

Gerhard Fischer

Ein roter Rubin im Diadem der Moderne: Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne

*Notwendig ist alles Seiende entweder grenzend oder unbegrenzt oder grenzend wie auch unbegrenzt. Aber allein unbegrenzt oder allein grenzend kann es nicht sein. Da nun also das Seiende weder alles aus Grenzendem noch alles aus Unbegrenztem entborgen scheint, ist offenbar, dass sowohl der Kosmos wie alles, was in ihm ist, aus Grenzendem und Unbegrenztem zusammengefügt ist. Philolaos**

Selten habe ich einen Text mit solcher Dringlichkeit formuliert wie diesen: Es geht um nichts Geringeres, als dass in Wien endlich eine Antikenrezeption eingeleitet und angestiftet werden soll und unsere Ausstellung, die Aby Warburgs Bilderatlas „Mnemosyne“ gewidmet ist, ist ein willkommener Impuls.

I.

Mnemosyne, eine Titanin, schlief laut griechischer Überlieferung neun Tage lang mit Zeus und gebahr ihm dafür die neun Musen **(1)**. Für Warburg war die Riesendame mit dem zungenbrecherischen Namen die Schutzpatronin seiner Suche. Unter ihrem Namen, der Erinnerung bedeutet, und die Künste als Kinder des Gedächtnisses nobilitiert, gedachte Warburg ein Bild-Werk zu veröffentlichen, das seine Forschungen wie in einem Brennglas bündeln sollte.

Am Penelopefaden der Erinnerung haben viele gesponnen: Unvergleichlich schön und erhaben hat das der Griechendichter Friedrich Hölderlin getan, von dem Bettina von Arnim berichtet, „dass er Stunden lang beim Gemurmel eines Bachs griechische Oden hersagte“. In pflanzenhafter Schrift und mit fast tintenleerer Feder schrieb Hölderlin im Juli 1803 den fünfstrophigen Doppelgesang „Mnemosyne/ Die Nymphe“:

Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet
Die Frücht und auf der Erde geprüft und ein Gesetz ist,
Daß alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügeln des Himmels. Und vieles
Wie auf den Schultern eine
Last von Scheitern ist
Zu behalten. Aber böß sind
Die Pfade. Nämlich unrecht

Wie Rosse, gehn die gefangenen
Element und alten
Gesetze der Erd. Und immer
Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Vieles aber ist
Zu behalten. Und not die Treue.
Vorwärts aber und rückwärts wollen wir
Nicht sehn. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahne der See.

Wie aber Liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trockenen Staub
Und heimatlich die Schatten der Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Türme, friedsam; gut sind nämlich,
Hat gegenredend die Seele
Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.
Denn Schnee, wie Maienblumen
Das Edelmütige, wo
Es seie, bedeutend, glänzend auf
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das
Gesetzt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf hoher Straß
Ein Wandersmann geht zornig,
Fern ahnend mit
Dem andern, aber was ist dies?

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See,
An Bächen, benachbart dem Skamandros (...)
Patroklos aber in des Königs Harnisch. Und es starben
Noch andere viel. Am Kithäron aber lag
Elevtherä, der Mnemosyne Stadt. Der auch als
Ablegte den Mantel Gott, das abendliche nachher löste
Die Loken. Himmlische nemlich sind
Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer. (2)

Wir zögern lange vor diesen exemplarischen Strophen, wir gewöhnen uns nur langsam an den Drahtseilakt des Dichters, der einen arkadischen Zustand zu imaginieren versucht. Deshalb kann man diese Dichtung unter die extremsten Künste reihen – wer sich darin ausdrückt ist ein sonderbares, unzeitgemäßes, abweichendes und man könnte sagen: entrücktes Subjekt.

Und da ist noch ein Schriftsteller, Marcel Proust genannt, der in die Erinnerungsarbeit mit dem Jahrhundertroman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ getaucht ist. Ein solches Werk, dass die Zeit zum Subjekt hat, geht von einem Seelenzustand und seinen Assoziationsketten zu einem schöpferischen oder transzendenten Sehpunkt über. Ein schräger Strahl des Sonnenuntergangs, ein Geruch, ein Geschmack, ein Luftstrom, verdanken ihren Wert allein der subjektiven Seite, in die sie eindringen.

Prousts großes Werk wird im Sommer 1909 in Paris in Angriff genommen und damit beginnt ein hartnäckiger Wettlauf gegen den Tod, der die Vollendung des Buches gefährdet hat, bekanntlich war Proust asthmakrank und man merkt es der „Recherche du temps perdu“ an, dass sie aus den stockenden Atemzügen des Autors ihr ästhetisches Kapital schlägt.

Der erste Satz der „Recherche“ eröffnet eine etwa fünfzig Seiten lange Episode. Wovon spricht diese Episode? Vom Schlaf. Der Proustsche Schlaf besitzt stiftenden Wert; es handelt sich um einen Schlaf, der geschrieben werden kann: „Ich habe versucht, mein erstes Kapitel in die Eindrücke des Halbwachseins zu hüllen“, äußerte Proust, und weiter lesen wir: „Im Schlaf versammelt der Mensch um sich im Kreis den Lauf der Stunden, die Ordnung der Jahre und der Welten... doch können ihre Ordnung durcheinandergeraten, sie können zusammenbrechen“. **(3)** Kurz: Es geht darum, die Schleusen der Zeit zu öffnen, den logischen Panzer der Zeit anzugreifen, es gibt keine Chrono-logie mehr (wenn wir denn die beiden Teile des Worts trennen wollen).

Natürlich kann eine derartige Revolution der Logik nur eine dumme Reaktion auslösen: Alfred Humblot, Lektor im Verlag Ollendorf, erklärte nach Erhalt des Manuskriptes „Du côté de chez Swann“ („Unterwegs zu Swann“): „Ich weiß nicht, ob ich ein Brett vor dem Kopf habe, aber ich begreife nicht, welchen Zweck es haben soll, dreißig Seiten darüber zu lesen, wie sich ein Herr in seinem Bett wälzt, bevor er einschläft.“

Der Literatursemiotiker Roland Barthes sprach von der rhapsodischen Struktur der „Recherche“, dass heißt (etymologisch) zusammengenäht, übrigens eine Proustsche Metapher. Das literarische Werk wird wie ein Kleid angefertigt; der rhapsodische Text

setzt eine originelle Kunst voraus, wie dies die der Schneiderin ist: Stücke, Teile werden verschränkt, arrangiert, montiert.

Das dem Schlaf entsprungene Werk beruht auf einem provozierenden Prinzip: Der Desorganisation der Zeit (der Chronologie). Dies ist nun ein sehr modernes Prinzip.
(4)

II.

Die Zeit, als das neunzehnte Jahrhundert ins zwanzigste kippte, ist die Zeit Warburgs. In Wien am Alsergrund, Berggasse 19, wagte sich Sigmund Freud in die Tiefen des Unbewußten und deutete die Träume; hoch in den Bergen, nahe dem Schnee, nahe dem Adler prophezeite Friedrich Nietzsche: „Man muß das All zersplittern, den Respekt vor dem All verlernen“. Tausend Meter unter dem Meeresspiegel und auf dem Mond tauchte Jules Verne auf, Bühnenzauber und echte Magie erblühten im Gaslicht des neunzehnten Jahrhunderts und es ereigneten sich zu Hauf sexuelle Peitschenspielen in den Stallungen der Superreichen und schmutzige Orgien in den stickigen Quartieren des Lumpenproletariats.

Die gerichtete, beschleunigte Zeit hatte sich in der Moderne flächenmäßig über den gesamten Gesellschaftskörper ausgebreitet. Aeroplan, Eisenbahn, Automobil, Telefon, Radio und Grammophon spielen extensive Rollen. Siegfried Kracauers „Schriften zur Massenkultur“ bezeugten, das „Tohuwabohu verdinglichter Seelen“. Die futuristischen Apparate der modernen Zeit hat der Bauhauskünstler Otto Umbehrr in der Montage „Der rasende Reporter“ im Jahre 1926 ins Blickfeld gerückt, das Maschinenlabor explodiert und man hat nie zuvor die Inkunablen der Geschwindigkeit so fokussiert gesehen wie auf diesem Bild.

Es ist ein drangvolles Durcheinander. „Sonnenfinsternis“ (1926) betitelt George Grosz eines seiner Gemälde. Die Sympathie des Malers gehört über weite Strecken Aufrührern, denen die Despotie der Kapitalisten nicht weniger barbarisch vorkommt als die russische Autokratie. Die zahme deutsche Arbeiterbewegung jener Jahre bleibt ein geeigneter Stoff für reizvolle Literatur wie sie der Mann mit der Zigarre und Lederjacke, genannt Bertolt Brecht, geschrieben hat. Thomas Pynchon hingegen ist die amerikanische anarchistische Arbeiterbewegung eine große Totenklage wert, sein Roman „Against the Day“ verleitet mit Dynamit und Kunst zum Aufruhr.

In diesen Brennpunkten ereignen sich die vorerst tastenden, dann galoppierenden Denk- und Bildbewegungen eines verwegenen jüdischen Gelehrtenkreises, der in Hamburg residierte.

Die Geschichte des Warburg- Instituts war von Anfang an ein wenig abenteuerlich. Sein Begründer Aby Moritz Warburg, im Jahre 1866 in Hamburg geboren, war der

älteste Sohn einer Bankiersfamilie, die auf eine hundertjährige Tradition zurückblickte, er weigerte sich in die Firma einzutreten, nachdem er mit achtzehn Jahren beschlossen hatte, das kontemplative Dasein eines Gelehrten zu führen und sich dem Studium der Kunstgeschichte und Archäologie zu widmen.

Warburg studierte in Bonn und in Strassburg. Die Briefe, die Warburg in der Bonner Zeit an seine Mutter Charlotte Warburg schrieb, sind aufschlußreich, zeigen sie doch die bourgeoise Stofflichkeit seiner Existenz. „Aby hielt auf Form, sah immer gut aus – mengte sich nicht unter das Volk“, heißt es schon über das Kind. **(5)** Sein Taschengeld für das Studium ist ihm zu gering, „er sei zur blutigsten Sparsamkeit gezwungen“, er verwende „nur noch spitze Federn, um weniger Dinte zu gebrauchen.“ **(6)** Er dankt für eingetroffene Eßwaren und Weinflaschen erster Güte, zuzüglich Zigarren sonder Zahl, Bier und Sekt fließt in Strömen bei Feiern mit Kommilitonen, Kegel- oder Billiardspiele wechseln mit Skatpartien. Morgens frequentiert er den Barbier zum Rasieren und Frisieren, nachmittags den Fechtmeister und da ist der rheinische Karneval, dessen erotisches Flair er zu genießen versteht. Im Brief vom 23.2. 1887 blitzt Erogenität auf. Folgen wir einigen flackernden Zeilen: „(...) Sonntag waren wir... in Köln und zwar als 5 Schornsteinfeger, die zusammen an einer zusammenlegbaren Leiter herumschleppten und exercierten; wir sahen sehr komisch aus: ganz schwarz, bis über den Kopf durch die Kapuze verhüllt, nach der Größe sortiert,...mit weißen Glaces und Halbmaske...Wenn hübsche Mädchen am Fenster in der I. Etage waren, stellten wir unsere Leiter zusammen, ich stieg hinauf und machte meine Referenz natürlich unter kolossalem Halloh der Menschenmenge (...)“. **(7)**

Die Volksmasse wird den Einzelgänger Warburg immer wieder anlocken wie sein Spätwerk eindringlich vor Augen führt. Die scheinbar unausrottbare Bildungsfeindlichkeit der Unterschicht will Warburg aufbrechen, er bastelt fleißig an Bildersammlungen im volkstümlichen Ton, nie die Gebote der Aufklärung außer Acht lassend. So beabsichtigt der Dreiundsechzigjährige im Jahre 1929 den Wasserturm im Stadtpark von Hamburg zum Planetarium auszubauen und hier eine Dauerausstellung einzurichten. Er konzipiert einen Bildpfad durch den Weltraum und gibt diesem den Titel „Bildersammlung zur Geschichte von Sterngläubigkeit und Sternkunde“. **(8)** Muß man diesen Hang zur Volksbildung gutheißen? Ist es die Aufgabe des Intellektuellen dem Volk seine Intelligenz zu leihen?

III.

Im Florenz der Renaissance **(9)** wird der Kunststudent Aby Warburg im Jahre 1888 ein „großes helles 3 fenstriges Zimmer nach Süden, mit wunderbarer Aussicht“ beziehen. Er beklagt den „widerlichen Südwind“, da dieser eine „erschlaffende süße Luft“ mitsichbringe. **(10)** Und doch wird Warburg über die Maler der zweiten Hälfte

des Quattrocento, die in ihren Bildwerken das Spiel der Lüfte und Winde einkapselten, intensive Studien anstellen.

Wir denken an Sandro Botticellis Gemälde „Die Geburt der Venus“ aus (1484-86). Wir sehen Venus wie sie in einer Muschel über das Meer von Zephyrwinden ans Ufer getrieben wird: „(...) Darin in lichter Duftgestalt erwächst Ein Mädchen nicht wie Menschen anzusehn. Auf einer Muschel treiben es, dem Himmel Zur Wonne, weiche Weste ans Gestade. 100 Du nenntest wahr den Schaum und wahr das Meer Und wahr die Muschel, wahr das Wehn der Winde. Das Leuchten sähst du in der Göttin Augen, Den Himmel lächeln rings, die Elemente, Den Sand mit weißem Tuch die Horen decken, Die Luft die losen, weichen Haare kräuseln“, so beschrieb der Humanist Angelo Poliziano im Jahre 1494 in den Stanze per la giostra“ die Aphrodite Anadyomene“, **(11)** und variiert Hesiods Schöpfungsmythos, der seinem Text zugrunde liegt. Da Poliziano den Westwinden das Attribut lasziv („zefiri lascivi“) zuschreibt, gestatten wir uns an diesem Punkt eine kleine Abschweifung in die griechische Mythologie, und nehmen wir eine Spurensicherung der seit dem Zweiten Jahrtausend bezeugten Windkulte vor. Venti sind dämonisierte Verkörperungen von Winden, seien es Brisen, Stürme oder Wirbelwinde. Venti sind Bewegungen der Luft, charakteristisch ist die Stimme (man hört sie) und die Schnelligkeit, weshalb man sie geflügelt oder als Flügelpferde darstellte. Venti werden von Göttern entfesselt oder besänftigt. Homeros beschreibt Zeus als „Wolkensammler“ und Regengott, der Aiolos beauftragte „Walter der Winde zu sein (Hom. Od.10, 21). Ausserhalb des Mythos deuten Venti kosmologisch Zeit und Raum an. Die am „Turm der Winde“ **(12)** in Athen in Stein dargestellten vier Haupt- und vier Zwischen-Winde sind mit Beischrift versehen. Erstere heißen dort Boreas (Nordwind oder „König der Winde“ (Pind. P. 4, 181), der Finsternis, Kälte und Schnee bringt), Apeliotes (Ostwind), Notos (Südwind), Zephyros (Westwind), letztere Kaikias (Nordostwind), Euros (Südostwind), Lips (Südwestwind), Skiron (Nordwestwind). Diese Namen sind großenteils panhellenisch, für lateinische Äquivalente ist Plinius nat.2 , 119-121 wichtig. Die bekanntesten mythologischen Venti sind Boreas und Zephyros, zu denen Achilleus betet, den Scheiterhaufen des Patroklos zum Brennen zu bringen (Hom. Il.23, 193-197). Darauf geht Iris als Botin zu den Venti, die im Haus des Zephyros schmausen. Hesiod nennt Boreas, Notos und Zephyros als Söhne des Astraios und der Eos und als Brüder der Sterne, „im Äther geboren“ heißt Boreas auch bei Hom. Od. 5, 296.

Auf dem „Turm der Winde“ sind alle acht Winde in der Richtung, aus der sie blasen nach rechts schwebend, unterhalb des Gesimses angebracht, die Venti sind fast alle bekleidet bis auf den Frühlingswind Zephyros, um dessen Nacktheit ein wehendes Gewand voller Blumen drapiert ist. Zephyros durchläuft in antikem Text- und Bildquellen zahlreiche erotische Abenteuer, nicht zuletzt die Knabenliebe zu Hyakinthos: Der Stangenkrater des Eucharides-Malers in Ferrara und der Skyphos des Lewis-Malers in Neapel verdeutlichen diese amour fou. Mit Zephyros schwingt die

Lust, ein rasendes Begehren. Auch auf Lesbos, Sapphos Insel, singt der Liebeszauber, kein Grieche war darüber empört, erst Römer nannten Sappho Hure oder Lesbe. Tritt Zephyros im „Turm der Winde“ als Blüten-Ephebe in Erscheinung, wird in den Vasenmalereien des ausgehenden sechsten und beginnenden fünften Jahrhunderts die erotische Jagd nach Hyakinthos durch einen virilen Zephyros effektiv dargestellt- Georges Dumézil hat den homoerotischen Bund des „erastes“ (Zephyros) mit dem „eromenes“ (Hyakinthos) in der indogermanischen Gesellschaft als Erziehungsform offengelegt. Die wilden Energien, die in den Quellen zirkulieren, sind in Botticellis „Venus“ wie ein leise pochender Herzschlag noch zu vernehmen – zart: Wie Eiskristalle, hat Botticelli Rosenblätter über das ganze Bild verstreut und die Physik des Windhauches trefflich gemalt, und er hat mit der „Geburt der Venus“ ein Lockmittel ersonnen, um die antiken Quellen, pendelnd zwischen Eros und Thanatos, sichtbar zu machen. **(13)**

Aby Warburg hat die wie in Zeitlupe angehaltenen Bilderfindungen Botticellis zum Gegenstand seiner Dissertation gemacht, die Schlußpassage wird uns lange im Gedächtnis bleiben. „Von manchen Frauen und Jünglingen Botticellis“, schreibt er, „möchte man sagen, sie seien eben erst aus einem Traume zum Bewußtsein der Außenwelt erwacht, und, obgleich sie sich der Aussenwelt wieder thätig zuwenden, durchklängen noch Traumbilder ihr Bewußtsein.“ **(14)**

Die Schlußfolgerungen, zu denen Warburg in diesem Text aus dem Jahre 1893 gelangt, sind bemerkenswert, nimmt er doch sieben Jahre vor der Freudschen „Traumdeutung“ das Paradigma des Traums als eigenständige Interpretationsachse vorweg. Warburg bietet den Traum nicht als Deutungsinhalt an, sondern als einen Appell zur Deutung. Walter Benjamin wird dreißig Jahre später das Bild in einer „Dialektik im Stillstand“ **(15)** erfassen. Wie Marcel Proust in der „Recherche“ mit einer Darstellung des Raums des Erwachenden beginnt, greift Benjamin das Erwachen als dialektische Bruchstelle im höchsten Grade auf: „Sollte Erwachen die Synthese sein aus der Theses des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem ‚Jetzt der Erkennbarkeit‘, in dem die Dinge ihre wahre surrealistische Miene aufsetzen (...)“ **(16)**.

