



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Philosophische Metaphern in William Blakes Arlington-Bild

verfasst von | submitted by

Pt. Stavros Aias Christofis

**angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the
degree of**

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2026

**Studienkennzahl lt. Studienblatt | UA 066 835
Degree programme code as it
appears on the student record
sheet:**

**Studienrichtung lt. Studienblatt | Masterstudium Kunstgeschichte
Degree programme as it appears
on the student record sheet:**

**Betreut von | Supervisor: ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfram Pichler
Privatdoz.**

Abstract

William Blakes Gemälde mit dem konventionellen Titel *The Arlington Court Picture* wurde 1947 entdeckt und zählt zu den geheimnisvollsten Werken des Künstlers. Es entstand nur wenige Jahre vor Blakes Tod im Jahr 1821 und erscheint zunächst als eine auffällige and bemerkenswerte Ausnahme innerhalb seines Spätwerks, da es eine Konstellation klassischer Bildmotive aufweist, die im Gesamtwerk des Künstlers nur selten vorkommt. Nach mehreren Versuchen, den Inhalt des Werkes zu klären, insbesondere durch George Wingfield Digby, Kathleen Raine und Christopher Heppner, deren Studien übereinstimmend auf eine neuplatonische Grundlage der Bildmotive hinweisen, wurden dem Werk verschiedene Titel zugeschrieben, darunter *Vision of the Circle of the Life of Man* und *The Sea of Time and Space*. Ein zugehöriger Entwurf, der offenbar als Prototyp dieser Komposition dient, trägt hingegen den Titel *The River of Oblivion* und bietet damit einen orientierenden Hinweis auf dem ansonsten schwer fassbaren Thema der Darstellung. Anknüpfend an die vorgenannten Studien sowie an weitere Untersuchungen zu Blakes Bild setzt sich die vorliegende Masterarbeit zum Ziel, dieses rätselhafte Werk mithilfe der von Hans Blumenberg begründeten und im *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* von Ralf Konersmann systematisierten Methode der Metaphorologie zu interpretieren. Dabei wird das Werk als visuelle Manifestation eines historisch gewachsenen Clusters neuplatonischer philosophischer Metaphern begriffen. Hierzu werden Forschungsfragen zu Blakes Auseinandersetzung mit dem Neuplatonismus sowie zur Rolle der Metaphorologie innerhalb der kunstgeschichtlichen Disziplin behandelt.

Abstract

William Blake's painting, conventionally titled *The Arlington Court Picture* was discovered in 1947 and constitutes one of the most enigmatic works within the artist's corpus. Produced only a few years prior to Blake's death in 1821, it initially appears as a striking anomaly within his late oeuvre, as it is understood to consist of a constellation of classical motifs that is mostly rare within his overall body of work. After several attempts to clarify the content of the work, most notably by George Wingfield Digby, Kathleen Raine, and Christopher Heppner, whose respective studies converge on a Neoplatonic matrix underlying its visual motifs, it has been assigned various titles, including *Vision of the Circle of the Life of Man* and *The Sea of Time and Space*, while a related design, which appears to function as the prototype for this composition, bears the title *The River of Oblivion*, thereby offering a guiding reference to the otherwise elusive subject of the representation. Building upon the aforementioned studies, as well as others concerning Blake's inscrutable image, the present thesis seeks to interpret this enigmatic work through the method of metaphorology, as proposed by Hans Blumenberg and later systematized in the *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* by Ralf Konersmann, treating it as a visual manifestation of a long-attested cluster of Neoplatonic philosophical metaphors. The master thesis aims to advance the interpretation of *The Arlington Court Picture* within Blake studies by addressing research questions concerning Blake's engagement with Neoplatonism and the role of metaphorology within the discipline of art history.

Inhaltverzeichnis

1. Einführung	5
2. Forschungszustand	13
2.1. George Wingfield Digby	14
2.2. Kathleen Raine	21
2.3. Christopher Heppner	28
2.4. Fazit der bisherigen Interpretationen des Arlington-Bildes	38
3. Bildbeschreibung	38
4. Prinzipien der Metaphorologie	52
5. Philosophische Metaphern in Arlington-Bild	71
5.1. Wassermetaphern: Meer als Materie	77
5.2. Gewebemetaphorik: Netz, Schleier und Weben/Spinnen	85
5.3. Landmetaphern: Erde, Höhle und Berg	98
5.4. Schlaf, Tod und Vergessenheit	106
6. Fazit und Epilog	113
7. Abbildungen	118
8. Literaturverzeichnis	124

1. Einführung

Der Beitrag William Blakes zur Herausbildung des modernen Geistes der westlichen Kultur ist unbestreitbar. Infolgedessen stellt der Versuch, die Vielschichtigkeit seines Werkes zu erforschen (sei es im bildnerischen oder im literarischen Bereich) ein höchst ambitioniertes Unterfangen dar. Dies liegt vor allem an der überwältigenden Fülle an Forschungsarbeiten und Studien, die bereits seit 1779 erschienen sind und den Zugang eher erschweren als erleichtern, da die schiere Menge sekundärer Quellen den Forschenden eher abschreckt als einlädt. J. E. Bentley und Martin K. Nurmi weisen darauf hin, dass allein im Zeitraum von 1780 bis 1960 insgesamt 1573 kritische Studien und 112 Kataloge veröffentlicht wurden¹ – eine Zahl, die sich sechs Jahrzehnte später zweifellos erheblich vervielfacht haben dürfte. Diese enorme Forschungsleistung umfasst einige der bedeutendsten Schriftsteller, Kritiker, Theoretiker, Dichter/Künstler und Kunsthistoriker der westlichen Kultur, von Algernon Charles Swinburne² bis hin zu Northrop Frye, die Blake durchweg als eine Art visionären Künstler-Propheten würdigen.³

W. B. Yeats ist beispielsweise der Ansicht, dass Blake „if he spoke confusedly and obscurely it was because he spoke things for whose speaking he could find no models in the world about him. He announced the religion of art [...]“,⁴ während T. S. Eliot im Jahr 1920 an das Athenaeum schreibt

„If one follows Blake's mind through the several stages of his poetic development it is impossible to regard him as a naïf, a wild man, a wild pet for the supercultivated. The strangeness is evaporated, the peculiarity is seen to be

¹ s. J. E. Bentley and Martin K. Nurmi, *A Blake Bibliography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964).

² s. Algernon Charles Swinburne, *William Blake: A Critical Essay* (London: John Camden Hotten, 1868).

³ Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton: Princeton University Press, 1947): 8.

⁴ William Butler Yeats, „William Blake and the Imagination,“ in *Ideas of Good and Evil* (London: A. H. Bullen, 1903) 168.

the peculiarity of all great poetry: something which is found (not everywhere) in Homer and Æschylus and Dante and Villon, and profound and concealed in the work of Shakespeare – and also in another form in Montaigne and in Spinoza [...]”.⁵

Derjenige jedoch, der wiederholt die Bedeutung William Blakes für die moderne technische Kultur hervorgehoben hat, ist kein anderer als der sogenannte Medienguru Marshall McLuhan. McLuhan, inspiriert von Ezra Pound, der den Künstler als *antenna of the race* verstand, schreibt der gesellschaftlichen Rolle des Künstlers eine intuitive Qualität zu.

„The power of the arts to anticipate future social and technological developments, by a generation and more, has long been recognized. [...] Art as radar acts as ‘an early alarm system,’ as it were, enabling us to discover social and psychic targets in lots of time to prepare to cope with them. This concept of the arts as prophetic, contrasts with the popular idea of them as mere self-expression.”⁶

Für McLuhan gelingt es dem Künstler, die bevorstehenden Transformationen der technologischen Medien in sein Werk zu integrieren und sie formal zum Ausdruck zu bringen. Auf diese Weise ist er in der Lage, die sozialen und psychischen Spannungen sowie die traumatischen Umbrüche kognitiver Prozesse vorauszuahnen, die durch diese sich wandelnden technologischen Bedingungen hervorgerufen werden. Dies wird durch die Schaffung eines *counterenvironment* erreicht, das die herrschende, jedoch unsichtbare Umwelt einer neuen Technologie sichtbar macht. Indem der Künstler die kommende technologische Gewalt bereits Jahrzehnte im Voraus ankündigt, errichtet er rechtzeitig eine neue Arche Noah,⁷ um die Anpassung der menschlichen Gesellschaft an die bedrohlichen technologischen Umwälzungen zu ermöglichen. McLuhan schreibt der Kunst folglich eine prophetische Kraft zu, nicht als mystische Intuition, sondern als Fähigkeit, die latenten Vorannahmen, Erweiterungen und Begrenzungen offenzulegen, die in jedem neuen Medium eingeschrieben sind.⁸ Bemerkenswerterweise hatte Lord Byron vor zwei

⁵T. S. Eliot, “William Blake,” in *Selected Essays*, 3rd ed. (London: Faber and Faber, 1951) 317.

⁶ Marshall McLuhan, *Understanding Media: Critical Edition* (Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003) 16.

⁷ McLuhan, *ibid.*, 65.

⁸ Für eine Zusammenfassung von McLuhans ästhetischer Theorie: Kenneth R. Allan, “Marshall McLuhan and the Counterenvironment: ‘The Medium Is the Message,’” *Art Journal* 73, no. 4 (October 2, 2014): 22–45.

Jahrhunderten eine sehr ähnliche Ansicht geäußert, als er schrieb, dass Poesie „the lava of the imagination whose eruption prevents an earthquake“ sei.⁹

Das herausragende Beispiel eines solchen Künstlers im Sinne McLuhans ist Blake, dem es intuitiv gelang, die kommenden technischen Metamorphosen des elektrischen Zeitalters in seine Kunst zu integrieren. Durch seine persönliche, nahezu DIY-artige Verbindung von Dichtung und Malerei in der Technik der Relieffätzung kehrt Blake die Malerei gleichsam in das mittelalterliche Manuskript zurück (reverses) und durchbricht den festgelegten optischen Raum der akademischen Malerei. Auf diese Weise bereitet er die sinnliche Wahrnehmung auf den synästhetischen sowie visuell-akustischen Raum des elektrischen Zeitalters vor, der zunehmend den nichtlinearen und oralen Modalitäten der vor-gutenbergischen europäischen Kultur ähnelt.¹⁰ Dadurch erscheint Blake als ein Vorläufer von James Joyce und in der Folge der gesamten postmodernen Kunst.¹¹

McLuhan insistiert jedoch wiederholt darauf, dass Blake seinen eigenwilligen künstlerischen Ansatz als Gegenentwurf (oder vielmehr als Antienvironment) zum mechanistischen Weltbild Newtons und Descartes im Zeitalter der Gutenberg entwickelte

„Blake's counterstrategy for his age was to meet mechanism with organic myth. Today, deep in the electric age, organic myth is itself a simple and automatic response capable of mathematical formulation and expression, without any of the imaginative perception of Blake about it. Had he encountered the

⁹ s. M. Coghren, „The Poet as a Volcano: The Case of Byron,“ *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 10, no. 2 (2015): 79–90.

¹⁰ [...] *The resolute anti-modern spirit tirelessly nourished by Blake finds a new confirmation in his hatred of typographical technique. Throughout his life he refused to commit his writings to establishment publishing. He chose to be his own publisher, moved to his decision by the awareness that his difficult and sophisticated books were unlikely to have a large enough public of buyers to justify a large press run. But, more importantly, he was motivated by a cultural and philosophic thought, by the profound desire to reunite the two: to write words and to sketch images. Only engraving allowed him to do so and recover the mythic wholeness which did exist before modernity. In fact, our postmodern age, rooted in electronics and personal computers, enables us to practice the two simultaneously.* Renato Barilli, „William Blake and the Origins of Postmodernity,“ in *McLuhan Studies*, no. 1 (1998): 123–145, accessed August 3, 2025, https://mcluhan-studies.artsci.utoronto.ca/v1_iss1/1_1art14.htm

¹¹ K. Vassiliou, «Η Αισθητική Σκέψη του Marshall McLuhan» [„Der ästhetische Gedanke von Marshall McLuhan“], in Ekaterini Bantinaki, hb., *Το Βίωμα της Τέχνης: Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις [Die Erfahrung der Kunst: Philosophische Ansätze]* (Heraklion: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013), 13.

electric age, Blake would not have met its challenge with a mere repetition of electric form.”¹²

und er geht sogar so weit zu behaupten, dass Blake heute selbst ein überzeugter *Anti-Blake* wäre, weil „the Blake reaction against the abstract visual is now the dominant cliché and cliché of the big battalions, as they move in regimented grooves of sensibility“. ¹³

Auf dieser Voraussetzung gründet sich auch die vorliegende Arbeit, nämlich auf der Annahme, dass das Œuvre Blakes, das, wie er selbst in einem Brief an Thomas Butts schreibt, bestrebt war, den Menschen „from single vision & Newton’s sleep“¹⁴ zu erwecken, und wie auch Marsha Newman hervorhebt, indem sie feststellt, dass Blake „makes the object of much of his poetic and artistic endeavor to reveal those hidden truths, or correspondences, which Newtonian science obscures“¹⁵, nur als eine Form der Reaktion auf das mechanistische Umwelt seiner Zeit verstanden werden kann. Diese Reaktion gegen das gutenbergische Weltbild vermochte er zumindest teilweise durch den poetischen Einsatz von Mythos und (philosophischer) Metapher zu leisten.¹⁶ Die Metapher ist nicht einfach nur ein Mittel des sprachlichen Ausdrucks, sondern, wie Lakoff und Johnson feststellen:

„Metaphor is not just a matter of language [...] human thought processes are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system.“¹⁷

Trotzdem herrscht in weiten Teilen des westlichen philosophischen Denkens ein Vorurteil gegenüber der Metapher vor, die lediglich als rhetorisches oder künstlerisches Ornament abgetan wird. Dies geschieht in Abgrenzung zur wissenschaftlichen Sprache der reinen Vernunft, die sich vornehmlich durch abstrakte Begriffe und intellektuelle Kategorien auszeichnet und dies, obgleich zahlreiche

¹² McLuhan, *ibid.*, 33.

¹³ Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (Toronto: University of Toronto Press, 1962), 71.

¹⁴ William Blake, *The Letters of William Blake*, hrsg. Geoffrey Keynes (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968), 62.

¹⁵ Marsha Newman, „‘Milton’s Track’ Revisited: Visual Analogues to Blake’s Vortex in the ‘Law Edition‘“, *Interdisciplinary Literary Studies* 5, Nr. 2 (Spring 2004) 76

¹⁶ McLuhan, *ibid.*, 265.

¹⁷ George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 2003) 3.

Denker von Giambattista Vico bis Max Müller nachgewiesen haben, dass jede philosophische Sprache par excellence auf Metaphern gründet.¹⁸ Für Vico stellt die Metapher (ebenso wie die Phantasie oder das Bild) vielmehr ein epistemologisches Medium des frühen poetischen Geistes dar. Dabei handelt es sich (wie McLuhan treffend bemerkt) keineswegs um eine alogische oder irrationale Denkweise,¹⁹ aber vielmehr bildet sie die Grundlage, auf der die äußere Erfahrung nicht nur wahrgenommen, sondern gewissermaßen mythisch und ikonisch erschaffen wird. Hierbei wird dem rohen Fluss der Sinneswahrnehmungen durch die sogenannten *universali fantastici* im Gegensatz zu den abstrakten Kategorien des Verstandes Sinn verliehen: diese poetische Weisheit bildet somit den Archetyp jeglichen Wissens, da die metaphorische Kraft des Geistes es dem Menschen ermöglicht, die empirische Realität zu transzendieren und so das Fundament für verschiedene Religionen und gesellschaftliche Institutionen zu legen.²⁰ Ernesto Grassi, beeinflusst von der humanistischen Tradition, schreibt in ähnlicher Weise:

„Die Metapher wird dort notwendig, wo man von einem zu einem anderen Gebiet übergeht und wo eine neue Bestimmung erforderlich wird; die Prinzipien, die Archai können nicht durch etwas anderes geklärt, sondern nur ‘plötzlich’ eingesehen und gefunden werden; dieses ‘Finden’ stellt ein Werk der ‘Inventio’, des ‘Ingenium’ dar; die Induktion ist Ursprung all unserer Erkenntnis im Zurückführen der Mannigfaltigkeit auf ursprüngliche Bilder. Induktion und Metapher aber wurzeln in der Schau von Urtypen, die nur bildhaft ‘einzusehen’ und auszudrücken sind. Die Metapher erweist sich unter diesem Aspekt als der höchste Ausdruck der philosophischen Aussage.“²¹

Auf Grundlage dieser Ansicht lässt sich konstatieren, dass jede Art der philosophischen Metapher (wie Ralf Konersmann in seinem Monumentalwerk *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* darlegt) durch eine methodische Analyse ihrer historischen Entwicklung im jahrhundertelangen Strom des westlichen philosophischen und kulturellen Denkens neue Modalitäten der Betrachtung der

¹⁸ z. B. s. Max Müller, *Lectures on the Science of Language*, vol. 1 (London: Longmans, Green, and Co. 1866), 10 – 12.

¹⁹ McLuhan, *ibid.*, 70.

²⁰ Für eine Zusammenfassung von Vicos Denken siehe: Eugene O. Iheoma. “Vico, Imagination and Education.” in *Journal of Philosophy of Education* 27, no. 1 (1993): 45–55.

²¹ Ernesto Grassi, *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache & Zur Rettung des Rhetorischen* (München: Wilhelm Fink Verlag, 1979) 174.

