsterdam 2001. Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dei, hg. v. Marco Bertozzi, Ferrara 2002. Georges Didi-Huberman, L'Image Survivante. Histoire de l'Art et Temps des Fantômes selon Aby Warburg, Paris 2002.

Aut-aut, Aby Warburg. La dialettica dell'imagine, Nr. 322-323, hg. v. Davide Stimilli, Milano 2004.

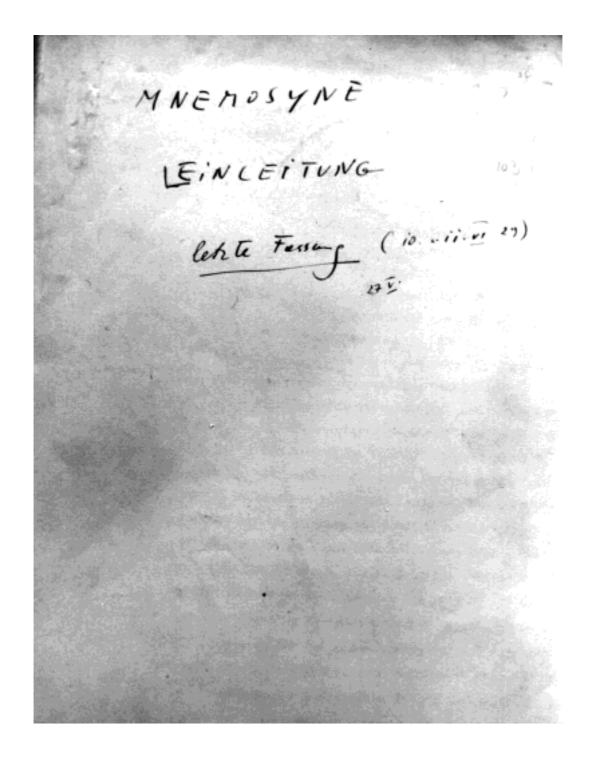
Zur Edition der "Einleitung" von Aby Warburg:

Das Typoskript wird im originalen Zeilenumbruch wiedergegeben. Grammatikalisch erforderliche Ergänzungen wurden in eckige Klammern gesetzt. Ohne Anmerkung korrigiert wurden lediglich gewisse typographische Unregelmäßigkeiten: teilweise oder ganz übereinandergetippte, zu hoch oder zu tief stehende Buchstaben. Alle Unterstreichungen stammen von Warburg selbst.

Die handschriftlichen Korrekturen des Originals wurden in der Transkription zwischen den Zeilen in anderer Schrift eingefügt. Die meisten Korrekturen sind eigenhändig, einige Zusätze sind in der Handschrift Gertrud Bings und wurden vermutlich im Dialog mit Warburg oder nach Warburgs Diktat eingefügt (im Original mit Bleistift oder rotem Buntstift). Zwei handschriftliche Ergänzungen sind in Ernst Gombrichs Handschrift. In der Transkription werden die Korrekturen und Zusätze Gertrud Bings mit dem Zusatz "von Bings Hand", die Ernst Gombrichs mit dem Zusatz "von Gombrichs Hand" jeweils in eckigen Klammern wiedergegeben.

Das korrigierte Typoskript besteht aus fünf Teilen, die jeweils auf der ersten, bisweilen auch auf den folgenden Seiten datiert sind. In der rechten oberen Ecke wurden die Teile vermutlich von Ernst Gombrichs Hand mit Großbuchstaben (von A bis E) gefolgt von hochgestellten Seitennummerierungen versehen, die bei jedem Teil mit 1 beginnen. Diese gleiche Seitennummerierung wurde auf den meisten Seiten zusätzlich in der Seitenmitte oben mit schwarzem oder rotem Stift eingetragen. Die Datierung am linken Rand der Seiten stammt von Aby Warburg und lautet wie folgt: Teil A: 11.6.1929, Teil B: 10.6.1929, Teil C: 8.6.1929, Teil D: 27.5.1929. Teil E liegt in 2 Fassungen vor: der mit Maschine geschriebene Text ist gleich, unterschiedlich sind der Zeilen- und Seitenumbruch sowie die handschriftlichen Korrekturen und die Datierung. Ein Teil weist die vermutlich von Ernst Gombrich fälschlicherweise hinzugefügte Datierung "4.7.1927" auf, der andere die von Aby Warburg angemerkte Datierung "4.7.1929".

Wir danken Claudia Naber und Dorothea McEwan für die Unterstützung und Mithilfe bei der Entzifferung und Zuschreibung der handschriftlichen Anmerkungen sowie dem Direktor des Warburg Institute, Charles Hope, in London für die Erlaubnis des Abdrucks der Dokumente aus dem Warburg Archiv.



 A_1

es xx schaffen

Bewusst Distanznehmen zwischen sich und der Aussenwelt

11/VI 929

darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation

bezeichnen: ; Wird dieser Zwischenraum das Substrat

künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen

erfüllt, se dass dieses Distanzbewusstsein zu einer

en kann h, i

sozialen Dauerfunktion wierd, die durch den Rythmus

von Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur

Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und

veranlasst? [mit rotem Stift, von Bings Hand]
schafft?

zeichenmässiger Kosmologiek bedeutet, deren Zulänglich-

keit oder Versagen als orientierendes geistiges

eben.

Instrument das Schicksal der menschlichen Kultur

bedeutet.

n zwischen sich und der Aussenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnent; Wird dieser Zwiechenraum das Substrat künstlerischer Gestaltung, so sind die Vorbedingungen erfüllt, 🖚 dass dieses Distanzbewusstsein zu einer sozialen Dauerfunktion ward, die durch den Hydnus vom Einschwingen in die Materie und Ausschwingen zur Sophrosyne jenen Kreislauf zwischen bildhafter und zeichenmässiger Kosmologik bedeutet, deren Zulänglichkeit oder Versagen als orientierendes geistiges Instrument das Schicksal der menschlichen Kultur bedeutet.