Zu dem stereoskopischen und dimensional Sehen in die Tiefenschichten eines Kunstwerks, gesellt sich Warburgs Faszination der Androgynität, die in der Bildproduktion von Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi vor Augen tritt. Diese Bilder und ihr terrain vierge zeigen meist Darstellungen von Nymphen. Das Reich der Nymphen: Sie halten in der Hand einen belaubten Zweig, der einen durch Berührung verwandelt oder sie tauchen in lauwarmes Brunnenwasser unter, in dem man ertrinken kann. Aby Warburg umkreist und streift das Fliehende: Objekt und Ende des Begehrens ist die Nymphe, der man immer auf der Spur ist ohne sie je zu erreichen.

In der feingliedrigen Kunst des Quattrocento suchte Warburg die Wiederkehr des antiken Heidentum und er machte darauf aufmerksam, wie hoch die Kunst des Nordens bei den Italienern des fünfzehnten Jahrhunderts in Kurs stand. Was ihn nicht minder interessierte, waren soziale und politische Wirklichkeiten, die durch symbolische Kommunikation geprägt waren. Ritualisiertes Verhalten machte Warburg zu einem Strukturprinzip städtischen Gemeinschaftslebens, demnach erfüllten öffentliche Rituale in Gestalt von Festzügen und Prozessionen ambivalente Funktionen. In Warburg ist auch ein Bildhistoriker der Krisenzeit der florentinischen Republik im fünfzehnten Jahrhundert zu entdecken.

Will man die Renaissance Ideale verstehen, muß man die kosmologischen **(17)** Motivreihen - die in vielem antiken Quellen entstammen- dechiffrieren, und man muß die zahllosen Traktate zur Autonomie des Subjekts, die im fünfzehnten und im sechzehnten Jahrhundert veröffentlicht wurden, berücksichtigen, schon der dreiundzwanzigjährige Giovanni Pico della Mirandola sprach 1486 vom Menschen als Chamäleon und als „Bildhauer seiner selbst“. Petrarca trat mit dem bis in die Moderne wirkungsträchtigen Text „Aufstieg auf den Mont Ventoux“ hervor, Dantes „Philosophische Schriften“ zirkulierten, die Sprachphilosophie **(18)** warf ihre Schatten voraus und Leon Battista Alberti, „der Seiltänzer der Selbsterschaffung“ schuf ein theoretisches Oeuvre zu Kunst, Wissenschaft und Technik, fast gänzlich bilderlos. Albertis ikonophobischer Pfad ist der rein literarischen Beschreibung („commendare alle lettere“) verpflichtet und steht an der Schwelle eines epochalen medienhistorischen Umbruchs: dem Buchdruck. Albertis um 1440 veröffentlichte vierseitige Schrift „Descriptio Urbis Romae“ bedurfte keiner ergänzenden Bilder oder Zeichnungen, schon Ptolomäus verzichtete in der erstmals wieder 1409 erschienenen „Cosmographia“ auf eine zeichnerische Darstellung der Welt, lediglich achttausend Koordinatenpaare, akribisch eingetragen, zeigen geographische Wendepunkte an. Wendepunkte in der Klassifikation der Welt setzte das Zeitalter der Frührenaissance gar viele, da ist auch die Erprobung und Auslotung der Zentralperspektive nicht zu übersehen. Mit der Methode der perspektivischen Raumdarstellung **(19)** simulierten Alberti und Filippo Brunelleschi eine geordnete Welt, in der sich das moderne Subjekt orientieren, also eine Identität ausbilden kann. Alberti bildete einen verästelten Diskurs über den Akt des Sehens aus und charakterisierte die Eigenart des Sehens in der Gegenüberstellung von zentralem und lateralem Sehen, anders gesagt, mit der Art, in der sich das Sichtbare für unsere Augen nicht nur in der Tiefe sondern auch in den Randbezirken verändert. Alberti unterschied demnach die äußeren Strahlen, die die Außenfläche der Sehpyramide bilden und die dem Auge die Größe und Form der Gegenstände übermitteln, die mittleren Strahlen, die den Körper der Pyramide bilden und „in der Art eines Chamäleons“ wie er sagt, die Farben der Gegenstände mitteilen und schließlich den zentralen Strahl, den stärksten, der es ermöglicht, die Dinge mit größter Schärfe zu sehen und den Alberti „den Fürsten der Strahlen“ nennt. Dass der

Akt des Sehens sich weder auf eine mathematische Überlegung noch auf physiologische Daten reduzieren läßt, die das scharfe zentrale und foveale Sehen auf ein 6-7 Grad begrenztes Feld beschränken, sondern auch ein spiritueller und symbolischer Akt sein kann, hat der Maler Masaccio einige Jahre vor Brunelleschi und Alberti mit der unerhört kühnen Bildkonzeption (unter Einblendung perspektivischer Malerei) für das Grab des Domenico Lenzi in der Dominikanerkirche S. Maria Novella (Florenz) realisiert, dargestellt sind die göttliche Trinität sowie die Figuren der Kreuzigung. Die Fresken Masaccios, auf die Warburg ein Auge geworfen hat, wirken heute wie das Vermächtnis eines jungen Malers, der wenig später auf einer Reise nach Rom mit nur sechsundzwanzig Jahren gestorben – wir schreiben das Jahr 1428. **(20)**

Im zweiten Blick auf die Renaissance offenbart sich uns Machiavellis Kalkül der Machtsicherung, das der „Fremdheit der Menschen gegeneinander Rechnung trägt.“ In den Quellen lesen wir, dass die Kriegsfürsten der Renaissance Geld bis an die Kamine besaßen, sie beschäftigten kleine Armeen von Schreibern und Miniaturisten, um den materiellen und symbolischen Wert ihrer Besitztümer zu inventarisieren. Die Truppen des Frederico da Montefeltro **(21)**, Herzog von Urbino, plünderten Städte, massakrierten die Bevölkerung und raubten Kunstschatze. Maler wie Paolo Uccello, Pedro Berruguete und vor allem Piero della Francesca standen dem Herzog zu Diensten. Der Herzog von Urbino war mit Sicherheit einer der reichsten Männer seiner Zeit, seine Bibliothek und seine Kunstwerke zählten zu den bedeutendsten der Renaissance- auf 335 000 Dukaten beziffert ein Inventar sein Vermögen, gering im Vergleich dazu war der Reingewinn von 18 000 Dukaten des Medici-Konzerns, eines Wirtschaftsunternehmens europäischer Bedeutung. Will man die Kunstakte der Renaissance und deren Verschränkung mit der politischen Ökonomie verstehen, muß man das sozio-ökonomische Umfeld berücksichtigen, auch diese Wegstrecke der Spurensicherung hat Aby Warburg zurückgelegt.

IV

Seit 1886, also seit Beginn des Studiums, führte Warburg regulär Buch über seine Bücherankäufe. Mit der Zeit vermehrten sich die Bücher wie Kaninchen. 1922 waren es bereits 15 000 Bücher, die das Fassungsvermögen von Warburgs Wohnhaus in der Heilwigstraße 114, gelegen in Hamburgs Stadtteil Eppendorf, überstiegen. **(22)** 1926 wurde schließlich am Nachbargrundstück ein Bibliotheksneubau mit überkuppeltem ovalen Lesesaal eröffnet, der eine horizontale und eine vertikale Verzahnung der Wissensgebiete gestattete und mit modernsten Technologien ausgestattet war. Wie eine Fahne im Wind flatterte der griechische Schriftzug Mnemosyne in feinziseliertem Gravur über dem Türsturz im Eingang der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Wer denkt dabei nicht an die goldgewandete Mnemosyne, die in Pindars 6. Isthmischer Ode majestätisch vor Augen tritt. Wenn Warburg sich in der Bibliothek in seine Forschungen vertiefte, teilte er den Hort der Gelehrsamkeit mit der relevanten

wissenschaftlichen Prominenz seiner Zeit: In diesem Zusammenhang ist festzuhalten, dass die Modernisierung der abendländischen Gelehrtenkultur mit Beginn der Aufklärung von den Rändern her erfolgte, denn Warburgs Bibliothek, ein hortus conclusus, wandelte sich erst nach und nach von einer Privatbibliothek in eine öffentliche Institution. **(23)**

Naturgemäß gedeihen solche Anstrengungen auf materieller Grundlage, die das Großkapital der Familie Warburg trefflich in Szene zu setzen verstand.

Noch rechtzeitig konnte im Dezember 1933 der größte Teil der Bibliothek mit etwa 60 000 Bänden vor dem Zugriff des Nazi-Regimes gerettet werden. Mit einem an Tollkühnheit grenzenden Mut und instinktgeleitetem Handeln übersiedelte Fritz Saxl die Bibliotheksbestände nach London und schuf damit die institutionellen Grundlagen für das heutige Warburg Institute, das als eigenständige Einrichtung der Universität London angegliedert ist.

Im Winter 1933 lagerten am Ufer der Themse 531 Bücherkisten, weiters die fotografische Sammlung mit 25 000 Abbildungen, samt den Regalen, Möbeln und Gerätschaften der Bibliothek. So verschieden die Lebensläufe jüdischer Intellektueller auch verliefen, gemeinsam ist allen die politische Energie, die sie gegen den Naziterror wie ein Schutzschild errichteten. Viele Wege führten ins Verstummen, in Verzweiflung, Entbehrung und Tod. Die Warburg-Mitarbeiter, die aus Hamburg nach London emigrierten, blieben am Leben. Es waren das Fritz Saxl, die wissenschaftliche Assistentin Gertrude Bing, der Bibliothekar Hans Maier, der Buchbinder Otto Fein, der Privatdozent der Hamburger Universität Edgar Wind.

Wer ist Fritz Saxl?

Saxl wurde 1890 in Wien geboren, studierte Kunstgeschichte in Wien und Berlin und wurde 1912 mit einer Arbeit über Rembrandt promoviert. In dieser Zeit fällt das erste Zusammentreffen mit Warburg in Hamburg. Hitzig und leidenschaftlich erörtern die beiden Querdenker mythologische und astrologische Fragestellungen.

Saxls Forschungsgebiet war die Ikonographie der Planeten. Im Auftrag Warburgs studierte er illuminierte Kodizes in Wien, Rom und Oxford und legte in drei Bänden ein Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters an. **(24)** Während der Erkrankung Warburgs übernahm Saxl die Leitung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, er organisierte den Ausbau und die Einbindung der Bibliothek in den universitären Betrieb der Stadt Hamburg. Saxl fungierte als Herausgeber umfangreicher Schriftenreihen. Innerhalb nur eines Jahrzehnts, zwischen 1922 und 1933, konnten neben Einzelpublikationen, darunter die zweibändige Ausgabe der „Gesammelten Schriften“ Warburgs, 21 Bände der Reihe

„Studien“ und jene der „Vorträge der Bibliothek Warburg“ vorgelegt werden. Unter den Verfassern finden sich – neben dem Philosophen Ernst Cassirer und dem Kunsthistoriker Erwin Panovsky, die der Bibliothek als spiritus rectores und Hausautoren aufs engste verbunden waren – so namhafte Gelehrte wie die Historiker Percy Ernst Schramm, Alfred Doren und Hans Liebeschütz, die Kunsthistoriker Walter Friedlaender, Adolph Goldschmidt, Jacques Mesnil, Gustav Pauli, Julius von Schlosser, Hubert Schrade, Wolfgang Stechow oder Hans Tietze, Altphilologen wie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Eduard Norden und Richard Reitzenstein, Orientalisten wie Helmut Ritter, Religionshistoriker wie Franz J. Dölger und Rudolf Eisler, Literaturhistoriker wie Karl Vossler, Rechtshistoriker wie Conrad Borchling, Ethnologen wie Hugo Preuß und zahlreiche andere. (25)

Man braucht nur auf die Schätze von Fritz Saxls brieflichen Äußerungen zurückgreifen, aber auch seine publizierten Schriften zur spätantiken Archäologie, zum Mithraskult und zu indogermanischen Gottheiten durchstreifen, um zu erkennen, dass Saxls Leistung darin bestand, das Lebenswerk Warburgs zu sichern und dessen Umriss der wissenschaftlichen Öffentlichkeit zu vermitteln.

Saxl war der erfindungsreiche Copilot Warburgs, der von sich sagte, er sei ein Landstreicher durch die Museen, Bibliotheken und Archive Europas. Seine „Vollblutforscherleidenschaft“ wurde von Warburg immer wieder gepriesen, der Kosenamen „Saxelino“ (26) ist in die Briefliteratur eingegangen.

Man erkennt in Fritz Saxl einen außergewöhnlichen Menschen, der zur selbstlosen Mitarbeit fähig war und dessen eigene wissenschaftliche Produktion zu Unrecht in den Hintergrund getreten ist hinter den Leistungen, die er für die Bibliothek Warburg erbracht hat. Es ist zu wünschen, dass die zweibändige Ausgabe von Saxls „Lectures“, die in den fünfziger Jahren in England erschienen ist, eine Übertragung ins Deutsche erfährt, und dass in Zukunft noch ausstehende Materialien für eine intellektuelle Biographie Saxls erforscht und veröffentlicht werden. (27)

Und da ist noch etwas Bemerkenswertes: Bei Saxl ist alles vorgezeichnet, was im Hause Warburg an Bildexperimenten gewagt wird. Die Rede ist von dem Bildermacher Fritz Saxl.

Saxl stand im Geschützdonner des Ersten Weltkrieges als Leutnant der Reserve an der deutsch-italienischen Front, die Korrespondenz, die er in den Jahren 1915-1919 mit Warburg führte, zeigt auf, dass Saxl nach seiner Rückkehr aus dem Krieg als Angestellter im Deutsch-Österreichischen Staatsamt für Heereswesen mit Volksbildungsaufgaben betraut war. Körper- und Seelentechniken sollten die Konstitution des Militär-Proletariats verfeinern. Für die Dressur der Volkswehränner installierte das Reichsbildungsamt sogenannte „Bildungsräte“: „Aus

jeder Kompagnie wird von der Mannschaft ein Bildungsrat gewählt, dieser kann Mannschaft oder Offizier sein“, notierte Saxl, und er wertete das Rätssystem als „Versuch, Bildung von unten zu organisieren“. **(28)** Kein guter Gedanke. Der Dromologe Paul Virilio hat darauf hingewiesen, daß das System des Krieges die Wahrnehmung ebenso wie die Waffen und die Aktionen zu mobilisieren vermag. **(29)**

Im Dienste der Deutschösterreichischen Volkswehr wird Dr. Saxl in der Kaiserstadt Wien und in der Provinz im Jahre 1919 eine rege Ausstellungstätigkeit beginnen und mit Schwung und ästhetischem Geschick betreiben. Es ist ein Gang ins Grobe, ungebildete Volk, den der Intellektuelle hier zu beschreiten beginnt. Die Anstiftung der Unterschichten zur Bildung treibt seltsame Blüten, so verfaßt Saxl im Jahre 1919 den Aufsatz: „Das Proletariat und die bildende Kunst“ und er tourt mit Wanderausstellungen durch österreichische Ländereien. Begeistert berichtet er Warburg im Brief vom 15.7.1919 von einundzwanzig Ausstellungen, die bereits ausgearbeitet waren so wie weitere fünf, die noch in Planung waren: „(...) Ich organisiere, Was? Alles mögliche. Erstens Ausstellungen. Ich habe den Ausstellungs-Koller, wie meine Frau sagt. Jetzt habe ich in einer niederösterreichischen kleinen Provinzstadt eine mit dem Titel gemacht: Gartenstädte, Kleinwohnungen und Wandschmuck. Sehr hübsche Bilder aus englischen und deutschen Gartenstädten, billige anständige Möbel, Steindrucke u.s.w. Außerdem bekommt man in der Ausstellung auch noch billige gute Bücher zu kaufen. So versuch ich ganz kleine Kulturzellen zu verpflanzen (...)“ Im Schluß des Briefes heißt es: „Lieber Herr Professor, ich habe Ihnen all den Unsinn geschrieben, um Sie ein bisschen zu unterhalten, werden Sie bitte recht rasch gesund, dann schreiben Sie mir gleich, ich nehme mir Urlaub und komme zu Ihnen auf Besuch. Viele viele herzliche Grüsse und Wünsche von Ihrem alten Saxl.“ **(30)** Man beachte den charmanten Wiener Dialekt: „bissel“ statt bißchen steht geschrieben, es scheint ganz so, als habe in der bürgerstolzen Stadt Hamburg im Hause Warburg der Wiener Dialekt eine nicht ganz so geringe Rolle gespielt. Man beachte ferner, dass Warburg ein Wiener Warburg Institut andachte und des öfteren ein Briefpapier verwendete, hergestellt in Wien. Man beachte schließlich, dass Saxl die Dampfküche des Volkes sobald als möglich verließ, um wieder in die Salonluft zu gelangen.

Ein Blick in die moderne europäische Kunst macht deutlich, dass Saxls pädagogischer Eros nicht isoliert agiert. Bei allen formalästhetischen Pirouetten, die die Moderne auszubilden versuchte, ist dieser auch ein Hang zu messianischen Botschaften eingeschrieben. Man denke nur an die zahlreichen Manifeste der Expressionisten, Dadaisten, Futuristen, Surrealisten und so fort. Da ist Schönbergs Musikodex „Harmonielehre“ aus dem Jahre 1911, der zeitgleich mit Kandinskys Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ erscheint, man beachte Paul Klees Dozentur am Weimarer Bauhaus, die 1925 in das legendäre „Pädagogische Skizzenbuch“ mündete.