Geschichte des abendländischen Geistes zu eröffnen vermag, wie sie in den Schriften heterodoxer Denker dokumentiert sind.²² Diese metaphilosophische Interpretationsweise durch die Untersuchung der latenten Metaphern der philosophischen Sprache wurde von dem Pionier dieses Unterfangens, Hans Blumenberg, als *Metaphorologie* bezeichnet. Laut Blumenberg sucht dieser Versuch der Untersuchung der Metaphorizität des philosophischen Denkens „an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen, aber sie will auch faßbar machen, mit welchem *Mut* sich der Geist in seinen Bildern selbst voraus ist und wie sich im Mut zur Vermutung seine Geschichte entwirft“.²³

Die vorliegende Studie schlägt auf Basis des oben genannten theoretischen Rahmens einen neuen, experimentellen Interpretationsansatz für das bildnerische Werk von Blake vor. Mittels einer philosophisch-metaphorologischen Analyse wird Blakes Bildsprache als Träger historisch gewachsener Denkformen und symbolischer Sinnzuschreibungen begriffen. Als Fallstudie dient eines der rätselhaftesten und sphinxhaftesten Werke Blakes, das unter dem konventionellen Titel *Arlington Court Picture* [Abb.1] bekannt ist. Die Wahl dieses Werkes rechtfertigt sich dadurch, dass trotz der Fülle an Schriften Blakes zu seinen übrigen Arbeiten über den Inhalt oder die Thematik des vorliegenden Bildes nichts gesichert ist. Einzig ein Entwurf mit dem aufschlussreichen Titel *The River of Oblivion* [Abb.2] liegt vor, der unmittelbar auf einen neuplatonischen Begriffs- und Metaphorikkontext verweist.²⁴ Dass sich Blakes persönliche Mythologie und Symbolsprache in einem neuplatonischen sowie gnostischen theoretischen Raum bewegen, wurde von der bisherigen Forschung bereits vielfach festgestellt. So etwa von Kathleen Raine²⁵ und George Mills Harper.²⁶ Dies gilt ungeachtet der Frage, ob Blake das neuplatonische Dogma befürwortet oder ihm feindselig gegenübersteht, wie im ersten Kapitel dargelegt wird. Erward Linnley führt in diesem Zusammenhang beispielsweise aus, dass

²² Ralf Konersmann, hb., *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008) 13.

²³ Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021) 11.

²⁴ Christopher Heppner, *Reading Blake's Designs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996): 242

²⁵ Kathleen Raine, *Blake and Antiquity, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022)

²⁶ George Mills Harper, *The Neoplatonism of William Blake* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1961)

„Blake must have read Plato in the translations of Thomas Taylor, who was familiar with members of his circle. He must also have read Taylor's commentaries and his translations of the Neoplatonists. From these he derives a Neoplatonic vocabulary - 'Generation', 'Non-Entity', 'Hyle', 'Forms Eternal', 'Intellect', and (with some twisting) 'Emanation' - which he uses not infrequently in his later work.“²⁷

Es ließe sich dann argumentieren, dass Blake bildlich eine Vielzahl philosophischer Metaphern verwendet, die einer neuplatonischen Tradition zuzuordnen sind. In dieser Tradition stellen symbolische Bilder nicht bloße Allegorien oder Personifikationen dar, sondern fungieren als unmittelbare Refraktionsmedien immaterieller und transzendenter Ideen. Folglich sind sie als Reflexionen des göttlichen Nous zu verstehen, wie sie Ernst Gombrich in seinem Aufsatz *Icones Symbolicae* beschreibt²⁸. Vielleicht ist es kein Zufall, dass die mystischen Werke des portugiesischen Künstlers Francisco de Holanda, der auf einem Hügel zwischen Lissabon und Sintra lebte und versuchte, die Gunst von Sebastian I von Portugal zu gewinnen, und der zugleich tief von der neuplatonischen Gedankenwelt des italienischen Renaissance-Humanismus geprägt war, zahlreiche formale Ähnlichkeiten mit den symbolischen Bildwelten von Blake aufweisen.²⁹ Hier könnte man vielleicht sogar von einem spezifischen symbolischen Lexikon von Bildern und Metaphern sprechen, das historisch die verschiedenen Erscheinungsformen des neuplatonischen Denkens über die Jahrhunderte hinweg durchzieht. Paradoxerweise existiert bislang jedoch keine akademische Publikation, die eine systematische vergleichende Analyse zwischen Blake und de Holanda vorlegt; vielmehr finden sich lediglich einige vereinzelte Beiträge im Internet.³⁰

In der vorliegenden Untersuchung wird der Versuch unternommen, philosophische Metaphern zu identifizieren und zu analysieren, insbesondere solche, die mit der Ikonographie des rätselhaften Arlington-Bild verbunden sind. Diese

²⁷ Edward Larrissy, "Blake and Platonism" in *Platonism and the English Imagination*, ed. Anna Baldwin and Sarah Hutton (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 186.

²⁸ Ernst Gombrich, "Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948): 182

²⁹ Margarida Tavares da Conceição, "Francisco de Holanda's Drawings and Words: Fortification, Architecture and Urban Design," *RHA Journal*, no. 0271 (12. März, 2022): 20

³⁰ z. B. Angela S. Franz, "The Creation of Light: William Blake and Francisco de Holanda," *The Human Divine* (blog), 27. Februar, 2022, <https://thehumandivine.org/2022/02/27/the-creation-of-light-william-blake-and-francisco-de-holanda/>.

Untersuchung erfolgt einerseits durch eine historische Durchdringung der symbolischen Bildwelten des neuplatonischen Denkens, andererseits durch die philosophischen Metaphern selbst, die aus der poetischen und mythischen Welt von Blake hervorgehen. Ziel der vorliegenden Studie ist es, eine Reihe von Forschungsfragen zu beantworten, etwa auf welche Weise Blake, für den Inspiration, geistige Intuition und prophetische Imagination grundlegende Kategorien des Denkens darstellten, ikonographische Motive als Träger philosophischer Metaphern einsetzt, um durch die bildhafte Imagination eine Form transzendenter Erkenntnis zum Ausdruck zu bringen: im Gegensatz zum logisch-abstrakten und ikonoklastischen Charakter des traditionellen philosophischen Diskurses. Zugleich soll untersucht werden, inwiefern Bilder und Metaphern (im Unterschied zur rein begrifflichen Reflexion und zur abstrakten sprachlichen Formulierung) als Instrumente philosophischer Bessinnung fungieren und über die Kunst Zugang zu einer alternativen, intuitiven Form von Erkenntnis eröffnen können. Es stellt sich daher die Frage, ob es sich hierbei lediglich um eine Art Illustration einer Vielzahl neuplatonischer, gnostischer oder auch persönlicher philosophischer Metaphern Blakes handelt, oder ob darin ein weitergehender erkenntnistheoretischer Anspruch sichtbar wird.

Die vorliegende Masterarbeit ist in vier Hauptteile gegliedert. Der erste Teil bietet einen systematischen Überblick über die bisherige Bibliographie und die Forschungsdebatte zum *Arlington Court Picture*. Dabei werden insbesondere die divergierenden Positionen der Forscher George Wingfield Digby, Kathleen Raine und Christopher Heppner kritisch beleuchtet. Ziel ist es, sowohl die zentralen Erzeugnisse der bestehenden Forschung als auch jene Lücken oder Ambiguitäten aufzuzeigen, die einen neuen, komplementären Ansatz erforderlich machen. Im zweiten Teil folgt eine detaillierte und umfassende Beschreibung des Werkes, wobei der Schwerpunkt auf der ikonographischen und morphologischen Analyse liegt. Diese Darstellung dient als empirische Basis für die These, dass ein metaphorologischer Ansatz nicht bloß hilfreich, sondern essentiell ist, um den tieferen Gehalt des Bildes zu erschließen. Der dritte Teil widmet sich der theoretischen Grundlegung der metaphorologischen Methode. Hier werden einerseits philosophische Ansätze zur Metapher und andererseits die Prinzipien der historischen Metaphorologie dargelegt. Besonderes Gewicht fällt dabei auf die Beiträge von Ralf Konersmann sowie auf die Theorien von Hans Blumenberg, welche den theoretischen Hintergrund für die Analyse der Metapher als kognitives und historisches Schema liefern. Im vierten Teil folgt

schließlich die tiefgehende Analyse und Interpretation von insgesamt ca. zehn philosophischen Metaphern, die Blake in dem betreffenden Werk mobilisiert. Diese metaphorischen Strukturen werden im Lichte der historischen Metaphorologie (unter besonderer Berücksichtigung der Ansätze Konersmanns) untersucht, um ihre semantische Funktion offenzulegen. Darüber hinaus wird unter Rückgriff auf die von Gombrich begründete hermeneutische Tradition eine historische Untersuchung der im Werk erscheinenden Symbolformen unternommen, um diese in einen breiteren historisch-kulturellen Kontext einzuordnen.

2. Forschungsstand

Das betreffende Werk Blakes, das in Bezug auf seinen letzten Besitzer, John Chichester of Arlington, als *Arlington Court Picture* bezeichnet wurde, stellt eines der am wenigsten systematisch interpretierte Werke seiner Spätzeit dar.³¹ Nach vielen Jahren der Unbeachtung wurde es 1947 im neoklassizistischen Arlington Court in North Devon wiederentdeckt und auf die frühen 1820er Jahre datiert, genauer auf das Jahr 1821. Nur wenige Jahre vor Blakes Tod und in dasselbe Jahrzehnt fallend wie die Errichtung von Arlington Court selbst.³² Aus technischer Sicht wurde das Werk in Aquarell und Gouache auf einer Kreidegrundierung ausgeführt; als Trägermaterial diente vermutlich Velinpapier, während die Maße des Blattes 40,0 × 49,5 cm betragen.

In vielerlei Hinsicht nimmt die vorliegende Komposition eine eigentümliche Stellung im gesamten Blakeschen Œuvre ein und verzichtet (im Gegensatz zur Mehrzahl seiner späten Arbeiten) auf jene ikonographischen Elemente, die gewöhnlich entweder mit seinem gnostischen Mystizismus oder mit dem komplexen mythologischen Symbolismus verbunden werden, der als charakteristisches Merkmal seiner Bildsprache gilt und den Blake möglicherweise unter dem Einfluss seiner Lektüre der *Ecclesiastical History* von J. L. Mosheim, die bereits 1794 erschienen war, entwickelte.³³ Stattdessen weist das Arlington-Bild eine deutliche Orientierung an klassizistischen ikonographischen Traditionen auf (trotz seiner Ähnlichkeiten mit den Illustrationen zu Dantes Inferno sowie mit den Radierungen von *The Book of Job*)

³¹ Christopher Heppner, *Reading Blake's Designs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996): 238

³² Kathleen Raine, *Blake and Antiquity, The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2022) 4.

³³ Kathleen Raine, "The Sea of Time and Space," in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, no. 3/4 (July–December 1957): 318.

und wird, wie bereits vielfach hervorgehoben worden ist, zugleich in Beziehung zu neuplatonischen Traditionen gesetzt.³⁴ Die interpretatorischen Schwierigkeiten, die das Arlington-Bild umgeben, spiegeln sich in der Vielzahl der Titel wider, die ihm im Verlauf der Forschungsliteratur zugeschrieben worden sind. Hierzu zählen unter anderem *Vision of the Circle of Life* sowie *The Sea of Time and Space*; letzterer Titel entstammt unmittelbar Blakes eigenem poetischen Vokabular und findet sich auch in seinen persönlichen Briefen wieder.³⁵ James B. Twitchell spricht in diesem Zusammenhang mit ironischem Unterton von *symbol-hunting* und vertritt die Auffassung, dass keiner der bedeutenderen Blakes Interpreten imstande gewesen sei, die Bedeutung dieses Bildes endgültig zu entschlüsseln.³⁶ Im Folgenden sollen drei der verbreitetsten Interpretationen vorgestellt werden.

2.1. George Wingfield Digby

George Wingfield Digby –einer der ersten Interpreten des Werkes, mit seinem Buch *Symbol and Image in William Blake*, das bemerkenswerterweise 1957, kurz vor dem Aufsatz von Raine, erschien– stützt sich in seiner Deutung auf die Theorie der universalen Archetypen von Carl Gustav Jung und vertritt die Auffassung, dass das Werk keine allegorische oder rein symbolische Darstellung darstellt, sondern vielmehr konkrete ikonographische Motive aus Blakes eigentümlicher poetischer Mythologie wiedergibt.

Für Digby stellt das vorliegende Werk die bildnerische Ausprägung einer inneren, intuitiven Erfahrung dar, die einem Traum oder gar einer Vision ähnelt.³⁷ Diese Einschätzung beruht auf einem Verständnis Blakes nicht lediglich als Künstler im konventionellen Sinne, sondern als eine Art Visionär; Digby betont ausdrücklich, dass Blake als Heiliger oder Prophet gegolten hätte, wäre er im Osten geboren worden³⁸. Blake selbst verstand seine dichterischen und bildnerischen Schöpfungen zudem als Ausdruck einer höheren Erkenntnis als Botschaften, die aus einer metaphysischen

³⁴ Morton D. Paley, *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake* (New York: Oxford University Press, 2007) 5.

³⁵ Kathleen Raine, *ibid.* 4.

³⁶ James B. Twitchell, "The Mental Traveller, Infinity and the 'Arlington Court Picture'," in *Criticism* 17, no. 1 (Winter 1975): 9.

³⁷ George Wingfield Digby, *Symbol and Image in William Blake* (Oxford: Clarendon Press, 1957) 55.

³⁸ George Wingfield Digby, *ibid.* 56

Sphäre stammen und sich ausschließlich dem sogenannten inneren Auge durch den *Spirit of Prophecy* offenbaren, wie es in *All Religions are One* von 1778 formuliert wird.³⁹

Digby nähert sich dem Werk zunächst im Rahmen einer *allgemeinen Interpretation*, wobei er, wie bereits erwähnt, auf die in den 1950er Jahren weit verbreitete Archetypenlehre von Carl Gustav Jung zurückgreift, deren Popularität sich unter anderem darin zeigt, dass Jungs fotografisches Porträt 1955 sogar die Titelseite der *New York Times* zierte⁴⁰. So fungiert etwa nach Digby der dunkle Ozean als symbolische Repräsentation des Unbewussten, das in Jungs Denken die Grundlage allen psychischen Lebens bildet, während die weibliche Gottheit mit ihrem Wagen über den Wellen mit dem Archetypus der Großen Mutter identifiziert wird. Dieser manifestiert sich in verschiedenen Gottheiten unterschiedlicher Kulturen (z. B. in Artemis und Hekate oder auch in der hinduistischen Kali) und symbolisiert das irrational-animalische, zugleich aber auch erneuernde Leben im Gegensatz zu der erlösenden Gestalt im Zentrum der Darstellung.⁴¹ C. G. Jung bemerkt zu diesem Archetypus: „die Sāmkhya-Philosophie hat den Mutterarchetypus zum Begriffe der Prakrti ausgestaltet und dieser die drei Gunas als Grundeigenschaften zugeteilt, nämlich: Güte, Leidenschaft und Finsternis— sattvam, rajas und tamas. Das sind drei wesentliche Aspekte der Mutter, nämlich ihre hegende und nährende Güte, ihre orgiastische Emotionalität und ihre unterweltliche Dunkelheit.“⁴²

Ähnlich führt Digby weiter aus, dass die beispielsweise im rechten Teil der Komposition sichtbaren Flammen als symbolische Darstellungen der Mana-Persönlichkeit gedeutet werden können; ein von Jung geprägter Begriff für jene Energien, die das Ego überschreiten und eine ekstatische Verbindung mit dem Übernatürlichen und Transzendenten anzeigen. Diese werden mit heiligen Gestalten wie Christus in Verbindung gebracht, der „represents a step in the individuation process by embodying, so to speak, the as yet unknown or not yet recognized contents of the collective unconscious.“⁴³ In diesem Sinne verweist Digby auch auf die

³⁹ Kathryn S. Freeman, *A Guide to the Cosmology of William Blake* (London: Routledge, 2017) 45

⁴⁰ z. B. Siehe: *Time*, US-Ausg., 14. Februar 1955, Bd. LXV, Nr. 7, Umschlag mit Carl Jung, Illustration von Boris Artzybasheff, <https://content.time.com/time/covers/0,16641,19550214,00.html> (zugegriffen am 10. August 2025).

⁴¹ George Wingfield Digby, *ibid.* 60.

⁴² Carl Gustav Jung, *Die Archetypen und das kollektive Unbewußte, Gesammelte Werke*, Bd. 9/1 (Düsseldorf: Walter Verlag, 1995): 97.