 A_2

11/VI 929

Dem so zwischen religiöser und mathematischer Welt anschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt
nun da[s] Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit
wie des Individuums in einer ganz eigentümlichen Weise
zu Hilfe : nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl
aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die
Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe
verstärkend.

Es setzt die unverlierbare Erbmasse mnemisch ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern es greift.

die volle Wucht der leidschaftlich-phobischen, im reli giösen Mysterium erschütterten gläubigen Persönlichkeit ein/
tritt im Kunstwerk mitstilbildend an das Tageslicht, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das r[h]ythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die monstra der Phantasie zu zukunftbestimmenden Lebensführern werden.

11/5/49

V

Dem so zwischen religiöser und mathematischer Welt anschauung schwankenden künstlerischen Menschen kommt
nun da Gedächtnis sowohl der Kollektivpersönlichkeit
wie des Individuums in einer ganz eigentümlichen Weise
zu Hilfe: nicht ohne weiteres Denkraum schaffend, wohl
aber an den Grenzpolen des psychischen Verhaltens die
Tendenz zur ruhigen Schau oder orgiastischen Hingabe
werstärkend.
Es setzt die unverlierbare Erbnasse mnemisch

ein, aber nicht mit primär schützender Tendenz, sondern die volle Wucht der leidschaftlich-phobischen, im religiösen Mysterium erschütterten gläußigen Persönlichkeit tim Kunstwerk mitstilbildend sich des Tegeslicht, wie andererseits aufzeichnende Wissenschaft das rythmische Gefüge behält und weitergibt, in dem die monstra der Phantasie zu zukunftsbestimmenden Lebensführern werden.

 A_3

11/VI 929

Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstleri schen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht in vollem ihreUmfang der durch die Dokumente bildhaften Gestaltens XX- imaginärem möglichen Urkundendeutung bedient. Zwischen Greifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgender plastischer oder maleri die man scher Spiegelung, d. h. dern künstlerischen Akt Diese Funktion Doppelheit zwischen antichaotischemr Akt, denie man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das auswählend 1 Eine/umrissklar herausstellt, und der augenmässig vom erheischten [von Gombrichs Hand] erheischten Beschauer erforderten, kultlich verwurzelten Hingabe an das geschaffene Idolon, schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte

psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen

Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte.

(

 $(H)^{\frac{3}{2}}$

94

Um die kritischen Phasen im Verlauf dieses Prozesses durchschauen zu können, hat man sich des Hilfsmittels der Erkenntnis von der polaren Funktion der künstlerischen Gestaltung zwischen einschwingender Phantasie und ausschwingender Vernunft noch nicht in vollem Umfang der durch Dokumente bildhaften Gestaltens for hunginarou möglichen Urkundendeutung bedient. Zwischen Greifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darsuf erfolgender plastischer oder malerischer Spiegelung, 4. h. der künstlerische Akt. Diese Doppelheit zwischen antichsotischer an, der nan so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das anwahleni Eine umrissklar herausstellt, und der augenmässig von whelfton Hingsbe Beschauer erforderten, kultlich warn an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müssten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen

Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte.

 A_4

Der Entdämonisierungsprozess der phobisch geprägten

Eindruckserbmasse, der die ganze Skala des phobischen

Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der

hilfslosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschen
frass, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den

Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgiasmus liegen

dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Präg
mittelalterlicher

rand unheimlichen Erlebens, das der in Kirchenzucht auf
gewachsene Gebildete der Renaissance wie ein verbotenes

Gebiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen

dürfen, Temperaments

tummeln ansah.

4

(H)

Bindruckserbmasse, der die ganze Skals des phobiechen

Ergriffenseins gebärdensprachlich umspannt, von der

hilflosen Versunkenheit bis zum mörderischen Menschenfrass, verleiht der humanen Bewegungsdynamik auch in den

Stadien, die zwischen den Grenzpolen des Orgiasmus liegen
dem Kämpfen, Gehen, Laufen, Tanzen, Greifen, jenen Prägrand unheimlichen Erlebens, das der in Kirchenzucht aufgewachsene Gebildete der Renalssance wie ein verbotenes

debiet, wo sich nur die Gottlosen des freigelassenen

Jangan

Laufen, ansah.

 A_5

Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen illustrieren den Prozess beschreiben, den man als Versuch der Einver seelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte. Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien s, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.

10/VI

 B_1

materialen [von Bings Hand]

Die "Mnemosyne" will in ihrer bildhaften Grundlage, dwie

der beigegebene Atlas in Reproduktionen charakterisiert,

zunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vor
prägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens

nachweislich [?]

im Zeitalter der Renaissance mitstilbildend einwirk/en.

Eine solche vergleichende Betrachtung
musste sich, besonders da systematische zusammenfassende
Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Unter suchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen
beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer
eindringende sozial-psychologische Untersuchung den
Sinn dieser gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerte
als sinnvolle geistestechnische Funktion zu begreifen.

Die Mnehmosyne will in ihrer bildhaften Grundlage, die der beigegebene Atlas in Reproduktionen charakterisiert, sunächst nur ein Inventar sein der antikisierenden Vorprägungen, die auf die Darstellung des bewegten Lebens im Zeitalter der Renaissanc mitstilbildend einwirken.

Eine solche vergleichende Betrachtung musste sich, besonders da systematisch zusammenfassende Vorarbeiten auf diesem Gebiet fehlen, auf die Untersuchung des Gesamtwerkes von wenigen Hauptkünstlertypen beschränken, dafür aber versuchen, durch eine tiefer eindringende sozial-psychologische Untersuchung den Sänn dieser gedächtnismässig aufbewahrten Ausdruckswerte als sinnvolle geistestechnische Funktion zu begreifen.