Maxim Gorkis Arbeiterepos „Die Mutter“ entstand 1906 und wurde 1926 von Vsevolod Pudovkin verfilmt; in dem Film „Panzerkreuzer Potemkin“ (1926) ist es die Wahrheit der geballten Proletarierfaust, die Eisenstein auf der Leinwand installierte; das Subjektwerden der Massen geriet bei Vsevolod Mejerhold zum großen Massenschauspiel, mit Maschinengewehren bewaffnete Männer und Frauen sangen im Jahre 1920 unter Moskaus Himmel vom „Reich des Friedens“ und zum Zweiten Kongress der Kommunistischen Internationale führten 4 000 exzentrische Akteure in pathetischen Bildern die Geschichte der Arbeiterbewegung von 1848 bis zur Russischen Revolution auf. **(31)**

Zahmer, zivilisierter ging es in Wien zu: Hier begann die Volksbildung um 1900 mit der Errichtung von Volksheimen zu wuchern, erwähnt sei die erste Volkshochschule Wiens, situiert in Ottakring, in der Fritz Saxl 1919 die antifaschistische Ausstellung „Das Joch des Krieges. Eine Bilder-Ausstellung“ präsentierte. Theater- und Kinoaufführungen, Ausstellungen gefolgt von Vorträgen sowie Büchereien waren das buntscheckige Programm, das die Unterschichten zu mobilisieren hoffte, so leitete 1923 der Zwölftonmusiker Anton von Webern den Sozialdemokratischen Singverein, 1928 feierte er als Dirigent umgeben von Arbeiterchören „60 Jahre Lied der Arbeit“.

Allen diesen großen und kleinen, leisen und lauten Ereignissen ist die Tendenz inne, eine proletarische Öffentlichkeit im Gegensatz zur bürgerlichen auszubilden. Was daraus geworden ist, sehen wir daran, dass die Kultur der Unterschichten zur kleinbürgerlichen Kultur geschrumpft ist. Von einer vitalen, politisch motivierten Volkskultur ist weder in der Kunst noch in der Theorie der Medien die Rede. Man wird ihre Rückkehr abwarten müssen, vielleicht vergeblich.

V

In der Welt Warburgs sind politischer und persönlicher Wahnsinn untrennbar verquickt. Die Texte und Bildersammlungen, die Warburg produzierte, erzählen von den Gefährdungen und Grenzen phantasiebegabter Sensibilität. Familiäre und finanzielle Dissonanzen und das Gewaltsame des Ersten Weltkrieges dürften eine seelische Dämmerung hervorgerufen haben. Von 1918 an befand sich Aby Warburg in psychiatrischer Behandlung, **(32)** zwischen Mai 1921 und August 1924 war Warburg Insasse im Privatsanatorium „Bellevue“. Die Klinik in Kreuzlingen am Bodensee wurde von dem renommierten Schweizer Psychiater Ludwig Binswanger geleitet, dessen Nachlass und das „Bellevue-Archiv“ werden im Universitätsarchiv Tübingen verwahrt. Siebzig Jahre nach Tod Warburgs stehen diese Archive nicht mehr unter Benutzerbann und so geschah es, dass die Krankenakte Warburg von der Hand Binswangers sowie die Aufzeichnungen der Pfleger und die Protokolle Fritz Saxls ausgewertet wurden. **(33)**

Zunächst täglich, dann in größeren Abständen dokumentierte Binswanger den Zustand des Patienten. Binswanger beschreibt Warburgs Wahnvorstellungen, die latente Aggressivität gegen die eigene Person und das Wärterpersonal, Phobien und zwanghafte Hygienerituale.

Warburgs Körper kann nicht stillhalten, er ist triebhaft, er stampft, schreit und wütet, nachts und morgens lamentiert er laut, hält Selbstgespräche oder redet mit sogenannten „Seelentierchen“. Seine Erregung wird mit der Einnahme von Opiumtropfen, mit strikter Bettruhe und Dauerbädern eingedämmt. Anzeichen einer Besserung sind kaum wahrnehmbar, so wird der Psychiater Emil Kraepelin zu Rate gezogen, der am 6. Februar 1923 die Diagnose Binswangers, lautend auf Schizophrenie, in manisch-depressiven Mischzustand umschrieb. Was für eine Krankheit im diagnostisch genauen Sinn das war, tut wenig zur Sache. Tatsache ist, dass den Wahnsinn als tragische Grenzerfahrung viele schöpferische Menschen erfahren haben. Man denke an die Schmerzensmänner Friedrich Hölderlin, Vincent Van Gogh, Antonin Artaud, **(34)**, Ernst Ludwig Kirchner, Nikolaus Lenau, Robert Schumann **(35)**, Hugo Wolf, Friedrich Nietzsche und Robert Walser - sie alle und viele Unbekannte mehr waren Traumwandler und Hellsichtige am Rande des Abgrundes, schon Plotin deutete den Zustand der Existenz als ein Umschattet-Umdunkelt werden. Wenn man sich an Warburgs bittere Zeit in Kreuzlingen erinnern will, sollte man an ein Schneebild denken: Auf einem Lichtbild, datiert mit Jänner 1922, sind Aby Warburg und seine Frau Mary auf einem Spaziergang im tiefverschneiten Park des Sanatoriums „Bellevue“ zu erkennen. „Weiß ist wie ein Murmeln, Flüstern, Beten“, bemerkte Robert Walser. Walser, der arme, schüchterne Dichter, der „knabenhaft“ zu schreiben wünschte, wird im Schnee an Weihnachten 1956 im Garten der Irrenanstalt Herisau sterben. Dem Patienten „Nr. 3561“, 23 Jahre interniert, „ziemt es, möglichst unauffällig zu verschwinden“. **(36)**

Und weil die Ohnmacht ein Gefühl von Stärke leiht, begann Warburg die Verzweiflungsdisteln auszujäten. Vielleicht war es einfach so, dass er sich an Platons Lehre von der Dreiteilung der Seele in Vernunft, Mut und Begierde erinnerte. Mit Vernunft bestritt Warburg am 21. April 1923 vor seinen Mitpatienten in der Anstalt „Bellevue“ einen Vortrag über das „Schlangenritual der Hopi-Indianer“ **(37)**, mit Mut entflohen er den psychiatrischen Instanzen und mit Begierde widmete er sich zentralen kognitiven Funktionen wie Denken, Gedächtnis und Wahrnehmung. Auch die Bibliothek, das Haus der Mnemosyne, in das Warburg 1924 zurückkehrte kann für ihn ein Ort der Genesung gewesen sein. Mit Paukenschlag konzipierte die architektonische Endfassung der Bibliothek **(38)** nach Plänen von Gerhard Langmaack und begann mit der genialen Bastelei an einem Bilderatlas zum Nachleben der Antike, genannt „Mnemosyne-Atlas“.

VI

Der „Mnemosyne-Atlas“ ist zweifelsohne einer der bemerkenswertesten und intelligentesten Bildkompendien zum Nachleben der Antike.

Konstruiert mit 1180 Fotografien setzt sich der „Atlas“ in seiner letzten Fassung aus 63 Tafeln zusammen. Die von Warburg ausgewählten Bilder beziehen sich vor allem auf das Nachleben der Antike und zeigen Reproduktionen von Skulpturen, Reliefs, Grisailen, Fresken, Friesen, Teppichen, Malereien, Zeichnungen, faksimilisierten Buchseiten, Reklamezetteln und Zeitungsausschnitten. Dort wo das akademische Denken nicht hinreicht, hilft die Illustration, das was im Dunkel der Gelehrtenstube zu versickern droht, muß in ein Medium verwandelt werden, das der Massenkommunikation entspricht. Warburg tut dies mit Hilfe der Bildmittel, die er am Beginn des 20. Jahrhunderts erwirbt. Dieses Medium im Zeitalter der Moderne ist die Fotografie. Alles, was wir über das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit schon immer wissen wollten, hat der Kunsttheoretiker Walter Benjamin vor etwa siebzig Jahren niedergeschrieben. Die Fotografie spricht im historischen Perfekt: Die Welt ist stillgehalten, die Melancholie der Vanitas wird verscheucht. Unter den Bilderfindungen in Malerei und Fotografie ist das Stilleben von jeglicher Bewegung befreit und Warburgs fotografische Papierberge weisen in die nature morte, sein Bilderatlas zeigt sowohl den Vorgang des Absterbens des Lebendigen als auch die Beseelung und die Verlebendigung des Toten. Manchmal ist die Blutspur des Abendlands sogar sichtbar.

Warburgs vergleichende Kulturwissenschaft untersucht parallel zirkulierende und vagabundierende Kulturen. Was wir sehen, ist ein furios montiertes Bilder-Konvolut zwischen Spurensicherung der europäisch-orientalischen Bildersprache und Bildgedächtnis der Moderne. Warburg katographiert im „Atlas“ die Wanderstrassen antiker Kulturen von Athen nach Alexandria und Indien und von dort rückwandernd über Persien und das muslimische Spanien nach dem mittelalterlichen Europa und bis in die Kunst des florentinischen Quattrocento zu Botticelli, Ghirlandaio, Filippino Lippi, Mantegna, Piero della Francesca und bis in die Epoche des Barock. Warburgs kulturgeschichtliches Panorama ist reich gestuft, zumal in Hinweisen auf Parallel- und Folgephänomene wie sie uns in Bildern moderner alltäglicher Massenmedien vor Augen treten.

Der „Atlas“ empfing seine Nahrung auch aus der geographischen und kosmischen Position, in die Warburg aufgebrochen war: Rom **(39)**, Florenz und Neapel sind die Städte des Begehrens und auch das Brackwasser der Alster haben am Atlas mitgewirkt. Joris-Karl Huysmans Städteporträt über Hamburg charakterisierte das Venedig des Nordens in prägnanter Weise. Man muß diesen Text langsam lesen, damit die farbigen Genreszenen der Speicherstadt am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts auf der

Netzhaut explodieren können. **(40)** Kann man sagen, dass sich die atmosphärischen Nuancen der Meerluft im Schwarzweiß des „Atlas“ spiegeln?

Wir unterscheiden vier Fassungen des „Mnemosyne-Atlas“, an dem Warburg, Fritz Saxl, Gertrude Bing und Lothar Freund seit 1924 gearbeitet haben. Eine auf den 15. Mai 1928 datierte Fotoserie von 43 Tafeln, eine andere aus dem Jahre 1929 mit 19 Tafeln, die Warburg in der Bibliothek Hertziana in Rom vorstellte. In Hamburg erstellte er eine „vorletzte Serie“ mit 68 Tafeln plus einer vereinzelt Tafel 77, noch im gleichen Jahr entstand die „letzte Serie“, die 79 Tafeln haben sollte, von denen aber nur 63 Tafeln mit 1180 Objekten fertiggestellt worden sind. **(41)**

Allen diesen Fassungen ist der provisorische Charakter der jeweiligen Bildmontagen eingeschrieben, der „Atlas“ bleibt bei Warburgs Tod am 26. Oktober 1929 ein gewaltiger Papiersteinbruch, für den Warburg nie einen endgültigen Titel zu finden vermochte.

Die Durcharbeitung der Tafeln in immer neuen Motiven erfolgte in skizzenhafter Raschheit. Alles wird immer ausgetauscht, alles ist zum Austausch vorgesehen. Warburg bereitet vorsichtig, aber hartnäckig sein Material aus. Rund 2 000 Abbildungen von Kunstwerken sind das Bildreservoir, aus dem er immer neue Konfigurationen zu bilden vermochte.

Es ist entscheidend wie Warburg die Bildchen auf den Tafeln montierte, innerbildliche Kriterien wie Maß und Symmetrie, Form und Stellung ergeben ein ästhetisches Koordinatensystem. Wie ein Stoffgewebe aus Ketten und Einschlagfäden, so besteht der Atlas aus horizontalen und vertikalen Linien. Die Bilder scheinen wie mit Nadel und Zwirn in die Fläche gestickt. Der langsame oder schnelle Pulsschlag der schwarz-weißen Fotostrecken wirkt melodios. Ein ästhetisches Arrangement der Zwiesprache hält die Motivreihen zusammen, determiniert ihre Nachbarschaft, Motive prallen aufeinander, beruhigen sich, kehren wieder, entfernen sich, ohne größere Ordnung als die eines Mückenschwarms. Der „Atlas“ wird über weite Strecken zu einem Seherlebnis, das Geist, Emotion und Empfindungen zu gleichen Teilen anregt.

Den „Atlas“ erkennt man an seiner handwerklichen Machart. Er riecht nach feinem Gedankenleim, rohen Holzgestellen und schwarzen Tuchbahnen. Wenn die Hand Warburgs das schwarze Tuch berührt, gibt es nur noch Unterschiede des Druckes, der Geschwindigkeit, des Winkels und der Richtung. Denn die Kunst ist ja nichts anderes als die Stofflichkeit der Mittel um Ausdruck herauszuholen. Die künstlerische und die intellektuelle Praxis ist immer an den Körper, an dessen erotische Dimension, also von der Hand hervorgebrachte Bilder.

Warburg ist jemand, der von Anfang an Sehen, Anordnen, Begreifen als eine Tateinheit verstanden hat. An die Stelle eines doktrinären Stils und einer festen Theorie tritt eine Kunst der Möglichkeiten, die das Spiel mit dem Fragment, mit dem Reiz des Unfertigen und Kombinatorischen einschließt. Der Bilderatlas ist buchstäblich ein avantgardistisches Werk. **(42)**

Dem Kunsthistoriker Günter Metken verdanken wir einen geistreichen Hinweis auf das musikalische Koordinatensystem im „Atlas“: „Stellenweise erinnert der Atlas an Fotomontage und Film, deren Siegeszug Warburg ja als Zeitgenosse miterlebte. Was Warburg da auf Reisen, in Hotelzimmern schuf, die Bilder beschneidend, umordnend, war in Wirklichkeit Kunst; visuelle Sequenzen, Rhythmen, die einen in Schwung versetzen, gleichsam tänzerisch überwältigen, wobei die Argumentation manchmal forciert, ihre Schlüssigkeit dem Linienfluß untergeordnet wird: Ikonographische Weissagung aus dem Geist der Musik.“ **(43)**

Hinzuzufügen wäre, dass der „Atlas“ Stimmungen im starken, Schumannschen Sinn inkludiert. Eine Abfolge widersprüchlichster Aufwallungen wird sichtbar: Denkpausen durchaus nicht ohne Humor, Wellen der Angst, Ausmalungen des Schlimmsten wechseln mit Euphorien - die Musik Haydns mit den schönen feurigsten Symphonien ist jedoch in weite Ferne gerückt.

Mit unendlicher Geduld für das Detail und in einer die Wörter sorgfältig abschmeckenden Sprache, bringt Warburg nach und nach Notizgruppen zu Papier, die die kontrapunktische Dimension des „Atlas“ bezeichnen sollen. Ein Bündel fließender und stockender Schreibströme kennzeichnet die Aufzeichnungen. Es sind Gedankensplitter so erratisch wie Aphorismen von Nietzsche oder Gedichtfetzen des späten Hölderlin. Wie die moderne Literatur den Satzabschluß zu sprengen versucht (Coup de dés Mallarmes), extreme Wucherung des Proustschen Satzes, Zerstörung des typographischen Satzes in der modernen Lyrik oder wie die moderne Musik bei Schönberg, Berg und Webern das Aas am Notenschlüssel verankerte, so zittert Warburgs Schreiblust-Schreibangst wie eine Kompassnadel auf sturmgepeitschter See. **(44)**

Schon nach der Botticelli Dissertation geriet Warburg in eine Schreibhemmung, die bis zu seinem Tod anhalten sollte, sodaß Warburg kein Hauptwerk hinterließ, sondern gerade einmal knapp 350 veröffentlichte Seiten, dazu viele Vorträge und Manuskripte, die inzwischen publiziert vorliegen.

Wie in Atlanten auf Vulkankarten die Angabe glühend heißer Zonen fasziniert, so tauchen auf den Atlastafeln fiebrige und vibrierende Bilder auf. Dominante Gefühle und Empfindungen des homo sapiens seit Adam und Eva sind im „Atlas“ eingekapselt. Angst und Lust, Schmerz, Ohnmacht, Ekstase, der gellende Wahnsinn.

Was primär in Rede steht, ist der fundamentale Schmerz (poine, ponos). Was aus der Antike emporsteigt, ist die Wehklage, der Schrei. Diesen Ereignissen verleiht die griechische Kunst eine Form, die nicht abgestimmt ist auf die Harmonien der apollinischen Lyra sondern auf die Maßlosigkeit des dionysischen Schreis.