⁴³ Giovanni V.R. Sorge, "The Construct of the 'Mana Personality' in Jung's Works: A Historic-Hermeneutic Perspective. Part I," in *Journal of Analytical Psychology* 65, no. 2 (2020): 367

biblischen Flammen, die Moses und Ezechiel erblickten und die als Ausdruck der göttlichen Präsenz in der materiellen Welt verstanden werden.⁴⁴

Der unterirdische Fluss, der im unteren Bereich des Bildfeldes verläuft und seinen Ursprung in der Unterwelt hat, aus der eine der Nymphen sein verunreinigtes Wasser in einem schuppigen Gefäß schöpft und es zum Himmel emporhebt, um es dort in Wein zu verwandeln, stellt die jungianische Erfahrung der Schwelle dar,⁴⁵ oder ein *threshold of initiation*, also den traumatischen Übergang von einem Bewusstseinszustand in einen anderen, wobei „each threshold provides a new goal to be reached, involving a rounded sense of totality thus arriving at a new center by means of the ritual sequence of separation, transition, and incorporation.“⁴⁶

Die jungen weiblichen Figuren in der rechten Ecke des Bildes wiederum weben den Faden von Karma und Samsara, der im Unbewussten als Disposition zur Wiederholung derselben Handlung oder Gedanken im zukünftigen Verlauf verbleibt⁴⁷ – den *day-to-day process of living*, wie Digby es formuliert.⁴⁸ Schließlich werden die Bäume, die nach oben wachsen und deren grüne Blätter sich im Himmel befinden, indem sie die obere und untere Ebene miteinander verbinden, von Digby als Darstellung des Archetyps des axis mundi gedeutet.⁴⁹ Jung sagt Folgendes über den Baum als archetypisches Symbol der Wiedergeburt in Bezug auf den Archetyp der Großen Mutter:

„Bekanntlich haben die Bäume in Kultus und Mythos von jeher eine große Rolle gespielt. Der typische Mythenbaum ist der Paradiesesoder Lebensbaum, den wir babylonisch reichlich belegt finden, ebenso jüdisch, neben — und vorchristlich in der Fichte des Attis, dem Baum oder den Bäumen des Mithras, germanisch in Yggdrasill usw. [...] In dieser Anschauungswelt ist das Kreuz Christi der Lebensbaum und zugleich das Todesholz. [...] So wie man legendär die Abstammung des Menschen aus Bäumen behauptete, so bestanden auch Bestattungsgebräuche, wonach man die Menschen in hohlen Bäumen bestattete, daher die deutsche Sprache bis jetzt den Ausdruck *Totenbaum* für Sarg aufbewahrte. Wenn wir nicht vergessen wollen, daß der Baum ein überwiegendes

⁴⁴ George Wingfield Digby, *ibid.* 61.

⁴⁵ George Wingfield Digby, *ibid.* 63.

⁴⁶ Joseph L. Henderson, *Thresholds of Initiation* (Great Barrington, MA: Lindisfarne Books, 2005) 177.

⁴⁷ Harold G. Coward, „Psychology and Karma,“ in *Philosophy East and West* 33, no. 1 (January 1983): 49.

⁴⁸ George Wingfield Digby, *ibid.* 62.

⁴⁹ George Wingfield Digby, *ibid.* 63.

Muttersymbol ist, so kann uns der mythische Sinn dieser Bestattungs weise keineswegs unverständlich sein. *Der Tote wird der Mutter übergeben zur Wiedergeburt.*⁵⁰

Das Arlington-Bild wird von Digby somit als alchemistisches Drama der Individuation durch den Abstieg in den Ozean des Unbewussten und den anschließenden Aufstieg zur psychischen Ganzheit gelesen.⁵¹

Im Folgenden unternimmt Digby eine detaillierte Analyse, in der er versucht, einige der Figuren des Bildes fragmentarisch mit mythologischen Gestalten zu identifizieren, die in Blakes eigener poetischer Produktion erscheinen.⁵² So wird nach Digbys Deutung die weibliche Gottheit mit den Hörnern, die sich über dem aufgewühlten Meer befindet, mit Vala, einer Figur, die im poetischen Werk Blakes als weibliche Emanation des Zoas Luvah erscheint, identifiziert. Vala verkörpert die Natur selbst, die nach Digby mit dem Yang gleichgesetzt wird und als Spiegel aller Phänomene fungiert, indem sie sämtliche Formen und Bewegungen der Welt reflektiert, wie etwa die rötlichen Gewänder der männlichen Figur, ohne jedoch selbst eine eigene Farbe zu besitzen⁵³. Samuel Foster Damon beschreibt in seinem bedeutenden Werk *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, das 1988 erschien, die Figur des Vala als eine der zentralen Figuren in Blakes komplexem mythologischen Universum wie folgt:

„[...] VALA is the goddess of Nature. As everything we see is an exteriorization of our emotions, she is quite properly the Emanation of Luvah, the eastern Zoa. Her name is that of the Scandinavian prophetess and guardian spirit of the earth in the oldest Edda, the Völuspa. Wagner applied her name (which he pronounced Valla) to the earth-goddess Erda. Vala first appears in *The Four Zoas*, which originally was to be called *Vala* or *The Book of Vala*. However, she is not the leading character of the epic, although she is the prime cause of Albion's fall.“⁵⁴

Laut Digbys Interpretation verkörpert Vala die dunkle Anima, den negativen Animus im Sinne der jungianischen Terminologie sowie die sündhafte Version der

⁵⁰ Carl Gustav Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*, 2. Aufl. (Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1925): 226 - 227.

⁵¹ George Wingfield Digby, *ibid.* 64

⁵² George Wingfield Digby, *ibid.* 65.

⁵³ George Wingfield Digby, *ibid.* 70.

⁵⁴ Samuel Foster Damon, *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake* (Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2013) 798

gnostischen Sophia⁵⁵. In dieser Eigenschaft repräsentiert sie eine archaische kosmische Entität, die sich durch ihren ersten Akt von der göttlichen Einheit entfernt und somit für den Fall Albions verantwortlich ist, indem sie ihn von dem lichtvollen Jerusalem entfremdet.⁵⁶

Im mythologischen System Blakes verkörpert Luvah unter anderem die Liebe und die Leidenschaft, aber auch den Schmerz und das Konflikt. In dem dargestellten Werk erscheint er als die zentrale kniende männliche Figur, als Albion (der dieselben Merkmale wie Jesus in den Darstellungen von *Paradise Regained* aufweist), zum Meer hingewandt, mit ausgebreiteten Armen und bekleidet mit den sogenannten *robes of Blood*. Dieses Motiv stammt unmittelbar aus Blakes dichterischem Werk, in dem Luvah häufig in einem Zustand der Opferung oder des emotionalen Martyriums dargestellt wird⁵⁷. Die weibliche Gestalt, die hinter ihm steht und mit einer hermetischen Geste zugleich nach oben und nach unten weist, offenbart im verkörperten Albion den innersten Mechanismus der Natur: sie ist Jerusalem, die göttliche Ausprägung der Sophia. In dem gleichnamigen Gedicht Blakes steigt Jerusalem im Rahmen eines göttlich-gnostischen Dramas in die materielle Welt hinab, erlöst die gesamte verderbte Natur und rettet Albion, indem sich die Seele des Urmenschen erneut mit dem göttlichen Einen verbindet,⁵⁸ wie dies auch in *Tafel 99* des entsprechenden Gedichts dargestellt ist.⁵⁹

Im Anschluss identifiziert Digby (als symbolisches Spiegelbild der artemisischen Vala) die melancholische solare Gestalt, die gleichsam schlafend auf dem Sonnenwagen ruht, als eine apollinische Ausprägung von Los, dem *fourth immortal starry one*⁶⁰, der männlichen Gestalt von Urthona, dem Schmied der Imagination.⁶¹ Dieses dualistische Motiv, das die lunare/weibliche und die solare/männliche Natur symbolisiert, erscheint häufig im Werk Blakes, etwa in den Illustrationen zum *The Book of Job*.⁶² Die vier Pferde, die den Sonnenwagen ziehen, sind nichts anderes als die vier Zoa der vier Teilbereiche des gefallen Albion, während die weiblichen

⁵⁵ Scott Robert Martin, "Blake and the Jungian Process of Individuation" (MA thesis, McMaster University, 1992) 3 & 38.

⁵⁶ Scott Robert Martin, *ibid.* 41.

⁵⁷ George Wingfield Digby, *ibid.* 72.

⁵⁸ George Wingfield Digby, *ibid.* 74.

⁵⁹ Michael Kerrigan, *William Blake Masterpieces of Art* (London: Flame Tree Publishing, 2018) :72

⁶⁰ William Blake, *The Complete Poems*, hrsg. von Alicia Ostriker (London: Penguin Books, 1977) 391

⁶¹ George Wingfield Digby, *ibid.* 69.

⁶² George Wingfield Digby, *ibid.* 71.

Figuren, die sich um die vier Pferde kümmern, die Töchter von Beluah, des traumartigen *mundus imaginalis*, darstellen, der Los inspiriert und als Blakesche Musen fungiert.⁶³

Der unterirdische Fluss stellt nach Digby eine Repräsentation des *Arnon*, des *Storge*, des *Pison* oder des *Albion's brook* dar, der stets mit einem Zustand spiritueller und psychischer Krise verbunden ist. Die vier Figuren, die sich in seinen beunruhigten Wassern befinden (drei weibliche und eine männliche mit Hörnern), symbolisieren das *repressed Subconscious*.⁶⁴ Die männliche Gestalt ist eine Anspielung auf den Roten Drachen, der vermutlich auch in der verlorenen *Vision of the Last Judgment* erscheint und verdeutlicht, dass „the tormented group has sunk into the intractable Satanic state, which because it is something inverted, bears the stamp of irredeemable evil, or at least what appears to mortals to be beyond the pale of the opposites.“⁶⁵

Eine der interessantesten Interpretationen Digbys ist jedoch, dass der Faden, den die meisten Figuren des Werkes auf die eine oder andere Weise halten oder in den sie verstrickt sind, das darstellt, was Blake *Abstraktion* nennt, also die satanische Schlinge des abstrakten Denkens, den illusorischen *Tree of Mystery*, der alles umhüllt und ertränkt.⁶⁶ Wie Blake selbst in dem Gedicht *The Human Abstrcation* schreibt

“Soon spreads the dismal shade
Of Mystery over his head;
And the Catterpillar and Fly,
Feed on the Mystery.
And it bears the fruit of Deceit,
Ruddy and sweet to eat;
And the Raven his nest has made
In its thickest shade.
The Gods of the earth and sea,
Sought thro' Nature to and this Tree
But their search was all in vain:
There grows one in the Human Brain.”⁶⁷

⁶³ George Wingfield Digby, *ibid.* 68.

⁶⁴ George Wingfield Digby, *ibid.* 85.

⁶⁵ George Wingfield Digby, *ibid.* 86.

⁶⁶ George Wingfield Digby, *ibid.* 86.

⁶⁷ William Blake, *The Complete Poems*, hrsg. von Alicia Ostriker (London: Penguin Books, 1977) 175.

oder im Gedicht *Jerusalem*:

“Every Substance is clothed, they name them Good and Evil,
From them they make an Abstract, which is a Negation
Not only of the Substance from which it is derived,
A murderer of its own Body: but also a murderer
Of every Divine Member: it is the Reasoning Power,
An Abstract objecting power, that Negatives everything.”⁶⁸

An dieser Stelle gilt es, die McLuhansche Lesart von Blakes Dichtung zu memorieren, wie sie in der Einleitung der Arbeit thematisiert wird. Für Digby kann nur durch eine Art von Erkenntnis (nämlich die Anerkennung der Falschheit der materiellen Welt und ihrer theoretischen Gebilde) dieses bindende Seil der Abstraktion aufgehalten werden, welches „does not really live at all, but is a form of self-projected illusion, a parasitic phantasy.“⁶⁹

Zum Abschluss seiner Analyse weist Digby darauf hin, dass im rechten Teil des Bildes visuelle Motive erkennbar sind, die mit Los und seiner weiblichen Emanation, der lunaren Enitharmon, in Verbindung stehen, welche aus der Teilung Urthonas hervorging.⁷⁰ Die Gestalt der Enitharmon wurde von der Forschung häufig mit Blakes Ehefrau Catherine assoziiert, da beide mit dem Prozess der Schöpfung verknüpft sind: Enitharmon webt das *Web of Life* (so wie Catherine Blakes Entwürfe kolorierte),⁷¹ während Los die imaginative Stadt Golgonooza schmiedet.⁷² In diesem Kontext interpretiert Digby die Flammen um den Hügel als Zeichen für das Wirken von Los, während die drei jungen Frauen als Töchter Enitharmons gesehen werden können, welche die Körper der inkarnierten Seelen weben.⁷³

Trotzdem gelingt es Digby nicht, eine kohärente und vollständige Interpretation jeder einzelnen Figur des Werkes anzubieten. Seine Analyse bleibt fragmentarisch und subjektiv, da er es versäumt, die ikonographischen Elemente in eine übergeordnete, konsistente symbolische Struktur zu integrieren. Diese interpretatorische Lücke hat vielfach Kritik hervorgerufen, so etwa bei Robert

⁶⁸ William Blake, *ibid.* 902.

⁶⁹ George Wingfield Digby, *ibid.* 88.

⁷⁰ Samuel Foster Damon, *ibid.* 251.

⁷¹ z. B. Kathryn S. Freeman, *A Guide to the Cosmology of William Blake* (London: Routledge, 2017) 160.

⁷² Kathryn S. Freeman, *ibid.* 242.

⁷³ Samuel Foster Damon, *ibid.* 260.

Simmons und Janet Warner.⁷⁴ In Kenntnis der Schwierigkeit seiner fragmentarischen interpretatorischen (Re-)Konstruktion bemerkt Digby zum Abschluss seiner detaillierten Analyse, dass „commentary and elucidation have led from image to symbolic image in a maze of words. But within the picture itself is the latent seed of insight, which by means of images goes beyond images: this must remain everyone's own secret. It is the one and only serious function of art to sow this seed.“⁷⁵

2.2. Kathleen Raine

Eine der bekanntesten Interpretationen des Werkes als Darstellung eines platonischen oder neuplatonischen Motivs (eine Deutung, die auch von Richard T. Wallis, einem der bedeutendsten Experten für neuplatonische Philosophie und Autor des Werkes *Neoplatonism*, gestützt wird⁷⁶) stammt von der britischen Dichterin, Kritikerin und Historikerin Kathleen Raine. In ihrem Werk *Blake and Antiquity* (1977) vertritt sie die Ansicht, dass Blake zutiefst vom Neuplatonismus beeinflusst war; so betrachtet sie beispielsweise sein Gedicht *The Book of Thel* als Ausdruck einer spezifisch neuplatonischen Lesart der Seelenlehre.⁷⁷ Raine schreibt insbesondere, dass

“Not only did neo-Platonism give him a vocabulary and grammar of symbolic terms; it placed him in the mainstream of European poetic and pictorial symbolism. From his reading of Porphyry and Plotinus he came to recognize in the works of poets already known to him the same symbols, endlessly recreated and re-clothed in beautiful forms. Thus, he was able to extend his field of allusion and to introduce themes and images taken from many sources, without destroying the unity of his symbolic structure.“⁷⁸

Für Raine bezieht sich das Arlington-Bild auf die *Höhle der Nymphen* [*De Antro Nympharum*] des neuplatonischen Philosophen Porphyrios, eines Schülers Plotins.⁷⁹ In diesem Werk versucht Porphyrios, eine Episode aus Homers Odyssee als Allegorie

⁷⁴ z. B. Siehe Robert Simmons und Janet Warner, „Blake's ‚Arlington Court Picture‘, The Moment of Truth“, in *Studies in Romanticism* 10, Nr. 1 (Winter 1971): 3 - 20

⁷⁵ George Wingfield Digby, *ibid.* 93

⁷⁶ R. T. Wallis und Lloyd P. Gerson, *Neoplatonism*, 2. Aufl. (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1995) 174

⁷⁷ Kathleen Raine, *Blake and Antiquity* (Princeton: Princeton University Press, 1977): 14

⁷⁸ Kathleen Raine, *ibid.* 17

⁷⁹ Kathleen Raine, *ibid.* 6

der (neo)platonischen Lehre von der Seelenwanderung zu deuten. Blake kannte diesen Text durch die englische Übersetzung seines Freundes Thomas Taylor.⁸⁰

Um jedoch Porphyrios' Lesart dieser spezifischen Verse der *Odyssee* als neuplatonische Allegorie sowie Raines Analyse des Arlington-Bildes verständlich zu machen, muss an dieser Stelle die platonische Theorie der Seelenwanderung kurz dargelegt werden, die alle späteren philosophischen und religiösen Bewegungen der Spätantike zutiefst beeinflusste. Platons Lehre von der Reinkarnation der Seele (welche die spirituellen Lehren des Pythagoras in Verbindung mit den volksreligiösen Vorstellungen des Orphismus reformierte) wird vornehmlich in den Dialogen *Phaidros* und *Phaidon*⁸¹, sowie im zehnten Buch der *Politeia*⁸² dargelegt.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Die Seele existiert bereits vor ihrem Eintritt in den Körper in einer transzendenten Dimension, der Welt der Ideen, wo sie in Frieden die universellen archetypischen Formen innerhalb des universellen Geistes erschaut.⁸³ Während sie, den Gestirnen gleich, umherzieht und das wahrhaft Seiende, d. h. die universellen Ideen, betrachtet, gerät sie bei der Annäherung an die Erde in den Bann der sinnlichen Phänomenalität. Beschwert durch das Begehren, verliert sie, wie Platon selbst ausführt, ihre Flügel und inkarniert in den sterblichen Körper.⁸⁴ Das Ziel des Menschen besteht darin, mittels der *Theoria* (durch die Philosophie und den Eros, wie im *Symposion* analysiert) jene ewigen Ideen wiederzuerinnern, welche die Seele vor ihrem Einschluss in den Körper geschaut hatte, und sich so von den Fesseln der Materialität zu befreien.

Die seelische Flucht vor den *ἐνταῦθα κακὰ* [*hier-Übeln*] des irdischen Lebens hin zu *νοητά όντα* [*intelligenten Wesen*] (und zwar zum unbekannten Einen) drückt den kategorischen Imperativ jedes praktischen Lebens aus.⁸⁵ Der Neuplatoniker Iamblichus beschrieb den theoretischen Aufstieg in die intelligible Welt: „Wir müssen die Leidenschaften des irrationalen Teils so weit wie möglich unterdrücken und die reinen Energien des Geistes nutzen, die auf uns selbst und das Göttliche gerichtet sind und dafür zu sorgen, dass wir nach dem Lauf des Intellekts leben und unsere

⁸⁰ Kathleen Raine, *ibid.* 5

⁸¹ Platon, *Phaidon* (*Φαίδων*) (Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993): 255

⁸² Platon, *Politeia* (*Πολιτεία*), übers. von N. M. Skouteropoulos (Athen: POLIS, 2017): 761

⁸³ Platon, *Phaidros* (*Φαίδρος*) (Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993): 107

⁸⁴ Platon, *ibid.* 108

⁸⁵ Plotin, *Enneade I* [*Εννεάς Πρώτη*] (Κέντρον Ερεῦνης και Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, 2018): 41.