 B_2

Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die indo_x[von Bings Hand]

Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der germa ies [von Bings Hand]

nischen Sprache zu Hilfe gekommen: er weist zusammen -

I0/VI

fassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wort -

stammwechsel in der Komparation oder Konjugation ein nicht nur [von Bings Hand] energetischen
treten kann, ohne dass die Vorstellung dieer(Tentifität gemeinten **exex*** [von Bings Hand] **** darunter leidet
zierung der Eigenschaft oder Aktion mitsiehbringt, ob -

wohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks

wegfällt, sondern daß der Eintritt eines xxxx sondern im Hintergrunde Einheitlichkeit fremdstämmigen Ausdrucks als eine

Intensifikation der ursprünglichen be, Bedeutung wirkt.[von Bings Hand]

Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der germaniechen Sprache zu Hilfe gekommen. Er welet zusammen fassend nach, dass bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation ein micht nur treten kann, ohne dass die Vorstellung des Adentifes gemein Canadas oder Aktion massichbrings wohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wostalle, stadern dap der sin brill eines worden im fruiterfruinde tin has king be fremdstammigen Anedrucks als eine Intensifikation der urspringlichen Bedeuteng Wirkt.

 B_3

Mutatis mutandis läßt sich ein ähnlicher Prozess auf
kunstgestaltenden

dem Gebiet der Gebärdensprache feststellen, wenn

10/VI

etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechi
sche Mänade auftritt, oder wenn eine fruchtkorb
Ghirlandajos

tragende Dienerin im Stil einer ganz bewusst nachge
ahmten Victorie eines römischen Triumphbogens herbei
eilt.

31

3

(B3) 3

10/11

Mutatis mutandis lässt sich ein ähnlicher Prozess auf

Bundgebeit der Gebärdensprache feststellen, wenn

etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechi
sche Mänade auftritt, oder wenn eine fruchtkorb
tragende Dienerin im Stil einer ganz bewusst nachge
ahmten Victorie eines römischen Triumphbogens herbeieilt.

 B_4

In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägewerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme leidschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen, den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der

Gestaltung hervortreten wollen.

In der Region der orginstischen Massenergriffenheit
ist das Frügewerk zu suchen, das den Gedächtnis die
Ausdrukksformen des maximslen inneren Ergriffenseins
soweit es sih gebärdensprachlich ausdrücken läset,
in solcher Intensität einhämmert, dass diese Engramme
leidschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes
Erbgut überleben und vorbildlich den Umriss bestimmen,
den die Künstlerhand schafft, sobald Höchstwerte der
Gebärdensprache durch Künstlerhand im Tageslicht der
Gestaltung hervortreten wollen.

10/VI

Hedonftische Aestheten gewinnen die wohlfeile Zu stimmung des kunstgeniessenden Publikums, wenn sie
solchen Formenwechsel aus der Pläsierlichkeit der
dekorativen grösseren Linie erklären. Mag wer will
sich mit einer Flora der wohlriechenden und schön sten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des
Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht
entwickeln, denn diese erschliesst sich nur dem, der das
Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.

Hedonstische Aestheten gewinnen die wohlfeile Zu stimmung des kunstgeniessenden Publikums, wenn sie
solchen Formenwechsel aus der Pläsierlichkeit der
dekorativen grösseren Linie erklären. Mag wer will
sich mit einer Flora der wohlriechenden und schön sten Pflanzen begnügen, eine Pflanzenphysiologie des
Kreislaufs und des Säftesteigens kann sich aus ihr nicht
entwickeln, denn diese erschliesst seh nur dem, der das
Leben im unterirdischen Wurzelwerk untersucht.

 B_6

plastisch

Der triumph der Existenz trat, von der Antike treffend

in ganzen

prä figuriert, mit der erschütternden Gegensätzlichkeit

von

seiner Lebensbejahung und Ichverneinung vor die Seele der

wie von

Nachfahren, die wenn sie etwa auf den Heidensarkophagen

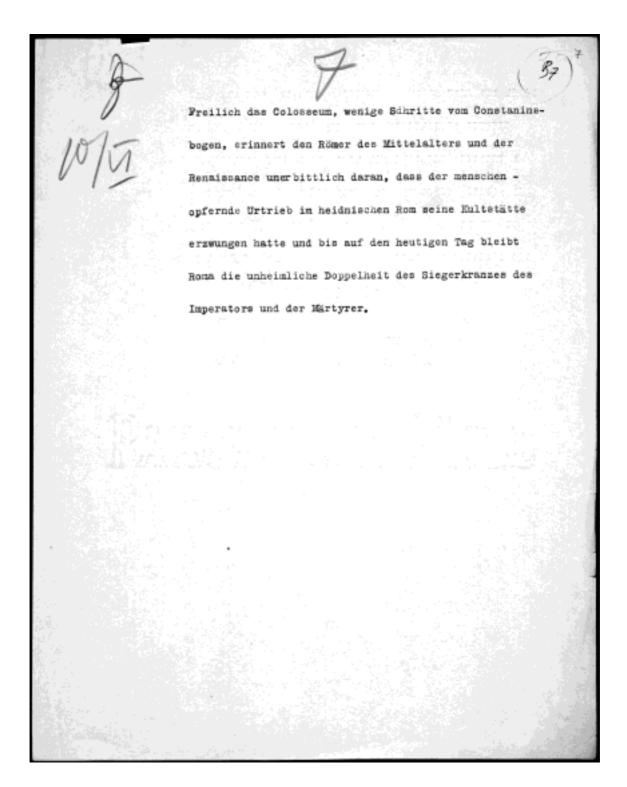
Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges er
blickten, und auf den römischen Siegesbögen den Triumph
zug des Imperators.

In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft
eines Herrschers; aber während die Mänade das im Wahnsinn
zerrissenen [sic!] Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt,
liefern römische Legionäre die abgeschnittenen Köpfe der
Barbaren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geord neten Staatswesen ein; (wie denn auch der Kaiser auf den
Reliefs als Vertreter kaiserliche Fürsorge für seine
Veteranen gefeiert wird.)