Warburg schlägt sich wiederholt ins Dickicht der antiken Religions-, Vegetations- und Fruchtbarkeitskulte, vorzugsweise umzingelt er orgiastische Massenkulte Kleinasiens wie sie uns in der Gestalt des Dionysos-Kultes und seiner Gefolgschaft, der Mänaden, vor Augen treten. Im Haar Lorbeer und Schlangen schwingen die Mänaden den Thyrsos, einen mit Tannenzapfen an der Spitze geschmückten, mit Efeu umwundenen Stab, der auch als Waffe dient. Bei den orgiastischen Massentreffen und ihren heiligen Handlungen, die alle zwei Jahre zu Ehren des Gottes Dionysos auf dem schneeigen Kithairon-Gebirge stattfinden, zerreißen die im thiasotischen Taumel erfaßten Frauen Tiere und Menschen, verzehren deren rohes Fleisch und plündern in Städten. Atemberaubend erzählt der griechische Dichter Euripides in den „Bakchen“ vom Dionysoskult, der Züge einer Kultur des Wahnsinns und Deliriums (45) trägt. Immer wieder läßt Warburg Bildschöpfungen der Mänade im „Atlas“ auftreten, als gelte es der Kopfjägerei Einhalt zu gebieten und das Ideal der Sophrosyne aufzurichten, d.h. die faktische Kontrolle und Selbstbeherrschung des Subjekts. Es sind die Pathosgestalten der Antike- wie die Mänade oder der von den Frauen zerstückelte Orpheus (46)- die im Schlingwerk des „Atlas“ immer wieder in Metamorphosen auftreten. Den ovidianischen Märchen hat der Warburgkreis viele Studien und eine Ausstellung gewidmet, da die Metamorphosen „den Menschen in die Hyle zurückwandeln, den raptus ad inferos versinnbildlichen.“ (47)

Mit Warburg taucht ein Bildhistoriker am Horizont des 20. Jahrhunderts auf, der die Verwandlungen, Abschwächungen, Verpuppungen und Verdrängungen der fortwirkenden Formeln der Antike freilegte. Warburg rekonstruierte Spuren antiker Pathosformeln, destillierte wiederkehrende Strukturen und sezierte Konstanten des Ausdrucks als eine Art Menschheitspsychologie. Einmal beschrieb Warburg den Zweck seiner Zusammenarbeit mit dem Philosophen Ernst Cassirer in einem Brief an diesen, in dem er sagte, „dass wir beide eine allgemeine Kulturwissenschaft als Lehre vom bewegten Menschen schaffen werden“. Warburg, der in der Antike, die in erhabener Tragik stilisierte Form für Grenzwerte mimischen und physiognomischen Ausdrucks fand, charakterisierte die Pathosformeln als die „Superlative der Gebärdensprache“. Vom lebendigen Leib ausgedrückt, verflüchtigen Gebärden, aber in einem Bild dargestellt, sind sie über lange Zeit kopierbar und somit eine Formel. (48)

Dem Destillator der in der Literatur viel zitierten Pathosformel ist das Pathos der Vollendung versagt geblieben, und dennoch: Der Fragment gebliebene „Atlas“ glitzert als roter Rubin im Diadem der Moderne; müßig festzustellen, dass der „Mnemosyne-

Atlas“ Wahlverwandtschaften zu Walter Benjamins grandiosem „Passagenwerk“ (1927-1940) aufweist. **(49)** Benjamin, Adorno, Warburg haben die typischen Ästhetiken des 20. Jahrhunderts geschrieben, da in ihrem Fragmentarismus die Bruchlinien der aktuellen Avantgarden aufblitzen. Der spröde Konservatismus Warburgs steht gegen die linke Prophetie Benjamins und gegen die Melancholie Adornos. **(50)**

Mit Winckelmanns Appell „Wir müssen die Griechen nachahmen!“ begann die deutsche Kunstgeschichte im achtzehnten Jahrhundert ihre Flugbahn, denn mit den „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums“, verfaßt im Jahre 1767, hat Johann Joachim Winckelmann ein neues akademisches Fach erfunden: Die Kunstgeschichte. **(51)** Wie der ungeheure Erfolg Winckelmanns in seiner Zeit darauf beruhte, dass er neue Verhaltensweisen zu Kunstwerken lehrte: eine totale Sensibilisierung wie wir heute sagen würden, so formulierte Warburg im Blick auf Jacob Burghardts kulturtheoretische Schriften eine interdisziplinäre Lesart des klassischen Altertums und seiner Formschicksale.

VII

Wie kommt es zur Ausstellung von Warburgs „Mnemosyne -Atlas“?

d a e d a l u s definiert sich als Forum für Entdeckungen im Raum der Künste, des Denkens und der Historie. Der Name *d a e d a l u s* ist aus dem Griechischen abgeleitet: daidallein, kunstvoll arbeiten. Daidalos galt der Antike als Künstler und Erfinder par excellence. **(52)** Zunächst entwarf Daedalus die künstliche Kuh, in der sich Pasiphaë vom Stier des Poseidon begatten läßt, dann das Labyrinth und schließlich die Fluggeräte, mit denen er und sein Sohn Ikarus aus Kreta fliehen.

Die Gesellschaft *d a e d a l u s* hat in nunmehr dreiundzwanzig Jahren ein unverwechselbares Universum geschaffen, das nach wie vor in Spannung hält. Die Vielfalt der Konzepte ist dem Genauen und der Vision verpflichtet, noch die kleinste Manifestation bewahrte den Glauben an den Extrempunkt des Denkens und der Kunst. Die Meisterdenker Michel Foucault, Roland Barthes und Jacques Lacan können als Säulenheilige des domus daedali gelten.

d a e d a l u s hat mit Ausstellungen, Raum- und Urbaninstallationen, Filmen, Symposien und dickleibigen Publikationen Verlaufsspuren der Antike und der Moderne sowie Tendenzen der Gegenwartskunst freigelegt. **(53)** Gerade das Jahrhundert der Moderne fordert zu neuen Deutungen, Umschichtungen und Konfrontationen heraus, nachdem hier das lange und vergötzte Fortschrittsthema weggebrochen ist. Die stete Feilung an der Moderne hat *d a e d a l u s* wiederholt mit

bestechender Klarheit und mit enzyklopädischen Materialschlachten zum Ausdruck gebracht. d a e d a l u s entdeckte in der Moderne innergeschichtliche Rhythmen, legte thematische Querschnitte und Durchblicke frei und rückte die Gratwanderungen und Bruchlinien, die die Avantgarden durchlaufen haben ins Zentrum der Erkundungen. Doch das Abenteuer des Abstiegs in die Moderne hat erst begonnen. Man muß lange und genau hinsehen, was sich tatsächlich vollzogen hat und am Detail die Differenzen studieren. „Der liebe Gott steckt im Detail“ (54), sagte so treffend Aby Warburg.

Unter den Ausstellungen seit 1984 war im Jahre 1993 eine Schau dem Spätwerk Aby Warburgs gewidmet: Das Zusammenspiel der „Bildersammlung von Stern Glaube und Sternkunde“ mit dem Bilderatlas „Mnemosyne“ wurde sichtbar gemacht. Mit dem Ziel den „Mnemosyne-Atlas“ zu rekonstruieren, begann für d a e d a l u s eine Sisyphos-Arbeit von ungeahnter Dimension. Allein die Legendierung der 1180 Bildmotive wie auch die Beschaffung der Bildformen aus Zeitungsfotos und Reproduktionen von Kunstwerken dauerten über ein Jahr lang und beschäftigten ein Rudel von Kunstwissenschaftlern. Schließlich ging es um nichts Geringeres als um eine maßstabsgetreue Rekonstruktion der verlorengegangenen „Atlas-Tafeln“, diese konnten mit Hilfe alter Fotografien, die im Warburg Institute in London vorrätig sind, identifiziert werden. Somit konnte der Bilderatlas in seiner letzten Fassung mit 63 Tafeln in einer Rekonstruktion erstmals im Jahre 1993 in Wien zur Darstellung gelangen.

Der Schauplatz der Warburg Schau war die Aula der Akademie der bildenden Künstler, für die das Künstlerpaar Anne und Patrick Poirier und der Architekt Thomas Kierlinger eine opulente Ausstattung entwarfen.

Das aufgeschnittene Modell des Bibliotheksbaus stellten die Poiriers in eine Ellipse, welche die ovale Leseform des Hamburger Lesesaals aufgriff. Die hintere Ellipsenwand war mit Notizblättern Warburgs aus dem Nachlass gespickt; die astrologische Bilder-Sammlung lief linear auf das schreinartige herausgehobene Bibliotheksmodell als das Haus der Mnemosyne zu, das nach beiden Seiten in einen weißen Kreuzgang mit Studierzellen für die einzelnen Tafeln des „Mnemosyne-Atlas“ ausstrahlte. (55)

Die von der internationalen Presse und vom Publikum bejubelte Ausstellung schloß ihre Pforten am 13. März 1993, der „Atlas“ lagerte danach jahrelang im Depot, bis schließlich 2002 die Transmediale Gesellschaft d a e d a l u s den „Mnemosyne-Atlas“ in einem Schenkungsvertrag an das Albertina Museum übergab. Auf die immense Bedeutung bürgerschaftlichen Engagements für die Zukunft der Sammlungen ist hiermit hinzuweisen, immer waren es auch Bürger, die seit der Gründung öffentlicher Museen ihr gesellschaftliches Engagement durch Schenkungen oder Dauerleihgaben von Kunstwerken zum Ausdruck gebracht haben. In Zeiten

weiter sinkender Ankaufetats und enorm steigender Preise auf dem Kunstmarkt wird die Rolle von Schenkungen für viele Sammlungen eine immer bedeutendere Rolle spielen: Daedalus darf sich bescheiden in die Galerie der Donatoren reihen.

1

Zu Mnemosyne und den Musen siehe Hesiod „Theogonie“, 53-70. Die um 700 v.Chr. entstandene „Theogonie“ stellt das älteste uns bekannte Lehrgedicht dar. Es entwirft unter Heranziehung früherer Mythen und lokaler Traditionen ein Gesamtbild der Weltwirklichkeit von Götteranalogien. Siehe weiter Hesiodos: „Sämtliche Werke“, hrsg. v. Ernst Günther Schmidt, deutsch von Thassilo von Schäffer. 2.Auflage, Bremen 1965; Martin L. West: „Hesiod. Theogony“, Oxford 1966. Bild- und Textquellen zu Mnemosyne siehe „Lexicon Iconographicon Mythologiae Graecae (LIMC)“. Zu Hesiods Musen siehe Erec R. Todds: „Le Grecs et l'irrationnel“, Paris 1958, p 87-89 und Walter F. Otto: „Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und des Sagens“, 1.Auflage, Düsseldorf und Köln 1955. Zur Mythographie siehe W. Roscher: „Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie“, Leipzig 1884-1937; Hermann Usener: „Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung“, 1896). 3.unveränderte Auflage, mit Geleitworten von Martin P. Nilsson und Eduard Norden, Frankfurt a. Main 1948. Umfassend zu Mythen der indoeuropäischen Kultur Georges Dumézil: „Mythe et épopée“. L'idéologie de trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens, Paris 1968 (=Bibliothèque des sciences humaines).

2

Einer der letzten großen, zeitlich parallel zu „Andenken“ und „Der Ister“ entstandenen Gesänge Hölderlins trägt den Titel „Die Nympe/Mnemosyne“. Ist am Ende der Dritten Fassung von Elytherä, der Mnemosynestadt und vom Sterben der Mnemosyne die Rede wie Friedrich Beißner darlegte? Und gar vom Untergang der Poesie (griech.: poiesis und lat.: poesis).

Die Jahrhundert-Edition sämtlicher Werke Hölderlins vollzog der Stroemfeld Verlag: Die historisch-kritische Ausgabe (Frankfurter Ausgabe), herausgegeben von D.E. Sattler, bietet die Abbildung und typographisch differenzierte Umschrift der überlieferten Manuskripte Hölderlins. Die Handschriften wurden maßstäblich verkleinert und mustergültig in Faksimile aufbereitet. Der Gesang „Die Nympe/ Mnemosyne“ findet sich in Band 7 und 8/ Gesänge.

Zu Hölderlin als pindarischer Dichter-Seher siehe Winfried Menninghaus: „Hälfte des Lebens“. Versuch über Hölderlins Poetik, Frankfurt a. Main 2005; Alexander Honold: „Hölderlins Kalender“. Astronomie und Revolution, Berlin 2005.

Die Transsubstation des Griechentums ist Gegenstand der späten Hymnen. Es sind Strophen, die sich als Lied im Sinne von Sappho von Hand zu Hand wie eine Schale geben läßt. Ein Brief Hölderlins aus dem Jahre 1802 an den unsteten, vagabundierenden und in geistiger Umnachtung endenden Dichterfreund Casimir Ulrich Boehlendorff (1755-1822) ist gänzlich auf jene Worte ausgerichtet, welche auch die freirhythmischen Gesänge nach 1800 kennzeichnen: Heilige Orte der Erde und das philosophische Licht: „Nürtingen, den 2.Dezember 1802. Mein Teurer!: Ich habe Dir lange nicht geschrieben, bin indes in Frankreich gewesen und habe die traurige einsame Erde gesehen; die Hütten des südlichen Frankreichs und einzelne Schönheiten, Männer und Frauen, die in

der Angst des patriotischen Zweifels und des Hungers erwachsen sind. Das gewaltige Element, das Feuer des Himmels und die Stille der Menschen, ihr Leben in der Natur, und ihre Eingeschränktheit und Zufriedenheit, hat mich beständig ergriffen, und wie man Helden nachspricht, kann ich wohl sagen, daß mich Apollo geschlagen (...) Das Athletische der südlichen Menschen, in den Ruinen des antiken Geistes, machte mich mit dem eigentlichen Wesen der Griechen bekannter; ich lernte ihre Natur und ihre Weisheit kennen, ihren Körper, die Art, wie sie in ihrem Klima wuchsen, und die Regel, womit sie den übermütigen Genius vor des Elements Gewalt behüteten (...) Der Anblick der Antiken hat mir einen Eindruck gegeben, der mir nicht allein die Griechen verständiger macht, sondern überhaupt das Höchste der Kunst, die auch in der höchsten Bewegung und Phänomenalisierung der Begriffe und alles ernstlich Gemeinten dennoch alles stehend und für sich selbst erhält, so dass die Sicherheit in diesem Sinne die höchste Art des Zeichens ist. Es war mir nötig, nach manchen Erschütterungen und Rührungen der Seele mich festzusetzen auf einige Zeit, und ich lebe in dessen Vaterstadt. Die heimatliche Natur ergreift mich umso heftiger, je mehr ich sie studiere. Das Gewitter, nicht bloß in seiner höchsten Erscheinung, sondern in eben dieser Ansicht, als Macht und als Gestalt in den übrigen Formen des Himmels, das Licht in seinem Wirken, nationell und als Prinzip und Schicksalsweise bildend, dass uns etwas heilig ist, sein Gang im Kommen und Gehen, das Charakteristische der Wälder und das Zusammentreffen einer Gegend von verschiedenen Charakteren der Natur, dass alle heiligen Orte der Erde zusammen sind um einen Ort und das philosophische Licht um mein Fenster sind jetzt meine Freude, dass ich behalten möge, wie ich gekommen bin, bis hierher! Mein Lieber! (...) Dein H.“

Die im Brief an Boehlendorff aufgenommene Klimalehre nach der die Anlage einer Kultur durch das Klima bestimmt wird, entnimmt Hölderlin einer Tradition, die sie im 18. Jahrhundert vor allem bei Montesquieu („Über den Geist der Gesetze“) ausgebildet hat. Robert Habeck unterzog sich der Mühe Leben und Werk von Ulrich Boehlendorff zu recherchieren, siehe die Radiosendung: „Ich träum den Hafen, wo die Welle ruht“. Das tragische Leben des Casimir Ulrich Boehlendorff“. Robert Habeck. Hessischer Rundfunk 1996.

Dokumente zu Hölderlins Lebens- und Werkspuren:

Im Jahre 1794 schuf Hölderlin den Briefroman „Hyperion“, darin wandelt sich die angebetete Susette Gontard zu „Diotima“, zu der mantineischen Seherin, die in Platons „Gastmahl“ selbst Sokrates bekehrt- sie ist die Priesterin erlösender, rettender Liebe. Susette Gontard, die Frankfurter Bankiersgattin und Mutter von vier Kindern, deren Hauslehrer Hölderlin war, „ist schön, wie Engel. Ein zartes, geistiges, himmlisch-reizendes Gesicht! Ach! Ich könnte ein Jahrtausendlang in seeliger Betrachtung mich und alles vergessen, bei ihr, so unerschöpflich reich ist diese anspruchsvolle stille Seele (...) alles ist in und an ihr zu einem göttlichen Ganzen vereint.“ Doch die hymnisch gefeierte Liebe sollte an den gesellschaftlichen Schranken zerschellen. Im September 1798 verließ Hölderlin nach einer heftigen Auseinandersetzung mit Jakob Friedrich Gontard die Frankfurter Kaufmannsfamilie.

Der zweiunddreißige Dichter wird in eine schwere Lebenskrise geraten und im Dezember 1801 von Nürtingen zur Winterreise über die französischen Alpen nah Bordeaux aufbrechen, wo ihm eine Hauslehrerstelle angeboten wird. Nach einem Fußmarsch über 1000 Kilometer, dessen Strapazen die zerstörende Krankheit ausbrechen lassen, berichtet er am 28. Jänner 1802 der Mutter von den „gefürchteten überschneiten Höhen der Auvergne, in Sturm und Wildnis, in eiskalter Nacht und die geladene Pistole neben mir im Bette.“

Nach der Rückkehr aus Bordeaux, „leichenblass, abgemagert, von hohlem, wildem Auge, langem Haar und Bart“ und zutiefst erschüttert über den Schwindsuchttod der zweiunddreißig Jahre zählenden Geliebten, Susette Gontard, hat man „heute Früh den armen Holterlin abtransportiert, um ihn seinen Eltern zu übergeben. Als er mit aller Kraft versuchte sich aus dem Wagen zu stürzen, wurde er von dem Mann, der auf ihn aufpassen sollte, zurückgestoßen. Holterlin schrie, daß Häscher ihn entführen wollten, wehrte sich mit aller Kraft und zerkratzte diesem Mann mit seinen enorm langen Fingernägeln derart, daß er über und über blutig war.“ (Aus einem Brief der Landgräfin Caroline von Hessen, Homburg den 11. September 1806).

Zunächst überführte man den seelisch Kranken ins Tübinger Klinikum Authenried, danach wird er am 4. Mai 1807 in Tübingen dem Schreinermeister Ernst Zimmer und seiner Tochter Lotte Zimmer zur Pflege übergeben werden. Die junge Frau betreute und pflegte ihn 36 Jahre lang, bis Hölderlin am 7. Juni 1843 starb. Der Dichter „erhielt ein eigenes Zimmer, das `Rundel` im ersten Stock am Ende des Flurs zwischen der Küche und dem Wohnzimmer. Es ist ein kleiner hervorspringender Raum auf dem Grundriß eines abgeschnittenen Achtecks. Seine fünf Fenster erlauben den Blick über das Steinlachtal, das Neckartal, dem Ramment genannten Wald bis hin zum fernen Mittelgebirgszug der Schwäbischen Alb (...) Die in den Fensterrahmen gefaßte, sich weitende Landschaft wird in die verschiedenen Jahreszeitengedichte eingehen, die Hölderlin hier schreibt“ (Angelika Overath/ Gregor Wittkop). Die 26jährige Lotte Zimmer, die Vertraute des Dichters, berichtet in ihren Aufzeichnungen immer wieder vom Toben des „Herrn Hölderlin“ und dokumentiert zerrissene Hemden oder Bettwäsche und legt Schusterrechnungen an, die die beständigen Fluchten Hölderlins ins Hin und Her darlegen.

Die Aussicht

Friedrich Hölderlin, Tübingen, Anfang Juni 1843

Wenn in die Ferne geht der Menschen wohnend Leben,
Wo in die Ferne sich erglänzt die Zeit der Reben,
Ist auch dabei des Sommers leer Gefilde,
Der Wald erscheint mit seinem dunklen Bilde;

Daß die Natur ergänzt das Bild der Zeiten,
Daß die verweilt, sie schnell vorübergleiten,
Ist aus Vollkommenheit, des Himmels Höhe glänzet
Dem Menschen dann, wie Bäume Blüth' umkränzet.

d. 24. Mai 1748. Mit Unterthänigkeit Scardanelli.