Aufmerksamkeit und Liebe ganz darauf richten.“⁸⁶ Da die individualisierte Seele aufgrund ihrer materiellen Vermischung mit dem vergänglichen Körper eine verdorbene Substanz sei,⁸⁷ vertritt Plotin (maßgeblich beeinflusst durch die Dialoge *Philebos*) eine platonische Ethik *καθάρσεως* [Reinigung].⁸⁸ Dies apathische vernünftige Leben (des glückseligen Philosophen), ohne Freuden und Sorgen,⁸⁹ und mit primären Tugenden die *αλήθεια* [Wahrheit], die *σωφροσύνη* [Besonnenheit], die *δικαιοσύνη* [Gerechtigkeit], die *ανδρεία* [Tapferkeit] und die *φρόνηση* [Vernunft]⁹⁰ steht in vollem Zusammenhang mit dem der unsterblichen Götter.⁹¹ Damit dies jedoch erreicht wird, muss jede Seele eine Reihe von aufeinanderfolgenden Verwandlungen und Inkarnationen durchlaufen (wie sie in der *Politeia* beschrieben werden), wie z. B. die Reinkarnation des Aias in einen Löwen oder des Orpheus in einen Schwan, damit sie innerhalb der Zeitgrenze, welche die sogenannte Heimarmene bestimmt, es vermag, sich an die wahre Welt der Ideen zu erinnern.⁹²

Plotin (beeinflusst sowohl von der platonischen Metaphysik des *Timaios*, wie sie durch spätere Denker wie Philo von Alexandria, Plutarch und Numenius von Apameia weiterentwickelt wurde⁹³) schlug erstmals ein metaphysisches Schema der Emanation vor, in dem alles aus einem unbekannten, transzendenten Einen hervorgeht (jenseits der sichtbaren Welt vergänglicher Phänomene). Aus dem Einen, das mit dem platonischen Guten identifiziert wird, geht der göttliche Nous hervor (d. h. die Welt der Ideen), während aus dem göttlichen Nous wiederum die Weltseele hervorgeht und aus dieser schließlich die materielle Natur (die vor allem durch Nicht-Sein und Werden gekennzeichnet ist).⁹⁴

Auf diesem metaphysischen und ontologischen System baut Plotins Schüler Porphyrios seine philosophische Interpretation auf. Er vertritt die Ansicht, dass bestimmte Verse des dreizehnten Kapitels der *Odyssee* [XIII, V. 102-112] eine

⁸⁶ Iamblichos, *Protreptikos, Mahnrede an die Philosophie* [Λόγος Προτρεπικός επί Φιλοσοφίαν], (Athen: Εκδόσεις Κάκτος, 2011): 131.

⁸⁷ Plotin, *ibid.* 121

⁸⁸ Plotin, *ibid.* 121.

⁸⁹ Platon, *Philebos* [Φίληβος], (Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993): 133

⁹⁰ Platon, *Phaidon* [Φαίδων], (Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993): 101.

⁹¹ Platon, *Philebos* [Φίληβος], (Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993): 133.

⁹² Platon, *Politeia* [Πολιτεία], übers. von N. M. Skouteropoulos (Athen: POLIS, 2017) 775

⁹³ Kenneth Sylvan Guthrie, *Numenius of Apamea, The Father of Neoplatonism: Works, Biography, Message, Sources and Influence* (London: George Bell and Sons, 1907): 105

⁹⁴ Für eine eingehende Untersuchung des neuplatonischen Emanationismus siehe Thomas Whittaker, *The Neoplatonists, A Study in the History of Hellenism*, 2. Aufl., mit einem Supplement über die Commentaries of Proclus (Cambridge: Cambridge University Press, 1918)

allgemeine Allegorie der Welt und des Kosmos nachbildet und im Besonderen der neuplatonischen Theorie über die Wanderung und den Kreislauf der Seele.⁹⁵ In dieser spezifischen Episode der Odyssee beschreibt Homer eine heilige Grotte nahe einem Hafen, neben der ein schlanker und dicht belaubter Ölbaum als Symbol der Weisheit emporragt.⁹⁶

Diese geheimnisvolle Höhle ist den Najaden, den Nymphen der Wasser, geweiht und enthält steinerne Krater und Amphoren, in denen Bienen ihren Honig ablegen, sowie Webstühle, an denen die Nymphen wunderbare, purpurne Meeresstoffe weben. Die Grotte wird von einem unaufhörlichen Wasserstrom belebt und verfügt über zwei voneinander geschiedene Eingänge: einen nach Norden gerichteten, der für die Sterblichen bestimmt ist, und einen zweiten nach Süden gerichteten, der ausschließlich den Göttern vorbehalten ist.⁹⁷ Raine zitiert die folgenden Verse aus Buch XIII (102-112) der *Odyssee* in der Übersetzung von Taylor, die Blake selbst gelesen hat.⁹⁸ In der deutschen Fassung:

„Ganz in der Nähe liegt eine luftige, reizende Grotte.
Nymphen ist sie geweiht, man nennt sie mit Namen Naiaden.
Dort stehen Krüge zum Mischen und Urnen mit doppelten Henkeln —
Steinern sind sie — und Bienen sind dort und schon lange am Werke.
Manchen steinernen, riesigen Webstuhl sieht man darinnen;
Nymphen weben dort Tuch in der Farbe der See; wie ein Wunder
Ist es zu schauen. Quellen sind drinnen, die niemals versiegen.
Einlaß bietet ein Paar von Türen: bei jener im Norden
Dürfen die Menschen hinunter, die andre im Süden ist göttlich.
Dort ist der Weg der Unsterblichen; Menschen begehen ihn niemals.“⁹⁹

Für Porphyrios, der vom platonischen Höhlengleichnis aus der *Politeia* beeinflusst war, symbolisiert diese Höhle die materielle Welt.¹⁰⁰ Die beiden Eingänge entsprechen den Sternzeichen Steinbock und Krebs, also den himmlischen Toren,

⁹⁵ Porphyrios, *Gesamtwerke [Ἀπαντα]*. Band 2. (Athen: Εκδόσεις Κάκτος, 2009): 35

⁹⁶ Porphyrios, *ibid.* 100

⁹⁷ Porphyrios, *ibid.* 45

⁹⁸ Kathleen Raine, *ibid.* 8.

⁹⁹ Homer, *Odyssee. Griechisch-deutsch*, übers. von Anton Weiher, mit Urtext, Anhang und Registern, Einf. von A. Heubeck, 14. Aufl. (Berlin: Akademie Verlag, 2013) 352 – 353.

¹⁰⁰ Porphyrios, *ibid.* 55.

durch die die Seelen hindurchgehen, sei es verkörpert oder unkörperlich.¹⁰¹ Nach Porphyrios sind die purpurnen und roten Gewebe, die von den Nymphen gewoben werden, nichts anderes als die materiellen Körper, während das Element des Wassers ein Symbol für die verkörperten Seelen darstellt, die in die Welt hinabsteigen und dort gefangen werden. Denn, gemäß der berühmten Aussage Heraklits, die auch von Porphyrios zitiert wird, bedeutet die Verflüssigung der Seele ihren Tod, im Gegensatz zu den trockenen Seelen, die immateriell und frei bleiben.¹⁰²

Raine unternimmt somit den Versuch, Blakes Text von Porphyrios abzugleichen, um es auf dieser Grundlange zu interpretieren. Beispielsweise vertritt sie die Ansicht, dass die zentrale männliche Gestalt in roter Kleidung, die sich von den übrigen abhebt, Odysseus darstellt. Blake kombiniert ihrer Interpretation zufolge zwei Episoden der Odyssee: die Beschreibung der Nymphengrotte und den Schiffbruch des Odysseus nahe Phaiakia, wo er von der Göttin Ino/Leukothea gerettet wird. Die Göttin weist ihn an, ihren Schleier (bzw. Gürtel), sobald er das Festland erreicht hat, ohne zurückzublicken ins Meer zu werfen, wobei er sein Haupt von ihr abwenden muss. Odysseus handelt exakt nach dieser Anweisung, woraufhin die Göttin das Gewebe auffängt und in einer Wolke über den stürmischen Wellen verschwindet.¹⁰³

Raine postuliert ferner, dass die verhüllte weibliche Gestalt hinter Odysseus Athene entspricht, der Beschützerin des Odysseus im gesamten Epos. Diese Figur weist laut Raine dieselben ikonographischen Merkmale und denselben Kleidungsstypus auf wie die Beatrice in Blakes Illustrationen zu Dantes *Divina Commedia*.¹⁰⁴ Hier jedoch erscheint Athene nicht in ihrer klassischen Ikonographie (mit Helm und Speer) als Kriegsgöttin, sondern als eine Gestalt der göttlichen Weisheit, welche Odysseus die verborgenen Mechanismen des Universums offenbart. In jedem Fall begegnet Athene sowohl in der griechischen Mythologie und Dichtung (wie etwa in den Orphischen Hymnen) als auch in nachklassischen Quellen mit neuplatonischen Einflüssen als jene, die aus dem gespaltenen Haupt des Zeus geboren wurde, mithin als göttlicher Nous.¹⁰⁵

Laut Raine stellt die Platzierung des Motivs der drei Schicksalsgöttinnen am unteren Rand des Bildes innerhalb des unterirdischen Flusses (des unendlichen

¹⁰¹ Porphyrios, *ibid.* 93.

¹⁰² Porphyrios, *ibid.* 63.

¹⁰³ Kathleen Raine, *ibid.* 6.

¹⁰⁴ Kathleen Raine, *ibid.* 6.

¹⁰⁵ z. B. Porphyrios, *Gesamtwerke [Ἀπαντα] Band 1* (Athen: Ekdoseis Kaktos, 2009): 67.

Stroms von Werden und Vergehen) eine Erfindung Blakes selbst dar. Dabei verbindet er das mythologische Schema der drei Parzen mit dem Faden des sterblichen Lebens jedes Menschen sowie mit der bei Porphyrios gegebenen Deutung des Webens als Symbol für die Entstehung des Fleisches.¹⁰⁶ In Bezug auf die Nymphen, die purpurrote Meeresstoffe weben, führt Porphyrios aus, dass diese purpurnen Gewänder das Gewebe des Fleisches selbst darstellen, welches aus dem Blut hervorgeht. Da sowohl der purpurne Faden als auch die Färbung der Wolle dem Blut entstammen und durch das Blut die leibliche Entstehung vollzogen wird, erscheint der gesamte Körper als ein wunderbares Gewand, mit dem die Seele umhüllt wird.¹⁰⁷ Die gleiche Metapher über das Weben des vergänglichen Körpers taucht immer wieder als Motiv in Blakes poetischem Schaffen auf, etwa in *Vala* und *Jerusalem*, wie bereits die Analyse von Digby aufzeigte:

“Then Enitharmon erected Looms in Lubans Gate
And calld the Looms Cathedron in these Looms
She wove the Spectres Bodies of Vegetation
singing lulling Cadences to drive away
Despair from the poor wandering spectres and Los loved them.”¹⁰⁸

Die vierte Figur bildet Phorkys ab, eine Variante des Proteus, der für seine Fähigkeit zur Metamorphose berühmt ist und als Symbol für die Materie in ihrer fließenden und proteischen Natur fungiert.¹⁰⁹ Die Verbindung von Phorkys mit der Spindel unterstreicht nicht nur die Instabilität der Materie, sondern auch deren Verknüpfung mit dem zyklischen Rhythmus der Schicksalsmächte, welche Werden und Vergehen bestimmen. Porphyrios selbst führt aus, dass das Meer und der Sturm die Materie versinnbildlichen, wobei er die besagte Grotte als *Hafen des Phorkys* beschreibt.¹¹⁰ Bereits ein Jahrhundert zuvor verwendete der Mittelplatoniker Numenios die Metapher des stürmischen Meeres, um die unbeständige Materialität zu bezeichnen.¹¹¹

¹⁰⁶ Kathleen Raine, *ibid.* 9

¹⁰⁷ Porphyrios, *ibid.* 71.

¹⁰⁸ William Blake, *ibid.* 558.

¹⁰⁹ Kathleen Raine, *ibid.* 14

¹¹⁰ Porphyrios, *ibid.* 105.

¹¹¹ Numenius, *Der Vorvater von Neoplatonismus* [Ο Προπάτορας του Νεοπλατωνισμού]. Einführung, Übersetzung und Kommentar von Stavros Dimakopoulos. Vorwort von Georgios Steiris (Thessaloniki: Εκδόσεις Ζήτρος, 2022): 209.

Auf der Spitze der zum Himmel führenden Leiter erscheinen die Nymphen oder Najaden, die Amphoren auf ihren Schultern tragen. Diese Figuren können nach der Interpretation von Raine als Bienen gedeutet werden, das heißt als gereinigte Seelen, die die Amphoren als Gefäße ihrer metaphysischen Substanz tragen.¹¹² Auf der überhimmlischen Ebene der Darstellung erkennt Raine in der schläfrigen Gottheit, die auf dem Sonnenwagen thront, eine Figur, die eng mit der ikonographischen Darstellung Gottes in den Kupferstichen von Blake zum *The Book of Job* verbunden ist¹¹³. Diese Gottheit symbolisiert den ewigen, idealen Menschen, wie er im poetischen und mystischen Werk Blakes wiederholt erscheint. Der göttliche Mensch, nämlich Albion, hat seine wahre geistige Herkunft vergessen und ist in die Welt der Erscheinungen und der Materie hinabgestiegen, *in the dread Sleep of Ulro*,¹¹⁴ in dieses Meer von Zeit und Raum. Wie S. F. Damon schreibt:

„Albion is the father of all mankind (FZ ii:43). He is Albion, our Ancestor, patriarch of the Atlantic Continent, whose History Preceded that of the Hebrews & in whose Sleep, or Chaos, Creation began. But nothing of his history came from the legends of Holinshed and the others. He corresponds instead to Swedenborg's Grand Man and the Adam Kadmon of the Kabbalists. [...] Meanwhile Blake had come to believe that fallen Man is sleeping with his faded head laid down on the rock of eternity, where the eternal lion and eagle remain to devour. In The Four Zoas he gave the name Albion to the hitherto nameless Eternal Man or Fallen Man.”¹¹⁵

Porphyrrios schließt seine Interpretation damit ab, dass er Odysseus paradoxerweise als eine ähnliche Gestalt der psychischen Erlösung beschreibt. Diese Passage verdient es, aufgrund der zahlreichen Parallelen zu Blakes Ideen in ihrer Gesamtheit zitiert zu werden, da sie durch die Allegorie der Grotte den Kern der neuplatonischen Theorie der Seelenreinigung meisterhaft behandelt:

„Es lag nicht in der Natur der Dinge, dass Odysseus dieses sinnlich geprägte Leben einfach dadurch abstreifen konnte, dass er es erblindete, ein Versuch, es abrupt zu beenden, und so kam infolge seiner Vermessenheit der

¹¹² Kathleen Raine, *ibid.* 10.

¹¹³ Kathleen Raine, *ibid.* 15.

¹¹⁴ William Blake, *ibid.* 589.

¹¹⁵ Samuel Foster Damon, *ibid.* 54.

Zorn der Götter des Meeres und der Materie über ihn. Diese Götter müssen zuerst durch Opfer, durch die harte Mühsal des Armen und durch Geduld besänftigt werden. Bald muss er die Leidenschaften unmittelbar bekämpfen und überwinden, bald sie betören und täuschen, um sich schließlich so völlig von ihnen zu lösen, dass er, aller Lumpen entkleidet, sie gänzlich vernichten kann – und selbst dann wird er nicht von seinen Mühen befreit, bevor er sich nicht vollständig vom Meer gelöst und jede Erfahrung des Meeres und der Materie ausgelöscht hat, sodass er in völliger Unkenntnis der Seefahrt das Ruder für eine Wurfschaufel hält.“¹¹⁶

Raines Interpretation des Arlington-Bildes als eine Art eigenwillige Darstellung von Porphyrios' Text *De Antro Nympharum* galt daher bis 1991 und der Veröffentlichung des Christopher Heppners Buches *Reading Blake's Designs*, der das Arlington-Bild neu interpretierte, als die zutreffendste.

2.3 Christopher Heppner

In seiner Kritik an den Interpretationen von Digby und Raine legt Christopher Heppner in seinem Werk *Reading Blake's Designs* von 1995 eine der bis heute fundiertesten Analysen dieses Gemäldes vor. Dabei unternimmt er eine detaillierte Widerlegung der bis dahin maßgeblichen Beobachtungen Raines bezüglich der Identifizierung des Werkes als Illustration des vorgenannten Porphyrios-Textes. Gleichwohl hebt er hervor, dass Raine richtigerweise den neuplatonischen Gehalt des Bildes erkannt und zutreffend auf die Übersetzungen von Taylor verwiesen hat.¹¹⁷

Er vertritt die Auffassung, dass *The Sea of Time and Space* als eine Allegorie ikonographischen Charakters zu verstehen ist, die in Konzeption und Ausführung mit den allegorischen Kupferstichen von Giorgio Ghisi aus dem 16. Jahrhundert vergleichbar sei.¹¹⁸ Er verweist zudem auf eine Skizze des Arlington-Bildes mit dem handschriftlichen Titel *The River of Oblivion* [Abb.2]: ein Element, das, wie er argumentiert, die neuplatonischen und pythagoreischen Referenzen des Motivs belegt.¹¹⁹ Heppner betont jedoch einen wesentlichen Unterschied: das Bild verkörpere Blakes Ablehnung der klassischen Philosophie. Es stelle vielmehr eine Allegorie auf

¹¹⁶ Porphyrios, *ibid.* 106-107. Die Übersetzung ist vom Autor selbst angefertigt.