Miseify Der triumph der Existenz trat, von der Antike breffend de figuriert, mit der erschütternden Gegensätzlichkeit seiner Lebensbejahung und Ichverneinung vor die Seele der Machfahren, die,/wenn gie own auf den Heidensarkophagen Dionysos im Taumelzuge seines orgiastischen Gefolges erblickten und auf den römischen Siegesbögen den Triumph = zug des Imperators . In beiden Symbolen Massenbewegung in der Gefolgschaft eines Herrschers; aber während die Manade das im Wahnsinn zerrissenen Böcklein zu Ehren des Rauschgottes schwingt, liefern römische Legionare die abgeschnittenen Köpfe der Barbaren dem Caesar wie einen fälligen Tribut im geordneten Staatswesen ein wie denn auch der Kniser auf den Reliefs als Vertreter kaiserlicher Fürsorge für seine Veteranen gefeiert wird.

 B_7

10/VI Freilich das Colosseum, wenige Schritte vom Constan[t]ins bogen, erinnert den Römer des Mittelalters und der
Renaissance unerbittlich daran, dass der menschen opferende Urtrieb im heidnischen Rom seine Kultstätte
erzwungen hatte und bis auf den heutigen Tag bleibt
Roma die unheimliche Doppelheit des Siegerkranzes des
Imperators und der Märtyrer.



10/VI

Mittelalterliche Kirchenzucht, die in der Kaiserver gottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Constantinsbogen zerstört haben, wenn sich nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaiser(s) Trajan unter dem Mantel des Constantin hätten erhalten dürfen. Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajan reliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühmten Erzählung von der Pietà des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energetische invertierte Sinngebung das imperatorische Pathos in christliche Pietät zu ver wandeln; der dahersprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Recht sprecher, der seinem Gefolge Halt bietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe der römischen Reiter gekommen war.

10/5

8

Mittelalterliche Kirchenzucht, die in der Kaiserver gottung ihren gnadenlosen Feind erlebt hatte, würde ein Monument wie den Constantinsbogen zerstört haben, wenn såh nicht, durch später hineingesetzte Reliefstreifen begründet, die Heroismen des Kaiser Trajan unter dem Mantel des Constantin hätten erhalten dürfen. Die Kirche selbst hatte durch eine Sage, die noch bei Dante lebt, die gloriose Selbstherrlichkeit der Trajanreliefs in christliche Gesinnung umgewandelt. In der berühnten Brzählung von der Pieta des Kaisers gegen die Witwe, die um Recht flehte, ist wohl der feinsinnigste Versuch gemacht, durch energetisch invertierte Sinngebung das imperatorische Pathos in christliche Pietat zu verwandelm ; der dahersprengende Kaiser auf dem Relief im Innern, der einen Barbaren überreitet, wird zum Recht sprecher der seinem Gefolge Halt gebietet, weil das Kind der Witwe unter die Hufe des römischen Reiter gekommen war.

 C_1

ca. 8/VI

freien

Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintreten -

den historisierenden Tatsachenbewusstseins und der gewissen -

haften künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt

unzulängliche descriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleich -

W

zeitig der Versuch gemag-cht wird, in die Tiefe triebhafter

achronologisch [von Bings Hand]

 $\langle xxxxy \rangle$

Verflochttenheit des menschlichen Geistes mit der geschichteten

Materie hinabzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägewerk,

das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die

Tragischen [von Bings Hand]

dem orgiastischen Urerlebnis entstammen : dem dionysischen

Thiasos.

Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewusstseins und der gewissenhaften künstlerischen Einfühlung zu charakteresieren, blei bt unsulängliche descritive Evolutionslehre, wenn nicht gleichverflochtmenheit des menechlichen Geistes mit der geschichteten Materie hinabsusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägewerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die bragischen dem orgiastischen Urerlebnis entstaggen ; dem dichysischen Thissos.

 C_2

Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des

ca. 8/VI

Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches

Tagen keiner revolutionierenden Attitüde mehr. Im Gegenteil

verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser

Gegensätzlichkeitslehre, mit dieser auch bei der Betrachtung

insowei ν ***** [von Bings Hand] daβ man [von Bings Hand]

paganer Kunstgebilder Ernst zu machen, um Sophrosyne und vielmehr (von Bings Hand]

Ekstase in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren

Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen

Ausdruckswillens zu begreifenr.

Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo - Dionym zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagengebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre mit dieses ench bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde Ernet zu machen, de Sophrosyne und vielucin) Ekstase/In der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menehlichen Ausdruckswillens we begreif .

 C_3

ca. 8/VI [Alle Zusätze auf dieser Seite von Bings Hand]

ungehemmte

Die Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie

sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter

Lebensäußerung

sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer

phobisch -er schütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis mörderischen

> zum blutdürstigen Taumel und alle mimischen Aktionen, die wie sie im thiasotischen Kultliehen

dazwischen liegen, wie gehen, laufen, tanzen, greifen, in der kunstwerklichen Darstellung solch abgründiger

brigen, tragen, lassen den Nachhall leidenschaftlicher

Hingabe, verspürer bis in jene antiken Kunstwerkahinein,

die, wenn auch in der stilvollen Verhaltung antiken

Künstlertums, dem Kulturkreis mysteriöser Erschütterung

angehören.

Der thiasotische Prägrand dieser Ausdruckswert ist geradezu ein wesent -

liches und unheimliches Kennzeichen etwa dieser Ausdruckswerte, wie sie auf Sarkophagen den antiken Kunstwerken, vor allem

der Heiden zum Auges-der Renais –

sance dastanden sprachen.

42

Muzekement 10. C3 Die Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter Lebouracherung sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetisch Mechatterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis morarischen zum blutderetigen Taumel, und alle minischen Aktionen, des vie see in this so tiseles Kaltaly with in der kunstverklichen barstellung solch abstrudiger brigen, tragen, lasseniden Bachhall lass Hingabe verspüren Carlinda La Barbara Contra Contra die, wenn such is der stälwellen Verhaltung antiken Minstlertune, den Kulturkreis mysterioser Brechneterung ber thiasotirche Tragrand decentes drucks vert ut gerade og en wesent-lieber und undeimliches Kennsecker dieses Ausdruckswerte, vie sie auf den antiken flundliches ber sance Carton demprachen

ca. 8/VI In einer eigentümlichen Zwiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaissance sich diese Erbmasse phobischer Engramme einzuverseelen. Sie war einerseits eine willkommene Anstachlerin für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Kämpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh.