(Scardanelli: Pseudonym des alten Hölderlin, der Fremden nur selten den Gebrauch seines bürgerlichen Namens gestattete, das Abfassungsdatum des Gedichtes ist Juni 1843).

Marcel Proust, „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, I: „Unterwegs zu Swann“, Frankfurt a. Main 1994, p 9. Vgl. Marcel Proust: „À la recherche du temps perdu“, hrsg. v. Pierre Clarac und André Ferré, 3 Bände, Paris 1954.

4

Eine schöne Charakteristik von Proust ist bei Benjamin zu lesen: „(...) nicht nur das laute exaltierte Lachen des jungen Proust, des Salonlöwen, der, am ganzen Körper geschüttelt, die weißhandschuhten Hände vor den weitaufgerissenen Mund preßt, während sein viereckiges Monokel am breiten, schwarzen Band vor ihm hertanzte; nicht nur der kranke Proust, der in einem Zimmer, das sich vom Möbelspeicher eines Auktionshauses kaum unterschied, im tagelang ungemachten Bett, vielmehr in einer Höhle aus Manuskripten, beschriebenen und unbeschriebenen Blättern, Schreibunterlagen, Büchern, hauste, die sich zu Bergen türmten, in den Ritzen zwischen Bett und Wand sich verfangen, auf dem Nachttisch gestappelt lagen, - nicht nur diesen Proust rief er auf (...)“ Walter Benjamin: „Gesammelte Schriften“, Band IV.1, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a. Main 1972, p 569.

Zur Entstehungsgeschichte der „Recherche“:

Proust schrieb Anfang November 1913 an René Blum: (...), „Ich habe einen Gesamttitel gewählt: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Der erste Band (aber es wäre besser nicht der erste Band zu sagen, denn ich tue so, als stelle er für sich allein ein kleines Ganzes dar, wie ‚Die Ulme am Wall‘ in der ‚Zeitgenössischen Geschichte‘ oder ‚Die Entwurzelten‘ in dem Roman der ‚Nationalen Energie‘ [Romanzyklus von Maurice Barrès] heißt ‚In Swanns Welt‘. Der 2. und der 3. werden auf dem Buchumschlag angekündigt mit dem Titel: 2. ‚Die Welt der Guermantes‘ und 3. ‚Die wiedergefundene Zeit‘, aber vielleicht werde ich dem zweiten auch den Titel geben ‚Im Schatten junger Mädchenblüte‘ oder ‚Anfälligkeiten des Herzens‘ oder ‚Die ewige Anbetung‘ oder ‚Die erdolchten Tauben‘; doch es ist unnötig, das alles zu sagen. Es ist ein außerordentlich wirklichkeitsgetreues Buch, das jedoch von einer Gnade, gleichsam einem Blütenstengel von Erinnerungen getragen wird, um das unbewußte Gedächtnis nachzuahmen (das unbewußte Gedächtnis, das für mich, obwohl Bergson diese Unterscheidung nicht trifft, das einzige wirkliche ist; das bewußte Gedächtnis, das Gedächtnis der Intelligenz und der Augen, gaben uns von der Vergangenheit nur ungenaue Faksimilia wieder, die mit ihr keine größere Ähnlichkeit haben, als die Bilder schlechter Maler mit dem Frühling, usw. ... So daß wir das Leben nicht schön finden, weil wir es nicht in die Erinnerung zurückrufen - kaum aber nehmen wir einen Duft von früher wahr, wie sind wir dann plötzlich berauscht!“ (...) Marcel Proust: „Briefe zum Werk“, Frankfurt a. Main, p 280, 281.

Im November 1912 schrieb Marcel Proust an den Verleger Gaston Gallimard: „Lieber Herr (...) Falls sie mich herausbringen, müßten wir uns natürlich sehen. Und wenn sie mich nicht verlegen, wird es noch angenehmer sein, wenn wir uns ohne geschäftliche Hintergedanken begegnen. Da ich Ihnen nun schon einen so langen Brief geschrieben habe und das allzu häufige Schreiben mich erschöpft, würde ich Ihnen gerne (zweites vertrauliches Geständnis) sagen, was der 2. Band Schockierendes enthält, damit Sie, falls Ihnen das nicht publizierbar erschiene, auf die Lektüre des ersten verzichten könnten. Am Ende des I. Bandes (3. Teil) werden Sie auf eine Monsieur de Fleurus (oder de Guray, ich habe mehrmals die Namen gewechselt) stoßen, von dem als vermutlichen Liebhaber der Madame Swann undeutlich die Rede gewesen ist. Aber wie im Leben, wo der Ruf oft falsch ist und man lange braucht, um die Menschen kennenzulernen, wird man erst im zweiten Band erfahren, daß der alte Herr durchaus nicht der Liebhaber von Madame Swann ist, sondern ein Päderast. Es handelt sich um einen nach meiner Ansicht einigermaßen neuartigen Charakter, den männlichen Päderasten, der in

die Männlichkeit verliebt ist und die weibischen jungen Männer verabscheut, im Grunde genommen alle jungen Männer, so wie jene Männer Weiberfeinde sind, die unter den Frauen gelitten haben. Diese Gestalt tritt nur hin und wieder auf inmitten von Partien, deren Interesse auf völlig anderem Gebiete liegt, so daß dieser Band keineswegs als eine Spezialmonographie aufgefaßt werden könnte (...) Ferner wird jedes peinliche Herausstellen vermieden. Sie dürfen versichert sein, daß der metaphysische und moralische Gesichtspunkt in dem Werk überall vorherrscht. Immerhin aber sieht man, wie der alte Herr einen Concièrge verführt und einen Pianisten aushält. Ich möchte Sie lieber im voraus auf all das aufmerksam machen, was Sie entmutigen könnte. (...)“ Marcel Proust: „Briefe zum Werk“, a. a. O; p 243, 244.

Am 11. Juni 1914 schrieb Proust André Gide: „Lieber Freund (...) Ich versuchte, den Homosexuellen zu zeichnen, der in die Männlichkeit verliebt ist, weil er, ohne es zu wissen, eine Frau ist. Ich behaupte keineswegs, daß dies der einzige Homosexuelle ist. Aber es ist ein sehr interessanter Typ, der, wie ich glaube, noch nie zuvor beschrieben worden ist. Wie alle Homosexuellen ist er von den übrigen Menschen verschieden, in gewissen Dingen schlechter, in vielen anderen unendlich besser. Ebenso wie man sagen kann: ‚Zwischen der Veranlagung zu Gicht oder Nervenschwäche einer bestimmten Person und ihre Empfindungsfähigkeit usw. besteht ein gewisser Zusammenhang‘, bin ich überzeugt, daß Monsieur de Charlus es seiner Homosexualität verdankt, wenn er für so viele Dinge, die seinem Bruder, dem Duc de Guermantes, verschlossen bleiben, Verständnis hat und um soviel feinfühlicher, empfindsamer ist. Ich habe ihn von Anfang an gezeichnet. Leider wird mein Streben nach absoluter Sachlichkeit, dem ich hier wie überall sonst huldigte, diesem Buch den besonderen Haß zuziehen. Tatsächlich werden im dritten Band, wo Monsieur de Charlus (der erst hier in Erscheinung trat) einen beträchtlichen Platz einnimmt, die Feinde der Homosexualität über Szenen empört sein, die ich schildere.“ Marcel Proust: „Briefe zum Werk“, a. a. O; p 304-306.

Walter Benjamins Lob für Marcel Proust erschien zwischen dem 21. Juni und dem 5. Juli 1929 in der „Literarischen Welt“ unter dem Titel „Zum Bilde Prousts“: „Die dreizehn Bände von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* sind das Ergebnis einer unkonstruierbaren Synthesis, in der die Versenkung des Mystikers, die Kunst des Prosaisten, die Verve des Satyrikers, das Wissen des Gelehrten und die Befangenheit des Monomanen (...) zusammentreten [Diese schriftstellerische Leistung] hat ihren Ort im Herzen der Unmöglichkeit, im Zentrum und freilich zugleich im Indifferenzpunkt aller Gefahren (...) Prousts Bild ist der höchste physiognomische Ausdruck, den die unaufhaltsam wachsende Diskrepanz von Poesie und Leben gewinnen konnte (...) Die Hauptrolle spielt nicht, was er erlebt hat, sondern das Weben seiner Erinnerung, die Penelopearbeit des Eingedenkens. Oder sollte man nicht besser von einem Penelopewerk des Vergessens reden? Steht nicht das ungewollte Eingedenken, Prousts *mémoire involontaire* dem Vergessen viel näher als dem, was meist Erinnerung genannt wird?“ „Aufenthalte und Passagen“. *Leben und Werk Walter Benjamin*“. Eine Chronik von Willem van Reijen und Herman van Doorn, Frankfurt a. Main 2001, p 113,114.

Literatur zu Proust: „Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen“ - Vorlesung von Roland Barthes am Collège de France 1978 und Gilles Deleuze: „Proust und die Zeichen“, Berlin 1978.

5

Archiv des Warburg Institute, University of London, Family Correspondence (WIA, FC, Familienerinnerungen Seite 1).

6

WIA, FC, 19.11.1886.

7

WIA, FC, 23.2.1887.

8

Mit der Konzeption der „Bildersammlung von Sternglaube und Sternkunde“ (1929) schufen Warburg und sein Kreis eine für die Volksbildung ausgestattete Ausstellung als Bildpfad durch den Weltenraum. Der als kulturphilosophisches Phänomen bestimmte Themenkomplex lotet den Weg von der bildhaft-mythischen zur zeichenmäßig mathematischen Orientierung durch die Jahrtausende aus. Fotografien von illustrierten Handschriften und Büchern, Zeichnungen und Holzschnitten wechseln mit Gipsabgüssen, Schaukästen und Modellen. Siehe das Standardwerk Aby Warburg: „Bildersammlung zur Geschichte von Sternglaube und Sternkunde“, hrsg. v. Uwe Fleckner, Robert Galitz und Claudia Naber, Hamburg 1994.

9

In die Kulturgeschichte der Renaissance sollte man mit den sprachgewaltigen Texten von Jacob Burckhardt einsteigen, mittlerweile sind 13 Bände zum Gesamtwerk des Kulturphilosophen erschienen. Siehe weiter die Monumentalstudie zur Geschichte Europas vom 13. bis zum 16. Jahrhundert von Anthony Levi: „Renaissance and Reformation“. The Intellectual Genesis, Yale University Press, London/New Haven 2002; Robert Klein: „Gestalt und Gedanke“. Zur Kunst und Theorie der Renaissance, Berlin 1996; Erwin Panovsky: „Ikonographie und Ikonologie“. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: Ders.: „Sinn und Deutung in der bildenden Kunst“, Köln 1975; Aby Warburg: „Gesammelte Schriften“. Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, hrsg. v. Gertrud Bing, Leipzig/Berlin 1932.

10

WIA, FC, 28.10.1888 und 29.11.1888.

11

Angelo Poliziano: „Der Triumph Cupidos“. Stanze“, übertragen und eingeleitet von E. Steiger, Zürich 1974. Poliziano gibt eine detaillierte Beschreibung der „Aphrodite Anadyomene“: „99. (...) e drento nata in atti vaghi e lieti/ una donzella non con uman volto,/ da zefiri lascivi spinta a proda,/ gir sopra un nicchio, e par che 'l cel ne goda./ 100. Vera la schiuma e vero il mar diresti,/ e vero il nicchio e ver soffiari di venti;/ la dea negli occhi folgorar vedresti,/ e 'l cel riderli a torno e gli elementi;/ l'Ore premer l'arena in bianche vesti,/ l'aura incresparle e crin distesi e lenti;/ non una, non diversa esser lor faccia,/ come par ch'a sorelle ben confaccia./ 101. Giurar potresti che dell'onde uscissi/la dea premendo colla destra il crino,/ coll'altra il dolce pome ricoprissi;/ e, stampata dal piè sacro e divino,/ derbe e di fior l'arena si vestissi;/ poi, con sembante lieto e peregrino,/ dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,/ e di stellato vestimento involta.“ Die hier im Italienischen wiedergegebene Passage findet sich in der oben angezeigten Publikation auf Seite 93, 95.

12

Turm der Winde: Antike Sonnenuhr, Oktogon, rund 12 Meter hoch, am Rande der römischen Agora in Athen gelegen, 8 Reliefs personifizieren Winde. Aktuellster Forschungsstand, siehe Hermann J. Kienast: „The Tower of Winds in Athens: Hellenistic or Roman?“, in: Michael C. Hoff, Susan I. Rotroff (Hrsg.): „The Romanization of Athens“. Proceedings of an International Conference held at London Nebraska (April 1996), Oxford 1997, p 53-65. Abbildungen der griechischen Inschriften gibt

Ioannes N. Traulos: „Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen“, Tübingen 1961, Abb. 368-375, p 285. Siehe weiter CIG I, Nr. 518: August Böck: „Corpus inscriptorum graecorum Vol I“, Berlin 1828.

13

Nach Hesiods „Theogonie“ 166-200 wird Aphrodite (lat.: Venus) aus der Kastration des Himmels geboren, in den unreinen Wirbeln des Blutes, des Spermas und der Gischt. Edgar Wind hat in der Schrift „Heidnische Mysterien der Renaissance“ (1958) auf die entgegengesetzten Vektoren in Botticellis „Venus“ hingewiesen und Didi-Huberman hat der „Venus“ und anderen Gemälden Botticellis eine ausschweifende Studie gewidmet, siehe Georges Didi-Huberman: „Venus öffnen“. Nacktheit, Traum, Grausamkeit, Zürich, Berlin 2006. Weiter zu „Venus“ bei William S. Heckscher: „The Anadyomene“, in: „The Medieval Tradition. A Prelude to Botticellis `Birth of Venus`“, in: „Art and Literature“. Studies in Relationship, Baden-Baden 1985; Vinciane Pirenne-Delforge: „L`Aphrodite greque. Contribution à l`étude de ses cultes et de sa personnalité [sic] dans le panthéon archaïque et classique“, Athen und Lüttich 1994 (=Kernos, Supplementband 4); Berthold Hintz: „Aphrodite“. Geschichte einer abendländischen Passion, München 1998.

Botticelli greift in dem Gemälde „Mars und Venus“ (um 1483) die erotische Verbindung zu Ares (lat.: Mars) auf. Aphrodite (lat.: Venus) mit dem schönen Kranz im Haar behütet die Häuser des Schmiedes Hephaistos. Da kommt ihr Bruder Hades und spricht: „Hierher.liebe.komm ins bett.geniessen wir das liebesspiel.denn Hephaistos ist nicht da.sondern schon hinweg in Lemnos bei den Sintiern die wie wilde klingen.“ (Hom. Od.VIII, 292-294.) Aus der Paarung Aphrodites mit dem Kriegsgott Ares stammt Harmonia, Aphrodites schönste Tochter (Apollod. III 4, 2; Plut. De Is. et Os. 46, 370a). Die Kirchenväter kommentierten: „Quid loquar obscenitatem Veneris omnium libidinibus prostitutae non deorum tantum sed et hominum? Haec enim ex famoso Martis stupro genuit Harmoniam- Was sag ich zur schmutzigen Zurschaustellung der Aphrodite, allen Lüsten preisgegeben, nicht bloss Göttern, sondern auch Menschen? Denn sie hat aus der berühmten Schandtät mit Ares die Harmonia geboren“(Lactant.Div.inst. I 19,9).

14

Aby Warburg: „Sandro Botticellis , `Geburt der Venus` und `Frühling`“, in: „Ausgewählte Schriften und Würdigungen“, hrsg. v. Dieter Wuttke, Dritte Aufl; Baden/Baden 1992, p 48.

15

„Im dialektischen Bild ist das Gewesene einer bestimmten Epoche doch immer zugleich das `Von-jeher-Gewesene`. Als solches aber tritt es jeweils nur in einer ganz bestimmten Epoche vor Augen: der nämlich, in der die Menschheit, die Augen sich reibend, gerade dieses Traumbild als solches erkennt. In diesem Augenblick ist es, dass der Historiker an ihm die Aufgabe der Traumdeutung übernimmt.“ Walter Benjamin: „Das Passagen-Werk.“ Erster Band, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Erste Auflage, Frankfurt a. Main 1983, p 580.

„Die Verwertung der Traumelemente beim Aufwachen ist der Kanon der Dialektik. Sie ist vorbildlich für den Denker und verbindlich für den Historiker.“ W.B.: „Das Passagen-Werk“, Erster Band, a.a. O., p 580.

Über die halluzinatorische Funktion der Traumbilder, die in die Wachwelt ragen: „Eine Volksüberlieferung warnt, Träume am Morgen nüchtern zu erzählen. Der Erwachte verbleibt in diesem Zustand in der Tat noch im Bannkreis des Traumes. Die Waschung nämlich ruft nur die Oberfläche des Leibes und seine sichtbaren motorischen Funktionen ins Licht hinein, wogegen in

den tieferen Schichten auch während der morgendlichen Reinigung die graue Traumdämmerung verharret, ja in der Einsamkeit der ersten wachen Stunde sich festsetzt. Wer die Berührung mit dem Tage, sei es aus Menschenfurcht, sei es um innerer Sammlung willen, scheut, der will nicht essen und verschmäht das Frühstück. Derart vermeidet er den Bruch zwischen Nacht-und Tagwelt. Eine Behutsamkeit, die nur durch die Verbrennung des Traumes in konzentrierte Morgenarbeit, wenn nicht im Gebet, sich rechtfertigt, anders aber zu einer Vermengung der Lebensrythmen führt. In dieser Verfassung ist der Bericht über Träume verhängnisvoll, weil der Mensch zur Hälfte der Traumwelt noch verschworen, in seinen Worten sie verrät und ihre Rache gewärtigen muß. Neuzeitlicher gesprochen: er verrät sich selbst. Dem Schutz der träumenden Naivität ist er entwachsen und gibt, indem er seine Traumgeschichte ohne Überlegenheit berührt, sich preis. Denn nur vom anderen Ufer, von dem hellen Tage aus, darf Traum aus überlegener Erinnerung angesprochen werden. Dieses Jenseits vom Traum ist nur in einer Reinigung erreichbar, die dem Waschen analog, jedoch gänzlich von ihm verschieden ist. Sie geht durch den Magen. Der Nüchterne spricht vom Traum, als spräche er aus dem Schlaf“. Walter Benjamin: „Gesammelte Schriften IV,1“, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt a. Main., 1972, p 85-86.