¹¹⁷ Christopher Heppner, *Reading Blake's Designs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996): 245-246.

¹¹⁸ Christopher Heppner, *ibid.* 238.

¹¹⁹ Christopher Heppner, *ibid.* 243.

die Unfähigkeit der platonischen Philosophie (in scharfem Kontrast zur prophetischen Unmittelbarkeit der alttestamentlichen oder christlichen Tradition) dar, die transzendente Wahrheit zu erreichen.¹²⁰

Nach Heppner handelt es sich bei der zentralen männlichen Gestalt in roter Kleidung nicht um Odysseus, wie von Raine postuliert, sondern um den Propheten Jesaja¹²¹. Diese Figur blickt den Betrachter direkt an und versucht, ihm durch eine charakteristische Geste eine göttliche Botschaft zu vermitteln. Heppner interpretiert diese Geste (gestützt auf die theoretischen Abhandlungen von Charles Le Brun) als bildlichen Ausdruck des Willens und einer transzendenten Intentionalität, die sich bewusst über den Bildraum (und damit über die Sphäre der Phänomene) hinaus erstreckt. Die Vorstellung, dass die dargestellte Hand stets eine symbolische Ausprägung des Willens (und damit der Tat) darstellt, begegnet in der Kunstgeschichte immer wieder, sowohl bei Philosophen wie Schopenhauer¹²² als auch bei Künstlern selbst, etwa im deutschen Expressionismus¹²³. Heppner untermauert sein Argument durch eine Gegenüberstellung mit einem kleineren Werk Blakes mit dem Titel *The Prophet Isaiah Foretelling the Destruction of Jerusalem* [Abb.3]. Er lehnt die Identifizierung der Figur mit Odysseus ab, da dieser in anderen Darstellungen Blakes, wie Heppner anführt, völlig abweichende physiognomische Merkmale aufweist.¹²⁴

Jesaja präsentiert dem Betrachter eine Welt jenseits der materiellen Phänomenalität; jenseits jener *cellula creatoris*, um es mit Marcions Begriff auszudrücken. Denn nach Blake wird diese vergängliche Welt von Ammon-Zeus beherrscht, dem gnostischen Schöpfergott des Blakeschen Universums.¹²⁵ Für Heppner ist die vierte Gestalt im unterirdischen Fluss, welche den Faden der Adrasteia hält, nicht Phorkys, sondern eine dämonische Figur, die ikonographische Elemente von Ammon-Zeus, Pan und Bacchus vereint – insbesondere durch Merkmale wie die Ziegenhörner. In einem persönlichen Brief aus dem Jahr 1804 erklärt Blake,

¹²⁰ Christopher Heppner, *ibid.* 244.

¹²¹ Christopher Heppner, *ibid.* 239 – 240

¹²² Arthur Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band“ in *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Eduard Grisebach, Bd. II, 2. (Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, 1892) 419

¹²³ z. B. Michael F. Zimmermann, „Art and Crisis: Kirchner Paints Kirchner“, in *Ernst Ludwig Kirchner – Mountain Life: The Early Years in Davos, 1917–1926*, hrsg. von Bernhard Mendes Bürgi (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003), 59–70.

¹²⁴ Christopher Heppner, *ibid.* 249.

¹²⁵ Christopher Heppner, *ibid.* 249

er sei zu der Überzeugung gelangt, dass sein persönlicher Feind der *Zeus der Griechen* sei (eine Gottheit, die er als eine Verkörperung des gnostischen Ialdabaoth begreift),¹²⁶ während Daniel Tarr darlegt, dass Urizen bei Blake stets mit Pan und Zeus identifiziert wird.¹²⁷ Konkret schreibt Blake in seinem Brief an William Hayley:

„O Glory! and O Delight! I have entirely reduced that spectrous Fiend to his station, whose annoyance has been the ruin of my labours for the last passed twenty years of my life. He is the enemy of conjugal love and is the Jupiter of the Greeks, an iron-hearted tyrant, the ruiner of ancient Greece. I speak with perfect confidence and certainty of the fact which has passed upon me. Nebuchadnezzar had seven times passed over him; I have had twenty; thank God I was not altogether a beast as he was; but I was a slave bound in a mill among beasts and devils; these beasts and these devils are now, together with myself, become children of light and liberty, and my feet and my wife's feet are free from fetters.”¹²⁸

In der gnostischen Religion verkörpert Ialdabaoth den demiurgischen Archonten (oft identifiziert mit dem Gott des Alten Testaments), der aus Hybris und aus Unwissenheit die materielle Welt als Truggebilde und als gefallenes Wesen hervorbringt. Er hält die menschlichen Seelen in Unwissenheit gefangen und erschafft den menschlichen Körper, bis diese durch die göttliche Gnosis befreit werden.¹²⁹ Roelof Van der Broek beschreibt detailliert, wie diese trügerische Gottheit in verschiedenen Versionen in sämtlichen gnostischen Sekten der Antike erscheint, wobei sie „creating a large number of servants, evil powers, of whom the twelve signs of the zodiac and the seven planets are the most important”,¹³⁰ während Ioan Petru

¹²⁶ Christopher Heppner, *ibid.* 259

¹²⁷ *In this condition of existence Urizen can be identified with Pan as 'the Master of the Universe', the primal Dispat; the lord of the chaotic under-waters and the equivalent of all dark aspects of things. In this chthonic under-water realm is where the Dispat rules without reason or rational construction – the laws of generating are ruled by chaotic conditions: fear, fury and fierce madness [4:24]. The created universe in this state is 'unorganised' [6:8] and 'formless' [7:9], so the images are confusing [5:28-37].* Daniel Tarr, *The Book of Urizen*, Masterarbeit, University of Debrecen, o. J., abgerufen am 30. August 2025, <https://www.tarrdaniel.com/documents/Hermetika/BlakeUrizen/WebUrizen/thebookofurizen.htm>

¹²⁸ William Blake, *The Letters of William Blake*, hrsg. Geoffrey Keynes (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968) 106.

¹²⁹ Roelof van den Broek, *Gnostic Religion in Antiquity*, übers. von Anthony Runia (Cambridge: Cambridge University Press, 2013): 171

¹³⁰ Roelof van den Broek, *ibid.* 175

Culianu ihn in seinem grundlegenden Werk *The Tree of Gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism* wie folgt beschreibt:

„[...] Ialdabaoth, the androgynous lion-headed Archon, appears in the watery Matter. He ignores his Mother, but not completely, for he has seen her reflection in the water and heard her pronounce the word Ialdabaoth (...) Ialdabaoth detaches himself from Sophia at the same time as does the Ignorance (Agnōia) or Insanity (Aponōia), which generated him and which will remain his partner in the birth of the other inhabitants of the lower heavens, which proceed in twin pairs of opposite sexes. His aspect is that of "a lionfaced serpent with glittering eyes of fire." As in other texts, the Demiurge is here called Samael and Sakla(s). (...) The Sethians of Hippolytus represent the Demiurge as a terrible, serpentlike Wind, which sets in motion the dark Waters. The Docetes take him for the fiery god who spoke to Moses from the burning bush. He is the image in Darkness of an aeon whose transcendence has been forever separated from the lower world by the firmament. His substance is Darkness, his activity consists in persecuting the divine souls, which transmigrate from body to body.“¹³¹

Nach Heppner erschafft Ammon-Zeus diese Erscheinungswelt der unaufhörlichen Reinkarnation, welche in dem vorliegenden Werk bildlich durch bestimmte Verse aus dem 15. Buch [XV, v. 60 – 478] von Ovids *Metamorphosen* dargestellt wird, die die sogenannte Rede des Pythagoras enthalten.¹³² Dies Teil der *Metamorphosen* selbst ist zu umfangreich, um hier in gänzlicher Länge wiedergegeben zu werden; es lässt sich jedoch im Folgenden eine zusammenfassende Beschreibung seines Inhalts auf der Grundlage der Forschung von Douglas Little darlegen.¹³³

Im fünfzehnten Buch der *Metamorphosen*, welches als abschließender Teil des Werkes fungiert und der Komposition Kohärenz verleiht, führt Ovid Pythagoras als Träger einer weitreichenden philosophischen Lehre ein, die sich über 419 Verse erstreckt und die längste geschlossene Episode des Buches darstellt. Diese Rede, die den Charakter eines philosophischen Exkurses hat, ist um zwei Hauptachsen gegliedert: einerseits die moralisierende Anklage des Fleischkonsums und der

¹³¹ Ioan P. Couliano, *The Tree of Gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism* (San Francisco: HarperCollins, 1992), 95

¹³² Christopher Heppner, *ibid.* 246

¹³³ Zur folgenden Zusammenfassung s. Douglas Little, „The Speech of Pythagoras in *Metamorphoses* 15 and the Structure of the *Metamorphoses*“, in *Hermes* 98, Nr. 3 (1970): 340–360.

blutigen Opfer unter Berufung auf das idyllische Goldene Zeitalter einer friedlichen, unblutigen Ernährung, und andererseits die Entfaltung der Theorie der Metempsychose. Dieser Theorie zufolge ist die Seele unsterblich und geht in aufeinanderfolgende Inkarnationen über, während die physische Welt vom Prinzip des universellen Flusses und des beständigen Wandels beherrscht wird. In diesem Rahmen umfasst die Rede Beispiele, die das gesamte Spektrum der Naturphilosophie abdecken: die zyklische Abfolge von Jahreszeiten und Lebensaltern, die Transformationen der vier Elemente, geologische und kosmologische Veränderungen (Erdbeben, vulkanische Aktivitäten, Verschiebungen von Flüssen und Küstenlinien) sowie Beobachtungen zur Urzeugung von Organismen.

Heppner vertritt folglich die Ansicht, dass Blake hier eine platonisch-pythagoreische Allegorie von Raum und Zeit erschafft (Heppner ging davon aus, dass Blake nicht zwischen diesen beiden philosophisch-mystischen Lehren unterschied, da Taylor selbst davon überzeugt war, dass die platonische Philosophie eine theoretische Entwicklung des pythagoreischen Denkens darstelle).¹³⁴ Bestimmt handelt es sich um eine naturalistische Allegorie des Werdens und Vergehens der Natur, die (insbesondere im Hinblick auf den Wasserkreislauf) mit der Rede des Pythagoras aus dem 15. Buch der Metamorphosen identisch sei.¹³⁵

Blake fügt neben dem Schöpfer Ammon-Zeus auch die drei Moiren hinzu, die er als personifizierte Dämonen der neuplatonischen Hierarchien auffasst, welche die sublunare Welt regieren; möglicherweise beeinflusst von Platons Politeia. So betitelt er auf *Tafel 10* seiner Illustrationen zu Miltons *Il Penseroso* folgendermaßen: *The Spirit of Plato unfolds his Worlds to Milton in Contemplation* [Abb.4], wie auch von Heppner zitiert.¹³⁶ Die weibliche Gestalt mit dem langen Schleier, die verborgen hinter dem rotgekleideten Jesaja steht, lässt sich durch jene frühe Skizze mit dem Titel *The River of Oblivion* als die Gottheit der Nacht identifizieren, da auf ihrem dunklen Schleier unverkennbar einige Sterne zu sehen sind.¹³⁷ Wie Heppner jedoch argumentiert, stellt Blake hier tatsächlich die Natur selbst dar, basierend auf Taylors Einleitung zum platonischen *Timaios* (sowie auf dessen englischen Übersetzungen der *Orphischen Hymnen*), in denen die Natur als „nocturnal, radiant with

¹³⁴ Christopher Heppner, *ibid.* 246.

¹³⁵ Christopher Heppner, *ibid.* 247.

¹³⁶ Christopher Heppner, *ibid.* 246.

¹³⁷ Christopher Heppner, *ibid.* 249.

constellations and light-bringing“ beschrieben wird,¹³⁸ während sie die sichtbare Welt webt. Blake scheint die ursprüngliche Idee, sie mit ihrem sternendurchwirkten Schleier darzustellen, verworfen zu haben, um jegliche Verwechslung mit der Göttin Nyx zu vermeiden. Heppner identifiziert sie darüber hinaus mit der trügerischen Vala.¹³⁹

Für Blake jedoch ist diese platonisch-pythagoreische Natur/Vala, wie sie von Ovid beschrieben wird, zutiefst trügerisch; sie steht im krassen Gegensatz zum wahren Sein, das Jesaja als Personifizierung der überhimmlischen Wahrheit der Heiligen Schrift verkörpert. Jesaja blickt nicht zurück auf die falsche Natur, da die Wahrheit jenseits und außerhalb von ihr liegt.¹⁴⁰ Heppner fasst seine Hypothese wie folgt zusammen:

„The texts drawn upon here imply that Nature is expounding a view of the world, and that her pointing hands are inclusive, reaching out to both the figures above and those below. Much of the painting is thus in virtual quotation marks, that bracket a Pythagorean/ Platonic view of the world in opposition to the view represented by Isaiah, who points off to the coming of a new world. Nature's outstretched arms and pointing hands offer a whole turning world for our inspection, consideration, and, finally, rejection.“¹⁴¹

Für Heppner wird der melancholische Sonnengott im oberen Teil der Komposition als Apollo Musagetes identifiziert: also Apollo als Führer der Musen. Er wird hier nicht etwa in einem Zustand des Schlags oder der Lethargie dargestellt, sondern vielmehr als tief verzaubert vom Gesang der neun Musen (den neun Töchtern von Zeus und Mnemosyne), die sich hinter seinem Thron versammelt haben.¹⁴² Dies gilt, obwohl für Blake der erstarrte Apollo (der eine Schwellenfigur zwischen der klassischen Welt und der göttlich inspirierten Heiligen Schrift darstellt, wie er im Gedicht *To the Muses* beschrieben wird) das Archetyp des Untergangs der kreativen und prophetischen Fähigkeit der klassischen pythagoreisch-neuplatonischen Welt ist:

¹³⁸ Apostolos N. Athanassakis und Benjamin M. Wolkow, *The Orphic Hymns* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013) 38.

¹³⁹ Christopher Heppner, *ibid.* 250.

¹⁴⁰ Christopher Heppner, *ibid.* 245.

¹⁴¹ Christopher Heppner, *ibid.* 251.

¹⁴² Christopher Heppner, *ibid.* 253.

"Whether on Ida's shady brow,
 Or in the chambers of the East,
 The chambers of the sun, that now
 From ancient melody have ceas'd; [...]
 How have you left the ancient love
 That bards of old enjoy'd in you!
 The languid strings do scarcely move!
 The sound is forc'd, the notes are few!"¹⁴³

während die weiblichen Figuren, die sich um die Pferde des Titanen, d. h., den Sonnenwagen, kümmern, laut Heppner mit den Stunden und insbesondere mit den vier Jahreszeiten identifizieren sind.¹⁴⁴

In Bezug auf die weibliche Figur, die mit ihrem Wagen aus dem Meer emporsteigt, weist Heppner die zuvor erwähnte Deutung Digbys zurück, der sie als Verkörperung der Vala oder der Artemis versteht, obwohl sie, wie Digby selbst bemerkt, keine halbmondförmigen Hörner auf dem Kopf zu tragen scheint. Stattdessen interpretiert Heppner sie als Darstellung der Aurora (der römischen Göttin der Morgenröte), die aus den Strömungen der Tethys, einer Okeanide, die das Urmeer verkörpert, hervortritt, begleitet von ihrem Sonnenwagen.¹⁴⁵ Diese Darstellung schöpft ihre ikonographische Inspiration aus einem Stich des Renaissancekünstlers Marcantonio Raimondi mit dem Titel *Das Aufsteigen der Aurora* [Abb.5]: eine gewagte Hypothese, die nach Heppner sowohl die frühere Konzeption der verschleierte Figur hinter Jesaja als Nacht/Natur als auch deren ikonographische Details erklärt, etwa die Pferde ihres Wagens sowie die beiden personifizierten Gottheiten zu ihrer Rechten und Linken, die die beiden Erscheinungsformen der Aphrodite darstellen, bekannt als Morgenstern und Abendstern¹⁴⁶.