Dadurch aber, dass diese Aufstachelung als m
mnemische Funktion vorsichging, d.h. durch vorgeprägte

Formen bereits einmal durch künstlerische Gestaltung ge war [von Bings Hand]

läutert und umfasst, blieb die Restitution ein Akt, der

zwischen triebhafter Selbstentäusserung und bewusster

bändigender formalenr Gestaltung, d.h. eben zwischen

Dionysos-Apollo, dem künstlerischen Genius den seelischen

Ort anwies, wo er seiner persönlichsten Formensprache dennoch

zur Eigenausprägung verhelfen konnte.

8/5

In einer eigentümlichen Twiespältigkeit versuchte nun die italienische Renaiseance sich diese Erbnasse phobischer Engrame einzuverseelen. Sie war einerseite eine willkommene Anstachleren für die neuen Freigelassenen des weltzugewandten Temperaments, die dem um seine persönliche Freiheit dem Schicksal gegenüber Künpfenden den Mut zur Mitteilung des Unaussprechlichen verlieh.

Dedurch aber, dass diese Aufstachelung als si mnemische Funktion vorsichging, d. h. durch vorgeprägte Formen bereits einmal durch künstlerische Gestaltung geläutert und umfasse, blieb die Restitution ein Akt, der zwischen triebhafter Selbstentäusserung und bewusster bändigender formales Gestaltung, d. h. eben zwischen Dionys, Apollo, dem künstlerischen Genium den seelischen Ort anwies, wo er seinerpersönlichsten Formensprache dennoch zur Rigenausprägung verhelfen konnte. Entw. beg. Neapel 27. V. 929 Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt vorgeprägter Ausdruckswerte, - sie mögen nun aus Vergangen - heit oder Gegenwart stammen - bedeutet für jenen Künstler, der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis.

Die Einsicht, dass dieser Prozess für die Stilbildung der europäischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und bisher übersehende Bedeutung hat, führte zu dem vorliegenden Versuch der "Mnemosyne", die in ihrer bildmateriellen Grundlage zunächst nichts anderes sein will, als ein Inventar der nach - weisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr oder Einverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucks - masse forderten.

Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirk liche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wieder, die sich aus heidnischer und christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen.

Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstan-

tins

 $\widehat{\mathcal{D}_i}$

Entr. Magre 07. 7 929

Der Zwang zur Auseinandersetzung mit der Formenwelt

vorgeprügter Ausdruckswerte, - sie mögen nun aus Vergangenheit oder Gegenwart stammen - bedeutet für jeden Künstler,

der seine Eigenart durchsetzen will, die entscheidende Krisis.

Die Einsicht, dass dieser Prozess für die Stilbildung der
europäischen Renaissance eine ungewöhnlich weittragende und
bisher überschene Bedeutung hat, führte zu den vorliegenden

Versuch der Masmosyne, die in ihrer bildmateriellen Grundlage
zunächst nichts anderes sein will, als ein Inventar der nachweisbaren Vorprägungen, die vom einzelnen Künstler Abkehr
oder Kinverseelung dieser zwiefach herandrängenden Eindrucksmasse forderten.
Die entscheidende Phase in der Entwicklung des malerischen

Monumentalstils der italienischen Renaissance spiegelt sich mit einer symbolischen Deutlichkeit, wie sie uns nur die wirkliche Geschichte vergönnt, in jenen Kunstwerken wieder, die sich aus heidnischer oder christlicher Zeit an die Gestalt Kaiser Konstantins knüpfen.

Von den trajanischen Reliefs an dem Triumphbogen, der Konstantins Namen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören (vgl. Wilpert) geht jenes imperatorische Pathos aus, das noch der Gebärdensprache später Nachfahren durch ihre rauschende und bestechende Eloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten pfadweisenden Werke des italie - nischen Auges ihr Recht auf folgehafte Führerschaft einbüssten.

Die Konstantinschlacht des Piero della Francesca zu Arezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue un - rethorische Grösse der Ausdrucksform entdeckt hatte, wurde gleichsam unter den Hufen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stanzen unter dem Vorwande des Konstantin - sieges einhergaloppieren darf.

Wie war in der Nachbarschaft Raffael's und Michelangelo's ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich?

Dass die Freude an der grossartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachen - den Sinn für das archaeologisch Echte zu einer so aufdringli - chen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel all'Antica führte, gibt für die Vehemenz des Vorganges eine lediglich

Di

Mamen trägt, obgleich nur wenige Reliefstreifen seiner Zeit angehören (vgl. Wilpert) geht jenes imperatorische Pathos aus, das noch der Gebärdensprache ppäter Machfahren durch ihre rauschende und bestechende Bloquenz Weltgeltung verlieh, vor der freilich die feinsten pfadweisenden Werke des italienischen Auges ihr Recht auf folgehafte Führerschaft einbüssten.

Die Konstantinschlacht des Piero della Francesca in Årezzo, die für innerliche menschliche Ergriffenheit eine neue un erhetorische Grösse der Ausdrucksforn entdeckt hatte, wurde gleichsan unter den Hufen des wilden Heeres zerstampft, das auf den Wänden der Stanzen unter dem Vorwande des Konstantinsieges einhergaloppieren darf.

Wie war in der Nachbarschaft Saffael's und Michelangelo's ein solcher Leerlauf der künstlerischen Formensprache möglich ?

Dass die Freude an der grossartigen Geste der antiken Skulptur im Zusammentreffen mit einem gleichgestimmten wiedererwachenden Sinn für das archaeologisch Echte zu einer so aufdringlichen Vorherrschaft der dynamischen Pathosformel all'Antica führte, gibt für die Vehemens des Vorganges eine lediglich

aesthetische Erklärung.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestalten welt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines fein sinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen
antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen.

Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr einer Periode mächtigen Widerstandes abgerungen wor - den, der von zwei ganz verschiedenen Kräften ausging, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äusseren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüter des antiken Erbes ansehen durften. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrissklarheit der griechischen Götterwelt ver - deckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der helle - nistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und [in] der Tracht auftretende Gestalten - welt der Antike alla Francese.

Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich
die lichte Natürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer
Rotte monströser Gestalten zusammengeballt, die aus ihrer Undurchsichtigkeit

[0] 3

aesthetische Erklärung.

Die neue pathetische Gebärdensprache der heidnischen Gestaltenwelt war ja nicht etwa einfach unter dem Beifall eines feinsinnigen Künstlerauges und eines gleichgestimmten erlesenen antiquarischen Geschmacks ins Atelier eingezogen. Die Charakterisierung der Heidenwelt als formenklarer Olympier war vielmehr eine Periode mächtigen Widerstandes abgerungen worden, der von zwei ganz verschiedenen Kraften ausging, die trotz ihrer barbarischen Antiklassizität im äusseren Auftreten sich mit Recht als treue und autoritative Hüter des antiken Erbes ansehen durften. Diese zwei Masken sehr heterogener Herkunft, die jene humane Umrissklarheit der griechischen Götterwelt verdeckten, waren die nachlebenden monströsen Symbole der helle nistischen Astrologie und die im zeitgenössischen bizarren Realismus des Mienenspiels und der Tracht auftretende Gestaltenwelt der Antike alla Francese. Unter den Praktiken der hellenistischen Astrologie hatte sich die lichte Matürlichkeit des griechischen Pantheons zu einer Rotte monströser Gestalten zusammengaballt, die aus ihrer Un-durchsichtigkeit

als fratzenhafte Schicksalshieroglyphen zu humaner Glaub würdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer
Zeit sein musste, die zum wieder entdeckten Wort der Antike
nunmehr auch in der äusseren Erscheinung stilgemässe orga nische Uebersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum zu fordern hatte, musste sich gegen eine nur anscheinend harmlo - sere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus alla Francese, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationene ovidianische Dämonie oder livianische Römergröße vortrug.

Die Kulturhistorie ist freilich nicht gewohnt, die orinenta lisch-praktische, die nordisch-höfische und die italienisch humanistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Kompo nenten im Prozess der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man
macht sich eben nicht klar, dass die Astrologen, die ihren
Abumashar ganz richtig als getreuen Ueberlieferer ptolomäi scher Kosmologie erkannten, mit subjektivem Recht behaupten
konnten, dass sie peinlich getreue Ueberlieferungsbewahrer
seien, wie ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und



als fratzenhafte Schicksalshieroglyphen zu humaner Glaubwürdigkeit zu erwecken die nachdrückliche Forderung einer
Zeit sein musste, die zun wieder entdechten Wort der Antike
nummehr auch in der Husseren Erscheinung stilgemässe orga nische Uebersehbarkeit forderte.

Die zweite Demaskierung, die man vom heidnischen Altertum su fordern hatte, musste sich gegen eine nur anscheinend harmbesere Vermummung richten, gegen den Trachtenrealismus alla Prancese, in dem sich auf flandrischen Bildteppichen oder Buchillustrationene ovidianische Dämonie oder livianische Römergrösse vortrug.

Die Kunstmistorie ist freilich nicht gewonnt, die origentalisch-praktische, die nordisch-höfische und die itsbienischhumsnistische Auffassung der Antike als gleichstrebige Komponenten in Prozess der neuen Stilbildung zusammenzusehen. Man
macht seh eben nicht klar, dass die Astrologen, die ihren
Abunashar ganz richtig als getreuen Deberlieferer ptolemäischer Kosmologie erkannten, mit subjektivem Secht behaupten
konnten, dass sie peinlich getreue Ueberlieferungsbewahrer
seien, wis ebenso die gelehrten Berater der Bildweber und

Miniaturisten im Kulturkreis der Valois glauben durften, -sie mochten gute oder schlechte Uebersetzungen der antiken
Schriftsteller vor sich haben -- dass sie die Antike in
peinlicher Form Treue wieder auferstehen liessen.

Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache
erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten
reaktiven Energie, die die Wiederherstellung der umrissklaren
Ausdruckswerte der Antike aus den Fesselen einer nicht homo genen Ueberlieferung beanspruchte.

Fasst man demgemäss Stilbildung als ein Problem des Austausches es so/cher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerlässli - che Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen.

Die Zeit zwischen Piero della Francesca und der Raffael - schule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internatio - nalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren ele - mentare Gewalt sowohl was die Wucht des Einschlags wie den Umfang ihres Wandergebiets angeht, dem europäischen Stil - historiker verdeckt wird durch den offiziellen "Sieg" der

(25

Miniaturisten im Kulturkreis der Valoäs glauben durften, -sie mochten gute oder schlechte Uebersetzungen der antiken
Schriftsteller vor sich naben -- dass sie die Antike in
peinlicher ////
Preue wieder auferstehen ließen.

Die Wucht des Eintritts der antikisierenden Gebärdensprache
erklärt sich also indirekt aus dieser zweifach angeforderten
renktiven Knergie, die die Wiederherstellung der umrissklaren
Ausdruckswerte der Antike aus den Fesselfn einer nicht homogenen Ueberlieferung beanspruchte.

*asst man demgemäse Stilbildung als ein Problem des Austausches
es socher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerläseli-

asst man dengemass Stilloildung als ein Problem des Austausches socher Ausdruckswerte auf, so stellt sich die unerlässliche Forderung ein, die Dynamik dieses Prozesses in bezug auf die Technik seiner Verkehrsmittel zu untersuchen.