Zur Topographie des Traumes: „Man zeigte im alten Griechenland Stellen, an denen es in die Unterwelt hinabging. Und auch unser waches Dasein ist ein Land, an dem es an verborgnen Stellen in die Unterwelt hinabgeht, voll unscheinbarer Örter, wo die Träume münden. Am Tage gehen wir nichtsahnend an ihnen vorüber, kaum aber kommt der Schlaf, so tasten wir mit geschwinden Griffen zu ihnen zurück und verlieren uns in den dunklen Gängen“. W.B.: „Das Passagen-Werk“. Zweiter Band, a.a.O., p 1046.

Der Traum als historisches und kollektives Phänomen: „Es ist eine der stillschweigenden Voraussetzungen der Psychoanalyse, dass die konträre Gegensatzstellung von Schlaf und Wachen für den Menschen oder überhaupt die empirischen Bewußtseinseindrücke keine Geltung hat, sondern einer unendlichen Varietät von Bewußtseinszuständen weicht, die jede durch den Grad von Wachheit aller geistigen und leiblichen Zentren bestimmt werden. Diesen durchaus fluktuierenden Zusatz eines zwischen Wachen und Schlaf jederzeit vielspältig zerteilten Bewußtseins, hat (man) vom Individuum aus aufs Kollektiv zu übertragen.“ W.B.: „Das Passagen-Werk“. Zweiter Band, a.a.O., p 1012.

Den ontologischen Grundzug des Traumes erläutert Binswanger: „Wenn ich in fassungloser Enttäuschung aus allen Himmeln falle, so drücke ich das, wenn ich mich wieder ‚gefaßt‘ habe, auch so aus, dass ich sage, ‚ich wußte nicht, wie mir geschah‘. Hier ist um mit Heidegger zu reden, das Dasein vor sein Sein gebracht; es ist gebracht, insofern als ihm etwas geschieht, und als er nicht weiß, wie und was ihm geschieht. Das ist der ontologische Grundzug allen Träumens und seiner Verwandtschaft mit der Angst!. Träumen heißt: Ich weiß nicht, wie mir geschieht“. Ludwig Binswanger: „Traum und Existenz“ (1930), Bern/ Berlin 1992, p 134.

Bei einem nächtlichen Kunstspaziergang durch Paris, anlässlich der „Nuit blanche“ (2007) konnte man ein poetisches Traumgerüst von Louis Rollindes bewundern. Der Künstler hat die Maison Victor-Hugo in einen Kontrast zwischen schwarzer Finsternis und leuchtender Farbe verwandelt. In der völlig verdunkelten Raumfolge der bürgerlichen Wohnung an der Place des Vosges glimmt hier ein Teppich giftig blau, zeichnet sich da ein Profil in einem Lichtkreis an der Wand ab und erwachen bei Tageslicht vertraute und auch etwas verstaubte Objekte zum Leben.

17

Zur Astrologieobsession im Warburgkreis vgl. Aby Warburg: „Italienische Kunst und Internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara“ (Rom 1912), in: Ders.: „Gesammelte Schriften“ a cura di Gertrud Bing, Leipzig-Berlin 1932; Marco Bertozzi: „La tirannia degli astri gli affreschi astrologi di Palazzo Schifanoia“, Livorno 1999; Raymond Klibansky, Erwin Panovsky, Fritz Saxl: „Saturn and Melancholie“. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art, London 1964; Ernesto Garin: „Astrologie in der Renaissance“, Frankfurt-New York 1997; Wilhelm Gundel: „Sterne und Sternbilder im Glauben des Altertums und der Neuzeit“, Bonn-Leipzig 1929; Ernst Cassirer: „Individuum und Kosmos in der antiken Philosophie“, Leipzig 1927.

18

Thomas Sören Hoffmann: „Philosophie in Italien“. Eine Einführung in zwanzig Porträts, Wiesbaden 2007.

19

Siehe umfassend David C. Lindberg: „Theories of Vision from Al-Kindi to Kepler“, The University of Chicago Press, 1967, Kap.8, „Artists and Anatomists of the Renaissance“, p 149; John White: „The Birth and Rebirth of Pictorial Space“, London, Faber and Faber, p 121-126; Samuel Y. Edgerton Jr.: „The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective“, New York, Harper and Row, 1975, Kap.VI., „Alberti's Optics“, p 83-88.

Eine Analys von Albertis Buchstaben-Plan von Rom gibt Mario Carpo: „Ecphephrasis géographique et culture visuelle à la Paube de la revolution typographique“, in: Leon Battista Alberti: „Descriptio Urbis Romae“, hrsg. v. M. Furno et M. Carpo, Genève 2000.

„Die Geometrie ist lilienweiß“, schreibt Dante, „unbefleckt von Irrtum und höchst gewiß, sowohl sie selbst als auch ihre Dienerin, die Perspektive genannt wird“. Radikal anders ist das philosophische Konzept in der chinesischen Malerei: „Das chinesische Denken befindet sich vor der ontologischen Verzweigung, an der die abendländische Philosophie den steinigen theologisch-(teleologisch-) metaphysischen Weg gewählt hat, der zur Ausprägung einer Subjektphilosophie führte, welche sich die Objekte der Welt in ihrem ‚An sich‘ als Entäußerungen und machtvolle Setzungen des Geistes zweifelsfrei erkennbar und damit beherrschbar gemacht“ (Christine Tauber). Siehe weiter François Jullien: „Das große Bild hat keine Form oder vom Nicht-Objekt durch Malerei“. Über Deontologisierung, München 2005.

20

Das Auge des Künstlers: blind oder gleich wie das Auge des Polyphem und des Zyklop? Zu dieser Frage hat Jacques Derrida vor einigen Jahren im Louvre die wunderschöne Ausstellung „Die Blinden“ präsentiert.

Lit. zu Masaccio siehe Werner Jacobsen: „Die Konstruktion der Perspektive bei Masaccio und Masolino in der Brancacchikapelle“, in: „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“, 21.Bd. (1986), p 73-92 und Steffi Roettgen: „Wandmalerei der Frührenaissance in Italien“. Anfänge und Entwicklung 1400-1470, München 1996.

21

„Federico da Montefeltro and His Library“. Eine Ausstellung der Morgan Library, New York. Der Stararchitekt Renzo Piano vereinte 2006 drei separate historische Gebäude, um der Morgan Library

zu mehr Museumsfläche zu verhelfen. In einem weissen Kubus, der sich in den Proportionen an den Maßen eines Studierzimmers der Renaissance orientiert, wurden Kunstschatze von Montefeltro präsentiert. Lisa Zeitz hat die Schau beschrieben, siehe: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 30.Juli 2007.

22

Eine Andacht zum Unbedeutenden: Auf Warburgs Briefpapier nehmen wir auch den Telefonanschluß wahr, der mit „Merkur 5340“ vermerkt ist. In der frühneuzeitlichen Astrologie galt der Planet Merkur als Schutzherr von Nachrichten, Erziehung und Kunst. Die Planetenkinderbilder, eine beliebte Gattung der graphischen Kunst zeigten Merkur zwischen den beiden von ihm beherrschten Tierkreiszeichen, den Zwillingen und der Jungfrau, und nannten als die unter ihm befassten Berufe gern Orgelbauer, Bildschnitzer und Maler, Händler und Geldwechsler, Gelehrte und Schreiber und, mit dem Sinn fürs kuriose Detail, in einem Holzschnitt des sogenannten Hausbuchmeisters“ auch einen Lehrer, der gerade ein ungehorsames Kind schlägt, während seine anderen Schützlinge eifrig ins Buch vertieft sind. Warburgs Telefonanschluß „Merkur 5340“ gibt feierlich den Gelehrten an, der Wissenseffekte produziert. Zu Merkurs Verwandlungen siehe Ulrich Johannes Schneider: „Merkur und andere enzyklopädische Götter“, in: „Zeitschrift für Ideengeschichte“, Jg. 1, Heft 2, München 2007.

23

Zu einer Theorie der „Moderne aus dem Untergrund“ siehe den Essayband von Martin Mulsow: „Die unanständige Gelehrtenrepublik“. Wissen, Libertinage und Kommunikation in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2007. Man beachte ferner die Habilitationsschrift des Autors über die radikale Frühaufklärung in Deutschland.

24

Der Karawane der Illuminatoren und meistens anonymen Schreibern ist Saxl in den kosmologischen Handschriften neugierig gefolgt. Die Verzeichnisse, die er anlegt wirken wie eine Droge, er schaut genau hin, vorzugsweise umzingelt er visionäre kosmologische Wanderungen im Mittelalter ausmündend bei Dante. Siehe umfassend: Fritz Saxl: „Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters“, Bd. I: Verzeichnis astrolog. und mytholog. illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken, Heidelberg 1924. Ders.: „Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters“, Bd. II: Die Handschriften der Nationalbibliothek in Wien, Heidelberg 1927. Fritz Saxl und Hans Meier: „Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters“, Bd. III: Die Handschriften in englischen Bibliotheken, London: The Warburg Institute; University of London 1953.

25

Die bunte Folge der Autoren des Warburg Kreises, von denen heutzutage in Seminaren der Geisteswissenschaften kein Wort fällt, lernt man am besten kennen, wenn man deren Texte unter der Leselampe Revue passieren läßt, vorzugsweise im Winter mit Musik der „Zweiten“ Bruckners: Die italienischste der 9 Symphonien. Als Geleit empfohlen Michael Diers: „Porträt aus Büchern“. Bibliothek Warburg&Warburg Institute, Hamburg 1993.

26

Brief Aby Warburg in Karlsbad an Fritz Saxl in Hamburg 22/05/1957.

27

Die erste Biographie von Fritz Saxl war Gertrud Bing, siehe ihre Würdigung: „Fritz Saxl. A Memoir“, in: D.J. Gordon: „Fritz Saxl 1890-1848.“ A volume of memorial essays from his friends in England, London 1957. Zu Saxls Korrespondenz mit Warburg siehe Dorothea McEwan: „Ausreiten der Ecken“. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1910-1919, Hamburg 1998; D. McEwan: „Wanderstrassen der Kultur“. Die Aby Warburg-Fritz Saxl Korrespondenz 1920-1929, Hamburg 2004.

28

Brief Fritz Saxl an Mary Warburg 4.11.1919.

29

Paul Virilio (geb.1932) ist der Theoretiker der Geschwindigkeit, Begründer einer neuen Wissenschaft, die er Dromologie nennt (griech.: dromos= Lauf) und in der sich Technikgeschichte, Kriegsstrategie, Urbanistik, Physik und Metaphysik überlagern. Zahlreiche Schriften. Zum Gespenst des Krieges weiter bei Sigmund Freud („Zeitgemäßes über Krieg und Tod“), Michel Foucault („Vom Licht der Geschichte zur Geburt der Geschichte“) und Sun Tze („Die dreizehn Gebote der Kriegskunst“).

30

Brief Fritz Saxl an Aby Warburg 15.7.1919. Dem handschriftlichen Brief vom 4.11.1919 beigelegt ist ein Typoskript mit einer detaillierten Beschreibung aller Ausstellungen, die Saxl im Auftrag des Reichsbildungsamtes organisierte. Siehe umfassend Dorothea McEwan: „Ausreiten der Ecken“, a.a.O., p 118-123.

Die Jahre 1914-1920 im Zusammenstoß mit dem Warburgkreis bedürfen eines erneuten Deutungsaufwandes. Im Blick auf Foucault heißt das, an der binären Struktur eines „politischen Historismus“ festzuhalten und die Historie zum Gegenstand einer „genealogischen“ Analyse zu machen. In dem Text „Nietzsche, die Genealogie, die Historie“ ist Michel Foucaults Auffassung von der Geschichtsschreibung skizziert.

31

Zu den wilden Gesängen in Moskau äußert sich Peter Gorsen: „Proletkult.“ Eine Dokumentation zur Proletarischen Kulturrevolution in Rußland. Texte-Materialien-Beiträge zusammengestellt und kommentiert von P. Gorsen, E. Knödler-Bunte und B. Steinborn, in: „Ästhetik und Kommunikation“, Heft 5-6, Frankfurt a. Main 1972, p 63-152.

32

„Aby Warburg wurde zunächst im Sanatorium Dr. Arnold Lienau, in Hamburg 19, Am Weiler 5, von Mai bis August 1919 behandelt, dann im Sanatorium Laudender in Alsbach an der Bergstrasse, Hessen, im August 1919, anschließend in der Privatklinik von Professor Hans Berger in Jena, Am Steiger 4, vom November 1920-März 1921 und schließlich bis Mitte August 1924 im Sanatorium Bellevue unter der Leitung von Dr. Ludwig Binswanger, Kreuzlingen am Bodensee. Binswanger war im Kontakt mit den führenden Nervenärzten seiner Zeit, Sigmund Freud in Wien und Emil Krepelin in München. Der Aufenthalt im Sanatorium in Jena muß für Warburg besonders schlimm gewesen sein. Warburg drängte seine Familie, dass er aus Jena nach Hamburg zurückkommen dürfe, ‚Ich verstehe nichts mehr von der Welt‘, wie er traurig an Saxl schrieb.“ Zit. nach Dorothea Mac Ewan, „Wanderstrassen der Kultur“, a.a.O., p 39, Fußnote 6 und 7.

33

Ludwig Binswanger-Aby Warburg: „La guarigione infinita.“ Storica clinica di Aby Warburg. A cura di Davide Stimilli, Vicenza 2005; erweiterte deutsche Ausgabe siehe Chantal Marazia, Davide Stimilli: „Die unendliche Heilung“. Aby Warburgs Krankengeschichte, Zürich/ Berlin 2007.

34

Die Martern, denen Antonin Artaud in der psychiatrischen Anstalt in Ville-Evrard ausgesetzt war, erläuterte Paul Thévenin in dem Vortrag „Ein Rebell der Kunst“, abgehalten am 13. November 1987 im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien. Abdruck des Textes in: „Journal der Orte Artaud: Van Gogh“, hrsg. v. Gerhard Fischer, Wien 1987, p 99-129. Katalog der gleichnamigen Ausstellung.

35

Nietzsche gibt in „Jenseits von Gut und Böse“ eine treffende Charakterisierung Schumanns: „Beständig beiseite gehend, sich scheu verziehend und zurückziehend, ein edler Zärtling, der in lauter anonymen Glück und Weh schwelgte, eine Art Mädchen und noli me tangere von Anbeginn“. Schon früh klagte Schumann über Hörstörungen. Am 4. März 1846 notierte Clara Schumann im Tagebuch: „beständiges Singen und Brausen im Ohr“ und zwei Tage später: „merkwürdige Verstimmung des Hörorgans.“ Der stets labile psychische und körperliche Zustand des Komponisten nimmt im Tagebuch breiten Raum ein.

1854 sind Schumanns seelische Ressourcen erschöpft. Die "Kopfkrankheit" bricht durch. Schumann beginnt mit seismographischer Präzision die geringsten Erschütterungen seiner Empfindsamkeit zu registrieren. „Himmliche und höllische Musik" pulsiert in seinen Ohren, und diese embryonalen Geräusche will er schließlich im Rhein ertränken, wird jedoch herausgefischt und 1854 in der Nervenheilanstalt Eendenich bei Bonn bis zu seinem Tode im Jahre 1856 interniert werden.

Am 10. April 1856 besuchte Johannes Brahms Schumann in der von Doktor Franz Richarz geleiteten Anstalt. Brahms betrat "das dampfende, stinkende Zimmer" (Peter Härtling). Seiner Schwärmerei für schöne Knaben folgend, hat Schumann das Brahms-Porträt von Laurens an der Zimmerwand aufgehängt. Auf dem Boden liegen Papiere, übersät mit Punkten, Strichen, Linien: "Er empfing mich freundlich und herzlich wie immer" berichtet Brahms, „aber es durchschauerte mich denn ich verstand kein Wort von ihm. Wir setzten uns, mir wurde immer schmerzlicher, er sprach immer fort, aber ich verstand nichts. Ich blickte wieder auf seine Lektüre. Es war ein Atlas und er eben beschäftigt Auszüge zu machen, freilich kindische." Über den Stieler'schen „Hand-Atlas über alle Teile der Erde (...) und über das Weltgebäude" gebeugt, suchte Schumann nach Flüssen und schrieb sie auf einer Liste auf. Das Verfahren verfeinert sich im Laufe der Zeit, indem er auch die preußischen Gebirge einzeichnet: "Ich reise, ich verreise": Schumann hat ein Land gefunden, wo die Gewässer Flecken von schönem Smaragdgrün und sattem Blau in der Landschaft machen, denn die handkolorierten Kupferstiche sind voll mit Blau. Siehe umfassend Gerhard Fischer: „Ach über alles, was da blüht Ist deine Blüte wonnevoll!“ Johannes Brahms, Neun Lieder und Gesänge, Opus 32, Wien 2004.

36

"Patient Nr. 3561. Sauber und exakt, sei er bei seiner Arbeit, dem Kleben von Couverts, fleißig, wengleich 'etwas automatenhaft' ". Die Rede ist von Robert Walser, während 23 Jahren Patient der Heil- und Pflgeanstalt Herisau. Zu einer Robert Walser Ausstellung im Museum Herisau ist ein Buch erschienen, "das aus verschiedenen Blickwinkeln Walsers letztes Lebensdrittel zwischen Klinikeintritt 1933 und seinem Tod im Schnee 1956 beleuchtet. Als Grundlage dienen mitunter die zugänglich gewordenen Krankenakten sowie die Teufener Archivunterlagen. Beide Quellengruppen liefern nicht nur ein Stück Regionalgeschichte sowie ein weiteres Fragment zu Walsers – letztlich

aber dennoch – undurchdringbarer Biographie, sondern geben einen ganz unspektakulären, aber interessanten Einblick in den zeitgemäßen Umgang mit Außenseitern und Mündeln. Patient Nr. 3561 hatte sich einst gegen seine Einweisung in die Heil- und Pflegeanstalt Herisau gewehrt. In seinem späteren Patientenblatt heißt es: ‘Alles ist passiv an ihm.’ Robert Walser war also zu einem pflegeleichten Insassen geworden, der aber sein ‘Bleistiftgebiet’ fortan mied." Zit. nach einer Buchbesprechung in der „Zürcher Zeitung“ (Okt. 2001): „Robert Walser. Herisauer Jahre 1933-1956“, hrsg. v. Peter Witschi, Appenzeller Hefte, Herisau 2001. Siehe weiter Martin Halter: „Von der Normalität unberührt. Verzetteln mit ruhiger Hand“. Eine Züricher Ausstellung zeigt erstmals Robert Walsers Mikrogramme, in: „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 10. Okt. 2001, Nr. 235; Peter Hamm, "Ich bin nichts als ein Horchender. Robert Walser und die Musik“, in: „Neue Zürcher Zeitung“, 23. Dez. 1996, Nr. 299.