Heppner verhält es sich so, dass „Aurora's veil of morning clouds descends in something like a vortex from Apollo's chariot to indicate the interdependence of the two; evening will become morning and morning in turn evening in a perpetual cycle“,¹⁴⁷ während Marsha Newman, die die Bedeutung der Spirale und des Wirbels sowohl im

¹⁴³ William Blake, *The Complete Poems*, hrsg. von Alicia Ostriker (London: Penguin Books, 1977): 42

¹⁴⁴ Christopher Heppner, *ibid.* 253

¹⁴⁵ Christopher Heppner, *ibid.* 255

¹⁴⁶ Christopher Heppner, *ibid.* 255

¹⁴⁷ Christopher Heppner, *ibid.* 256

poetischen als auch im bildnerischen Werk Blakes detailliert beschreibt, festhält, dass das Symbol des Wirbels (unter Verbindung der mystischen Lehre der correspondences bei Swedenborg mit den Diagrammen Frehers zur Theosophie Böhmes) „is a minor part of the machinery of the fall into material creation, and the concomitant shrinking of human perceptions, so that they perceive only the material realm.“¹⁴⁸

Laut Newman wird die Spirale stets mit dem erkenntnistheoretischen Übergang von der Ewigkeit in die materielle Welt der phänomenalen Vielfalt identifiziert, in der der gefallene Mensch seine angeborene Fähigkeit verliert, das transzendente Absolute (visuell als Metapher) wahrzunehmen.¹⁴⁹ Simmons und Warner stimmen dieser Interpretation zu und halten diese spezifische kreisförmige Konifguration primär für ein Symbol der Ewigkeit oder anders ausgedrückt für „the universal, the ideal, and the eternal.“¹⁵⁰ Newman schreibt Folgendes über Miltons Abstieg in den Wirbel von Raum und Zeit in Blakes gleichnamigem Gedicht:

„In passing his own internal vortex, his vision contracts. Instead of perceiving the unity and infinity associated with expansive vision, open to the First Cause of creation, he perceives multiplicity. He also perceives a division into directional perception: the four quadrants of the created world [...] As Milton enters the realm of time and space, the universe that was within his own being is projected outward: into a globe, a sun, a moon, a human form. [...] The eye itself is seen as a vortex that defines and gives a restrictive order to the external world, dividing it into quadrants of east, west, north, south. Structurally, the eye is that point representing the union of the vortex of heaven and the vortex of earth, inner and outer realms [...] The loss of eternity in Blake is therefore a loss of perspective.“¹⁵¹

Auf Grundlage der obigen Ausführungen lässt sich vermuten, dass die wolkigen und rußigen Wirbel/Spirale von Sonne und Morgenröte, die den Lauf der Zeit innerhalb dieser pythagoreisch-neuplatonischen Welt abgrenzt (und alles mit ihrem morgendlichen Schleier bedeckt), den Verlust der transzendenten Perspektive des gefallen Menschen innerhalb der materiellen Raumzeit symbolisiert. Diese

¹⁴⁸ Marsha Newman, „‘Milton’s Track’ Revisited: Visual Analogues to Blake’s Vortex in the ‘Law Edition’“, in *Interdisciplinary Literary Studies* 5, Nr. 2 (Spring 2004): 83.

¹⁴⁹ Marsha Newman, *ibid.* 83 – 84.

¹⁵⁰ Robert Simmons und Janet Warner, „Blake’s ‚Arlington Court Picture‘ The Moment of Truth“, *Studies in Romanticism* 10, Nr. 1 (Winter 1971): 10

¹⁵¹ Marsha Newman, *ibid.* 85.

Perspektive muss durch die prophetische Imagination wiedergewonnen werden, die der blutbefleckte Jesaja dem Betrachter offenbart. Dabei weist Jesaja jenes pythagoreisch-neuplatonische (meta)physische Dogma zurück, welches die intellektuellen und wahrnehmungsbezogenen Fähigkeiten des menschlichen Geistes lediglich schmälert.

Für Heppner stellt der rechte Teil des Bildes teilweise eine Allegorie der Wandlung der natürlichen Elemente vor, insbesondere des Wasserkreislaufs, wie bereits zuvor erwähnt wurde.¹⁵² Die geflügelten Frauen symbolisieren die Wolken, die über weite Strecken fliegen können und auf ihren Köpfen mit Wasser gefüllte Amphoren tragen.¹⁵³ Heppner vermutet zudem, dass sie auch eine andere Version der Horen oder der Monate symbolisieren könnten, wie sie in den Versen von Ovid beschrieben werden, nämlich als Gefährtinnen der Sonne.¹⁵⁴

Um die übrigen Figuren des Bildes zu erklären, nämlich die drei webenden Frauengestalten sowie das junge Mädchen, das mit einem Eimer voller Schuppen aus dem flammenden Fluss die Stufen hinaufsteigt, stellt Heppner eine eigenwillige Hypothese auf: Er nimmt an, dass Blake hier von Erasmus Darwin beeinflusst wurde. Dieses visuelle Motiv symbolisiert demnach den Wasserkreislauf, also dessen Verdunstung und den Aufstieg als Wasserdampf in die Atmosphäre.¹⁵⁵ Heppner führt hierzu ein Zitat aus *The Four Zoas* an, in dem das Weben der Atmosphären beschrieben wird.¹⁵⁶ S. F. Damon erwähnt in seinem Wörterbuch, dass

„When the Sons of Urizen are building the material universe all the time, in Caverns shut, the golden Looms erected first spun, then wove the Atmospheres; there the Spider & Worm plied the wing’ d shuttle, piping shrill thro’ all the list’ ning threads.“¹⁵⁷

So verbindet Heppner hier das Motiv des Webens, indem er ein buchstäbliches Weben der Atmosphären beschreibt (wobei er die Darstellungen des Flussgottes und der Nymphe, die Wasser aus einer Amphore in den Abgrund gießt, als eine vollständige

¹⁵² Christopher Heppner, *ibid.* 261.

¹⁵³ Christopher Heppner, *ibid.* 264.

¹⁵⁴ Christopher Heppner, *ibid.* 265.

¹⁵⁵ Christopher Heppner, *ibid.* 267.

¹⁵⁶ Christopher Heppner, *ibid.* 264.

¹⁵⁷ Samuel Foster Damon, *ibid.* 721.

Abbildung der Hydrosphäre ergänzt). Dies geschieht, obwohl er (wie auch Raine) die Auffassung vertritt, dass das Motiv des Webens des materiellen Körpers von Platon und anderen neuplatonischen Texten (wie natürlich dem Text von Porphyrios) inspiriert ist.¹⁵⁸ Das Mädchen, das von den drei weiblichen Gestalten (die hier mit der dreifaltigen Hekate identifiziert werden) auf dem Baum im rechten unteren Teil des Bildes gewebt wird, könnte laut Heppner das Werden der vegetativen Natur darstellen; die Geburt einer neuen Blüte (als Veredelung einer anthropomorphen Pflanze). Ebenso scheint die schläfrige Gestalt am unteren Rand die tote vegetative Natur abzubilden, die durch Verwesung in das natürliche Recyclingsystem zurückkehrt.¹⁵⁹

Zusammenfassend ließe sich die Lesart von Heppner wie folgt prägnant darlegen. Jesaja präsentiert dem Betrachter den Weg des Ausbruchs aus dem pythagoreisch/neuplatonischen Kreislauf der fortwährenden Metempsychose aller Wesen, von Geburt und Verfall (der durch den Wechsel von Tag und Nacht, der Jahreszeiten, Monate und Stunden sowie durch den Wasserkreislauf und den vegetativen Zyklus symbolisiert wird), hinaus über dieses Meer von Raum und Zeit, das vom chthonischen und dämonischen Mechanismus des Demiurgen Ammon Zeus und der drei Schicksalsgöttinnen beherrscht wird, auf den Vala mit ihrer nach unten gerichteten Geste verweist. Zugleich wird die Zurückweisung und Überwindung der heidnischen, klassischen Kultur angezeigt (einer platonischen Metaphysik, die nicht länger in der Lage ist, das Göttliche oder die ewige Wahrheit auszudrücken, im Gegensatz zu den prophetischen Schriften), die in Blakes Komposition in einem Zustand geistiger Unfähigkeit, dekadenten Sensualismus und völliger Betäubung dargestellt wird. Simmons und Werner unterstützen nachdrücklich die Auffassung, wenn sie schreiben, dass „all errors [...] according to Blake, derive from the Greeks. The Arlington Court Picture is his biting criticism of the foundations of the Greek culture.“¹⁶⁰ Aus diesem Grund schlägt Heppner einen stärker beschreibenden und angemesseneren, wenn auch weniger überzeugenden Titel vor: *Isaiah's Prophecy of the Messiah's Coming to Redeem the Pythagorean Sea of Time and Space*.¹⁶¹

¹⁵⁸ Christopher Heppner, *ibid.* 268 – 269.

¹⁵⁹ Christopher Heppner, *ibid.* 264.

¹⁶⁰ Robert Simmons und Janet Warner, „Blake's ‚Arlington Court Picture‘ The Moment of Truth“, in *Studies in Romanticism* 10, Nr. 1 (Winter 1971): 18

¹⁶¹ Christopher Heppner, *ibid.* 277

2.4. Fazit der bisherigen Interpretationen des Arlington-Bildes

Abschließend lässt sich unter Berücksichtigung der drei verbreitetsten Deutungsansätze dieses Blakeschen Werkes (jene von Digby, Raine und schließlich Heppner) festhalten, dass keine der drei Interpretationen vollständig überzeugt und uns somit einen berechtigten Anlass für eine weiterführende Untersuchung dieses Werkes bietet. Diese Herangehensweise ist dadurch gerechtfertigt, dass Digby selbst seine Interpretation als fragmentarisch und keineswegs abgeschlossen betrachtet. Des Weiteren legte Heppner dar, dass Raines Analyse (wenngleich sie richtungsweisend auf den Neuplatonismus rekurriert) unzureichend bleibt. Heppner stützt sich in seiner Argumentation maßgeblich auf die Vorzeichnung mit dem Titel *The River of Oblivion* [Abb.2] anstatt sich auf die Komposition des endgültigen *Arlington Court Picture* zu beziehen, während seine auf Ovid *Metamorphosen* basierende Interpretation von ihm selbst nicht ausreichend belegt wird.

Gleichwohl können einige gesicherte Schlussfolgerungen gezogen werden, um den Weg zu einem vertieften Verständnis dieser rätselhaften Nachbildung gezielter zu beschreiten: 1) der Bildinhalt gehört tatsächlich in einen platonischen/neuplatonischen Ideenkontext. 2) Blake lehnt diese platonisch-neuplatonische Metaphysik ab. 3) Viele der dargestellten Figuren stellen persönliche bildhafte Metaphern dar, die sowohl in Blakes dichterischem als auch in seinem bildnerischen Werk wiederkehren. Im zweiten Kapitel folgt eine detaillierte formale und ikonographische Beschreibung des Arlingtons-Bildes.

3. Bildbeschreibung

Die Komposition des Arlington-Bildes besteht im Wesentlichen aus drei horizontalen Ebenen. Im ersten und untersten Drittel befindet sich der unterirdische Bereich; das zweite, mittlere Drittel umfasst die Meereszone auf der linken und das Festland auf der rechten Seite. Das letzte und höchste Drittel, das sich vom Horizont bis zum oberen Bildrand erstreckt, integriert den Himmel, die kohärenten wolkenartigen Formationen, die überirdischen Gestalten, ebenso wie die Höhle im oberen rechten Bereich des Bildes. Die mittlere Zone umfasst die beiden mittleren Viertel der Bildhöhe, während die untere Zone den ersten Viertel einnimmt und die vierte, himmlische Zone den obersten Bereich bildet.

Ein diagonales Band erstreckt sich von der unteren äußeren linken Ecke der Komposition, bis in die obere rechte Ecke und trennt die Bereiche von Meer und Himmel (links) sowie von Land und Himmel (rechts). Dieses diagonale Band bildet in der rechten Bildhälfte eine dreieckige Struktur, die sich von der Küstenlinie bis zur Höhle in der oberen rechten Ecke und zur liegenden Figur unter den Wurzeln des rechten Baumes in der unteren rechten Zone zieht. Im Gegensatz dazu setzt sich die linke Bildhälfte aus einer unregelmäßigen kreisförmigen oder sphäroiden Form zusammen, deren Zentrum der ausgestreckte Zeigefinger der linken Hand der marinen Gestalt bildet und die durch die Küstenlinie, die Klippen bis hin zu den wolkenartigen Spiralen und schließlich durch die Anordnung der himmlischen Figuren begrenzt wird. Gleichzeitig formt die Meeresoberfläche ein kleineres Dreieck, dessen dritter imaginärer Eckpunkt hinter den Klippen und der Höhle verborgen liegt.

Ein drittes, spiralförmiges Gebilde, das einem umgekehrten lateinischen Buchstaben C ähnelt, überlagert die zuvor beschriebenen geometrischen Strukturen. Die obere Biegung setzt am rechten Arm der weiblichen Gestalt an, die im linken Abschnitt der mittleren Zone aus dem Meer emporsteigt und hinauf in den oberen linken Bereich führt, wo sich die fliegenden Gestalten befinden. Anschließend fällt sie in einer schraubenförmigen Bewegung nach rechts ab, indem sie die Figuren an den Rändern der felsigen Vorsprünge und jene der erhöht positionierten Gestalten in der Höhle durchläuft. Sodann setzt sie sich im mittleren rechten Bereich fort, wo sich die herabsteigenden weiblichen Figuren auf den Stufen der felsigen Formation befinden und endet schließlich erneut in einer spiraligen Bewegung im unteren linken Bereich der unteren Zone, nämlich bei den vier unterirdischen Gestalten, die aus einem Fluss hervortreten.

Abschließend verläuft eine vertikale Achse genau durch den zentralen Bereich zwischen der rechten Kontur der verschleierte Gestalt und der linken Kontur des felsigen Massivs; jenem Punkt also, etwas weiter links gelegen, von dem aus im Hintergrund ein griechischer Tempel sichtbar wird. Diese Achse teilt die Komposition teilweise in zwei annähernd gleiche vertikale Segmente. Dem linken Segment ist hauptsächlich das maritime Feld sowie die zwei zentralen menschlichen Figuren zuzuordnen, während das rechte Segment den terrestrischen Bereich umfasst, einschließlich der Höhle, der Treppe und der darauf befindlichen weiblichen Gestalten. Sowohl die verschleierte weibliche Figur als auch die beiden Stämme der

links positionierten Bäume bilden zwei vertikale Linien, die das dritte, himmlische Feld mit dem ersten, unterirdischen Feld verbinden.

In der vorliegenden Komposition existiert kein eindeutig bestimmtes Fluchtpunktzentrum. Vielmehr lassen sich mehrere Fluchtpunkte erkennen, die mittels unterschiedlicher Perspektivformen dargestellt werden und eine symbolische Multifokalität erzeugen. McLuhan hat wiederholt betont, dass Blake, indem er “abhorring the work and influence of Locke and Newton, and striving to integrate experience in new visions, which in the plastic arts he translated into iconic forms”, sich bewusst gegen die Verwendung einer linearen Perspektive als Reaktion auf die Gutenberg- und Newtonsche Wahrnehmungsweise seiner Zeit wandte.¹⁶² Dort, wo die weibliche Gestalt mit ihrem Wagen aus den Wellen auftaucht, deutet im linken Segment auf der mittleren Ebene der Darstellung die Meeresoberfläche einen schwachen lokalen Fluchtpunkt tief am linken Horizont an. Im rechten Bereich hingegen führt die gestufte Erhebung der Treppe auf einen höher gelegenen rechten Fluchtpunkt im Bereich der Höhle oberhalb des Felsens, an dem die innerhalb der Höhle dargestellten Figuren kleiner erscheinen. Zugleich lässt sich in der linken Ecke der dritten, himmlischen Ebene ein weiterer Fluchtpunkt erkennen, der durch Luftperspektive hinter dem Sonnenwagen entsteht.

Darüber hinaus kann ein weiterer Fluchtpunkt identifiziert werden. Dieser erstreckt sich vom Zentrum des Bildes (dort, wo ein griechischer Tempel sowie die geneigten Felsabbrüche mit den winzigen Figuren erscheinen) hinaus und wird durch denselben Fluchtpunkt, auf den bereit die Treppe und die Höhle konvergieren verstärkt. Somit lässt sich zusammenfassend feststellen, dass die gesamte Komposition aus drei horizontalen Zonen besteht, aus einer kreisförmigen Struktur im linken Bereich, einer dreieckigen im rechten Bereich sowie einer weiteren, einem umgekehrten C ähnelnden Form, die über die zuvor genannten Formen gelegt ist und die gesamte Bildfläche einnimmt und schließlich aus einer Vielzahl von Fluchtpunkten.

Im mittleren horizontalen Feld, leicht links der zentralen Achse der Komposition, befinden sich zwei menschliche Gestalten, die das grundlegende Motiv des Bildes bilden. Eine stehende weibliche Figur im Kontrapost, deren Gesicht in

¹⁶² Marshall McLuhan und Harley Parker, *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting* (New York: Harper & Row, 2012): 20.

einer Dreiviertelansicht nach rechts geneigt ist, ist minimal links der Bildachse positioniert. Ihr Körper wird von einem Schleier umhüllt. Die halbtransparente Textur des Schleiers ermöglicht eine klare und scharf umrissene Erkennbarkeit der Körperkonturen, während ihr linker Arm mit nach oben gerichteter, geöffneter Handfläche in Richtung der überirdischen Sphäre erhoben ist. Ihre rechte Hand hingegen weist mit dem ausgestreckten Zeigefinger nach unten, zum unterirdischen Abschnitt. Ihr erhobener linker Arm bildet eine diagonale Achse, die auf das linke, kniende Bein der männlichen Figur verweist.

Eine männliche Figur mit blondem Haar und Bart, die sich unmittelbar vor und leicht links der Frau befindet, ist in ein rötliches Gewand gekleidet. Mit beiden Armen ausgestreckt nach links zum maritimen Feld und mit einem nahezu frontalen, direkt den Betrachter anblickenden Gesichtsausdruck, befindet sie sich in kniender Haltung (abgestützt auf dem linken Knie und mit gebeugtem rechtem Bein, den rechten Fuß auf dem Boden abgestützt). Die Figur ist auf der imaginären Linie platziert, welche die Grenze zwischen Land und Meer markiert. Die horizontale Linie, die durch seine nach links ausgestreckten Arme entsteht, verbindet sich diagonal mit der Gruppe des Meeres auf der linken Seite und gleichzeitig mit der weiblichen Figur zu seiner Rechten. Zugleich bildet sie einen horizontalen Gegenakzent zur geradlinigen vertikalen Falllinie des Schleiers der stehenden Frau. Die vertikale Achse der Frau und die horizontale Achse des Mannes schneiden sich in einer Art visuellem Kreuz.