Die Zeit zwischen Piero della Prancesca und der Safinelschule ist eine Epoche der beginnenden intensiven internationalen Bilderwanderung zwischen Norden und Süden, deren elementare Gewalt sowohl was die Wucht des Einschlags wie den Umfang ihres Wandergebiets angeht, den europäischen Stil -

römischen Hochrenaissance. Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrzeu ges, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweg lichkeit sondern auch in seiner auf vervielfältigende Repro duktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d.h. des Kupferstichs und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einem vitalen Vorgang im Kreislaufprozesse der europäischen Stilbildung machten. Mit welchem Nachdruck und in welchem Umfange diese vom Norden importierten Bildträger in den italienischen Palazzo eindran gen, dafür nur ein Beispiel : Um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen des bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürgerhause der Medici, demxx-sie den ersehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen. die ihre innere Ueberlegenheit als stilbildende Macht noch bescheidenen unter ihrem Auftreten als wohlfeile Leinwandbilder verbergen konnten:

romischen Hochrem issance. Der flandrische Teppich ist der erste noch kolossalische Typus des automobilen Bilderfahrseuges, der, von der Wand losgelöst, nicht nur in seiner Beweglichkeit sondern auch in seiner auf verPielfältigende Reproduktion des Bildinhaltes angelegten Technik ein Vorläufer ist des bildbedruckten Papierblättchens, d. h. des Kupferstichs und des Holzschnittes, die den Austausch der Ausdruckswerte zwischen Norden und Süden erst zu einen witalen Vorgang im Kreislaufprozesse der europäischen Stilbildung machten. Mit welchem Machdruck und in welchem Umfange diese vom Morden importierten Bildträger in den itslienischen Palazzo eindrangen, dafür nur ein Beispiel : Um 1475 schmückten etwa 250 laufende Meter flandrischer Bildteppiche mit Darstellungen de: bewegten Lebens aus Vorzeit und Gegenwart die Wände im stattlichen Bürger**he**use der Medici, de**nt#** sie den er sehnten Glanz höfisch-fürstlicher Pracht verliehen. Aber neben ihnen durfte sich bereits eine unscheinbarere Kunstgattung zeigen, die ihre innere Ueberlegenheit als stilbildende lächt noch bescheidenen unter ihren Auftreten als wohlfeile Leinwandbilder verbergen

 D_7

sie ersetzten durch die novità der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritter rüstung beschwerte Gebärdenspiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihrem hinreissenden Enthusiasmus all'antica auf solchen Leinwandbildern vor.



sie ersetzten durch die novità der Ausdrucksweise, was ihnen an Materialwert abging. Das von keiner burgundischen Ritterrüstung beschwerte Gebärdenspiel Pollaiuolo's trug die Heraklestaten in ihren hinreissenden Enthusiasmus all'antica auf solchen Leinwandbildern vor.

Eine tiefe, imn das Urreich der heidnischen Reli wurzelnde giosität hinabreichende Wiederherstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines endzeitlichen raptus dementsprechend in caelum, wie auf der anderen Seite auch die ovidianischen Märchen, die den Menschen in die Hyle zurückverwandeln, den raptus ad inferos ver sinnbildlichen? Die nur anscheinend rein äusserliche künstlerische Tendenz der Wiederherstellung der gebärdensprachlichen Umrissklarheit führte nun von selbst, d.h. der inneren Logik der gesprengten Fesseln entsprechend, zu einer Formensprache, die Ist dies nicht Poseidonios? der verschütteten tragischen Antike angemessen Fatalismus

war.

Eine biefe; in der Urreich der heidnischen Heligiösität kinabretelmide Wiedernerstellungssehnsucht kommt hinzu. Waren denn nicht die hellenistischen Sternbilder Symbole eines endseitlichen raptus in caelum, wie auf der anderen Seite auch die ovidisnischen Wirchen, die den Menschen in die Hyle gurückver wandeln, den raptus ad inferos versinnbildlichen, hie nur anscheinend rein Husserliche künstlerische Tendenz der Wiedernerstellung der gebärdensprachtichen Umriasklarheit führte men von selbst, d. h. der inneren Logik der gesprengten Pesseln entsprechand, zu einer Formensprache, die der verschiltteten tragischen Antike angemessen (Fatalback)

Εı

4. VII 27

durch solche gedächtnis-

mäßige

Funktion

Durch das Wunderwerk des normalen Menschenauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit, Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig.

häufig

Die Bildersprache der Geberden [sic!], manchmal durch Inschriften um

durch die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet,

verstärkt, zwingen/auf Architekturwerken (Triumphbogen,

Theater
Arena) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die
unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben
menschlicher Ergriffenheiten in dem ganzen Umfange ihrer
tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven

In der Triumphalplastik feierte sich das Jasagen zum

auf dem

Leben in pomphafter Form, während sich in den die Sagen, die

die Reliefs der

die Heidensärge aufwiesen, der verzweifelte Kampf um den

Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen

Symbolen vortrugen.

Sieghaftigkeit.

4.VV 27 [1929]

Sleghaftigkeit.

1 E

Durch das Wunderwerk des normalen Menschenauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorseit,

Jahrhunderte überdauernd, den Machfahren gleiche seelische Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Geberden, manchant durch Inschriften

Medich die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet,

verstärkt, zwingen auf Architekturserken (Triumphbogen,

Menden) und Plastik (v.m. Sarkopnag bie zur Minze) durch die

unzerstörbare Wucht ihrer Ausdruckspragung um Bacherleben

menschlicher Ergriffenheiten in dem ganzen Umfange ihrer

tragischen Polaritat vom passiven Erdulien bis zur aktiven

In der friumphalplastik feterte eien der Jacagen zun

Leben in pomphafter Form, wahrend nich in des Sagen die /

det Heidensarge outstessen, der verzweifelte Kaupf un den

Aufatieg der Menschensesle zum Himmel in mythinghen

Symbolen vortrugam.