37

Vgl. Aby Warburg: „Schlangenritual“. Ein Reisebericht. Mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988; Philippe-Alain Michaud: „Florenz in New Mexico.“ Das Festwesen von 1589 im Licht indianischer Rituale, in: „Grenzerweiterungen. Aby Warburg in Amerika 1895-1896“, hrsg. v. Benedetta Cestelli und Nicholas Mann, München 1998; Salvatore Settis: „Kunstgeschichte als vergleichende Kulturwissenschaft: Aby Warburg, Die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike, in: Künstlerischer Ausdruck. Artistic Exchange. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.-20. Juli 1992, hrsg. v. W. Gachtgens, Bd. 1, Berlin 1992.

38

Tilman von Stockhausen: „Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg“. Architektur, Einrichtung und Organisation, Hamburg 1992; „Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg“. Mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl, hrsg. v. Karen Michels u. Chalotte Schoell-Glass, Berlin 2001; Hans-Michael Schäfer: „Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek“. Geschichte und Persönlichkeit der Bibliothek Warburg, Berlin 2003.

39

Zur Geographie-Achse des „Atlas“: Nord (Hamburg)-Süd (Rom). Rom, die Stadt am Tiber, die Stadt der Steine und Statuen, die klaren Farben Roms. Rom und das Grün, das da zwischen den Ruinen wuchert, das pflanzliche Meer, Rom und Warburg gehören zusammen wie eineiige Zwillinge. In Studien in Italien vertieft (z.B. in Schriften von Giordano Bruno als bildhafter Denker), ständig Motive und Fotografiebelege für den Bilderatlas sammelnd, wird Rom Anfang 1929 zur Drehscheibe. Saxl organisierte aus dem reichen Fundus der Fotothek der Warburgbibliothek fehlendes fotografisches Anschauungsmaterial, dieses nahm den Postweg nach Rom, wo Warburg und Gertrud Bing in Hotelsuiten residierten. Warburgs Korrespondenz mit Saxl datiert mit 1.2.1929 und 11.2.1929, macht die Wanderstrassen des „Atlas“ deutlich. Eine Fotografie vom Januar 1929 zeigt Gertrud Bing, Franz Alber und Aby Warburg in der Hotelsuite des Palace Hotel in der Via Veneto in Rom – an der rechten Zimmerwand ist eine Aufstelltafel des „Atlas“ zu erkennen. In die mondäne Eleganz der Beletage schmiegt sich Warburg wie ein Panther, meist tuttonero gekleidet. Ausgewähltes Publikum durfte vor den „Atlas“ in der Hotelsuite treten und Warburgs Demonstrationen des „kulturwissenschaftlichen Typenatlas“ fanden in Roms Biblioteca Hertziana eine Fortsetzung.

Axel von Harnack berichtet Elsbeth Jaffé am 20. Jänner 1929 von einer Demonstration des Bilderatlas in der Bibliothek Hertziana: „Der Vortrag dauerte fast zwei Stunden – war ein voller Erfolg für die ihn veranstaltende Biblioteca Hertziana und hat die Zuhörer ausserordentlich gefesselt. Der Besuch war stark, die Einladungen waren nur an bestimmte gelehrte Kreise der Stadt gerichtet

(...). Ich hatte Warburg noch nie einen Vortrag halten hören. Er sprach bald frei, bald las er aus seinem Manuskript ab. 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).“ Zit. nach D. McEwan: „Wanderstrassen der Kultur“, a.a.O., p 194.

Aus Rom zurückgekehrt, erörterte Warburg am 30. Juli 1929 in seiner Bibliothek (von Saxl „Bilo“ genannt) den Bilderatlas wie folgt: „Als ich in Rom war, fragte man mich, warum ich gerade an der Nordsee das Nachleben der Antike studiere, wo doch diese wesentlich eine Angelegenheit des Mittelmeerbeckens sei. Eben dies aber zweifelte ich an. Das geistige Erbgut des Mittelmeerbeckens sei vielmehr nicht nur eine europäische, sondern eine Eurasische Angelegenheit: man müsse sogar Vorderasien, (bis Persien) mit in den Sehkreis hineinziehen, wenn man zu einer soliden kulturwissenschaftlichen Methode kommen wolle“.

40

Joris-Karl Huysmans: „À Hambourg *Lübeck *l' Aquarium de Berlin“, Edition de l' Anabase, 1994.

41

Vgl. Martin Wanke und Claudia Brink (Hrsg.): Der Bilderatlas „Mnemosyne“, Berlin 2000. Band II 1 der Studienausgabe Aby Warburg Gesammelte Schriften; Peter van Huisstede: „De Mnemosyne Beeldatlas von Aby M. Warburg – een laboratorium voor beeldgeschiednis.“ Masch.-schr. Diss., Leiden 1992; „Mnemosyne“. Begleitmaterial zur Ausstellung der Transmedialen Gesellschaft d a e d a l u s im Kunsthaus Hamburg (2. Juni-17. Juli 1994). 63 Bild- und Texttafeln, hrsg. v. Marianne Koos, Wolfram Pichler, Werner Rappl, Gudrun Swoboda, Hamburg 1994.

Eine Kulturgeschichte der Sexualität, insbesondere die der Homosexualität, wurde in einem Bilderatlas im Migros-Museum/ Zürich (2.6.-12.8.2007) präsentiert. Henrik Olesen entwarf eine raumfüllende Installation aus Bildtafeln, die das Resultat einer zweijährigen Recherche sind und den Zeitraum von homoerotischen Bildern des Mittelalters bis zum 20. Jahrhunderts umfassen. Titel des Atlas: „The appearance of sodomite in visual culture oder ‚sex in america““.

42

Mit Deleuze kann man von einem Rizom sprechen: Es gibt keine Punkte oder Positionen in einem Rizom, es gibt nur Linien. Ein Rizom ist kein Abdruck, sondern eine offene Karte, die in all ihren Dimensionen mit etwas anderem verbunden werden kann, es kann abgebaut, umgedreht und beständig verändert werden. Wir erkennen, dass der „Mnemosyne-Atlas“ ein bewegliches Gebilde ist: Ein Argonautenschiff, das während der Fahrt ständig neuen Kurs nimmt (Altertum, Mittelalter, Renaissance, Barock, Moderne)- Warburg sprach von einem „Bildersalat“. Die schwarzen Atlastafeln dienten vorzugsweise als Demonstrationsmittel für Vorträge und Ausstellungen in der Bibliothek Warburg in Hamburg, auch in der Bibliothek Hertziana in Rom. Rudolf Steiners Tafelzeichnungen sind nahbei und die bildhafte Zeichnung auf schwarzen Tafeln hat auch Joseph Beuys bei Vorträgen angewendet. Wer wird eine Geschichte der Illustration schreiben, die mit Einsetzen der schwarzen Schultafeln beginnt?

43

Auf einer Reise im Jahr 1997 zu den Maulbertsch-Fresken in Sümeg führten Gerhard Fischer und Günther Metken ein Gespräch über Musik, erörtert wurde die gelehrte Musik des Bach im Gegensatz zur galanten Musik des Mozart, die späten Streichquartette des Beethoven, Musik bei

Proust. Gott sei Dank gibt es keine Semiologie der Musik. Das Gespräch, auf Tonband aufgezeichnet, wird in Zukunft in einer Broschüre veröffentlicht. Metkens Hinweis auf Warburgs musikalisches Koordinatensystem ist in diesem Gespräch entnommen.

44

Will man bei Warburg auf Tuchfühlung gehen, ist ein Gang ins Warburg Institute nach London unumgänglich. Hier stößt man auf den Schatz des Ali Baba: Druckschriften, Handschriften, Typoskripte, Bildarchive, wissenschaftliche Literatur der Vergangenheit und Gegenwart, u.s.w. Die handschriftlichen Aufzeichnungen zum Bilderatlas sind besonders reizvoll, denn Warburgs Buchstaben tanzen wie Sterne in der Milchstrasse. Zum Atlas siehe: „Mneme“ (Handschrift, 2 Seiten), „Mnemosyne“ (Handschrift, 3 Seiten), „Mnemosyne“ - Überschriften, Notizen (1928), „Mnemosyne“ - Grundbegriffe I (1929, Handschrift, 64 Seiten), „Mnemosyne“ - Grundbegriffe II, (1929, Handschrift, 29 Seiten), „Letzte Fassung - Mnemosyne-Einführung“ (Handschrift, 26 Seiten).

45

Es gibt viele Beweise dafür, dass Religionen orgiastischer Art während des Peloponnesischen Krieges - vermutlich als Auswirkung der gesellschaftlichen Belastungen, die er hervorrief - unter anderen Namen wieder auftauchten. Eine Vielzahl fremder Götter drang in Athen ein: Seit dieser Zeit beginnt sich die attische Literatur mit Hinweisen auf die Mysteriegötter des Ostens und Nordens, Kybele und Bendis, Attis, Adonis und Sabazius zu füllen. In Bezug auf die „Bakchen“ des Euripides ist der letztgenannte besonders interessant. Er ist das orientalische Gegenstück zu Dionysos - ein nichthellenisierter Dionysos, dessen Kult den primitiven Reiz und viel von den primitiven Riten enthielt, die der attische Dionysos schon lange verloren hatte.

Dionysos ist gleich wie Demeter ein Vegetationsgott. Siehe: J.G. Frazer, „The golden bough“. A study in magic and religion (1900). Dagegen leitet P. Foucault „Le culte de Dionysos en Attique“ (1904) ähnlich St. Schneider, „Wiener Studien“ (1903) den attischen Dionysos aus Ägypten her, indem er Demeter mit Isis, Dionysos mit Osiris gleichstellt; verschieden seien ein thrakisch-thebanischer und ein kretisch-ägyptischer Dionysos.

Lit. zu Dionysos: Giulia Sissa: „Dionysos: corps divin, corps divise“ in: *Le temps de la réflexion* 7 (1986), p 355-371; Walter F. Otto: „Dionysos“. Mythos und Kultus, 6. Auflage, Frankfurt a. Main, 1996; Marcel Detienne: „Dionysos. Göttliche Wildheit“, München 1995; Renate Schlesier: „Der Fuß des Dionysos“, in: „Kykeon“. Studies in Honour of H.S. Versnel, hrsg.v. H.F.J. Horstmannschoff (u.a.), Leiden/ Boston-Köln 2002, p 161-191.

Im Zuge der Übersetzungen der Tragödien des Sophokles, erprobte Hölderlin die Deutsche Sprache der Dichtung zu orientalisieren, siehe Hölderlins Brief an Friedrich Wilmans, 28.9.1803: „Ich hoffe, die griechische Kunst, die uns fremd ist, durch Nationalkonvinienz und Fehler, mit denen sie sich immer beholfen hat, dadurch lebendiger, als gewöhnlich dem Publikum darzustellen, dass ich das Orientalische, das sie verläugnet hat, mehr heraushebe, und ihren Kunstfehler, wo er vorkommt, verbessere“, Zit. nach Stuttgarter Ausgabe VI, 434, Nr. 2141., Vgl. Friedrich Beißner: „Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen“, Stuttgart 1961.

Den Orientalismus in der griechischen Kultur erörtern Martin Bernal: „Schwarze Athene“. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike, München 1992; Walter Burkert: „The Orientalizing Revolution“. Near Eastern Influence on Greek Culture in the Early Archaic Age, Cambridge 1995.

46

In dem Aufsatz „Schicksalsmächte im Spiegel antikisierender Symbolik“ thematisierte Warburg den Tod des Orpheus: „Absolut vernichtende Gewalt des menschenfeindlichen Schicksals. Neid der antiken Götter, der ganze tragische Kreis der Vernichteten: Orpheus und Klage wider das Schicksal, den Tod. Die Fabel des Orpheus beschließt den ganzen Kreislauf menschlicher Ohnmachtsempfindung dem Schicksal gegenüber in seiner Hoffnung und Vernichtung.“ Im „Mnemosyne-Atlas“ dekliniert Warburg auf den Tafeln 41 und 49 einige Bild Darstellungen des Orpheustodes ohne auf die griechische Textquelle hinzuweisen, die sich bei Phanokles findet.

Dieser entlegene Fabelstrang zu entdecken in der „Orpheus-Elegie“ des Dichters Phanokles reizt umso mehr, als dieser mit entsprechenden Vasenbildern korrespondiert. Phanokles ist griechischer Dichter unbekannter Herkunft und Zeit, wahrscheinlich aber des 3. Jahrhundert vor Christi. Faßbar von ihm ist nur das elegische Gedicht „Erotes e Kaloï“, das heißt etwa „Liebesgeschichten oder Die schönen Knaben“, von dem das „Orpheusfragment“ wieder das einzige längere erhaltene Stück ist. In diesem Gedichtzyklus erzählte Phanokles von Liebesabenteuern von Göttern und Heroen zu schönen Knaben, die katalogartig („oder wie...“) aneinander gereiht wurden und wohl jeweils in einem Aition ausklangen, das heißt in der Begründung einer zeitgenössischen Gegebenheit (des Kults, des Ritus oder des Brauchs) durch ihre mythische Erfindung, wie zum Beispiel hier die Tätowierung der thrakischen Frauen. Diese Art von kataloghafter mythologisch-aitiologischer Dichtung war in der Zeit des Hellenismus sehr beliebt; ihr berühmtester Vertreter war Kallimachos von Kyrene mit seinen „Aitia“ (3. Jh. v. Chr.), ihr bekanntester römischer Nachahmer ist Ovid mit seinen „Metamorphosen“, der wohl auch Phanokles gekannt hat und Elemente seiner Orpheus-Erzählung (Met. 11, 1-60) von ihm übernommen hat.

200 Jahre nach der ersten, in Verse übertragenen „Orpheuselegie“ durch August Wilhelm von Schlegel, schuf Marianne Hainisch im Jahre 1993 die erste deutsche Prosaübertragung. Genausowenig wie der Vogelflug nicht frei ist, sondern unsichtbaren Gesetzen gehorcht, taucht Marianne Hainisch in das antike Sprachgehege und es scheint auf einmal, daß die Macht des Dichters Phanokles andauert bis auf unsere Tage:

„Fürwahr, als sich der Sohn des Oiagros, der Thraker Orpheus, in den Boreaden Kalais verliebte, saß er oft in schattigen Hainen und besang seinen Geliebten, und er fand keine Ruhe, sondern immer verzehrte ihn unermüdlicher Liebeskummer, wenn er Kalais in seiner Jugendblüte sah. Die Bestoniden in ihrer Arglist umringten und töteten Orpheus mit scharfen wohlzugespitzten Schwertern, weil er als erster unter den Thrakern Liebe zu Männern zeigte, nach Frauen aber kein Verlangen hatte. Mit dem Schwert schnitten sie ihm den Kopf ab, warfen diesen zusammen mit der Leier in die thrakische See, nachdem sie ihn zuvor mit einem Nagel an die Leier geheftet hatten, damit beide zugleich ins Meer getragen und von den schwarzblauen Fluten benetzt werden. Das weiss schäumende Meer trug sie ans Ufer der heiligen Insel Lesbos. Da hallte der Klang der tönenden Leier über das Meer, die Inseln und die von den Wogen umbrandeten Gestade, wo Männer das singende Haupt des Orpheus feierlich bestatteten. In das Grab legten sie die tönende Leier, welche auch die stummen Steine und das finstere Wasser des Phorkos bezwang. Von nun an erfüllten Gesänge und liebliches Zitherspiel die ganze Insel; sie ist die am meisten besungene von allen. Als die kriegerischen Thraker von den grausamen Taten der Frauen erfuhren und alle furchtbarer Schmerz ergriff, brandmarkten sie ihre Gattinnen, damit sie mit blauen Brandmalen auf der Haut nie den abscheulichen Mord vergessen. Die Frauen büßen den an Orpheus begangenen Mord noch heute wegen der Schuld, die sie einst auf sich geladen hatten.“

Unendlich zerbrechlich und schön ist dieser Text. Ein Sprechen, weit und flüssig, ein Luftraum, in dem, unaufdringlich, da und dort Juwelle der Sprache auftauchen. So wie manchmal etwas, immer dem Blick entzogen, im Nebel vorbeizieht.

Aufmerksam zu machen ist auf das Motiv des singenden Hauptes des Orpheus nach der Zerstückelung seines Körpers. Zu denken ist hier zunächst an den platonischen „Phaidon“ (84e-85b). Dort beschreibt Sokrates den Tod der Schwäne als Befreiung vom Körper; die Schwäne sängen kurz vor ihrem Tod vor Freude, endlich zum Schöpfer heimzukehren. Die Befreiung im Tode ermöglicht ihnen die Erkenntnis ihrer selbst.

Auch in der ovidischen „Apokyknosis“ kann der neue Held erst im Tode zu sich selbst, zu seiner eigenen Existenz finden. In der „Politeia“ (10, 620a) erscheint die Seele des toten Orpheus, der aus Haß auf das ihn mordende Geschlecht von keiner Frau habe wiedergeboren werden wollen, als Schwan.

Sänger und Dichter sind immer wieder mit Schwänen verglichen worden. Anakreon ist der „Schwan von Teos“, Alkman der „Dichter-Schwan“ und Pindar der „Helikonische Schwan“. In Vergils 9. Ekloge (v.29) stehen Schwäne für die höhere Dichtart. Vergil selbst gilt als „Schwan von Mantua“. Den größten Einfluß auf Ovid mag jedoch das Schwanengedicht schlechthin, Horazens „Carmen“ (2,20) gehabt haben. Auch Horaz beschreibt die Metamorphose des Dichters zum Schwan. Der Tod wird als Größe negiert; vom Tode wird nur das äußere Ich getroffen, das wahre innere Ich des Künstlers bleibt unversehrt. In der Zweigestaltigkeit kommt zum Ausdruck, dass nur der sichtbare Teil dem Tod verfallen ist, nicht der Unsichtbare. Der Schwanendichter überwindet den Tod, es ist diese Metamorphose Ausdruck poetischer Verewigung wie sie auch Charles Baudelaire Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem Gedicht „Le Cygne“ („Der Schwan“) gelungen ist. Siehe umfassend: Gerhard Fischer „Erotik und Tod in den Mythen von Dionysos und Orpheus“, Wien 2006.