Die maritime Zone erstreckt sich vom zentralen vertikalen Achsenpunkt der Komposition bis zum linken Bildrand und nimmt etwa ein Drittel der gesamten Bildhöhe ein. Die Richtung der Wellenbewegungen scheint sich an der dominanten diagonalen Strukturachse der Komposition auszurichten, nämlich an der Schnittlinie zwischen Meer und Land. Die Meeresoberfläche erscheint unruhig, und die Wellen wirken, als bewegten sie sich auf das Festland zu. In der Mitte der Wasserfläche erhebt sich eine nackte weibliche Gestalt in diagonalen Haltung. Ihr Gesicht, in einer Dreiviertelansicht dargestellt, ist nach links gewandt, in Richtung der beiden Figuren, die sich an Land befinden. Die drei gedachten Linien, die aus den Blickrichtungen (und den Gesichtswinkeln) der drei Figuren entstehen, formen ein Dreieck. Ihr linker Arm weist mit ausgestrecktem Zeigefinger waagrecht zur gegenüberliegenden Bildseite, während sich ihr rechter Arm (ebenfalls bis zum Ellbogen horizontal geführt) mit geöffneter Handfläche nach oben streckt. Dabei hält sie entweder ein Tuch oder erzeugt eine wolkenartige Spirale, die zunächst bogenförmig über ihrem Kopf von

links nach rechts verläuft und sich anschließend schraubenförmig über sie erhebt, wodurch die himmlische Ebene entsteht. Aus den Wellen scheint sich ihr ausgestrecktes rechtes Bein horizontal herauszuheben, etwa auf Höhe der Augenlinie der weiblichen Gestalt an Land, was den Eindruck erweckt, sie schwebe oder schwimme bäuchlings, wodurch sie sich vom Festland entfernt. Die Figur ist frontal dargestellt und bis zur Hüfte im Wasser versunken.

Am linken Rand der marinen Gestalt tauchen zwei Pferdepaare, die Hippokampen ähneln, aus dem Wasser auf. Die Pferde heben ihre Köpfe über die Oberfläche der Wellen und richten ihre Vorderläufe empor. Sie werden in einer Dreiviertelansicht nach links dargestellt und erscheinen vollkommen identisch. Neben ihnen befinden sich zwei begleitende menschliche Figuren, deren Körper vertikal wiedergegeben sind und deren beide Arme horizontal ausgestreckt sind, während sie teilweise im Wasser versunken bleiben. Diese Figuren scheinen die Pferde entweder zurückzuhalten, zu führen oder in irgendeiner Weise zu betreuen.

Der dritte horizontale Abschnitt der Komposition wird von geschichteten Wolkenformationen eingenommen, von einer spiralgigen Wolkenanhäufung, einem Sonnenwagen (gezogen von vier Pferden) sowie von mehreren Figurengruppen, die entweder schweben oder sich in langgestreckten, spiralförmigen Bewegungen zu den höheren Ebenen des Feldes erheben. Im oberen linken Bereich dieser dritten Ebene findet sich eine flache, gekrümmte Wolkenfläche, auf welcher der Sonnenwagen ruht. Auf diesem Wagen ist eine männliche Gestalt in seitlicher, horizontaler Haltung dargestellt. Ihre Augen sind geschlossen, während der Gesichtsausdruck auf ein schwaches Lächeln oder leichtes Schmunzeln hindeutet. Direkt hinter ihrem Kopf befinden sich zwei exzentrisch angeordnete Kreise (eine Art aureola), die an ein Heiligenscheinmotiv erinnert. Wobei der kleinere Kreis einen gelblichen Farbton trägt und der größere eine verblasste, blaugraue Nuance aufweist. Diese beiden Kreise scheinen entweder die verschiedenen Flammenformationen hervorzubringen oder magnetisch anzuziehen und fungieren als Zentrum oder Achse, um die sich alle Figuren ausrichten oder entlang derer sie sich verlängern. Der Körper der männlichen Gestalt erstreckt sich diagonal nach rechts, der eine Arm ist unter dem Kopf angewinkelt und dient als Stütze, was an ein ikonografisches Motiv der Melancholie erinnert, während der andere, der rechte Arm, nach unten ausgestreckt ist und ein Stab. Diese Haltung wiederholt sich morphologisch in der Darstellung der weiblichen

Gestalt, die in der unteren rechten Zone der Komposition liegend erscheint und schafft dadurch eine vertikale Beziehung zwischen den beiden Enden des Bildes.

Unterhalb des Stabes drängen sich fünf weibliche, geschwungene Figuren mit sanften Konturen zusammen, die sich gleichsam verbergen oder am rechten Rad des Sonnenwagens verweilen. Eine von ihnen scheint zwei Flöten zu halten, was auf griechische Motive verweist. Zugleich scheint sie vom Stab der männlichen Figur dirigiert zu werden. Hinter dem Wagen sind vier stehende weibliche Figuren erkennbar, deren Körper der Krümmung des Wagenrückens folgen, wobei drei von ihnen (jene, die dem Wagen am nächsten stehen) versuchen, die anderen vier zu sehen und zu hören.

Rechts entwickelt sich ein zweites Figurengefüge, bestehend aus vier Pferden und vier begleitenden weiblichen Gestalten, die sich diagonal entlang einer Struktur erheben, die als gestufte Anordnung von Wolken mit himmlischen Treppen abgebildet ist. Die vier Pferde werden diesmal (im Gegensatz zu den marinen Pferden) teils im Profil, teils in einer Dreiviertelansicht nach rechts dargestellt, wodurch ein spiegelverkehrtes Pendant zu den vier Pferden des Meereswagens entsteht. Nur das erste Pferd von links ist von der Mähne bis zum Schweif vollständig erkennbar.

Die weiblichen Figuren zeichnen sich durch verlängerte Gliedmaßen und eine leichte, transparente Faltenbildung ihrer Gewänder aus, während ihre Gesten auf den rechten oberen Bildbereich ausgerichtet sind und damit eine aufwärtsstrebende, ausgreifende Bewegung suggerieren. Einige von ihnen halten die Zügel oder die Mähne der Pferde und scheinen diese entweder zu pflegen oder die Schöpfe der Tiere mit Stoff zu schmücken; andere wiederum heben die Arme vertikal empor und verstärken dadurch die Dynamik des Aufstiegs. Die vierte Figur von rechts scheint im Moment des Hinaufsteigens einer Stufe dargestellt zu sein, um das vierte Pferd zu krönen: Ihr linkes Bein befindet sich bereits angewinkelt auf der höheren Stufe, während das rechte noch gestreckt ist und die vorherige Stufe zu verlassen scheint. Die dritte Figur steht bereits auf der nächsten Stufe, während die beiden linken Figuren die zwei linken Pferde bereits umsorgen. Die Beziehung der weiblichen Körper wird in einer Art Kreuzreim dargestellt. Vergleichbar einer Reinstruktur, wird die Beziehung der zwei weiblichen Gestalten (die erste und die dritte) erscheinen mit dem Rücken zum Betrachter gewandt und mit ausgestreckten Armen, wodurch sie an den lateinischen Buchstaben Y erinnern, während die anderen beiden (die zweite und die vierte) in einer Dreiviertelprofilansicht nach links gedreht abgebildet werden. Die

Stufen, auf welchen sie sich bewegen, richten sich morphologisch an der diagonalen Linie aus, die das Feld der Erde von jenem des Himmels trennt und fügen sich zugleich in die kreisförmige Konturlinie des linken Bereichs der Komposition ein.

Im rechten Abschnitt der dritten Bildebene, auf dem Gipfel eines steilen, felsigen Anstiegs, befindet sich innerhalb einer bogenförmigen Grotte, die links von vier Bäumen gerahmt wird, eine Gruppe von fünf oder sechs geflügelten weiblichen Gestalten. Diese Figuren wenden sich dem Bildinneren zu, teils im Profil, teils in Dreiviertelansicht, und richten ihren Blick auf das zentrale Feld der Komposition. Die Falten ihrer Gewänder fallen vertikal herab und bilden gerade, senkrechte Linien, welche die vertikale Struktur dieses oberen Bereichs betonen, während ihre Flügel diagonal nach oben ausgreifen und beidseits ihrer Körper symmetrische Winkel bilden. Auf ihren Köpfen tragen sie konische Gefäße, die von einigen Figuren (etwa der ganz nach links gewendeten Rückenfigur sowie der zentralen) mit einer Hand am Hals und mit der anderen am Boden des Gefäßes gehalten oder stabilisiert werden.

Diese Gruppe markiert den höchsten Punkt des rechtsseitigen dreieckigen Formsystems und bildet somit den Scheitel dieses geometrischen Gefüges. Links des Grotteneingangs sind zwei diagonal gelagerte Figuren zu erkennen, deren Ausrichtung entweder mit der zentralen Diagonale der gesamten Komposition oder mit der längsten Seite des Dreiecks im rechten Bildbereich übereinstimmt. Sie liegen nebeneinander. Die vordere Figur liegt mit dem Rücken zum Betrachter, die hintere diesem zugewandt. Beide wenden Kopf und Blick vom Höhleneingang ab. Hinter ihnen erscheint eine weitere, diagonal gelagerte weibliche Gestalt, die – in spiegelbildlicher Entsprechung zur zentralen Diagonale von links nach rechts ausgestreckt ist. Mit ihrem in Dreiviertelansicht dargestellten Kopf und ihrem geschwungenen Körper, dem Betrachter zugewandt, gießt sie ebenfalls diagonal entlang ihrer Körperlinie Wasser aus einem Gefäß. Folgt man dieser diagonalen Achse, die sich aus der liegenden Figur mit dem Gefäß ergibt, nach links und abwärts, erkennt man einen hoch aufragenden Felsabbruch mit vier oder fünf gleichartigen Bäumen (vom gleichen Typus wie jene links der Grotte).

Wird hingegen die Diagonale der vordersten beiden Figuren weiterverfolgt, führt sie zu einem weiter vorne liegenden, kleineren und schwebend wirkenden Felssporn, auf dem eine weitere weibliche Figur sichtbar wird, die dieselbe Körperhaltung wie jene Figur wiederholt, die Wasser aus ihrem Gefäß ausgießt. Die Umrisslinien der felsigen Formationen beider Felssporne scheinen die Falten und

Bewegungsrichtungen des Peplums der zentralen weiblichen Gestalt neben dem knienden Mann spiegelnd wiederzugeben. Der negative Raum, der sich zwischen der rechten Konturlinie des Peplums und der linken Konturlinie der erhöhten Felsformationen bildet, entspricht nahezu einer geometrischen Übereinstimmung. Im Hintergrund der zweiten horizontalen Bildebene, im tiefen Bereich des zuvor beschriebenen negativen Raumes, erhebt sich ein antiker griechischer Tempel in Dreiviertelansicht nach links, möglicherweise dorischen Baustils. Von diesem sind nur die drei linken Säulen und die linke Hälfte des Giebels sichtbar, bevor dieser vom Felsmassiv verdeckt wird. Links davon sind schemenhaft zwei kleinere und zwei größere Bäume derselben Typologie zu erkennen.

In der mittleren Bildebene befindet sich ein Figurenkomplex weiblicher Gestalten, die auf einer stufenartig in den natürlichen Felsen gehauenen Treppe stehen. Diese Figuren sind entlang der geneigten Felsflanke in einer vertikalen Abfolge angeordnet, während die Gewänder, die sie tragen, vertikale Falten aufweisen, die die Linearität der vertikalen Achse verstärken. Diese Vertikalität wird zusätzlich durch die senkrechten Stämme von vier Bäumen akzentuiert, deren kronenartige Verzweigungen in der Form des lateinischen Buchstabens Y auslaufen und die bis zur dritten himmlischen Ebene reichen, wo sie den Umriss dieses felsigen Hügels rahmen. Ihre Blätter berühren den oberen Rand des Bildes, während ihre Wurzeln sich spiralförmig bis zu den ersten Stufen und zur ersten horizontalen unterirdischen Ebene ausdehnen und schließlich im Flussbett versinken.

Innerhalb des imaginären Raumes, der durch diese vier Baumstämme begrenzt wird, folgt die Anordnung der weiblichen Körper der Bewegung der Treppe, die in der Mitte der terrestrischen Oberfläche beginnt und allmählich zum oberen Teil der Szene führt: potenziell bis hin zum Eingang der Grotte, in der sich die geflügelten Gestalten befinden. Um diese von den vier Stämmen gebildete Rahmung herum wird ein weiteres zentrales Bildmotiv sichtbar. Ein umfassender Webprozess wird hier dargestellt.

Die drei höher auf der Treppe stehenden weiblichen Figuren heben jeweils ihren rechten Arm nach oben und halten eine Webnadel in der Hand. Ihr linker Arm ist horizontal ausgestreckt in Richtung eines (soweit erkennbar) senkrechten Gewichtwebstuhls, einer in Griechenland besonders verbreiteten Webvorrichtung, der offenbar (von seiner linken Seite aus gesehen) an den dritten Baumstamm angelehnt ist. Die leicht nach links geneigten Körperhaltungen dieser Figuren sowie ihr flatterndes, helles, wellenförmiges Haar, das eine diagonale Bewegungsrichtung

von links nach rechts erkennen lässt, erzeugen eine steigende Diagonale von unten nach oben, welche die Hauptdiagonale der gesamten Komposition zusätzlich verstärkt. Dadurch entsteht ein Eindruck wiederholter Bewegung und Dynamik, der durch die wirbelnden und spiraligen flammenartigen Formen hinter ihnen noch intensiviert wird.

Zwei weibliche Gestalten (die eine mit dunkelhaariger, die andere mit blondhaariger Frisur) stehen aufrecht und im Kontrapost parallel zu zwei Baumstämmen (rechts des zweiten und links des dritten Stammes), einer niedrigeren Stufe, als die drei weiblichen Figuren, die am Webstuhl arbeiten, positioniert. In ihrer jeweils rechten Hand, die senkrecht nach unten ausgestreckt ist, halten sie den Faden, den die drei zuvor genannten Gestalten für das Weben verwenden. Beide richten ihren Blick und ihr Antlitz im Dreiviertelprofil auf jene weibliche Figur, die mit dem Rücken zum Betrachter auf einer niedrigeren Stufe, im Moment ihres Aufstiegs, dargestellt ist. Etwas rechts vom dritten Stamm und vor dem vierten Stamm erscheint eine weitere, kleinere oder möglicherweise jüngere weibliche Figur. Sie ist seitlich im Profil wiedergegeben, mit Körper und Gesicht nach links gewandt. Ihr Kopf ist leicht nach oben geneigt, das Haar zu einem festen Knoten zusammengesteckt, während ihr linker Arm nach oben ausgestreckt ist, als versuche sie, den Faden zu halten oder zu ziehen, der hinter dem dritten Stamm und dem Webstuhl hervorkommt. Dieser Faden mündet, wie erkennbar wird, in ein Gewand, das die kleine weibliche Gestalt trägt und das sich (entweder im Prozess des Webens oder des Auftrennens) knapp unterhalb ihrer Taille befindet.

Die rechtsstehende blonde Figur hält in ihrer nach unten ausgestreckter linken Hand das untere Ende des Gewandes der kleinen Figur, dass sich, wiederum entweder im Entstehen oder im Auflösen begriffen, zeigt. Das Endstück des Stoffes fällt oder hängt vor dem dritten und vierten Stamm nach rechts in der Form des lateinischen Buchstabens V herab, wobei dessen rechte, diagonale Spitze bis knapp unterhalb der Taille der kleinen weiblichen Gestalt reicht. Die rechte Körperseite der blonden Figur lehnt von der Schulter bis zur Hüfte am Baumstamm, sodass ihr in einer lockeren, beinahe passiven Haltung nach unten, parallel zur natürlichen Vertikallinie des Stammes, fällt. Ihr langes, enganliegendes Gewand ist, durch feine vertikale Falten charakterisiert, die dem Körperumriss folgen und lediglich das linke Bein unterhalb freigeben.

Die andere, linksstehende weibliche Gestalt trägt dunkles Haar und hebt ihren am Ellenbogen gebeugten linken Arm, als grüße sie die aufsteigende Figur, die dieselbe Bewegung ausführt. Der linke Arm der zentralen Figur, die die Stufen hinaufsteigt, ist ebenfalls im Ellenbogen gekrümmt und nach oben gestreckt, als würde sie mit geschlossenen Fingern grüßen. Dadurch entsteht eine diagonale Aufwärtslinie, die sich von ihrer rechten Schulter zum oberen linken Bereich der Figur erstreckt. Ihr Kopf ist im Profil dargestellt und dem Blick der linksstehenden weiblichen Figur zugewandt, während das Haar ebenfalls zu einem festen Knoten am Hinterkopf zusammengefasst ist. In ihrer rechten Hand hält sie am gebogenen Henkel einen zylindrischen Eimer, der mit schuppenartigen Mustern dekoriert ist. Ihr Gewand ist lang und bildet eine gleichmäßige vertikale Linie von den Schultern bis zu den Fußknöcheln. Am unteren Saum zeigt sich eine leichte Drehung des Stoffes um die Füße, die Bewegung und Kontakt des Gewandes mit den Stufen andeutet. Entsprechend stehen ihre beiden Füße auf aufeinanderfolgenden Stufen: Der rechte Fuß ruht auf einer höheren Stufe, während der linke etwas tiefer gesetzt ist, wodurch sich eine sanfte schräge Standachse ergibt, die die aufsteigende Körperbewegung unterstützt.