 E_2

4. VII 27

kirchen [von Gombrichs Hand] kirchen

Wie nachdrücklich solche glaubensfeindlichen Elemente einprägen sich vortragen durften, beweist jene Reihe von 42 über

12 Sarkophagen, die eingemauert in der Treppenwange von

S. Maria Aracoeli, wie Traumbilder aus der verbotenen Region heilloser paganer Dämonie, den frommen Pilger bei seinem Aufstieg zur Kirche begleiten durften.

x) Dessen

Diese Gegensätzlichkeit des Ichbewusstseins im äussern

Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungs weise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethisch[e]

pagan-kämpfender

Auseinandersetzung zwischen römisch-sieghafter u. christ lich-ergebener Persönlichkeits-Empfindung.

 E_3

4. VII 27.

künstlerisch

Es gehört zu den eigentlich schöpferischen Vorgängen im

Zeitalter der sogenannten Renaissance, dass die Ueber -\der antik

legenheit der dramatischen Umrissklarheit der sieghaften

Einzelgeberden aus der Trajans-Epoche über die unklare

Massenepik konstantinischer Epigonen nicht nur heraus geradezy.

gefühlt, sondern als kanonische Pathosformeln in die

Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis

17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt unleserlich]

wurden, sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.

printlety

Zeitalter der sogenannten Renaissance, dass die Deberlegenheit der dramstinchen Umriseklarheit der sieghaften
Einzelgeberden aus der Trajans-Epoche über die unklare
Massenepik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgefühlt, sondern sis kanonische Pathosformeln in die
Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis
17. Jahrhundert ummittelbar vorbildlich in Umlauf gesetzt

Wassen, sobald die Derstellung menschlich-bewegten Lebens
als Aufgabe vorlag.

$4 \cdot UH \cdot 929$

Durch das Wunderwerk des normalen Menschenauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit.

Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleichen seel schen Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Geberden [sic*], manchmal durch Inschriften
unt
durch die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet,
verstärkt, zwing Len auf Architekturwerken (Triumphbogen,
Arena) und Plastik (vom Sarkophag bis zur Münze) durch die
unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Nacherleben
menschlicher Ergriffenheiten in dem ganzen Umfange ihrer
tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven
Sieghafügkeit,

In der Trumphalplastik feierte sich das Jasagen zum
Leben in pomphafter Form, während sich in den die Sagen, die
die Heidensärge aufwiesen, der verzweitelte Kampflum den
auk den Tiefen/
Aufstieg der Manschenseele zum Himmel in mythischen
Symbolen vortrug.

4/0494

Durch das Wunderwerk des normalen Menschenauges bleiben in Italien im starren Steinwerk der antiken Vorzeit,

Jahrhunderte überdauernd, den Nachfahren gleiches seelisches Schwingungen lebendig.

Die Bildersprache der Geberdes, manchmal durch Inschriften deren die Sprache des Wortes, die sich auch ans Ohr wendet, verstärkt, zwingen auf Architekturwerken (Triumphbogen, Arens) und Plastik (v.m. Sarkophag bis zur Minze) durch die unzerstörbare Wucht ihrer Ausdrucksprägung zum Macherleben menschlicher Ergriffenheiten in dem ganzen Umfange ihrer tragischen Polarität vom passiven Erdulden bis zur aktiven Siegheftigkeit.

In der Triumphalplastik feierte sich das Jassgen zum Leben in pomphafter Form, während sich in den Bagen,die die Heidensärge aufwiesen, der verzweifelte Kampf um den Aufstieg der Menschenseele zum Himmel in mythischen Symbolen vortrug.

Wie nachdrucklich solche Glaubensfeindlichen Elemente sich vortragen durften, beweist ene Reihe von über 12 Sarkonhagen, die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracoeli, wie Traumbilder aus der verbotenen Region heilloser paganer Dämonie, den frommen Pilger bei seinem Aufsbeg zur Kirche begleiten durften.

Diese Gegensätzlichkeit des Ichbewusstseins im äussern Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungs - weise des ausgehenden Mittelalters eine parallele eth sch[e] Auseinandersetzung zwischen römisch-sieghafter u. Christ - lich-ergebener Person ichkeits-Empfindung.

Es gehört zu den eigentlich schopferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissande, dass die Ueber - legenheit der dramatischen Umrissklarheit der sieghaften Einzelgeberden aus der Trajanseboche über die unk are Massenepik konstantinischer Epigonen nicht nur heraus - gefühlt, sondern als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissande vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetz.

wurden, sobald die Darstellung menschlich bewegten Lebens als Aufgabe vorlag.

Wie nachdrücklich solche Glaubensfeindlichen Elemente sich vortragen durften, beweist jene Reihe von über 12 Sarkophagen, die eingemauert in der Treppenwange von S. Maria Aracceli, wie Traumbilder aus der verbotenen Region heilloser paganer Dämonie, den frommen Pilger bei seinem Aufstieg zur Kimche begleiten durften. Diese Gegensätzlichkeit des Ichbewusstseins im äussern Ausdruck verlangte von der stoffgebundenen Anschauungsweise des ausgehenden Mittelalters eine parallele ethisch Auseinandersetzung zwischen römisch-sieghafter u.Christlich-ergebener Persönlichkeits-Empfindung. Es gehört zu den eigentlich schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissance, dass die Ueberlegenheit der dramatischen Umrissklarheit der sieghaften Einzelgeberden aus der Trajansepoche über die unklare Massenepik konstantinischer Epigonen nicht nur heraus-

gefühlt, eondern als kanonische Pathosformeln in die

Formensprache der europäischen Rensissance vom 15. bis

17. Jahrhunderts unmittelbar vorbildlich in Umlauf gesetz!

71

Impressum:

Begleitmaterial zur Ausstellung »Mnemosyne«
Herausgegeben von Werner Rappl, Gudrun Swoboda,
Wolfram Pichler, Marianne Koos
© 2005 Dölling und Galitz Verlag GmbH München · Hamburg
Prof. Benjamin Allee 1, 82067 Ebenhausen bei München
Große Bergstraße 253, 22767 Hamburg
www.doellingundgalitz.com

ISBN 3-926174-86-2