Ein musikwissenschaftliches Inventarium der Orpheussage gibt Reinhard Kapp: „Chronologisches Verzeichnis (in progress), der auf Orpheus (und/oder Eurydike) bezogenen oder zu beziehenden Opern, Kantaten, Instrumentalmusiken, literarischen Texten, Theaterstücken, Filmen und historischen Graphiken“ (siehe Internet).

Zur Geschichte der Sexualität und zur Ästhetik der Existenz im antiken Griechenland siehe grundlegend Michel Foucault: Als Foucault sich in seiner Genealogie neuzeitlicher Subjektivität den Techniken der Selbstsorge zuwandte, entdeckte er Pierre Hadot, den er in einem seiner letzten Bücher („Histoire de la sexualité“ 2.: „L'usage des plaisirs“, „Der Gebrauch der Lüste“) eindringlich zitiert. Neben Paul Veyne wurde Pierre Hadot zum wichtigsten altertumswissenschaftlichen Lehrer Foucaults. Auf der Suche nach Erscheinungsformen der Begierde und Strategien ihrer Bewältigung fokussiert Foucault im Spätwerk den Menschen als Subjekt des Begehrens. Foucault zufolge werden in paganen antiken Kulturen „Lebentechniken“ entwickelt, die im Dienst einer moralisch geleiteten Existenz-Kunst, die Selbstkontrolle des Subjekts ermöglicht haben soll. Zu diesen Techniken rechnet der Meisterdenker auch den souveränen Umgang mit der eigenen Begierde als „ars erotica“. Das besondere dieser kunstvoll bezwungenen Kunst sieht Foucault in ihrer Selbstbezogenheit, die sie spirituellen oder wissenschaftlichen Fragen nach ihrem Sitz und ihrem Ursprung entziehe. In der Antike sei Wahrheitswissen praktisch erfahrbar gewesen, insoweit es als geheimes Wissen an die Weitergabe in einer persönlichen Beziehung gebunden war. In den „Schriften zur Sexualität“ erläuterte Foucault die Praxis der Knabenliebe bei den Griechen, die in verschiedenen Institutionen (militärischer oder religiöser Art) fest verankert war. Es handelt sich um eine Praxis, die kulturell

aufgewertet wurde, durch eine Literatur, die sie besang und eine Reflexion, die ihre Vortrefflichkeit begründete. Von dem, was die griechische Philosophen über die Liebe im allgemeinen und die Knabenliebe im besonderen geschrieben haben, ist nur eine begrenzte Anzahl von Texten erhalten geblieben; fast alle gehören sie zur sokratisch-platonischen Tradition, in die auch die „Orpheus-Elegie“ des Phanokles zu reihen ist. Eine differenzierte Lesart der antiken Kulturen im Gegensatz zur Warburg Schule hat sich am College de France in Paris um Jean-Pierre Vernant gebildet, der Autor dieser Zeilen sieht sich in dieser Tradition. Siehe weiter die Monumentalstudie des Philologen Felix Buffière: „Eros adolescent“. *La pédérastie dans la Grèce antique*, Paris 1980; Charles M. A. Hupperts: „Greek Love: Homosexuality or Paederasty?“ *Greek love in black figure vase-painting*, in: Jette Christansen, Torben Melander (Hrsg.): *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen, August 31-Sept. 4. 1987, Copenhagen 1988, p 255-68.

47

Den affektiven raptus der Zeichnung hat Leonardo da Vinci betont, der „raptus ad inferos“ wird von Warburg in seiner „Einleitung“ zum „Mnemosyne-Atlas“ angesprochen. Abdruck des Textes in: Martin Wanke und Claudia Brink (Hrsg.): „Der Bilderatlas „Mnemosyne“, a.a.O.

Im „Mnemosyne-Atlas“ sind Belegstücke zu Ovids „Metamorphosen“ auf Tafel 33, 35, 40 und 70 montiert, vgl. Aby Warburg: „Zum Vortrag von Karl Reinhardt über Ovids Metamorphosen in der Bibliothek am 24. Oktober 1924“. Als Manuskript gedruckt, Hamburg o. J. [1924]. Siehe weiter WIA: III, 79.2: *Saxls Ovidausstellung nach dem Vortrag von Max Ditmar Henkel [1927]*.

48

Man muß sagen, dass die Diskurse über die Pathosformel nicht alt sind, es sind Diskurse, die an einer Börse, der Börse der Kunstgeschichte steigen und fallen. Die Diskursformen, durch die die Pathosformel hindurchgegangen ist, sollte man unterscheiden. Es gibt die angloamerikanische, die niederländische, die deutsche, die österreichische, die italienische und die französische Lesart. Mit der Pathosformel im Gepäck wird man Fragen an die anthropologischen Wissenschaften nicht entrinnen.

49

In den 60er und 70er Jahren wurden die Werke Walter Benjamins an die Seite derjenigen von Bertold Brecht, Georg Lukács und Theodor W. Adornos gestellt. In den 80er Jahren hat sich, geprägt durch die Interpretationen Gershom Scholems, eine jüdisch-messianische Lektüre Benjamins in den Vordergrund gestellt und in den 90er Jahren wurde er als Theoretiker des Daseins und der Differenz gelesen. Jüngst ist eine Studie von Wolfgang Bock erschienen, die im Denken Benjamins die Motive der „geretteten Nacht“ sieht. Siehe weiter Wolfgang Bock: „Walter Benjamin – Die Rettung der Nacht“. *Sterne, Melancholie und Messianismus*, Bielefeld 2000.

Im Jahre 1950 berichtete Theodor Wiesengrund Adorno zum ersten Mal über das Fragment gebliebene „Passagen-Werk“ Walter Benjamins (geb. 15. Juli in Berlin, auf der Flucht vor den Nazis freitod am 27. September 1940 in Port-Bou, Spanien). Siehe weiter Theodor W. Adorno: „Charakteristik Walter Benjamin“, in: „Die Neue Rundschau 61“, 1950, p 597-582.

Die Entstehungsgeschichte des „Passagen-Werks“ (1927-1940) ist in den erhaltenen Briefen Benjamins an Gershom Scholem, Siegfried Kracauer, Hugo von Hofmannsthal, Max Ryncher, Max Horkheimer und an Gretel und Theodor W. Adorno skizziert. Siehe: Walter Benjamin, „Briefe“, hrsg. v. Gershom Scholem und Th. W. Adorno, Frankfurt a. Main 1966.

Das 1935 entstandene Exposé Benjamins „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“ gibt einen Abriss über die Fährten, um die es Benjamin in seiner „Urgeschichte des 19. Jahrhunderts“, „einer materialen Geschichtsphilosophie des 19. Jahrhunderts“ (Rolf Tiedemann), ging. Was an theoretischer Anschauung in sämtlichen Konvoluten A-Z, a, b, d, g, k, l, p, r im „Passagen-Werk“ verzeichnet steht, ist zum weitaus größten Teil in das Konvolut J: Baudelaire - das als „Miniaturmodell des Passagenwerks“ zu erblicken ist- eingegangen.

Am 17. März 1933, sechs Wochen nach der nationalsozialistischen Machtergreifung, verließ Walter Benjamin seine Geburtsstadt Berlin und emigrierte nach Paris. Am 31.12. 1933 skizzierte er seine Situation gegenüber Gershom Scholem wie folgt: „Das Leben unter den Emigranten ist unerträglich, das einsame nicht erträglicher, eines unter Franzosen nicht herbeizuführen. Es bleibt also nur die Arbeit, aber nichts gefährdet sie mehr als sie so deutlich als einziges inneres Auskunftsmitglied zu erkennen.“

Paris blieb Benjamins Wohnort bis zu seiner Flucht im Juni 1940, wenige Tage vor der Okkupation der Stadt durch die Nazis. Die Arbeit am Passagen-Werk vollzog sich hauptsächlich auf der Bibliothèque Nationale: „(...) sie erlaubt mir sogar mich eines bibliographischen Luxus' zu erfreuen, der mich für allen sonst fehlenden entschädigen muß.“ Benjamin an Richard Weissbach, Paris 1. 9. 1935.

Benjamins ökonomisch prekäre Situation während der Arbeit am „Passagen-Werk“ und den ständigen Wohnungswechsel skizziert Rolf Tiedemann: „Zunächst, bis Mitte 1935, wohnte Benjamin in wechselnden Hotels des 16., 6. und 14. Arrondissements, kurzfristig war er auch wiederholt Gast in den Wohnungen seiner Schwester Dora, die gleichfalls nach Paris emigriert war. Von August oder September 1935 bis Juni 1937 hatte er in Montparnasse - 23, rue Bénard- ein möbliertes Zimmer bei Emigranten als Untermieter (1149) inne. Als er im September 1927 von einem Aufenthalt in San Remo zurückkehrte, fand er dieses Zimmer weitervermietet und mußte auf vier Monate in den Vorort Boulogne hinausziehen, wo eine Bekannte ihm vorübergehend ein Dienstmädchenzimmer zur Verfügung stellte; an einer lauten Ausfallstraße gelegen, war es zum Arbeiten ungeeignet. Erst im Januar 1938 konnte Benjamin eine eigene Wohnung beziehen: ein studio in dem Haus 10, rue Dombasle, im 15. Arrondissement, nahe der Métrostation Convention. Das Haus wurde überwiegend von deutschen Emigranten bewohnt, unter ihnen der Neurologe Fritz Fränkel und Arthur Koestler. In all diesen Jahren war Benjamins ökonomische Situation äußerst prekär. Die Beträge, die das Institut für Sozialforschung [Frankfurt a. Main] ihm zahlte, lagen an der Grenze des Existenzminimums; zwar sind sie immer wieder erhöht worden, aber die Erhöhungen wurden von der fortschreitenden Entwertung des französischen Franc aufgezehrt. So sollten denn auch die wenigen Reisen nach Dänemark und Italien, die Benjamin noch unternahm, ihn vor allem finanziell entlasten. In Skovsbostrand bei Svendborg, wo er im August und September 1936 und noch einmal von Ende Juni bis Oktober 1938 Brecht besuchte, waren die Lebenshaltungskosten wesentlich niedriger als in Paris. In San Remo konnte Benjamin bei seiner früheren Frau [Dora], in der heute nicht mehr vorhandenen Pensione Villa Verde, am westlichen Rand von San Remo, über dem Hotel Miramare und nahe dem Hotel Londra gelegen, kostenlos leben. Hier hielt er sich im Herbst 1936, von Juni bis Ende August 1937 und ein letztes Mal im Dezember 1937 und Januar 1938 auf. Hinzu kamen schließlich noch im Dezember 1936 eine kurze Reise in Familienangelegenheiten nach Venedig und wiederum San Remo sowie im Mai 1939 ein Besuch in Pontigny, wo Benjamin bei den von Paul Desjardins veranstalteten Entretiens einen Vortrag über Baudelaire (...) hielt.- Für die Fortsetzung des Passagenwerks waren eine Anzahl von Begegnungen mit Adorno wichtig, die zu ausgedehnten Diskussionen führten. Nachdem die Freunde sich Anfang 1936 zum ersten mal seit Beginn des Exils wiedergesehen hatten, kam Adorno im Laufe des Jahres noch zweimal nach Paris;

im folgenden Jahr traf man sich im März wiederum in Paris und um die Jahreswende 1937/38, vor Adornos Übersiedlung nach den USA, in San Remo.“ In: Walter Benjamin, „Das Passagen-Werk“. Zweiter Band, a. a. O; p 1144,1145.

Die letzten Texte von Benjamin zum „Passagen-Werk“ sind wie Gebetsketten: „Am 20. Januar 1938 bezieht Walter Benjamin sein letztes Pariser Domizil, 10, rue Dombasle. Er bewohnt hier ein Einzimmerappartement, das im 7. Stock neben dem Lichtschacht gelegen war (...) in den ersten Monaten [trifft sich Benjamin häufig mit Georges Bataille und Pierre Klosowski], er arbeitet weiter an: ‚Das Paris des Seconde Empire bei Baudelaire‘ und an der ‚Berliner Kindheit um Neunzehnhundert‘ (...). Benjamin berichtet Max Horkheimer (...) daß die Baudelaire Arbeit entscheidend beeinflusst wird von Louis Auguste Blanquis ‚L'éternité par les Astres‘ [1872] (...). Das nicht ausgeführte Gesamtkonzept ‚Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus‘ sah drei Teile vor: I Idee und Bild, II Antike und Moderne, III Das Neue und das Immergleiche (...) Vom 18. -28. September 1938 ist Benjamin in Kopenhagen, um den Baudelaire, der nach Benjamins Angabe unter dem Eindruck der Tschechoslowakeikrise und der Gespräche zwischen Hitler und Chamberlain abgeschlossen wurde, zu diktieren. (...) Am 10. November 1938 schreibt Adorno seinen berühmten Brief an Benjamin, in dem er seine scharfe, man darf sagen: maßregelnde Kritik an Benjamins ‚Baudelaire‘ und seine Enttäuschung artikuliert. Es werden, so heißt es, Motive versammelt aber nicht durchgeführt. Es fehle die theoretische Interpretation (...)‘ Die Kritik Adornos zerstörte Benjamins Hoffnung darauf, mit dieser Arbeit nicht nur Anerkennung seiner Arbeit, sondern auch eine substantielle Verbesserung seiner Beziehung zum Institut für Sozialforschung in Frankfurt zu erlangen“. In: „Aufenthalte und Passagen“. Leben und Werk Walter Benjamins. Eine Chronik von Willem van Reijen und Herman van Doorn, a. a. O; p 175ff.

50

Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969 Freitod), das Großbürgerkind, das die Reparatur des spätkapitalistischen Individuums in der ästhetischen Theorie verankerte, Adorno, der Proust-Leser und Hausmusik-Liebhaber, der weder Whisky-Soda noch gar Musikologen kleinbürgerlicher Herkunft mochte, Adorno, der „unmännlich wie eine Frau sein kann“ (Alban Berg).

Im Zuge der postnietzscheanischen Ästhetisierung des Wissens wie der Praxis wirkt der bis zur Attitüde stilbewußte Autor Th. W. Adorno mittlerweile selbst altväterlich. Mit großem Engagement und Akribie verfaßte der in Frankfurt am Main seit 1956 lehrende Philosophie- und Soziologieprofessor zahlreiche Schriften, zu nennen sind u.a.: „Philosophie der Neuen Musik“ (1949), „Prismen“ (1955), „Dissonanzen“ (1956), „Ästhetik“ (1958/59, 1961/62), „Kants ‚Kritik der reinen Vernunft‘“ (1959), „Musikalische Schriften“ (1959-1963), „Mahler“ (1960), „Einleitung in die Musiksoziologie“ (1962), „Fragen der Dialektik“ (1963/64), „Zur Lehre von der Geschichte und der Freiheit“ (1964/65), „Moments musicaux“ (1964), „Metaphysik“, „Begriff und Probleme“ (1965), „Impromptus“ (1968), „Alban Berg“ (1969), „Beethoven“ (1993), „Nachgelassene Schriften“, Abteilung I: Fragmentgebliebene Schriften, Band 2: Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion (2001). Adornos impulsgebende Werke provozierten oft zu heftigem Widerspruch. Handschriftliche Texte Adornos zur Musik Alban Bergs liegen in der Österreichische Nationalbibliothek/ Musiksammlung: Jede Zeile ein Hochgenuß! Adorno time and time again!

51

Mit Winckelmanns Tod im Jahr 1768 ist seiner Person ein kräftiger Schuß mythischer Überhöhung zuteil geworden. Dieser Mythos Winckelmann speist sich aus zwei Quellen. Die eine ist ästhetischer Natur. Winckelmann erscheint als Anreger zu einem Wandel in Geschmack, der bereits in den „Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“

(1755) zusammengefaßt ist im Apell: Wir müssen die Griechen nachahmen! Oder, wie Goethe schreibt: Er hat als „ein neuer Kolumbus“ Griechenland entdeckt. Der Mythos Winckelmann, welcher sich im 18. Jahrhundert in ganz Europa ausgebreitet hatte, erhielt im Deutschland des 19. Jahrhunderts eine nationale Dimension. Man war stolz auf die Urheberschaft einer akademischen Disziplin, welche federführend in Europa wurde: Die Kunstgeschichte. Winckelmanns Wirkung erstreckt sich aber noch auf einen anderen und bedeutenden Zweig der deutschen Universität: Die Germanistik. Denn der Kunsthistoriker Winckelmann war auch einer der größten Schriftsteller des 18. Jahrhunderts. Elisabeth Decultot hat den „Excerptheften“ Winckelmanns ausschweifende Studien gewidmet. Sie dokumentiert einerseits selbstverständlich die Lesetätigkeit des Schriftstellers, fast in noch größerem Maße andererseits allerdings seine Schreibarbeit. Hier sieht man, woraus er schöpft und wie er ansetzt zu schöpferischem Schreiben. Die Erforschung dieser Hefte erlaubt uns auch einen Einblick in die Werkstatt des Autors Winckelmann. Die Originalhandschriften Winckelmanns behütet die Bibliothèque Nationale in Paris.

52

Françoise Frontisi-Ducroux: „dédale“. mythologie de l'artisan en grèce ancienne, Paris 1975.

53

In der Österreichische Nationalbibliothek (Druckschriftensammlung) sind 40 Publikationen zu den d a e d a l u s Ausstellungen zu begutachten. Weiters werden in der Handschriftensammlung der wienbibliothek hunderte Autographen und Skizzen von Gerhard Fischer verwahrt, samt überquellendem Fotoarchiv und anderen Materialien zu den Ausstellungen: Das ARCHIV d a e d a l u s wurde 2002 und 2004 als Schenkung der wienbibliothek überlassen. Dreißigtausend Minuten Video- Filmmaterial sind im Privatbesitz des d a e d a l u s Gründers Fischer.

54

WIA, GC: Brief Aby Warburg an Johannes Geffken, 16/01/1926.

55

Zur Warburgausstellung in der Akademie der bildenden Künste (Wien) existieren zahlreiche Bild-, Text- und Filmmaterialien. Siehe Nora und Gerhard Fischer: Museum vom Menschen oder Wo sich Kunst und Wissenschaft wiederfinden“, Wien 1996, p 46-59.