Folgt man dem Faden, der aus der rechten Hand der links stehenden dunkelhaarigen weiblichen Figur hervorgeht und aus der vertikalen Kontur des Stammes des zweiten Baumes hervortritt, so führt dieser zu einer weiblichen Gestalt, die im unteren rechten Bereich des terrestrischen Bildfeldes neben den Wurzeln der beiden linken Bäume, welche sich nach unten ausbreiten und in der vordersten Bildebene verlaufen, sitzt. Ihr Körper bildet eine sanfte diagonale Achse. Der Oberkörper neigt sich nach hinten und rechts, während ihre Beine nach vorn und leicht nach links ausgestreckt sind und den geschwungenen Linien der Wurzeln folgen. Die Falten ihres Gewandes, das den gesamten Körper bedeckt, bilden langgezogene, geschwungene Linien, die sich harmonisch in den Fluss der Wurzeln einfügen und schließlich auf der Erdoberfläche auslaufen. Ihr Kopf ist leicht angehoben und im Dreiviertelprofil etwas nach rechts gewandt, was darauf hinweist, dass sich ihr Blick in den oberen rechten Bildraum richtet. Beide Arme sind leicht diagonal nach oben erhoben und über dem Kopf auf Ellenhöhe gebeugt, sodass ein halbkreisförmiges Öffnungsmotiv entsteht. Um beide Hände ist der Faden mehrfach kreisförmig geschlungen – derselbe Faden, an dem die linksstehende weibliche Gestalt rechts

des zweiten Stammes zieht und der anschließend von den drei weiblichen Figuren verwendet wird, die weiter oben auf der Treppe vor dem Webstuhl stehen und weben.

Auf der unteren horizontalen Bildebene des Werks wird schließlich der Ursprung dieses Fadens sichtbar. Unterhalb der niedrigsten Stufen und zwischen den weit ausgreifenden, nach vorn strebenden Wurzeln zeigt sich ein Fluss mit intensiven roten, orangefarbenen und schwarzen Farbnuancen. Die Textur dieses Wasserlaufs wird durch aufeinanderfolgende wellenförmige Linien und verzerrte Krümmungen wiedergegeben. Der feurig anmutende Strom scheint aus jener Stelle zu entspringen, an der die Wurzeln des zweiten Baumes bis unter die Treppe reichen. Dort bilden sich rötliche und schwärzliche Formen, die an einen Strudel erinnern, von wo aus der Fluss nach links strömt und einem unregelmäßigen Verlauf bis in eine unterirdische Grotte folgt, während er nach rechts als regulärer Wasserlauf weiterführt.

Im unteren rechten Bereich des Arlingtonbildes, unmittelbar vor dem Ende der steinernen Treppenstufen, liegt eine weibliche Gestalt ausgestreckt, die entweder schlafend oder leblos erscheint. Sie ruht teilweise auf, teilweise in einem konkaven, röhrenförmigen Gebilde, das in den Erdboden integriert ist, an das erste Treppenpodest angrenzt und sich unter den Wurzeln des dritten Baumes befindet. Dieses röhrenartige Gebilde besitzt eine kreisförmige Öffnung, aus der das Wasser austritt, das in die Wasserfläche im unteren Teil der Komposition mündet. Die untere Kontur ihres Körpers (von der Hüfte bis zu ihrem linken Arm, der in einem halbkreisförmigen, bogenartigen Verlauf ausgestreckt ist und der Form der Rohröffnung folgt, bis er aus dem Bildraum austritt) liegt der Krümmung dieser halbrunden Öffnung an, die zugleich als natürliches Stützelement fungiert, während ihr Körper von der Taille abwärts im Fluss versinkt. Ihr rechter Arm ist ebenfalls horizontal, halbkreisförmig und bogenartig ausgestreckt und ruht auf ihrem Kopf. Der Kopf selbst ist zur linken Seite hin abgesunken; das dunkelhaarige Haar ergießt sich auf den Boden, da der Nacken gebeugt ist und ebenfalls der Rundung der Rohröffnung folgt. Beide Arme und der gesamte Oberkörper der Figur folgen dieser Rundung ebenso. Das Gesicht ist im Profil mit geschlossenen Augen dargestellt. Diese schläfrige Gestalt bildet ein diagonales Spiegelmotiv der dösenden Figur im Sonnenwagen am gegenüberliegenden linken Rand des dritten und höchsten Bildfeldes. Beide Körper folgen demselben bogenartigen Formenprinzip.

Im übrigen, untersten horizontalen Bildfeld der Komposition, folgt man dem Verlauf des Flusses bis hin zur Wirbelbildung am Ende der Baumwurzel unterhalb der

Treppenstufen, aus der die schwärzlich-rötlichen Strömungsschwankungen entspringen. Dort ist ein dichtes Gefüge von vier nackten menschlichen Körpern dargestellt (drei weiblichen und einem männlichen) in einer unterirdischen Grotte mit halbkreisförmigem Gewölbe. Die Körper liegen horizontal und sind teilweise in die rotierende Strömung des zuvor beschriebenen Flusses eingebettet, die sie umgibt und aus dichten, wellenförmigen Linien und Schichtungen besteht, welche zugleich Assoziationen an organisches Material, flammenähnliche Gebilde und Wasserströmungen hervorrufen. Die ineinander verschlungenen Körper bilden ein kontinuierliches Motiv, das sich von links nach rechts erstreckt und ein Gefühl der Anhäufung und Verdichtung innerhalb des unterirdischen Raums erzeugt. Gleichzeitig entsteht der Eindruck eines Sogs oder eines Strudels. Alle Figuren scheinen vom Strom mitgerissen oder in jene feurig anmutende Wirbelöffnung hineingezogen zu werden, die an jener Stelle aufbricht, an der die Wurzel des zweiten Baumes die Wasseroberfläche berührt.

Vor den drei weiblichen Gestalten ist eine muskulöse männlich wirkende Figur erkennbar, die in einer ausgeprägten seitlichen Streckung von rechts nach links dargestellt wird. Ihr Körper erstreckt sich leicht diagonal, wobei der Rücken dem Betrachter zugewandt ist. Das Gesicht erscheint im Profil und ist nach oben rechts gerichtet. Auf dem Haupt sind zwei kleine Widderhörner zu erkennen. Der rechte Arm ist horizontal nach rechts ausgestreckt. In der Hand hält die Figur eine große Spindel, um die jener Faden gewickelt ist, der alle weiblichen Gestalten der Komposition miteinander verbindet. Der linke Arm streckt sich nach links in die flammenartige Strömung hinein, als versuche die Figur sich an etwas (möglicherweise an eine Form, die schwach an die Rohröffnung am rechten Ufer des Flusses erinnert) festzuhalten, um nicht fortgerissen zu werden. Der gesamte Körper ist im Moment der Verdrehung innerhalb der Wasserströmung wiedergegeben. Unterhalb der Spindel ist die Rückseite des linken Beins, sowie die Sohle des linken Fußes, der aus dem Wasser hervorragt zu erkennen.

Die rechtsstehende weibliche Gestalt des Körperensembles, die hinter der männlichen Figur innerhalb der Höhle sichtbar wird, wiederholt deren horizontale und seitlich gelagerte Haltung, wobei ihr Rücken etwas weniger stark gedreht ist. Ihr rechter Arm streckt sich ebenfalls in Richtung der Spindel aus, als versuche sie, den aufgewickelten Faden zu ergreifen. Während der linke Arm nach oben erhoben und im Ellbogen gebeugt ist, hält sie mit Daumen und Zeigefinger den Faden, den sie mit

diesen beiden Fingern abrollt. Ihr Kopf ist nach oben gerichtet, zugleich seitlich geneigt und horizontal gestreckt, wobei der Nacken in einer geraden Linie dargestellt ist. Das Gesicht erscheint teilweise im Dreiviertelprofil, mit geöffneten Augen und leicht geöffnetem Mund, als ob sie rufe oder sich in einer leidvollen Situation befinde.

Die mittlere weibliche Gestalt, von der lediglich der Oberkörper sichtbar ist, ist nahezu frontal wiedergegeben. Sie hebt beide Arme nach oben, die an den Ellbogen gebeugt sind, und hält mit beiden Händen den Faden fest. In ihrer linken Hand liegt der Faden zwischen Daumen und Zeigefinger (die übrigen Finger bleiben geschlossen), während er in der rechten Hand zwischen den ausgestreckten Fingern gehalten wird. Der Kopf ist nach rechts geneigt, also in dieselbe Richtung wie die beiden schläfrigen Gestalten. Diese spezifische Pose findet sich sowohl im unteren rechten Bereich des ersten horizontalen Bildfeldes (bei der Figur auf dem Schilfrohr) als auch im oberen linken Abschnitt des dritten Bildfeldes auf dem Sonnenwagen. Ihr Gesicht ist im Dreiviertelprofil dargestellt und die Augen sind geschlossen. Die nach rechts geneigten Köpfe dieser drei schlafenden Figuren bilden ein imaginäres rechtwinkliges Dreieck.

Die linksstehende weibliche Figur innerhalb der Grotte, die bis zur Brust in den Wasserstrom eingetaucht ist, wird wiederum frontal dargestellt und blickt in Richtung der Betrachtenden, während ihr Kopf (ähnlich wie bei den anderen) nach rechts geneigt ist, da er gegen die Decke der Höhle gedrückt erscheint. Ihre Gesichtszüge vermitteln einen Ausdruck von Ruhe oder passiver Gefasstheit, im Gegensatz zu der rechtsseitigen weiblichen Gestalt, deren Mienenspiel an einen Schrei erinnert. Ihr rechter Arm ist horizontal nach links ausgestreckt, und sie hält zwischen den Fingern eine große Schere. Vor ihr fällt der Anfang (oder das Ende) des Fadens herab, der entweder bereits durchschnitten wurde oder unmittelbar davorsteht, durchtrennt zu werden.

Abschließend lässt sich unter Rückbezug auf die Gesamtkomposition feststellen, dass die Farbpalette überwiegend aus sanften, erdigen Tönen besteht, vor allem in Blau- und Grüntönen, ergänzt durch gedämpftes Ocker. Meer und Himmel sind durch einen kontinuierlichen Tonwertverlauf miteinander verbunden, ohne markante, abrupt wechselnde Übergänge. Die Wellen des Meeres sowie die spiralartigen Formen der Wolken werden durch rhythmische, wiederkehrende, geschwungene Linien strukturiert. Die Figuren auf der himmlischen Ebene erscheinen in deutlich helleren Tonwerten (nahezu transparent und farblich reduziert) im

Vergleich zu den Figuren auf der Erde. Die Gewänder der zentralen weiblichen Figur ebenso wie der übrigen weiblichen Gestalten auf der Treppe zeigen helle, fast halbttransparente Farbtöne, die es erlauben, die darunterliegenden Körper zu erkennen. Die Falten der Stoffe werden durch vertikale, nahezu parallele Linien dargestellt, welche die Richtung und den Fluss des Gewebes verdeutlichen.

Die meisten Schatten sind sehr schwach und fein, diejenigen, die stärker wahrnehmbar sind (etwa an den Baumstämmen) werden ebenfalls sanft und gestaffelt wiedergegeben, da sie kurz und von geringer Ausdehnung sind. Durch die Schatten, die meist den Konturen oder der Krümmung der Volumina folgen, lässt sich erkennen, dass das Licht typischerweise aus dem inneren Bildraum kommt und zwar insbesondere vom Sonnenwagen. Das Licht folgt jedoch keiner einheitlichen Richtung und viele Bereiche der Komposition werden von sich aus erhellt.

Die Gesamteindruck der Szene vermittelt daher ein Gefühl von kontinuierlicher Bewegung und Zirkulation. Die wellenförmigen Linien, die wiederkehrenden spiral- und helixförmigen Strukturen (insbesondere die zuvor als umgekehrtes C bezeichnete Form) sowie die Tonwertabstufungen erzeugen eine dynamische Wirkung, während der dezente Einsatz von Licht und die weichen Konturen die Schärfe der Grenzen reduzieren und eine visuelle Verschmelzung der Figuren sowohl untereinander als auch mit ihrer Umgebung ermöglichen.

Wie aus der obigen Beschreibung ersichtlich, ist es recht schwierig, den Inhalt oder die Bedeutung des Werks allein anhand seiner Morphologie zu erkennen. Obwohl die vorliegende Beschreibung auf eine nicht-interpretative, rein morphologische Herangehensweise beschränkt ist, muss betont werden, dass die dargestellten Motive jede ausreichende Verständnisbemühung unvollständig erscheinen lassen, sofern nicht eine nachfolgende Analyse ihrer metaphorischen Funktionen erfolgt. Nur einige wenige dieser Motive können möglicherweise Hinweise darauf geben, in welche Richtung eine Interpretation gelenkt werden kann.

Die Metaphorologie von Blumenberg geht davon aus, dass bestimmte Metaphern nicht lediglich als poetische Bilder fungieren, sondern „absolute Metaphern“ konstituieren, das heißt fundamentale Strukturen darstellen oder als Art Weltbild wirken, durch die das Denken selbst erst ermöglicht wird.¹⁶³ Sie sind demnach

¹⁶³ Hans Blumenberg, „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, in *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960): 9.

nicht bloß Überreste oder Relikte des Übergangs vom Mythos zum Logos, sondern grundlegende Elemente der philosophischen Sprache.¹⁶⁴ Die Darstellung des griechischen Tempels im Hintergrund orientiert sich an einer klassischen Ikonographie. Zwei weitere Bezugspunkte weisen in eine konkretere Richtung: der Titel der vorliegenden Arbeit, *The River of Oblivion*, sowie das Motiv der Drei Schicksalsgöttinnen (also die drei weiblichen Gestalten in der unterirdischen Höhle, Lachesis und Klotho, die den Faden halten, und Atropos mit der Schere, die bereit ist, diesen zu durchtrennen oder bereits durchtrennt hat) erscheinen (zusammen mit der Wiederholung einiger anderer Motive, wie der weiblichen Figur im unteren rechten Bildbereich oder des verwobenen Netzes, das den Körper eines Wesens einfängt) exakt gleich (da sie in Blakes sonstiger Werkproduktion nicht auftauchen) in einem charakteristischen Werk mit dem Titel *The Spirit of Plato unfolds his Worlds to Milton in Contemplation* [Abb.4].¹⁶⁵ Auf diese Weise betreten wir eindeutig einen platonischen/neuplatonischen Kontext, wie mehrfach von Raine und Heppner hervorgehoben wurde,¹⁶⁶ in dem sich einige fundamentale philosophische Metaphern rekonstruieren lassen, die diese Denktradition begründen. Ohne eine solche metaphorologische Untersuchung bleiben die Funktionen der Motive in Blakes visueller Sprache undurchsichtig, da ihre aktive Bedeutung nicht nur von ihrer Form, sondern auch von ihrem Status als Träger abhängt, durch die historisch das (platonische) Denken das behandelt, was nicht ausschließlich begrifflich artikuliert werden kann. Daher macht die Natur der Motive selbst den methodischen Schritt der metaphorologischen Interpretation erforderlich, um eine vollständig entwickelte Einsicht in die Struktur und die Bedeutung des Werks zu gewinnen. Im folgenden Kapitel werden die theoretischen Grundlagen dieser metaphorologischen Herangehensweise vorgestellt.

4. Prinzipien der Metaphorologie

Eine Prototheorie der Metaphorologie, wie sie im 20. Jahrhundert von Hans Blumenberg formuliert wurde, begann sich bereits bei einigen Denkern abzuzeichnen,

¹⁶⁴ Hans Blumenberg, *ibid.* 10.

¹⁶⁵ Christopher Heppner, *ibid.* 246

¹⁶⁶ Siehe die Abschnitte des vorangehenden Kapitels unter den Titeln *Kathleen Raine* und *Christopher Heppner*.

die Isaiah Berlin als Gegenaufklärer bezeichnete.¹⁶⁷ Bereits der italienische Philosoph Giambattista Vico, der sich gegen die kartesische Methode wandte und den kantischen Dualismus zwischen Phänomenen und dem Ding-an-sich vorbereitete, vertrat die Ansicht, dass der Mensch (anachronistisch) unfähig sei, die Dinge-an-sich zu begreifen.¹⁶⁸ Er könne jedoch jene Dinge verstehen, die er selbst erschaffen hat, mithin sowohl die gesellschaftlichen Institutionen als auch seine innere Welt, also das Vokabular seines eigenen Denkens: „verum ipsum factum.“¹⁶⁹ Nach Vico kann der menschliche Geist über die Realität zwar nachdenken, sie jedoch nicht in ihrer Gänze begreifen. Dies liegt darin begründet, dass der menschliche Verstand durch all jenes definiert wird, was nicht er selbst ist. Im Gegensatz dazu vermag der göttliche Geist die Realität zu verstehen, da diese in ihm enthalten ist und von ihm selbst erschaffen wurde¹⁷⁰. In seinem Monumentalwerk *Scienza Nuova* wendet er diese Methode detailliert an, um die politische und kulturelle Geschichte antiker Gesellschaften zu untersuchen, wobei er explizit schreibt:

„Doch in dieser Nacht voller Schatten, die für unsere Augen das entfernteste Altertum bedeckt, erscheint das ewige Licht, das nicht untergeht, von jener Wahrheit, die man in keiner Weise in Zweifel ziehen kann: daß diese historische Welt ganz gewiß von den Menschen gemacht worden ist: und darum können (denn sie müssen) in den Modifikationen unseres eigenen menschlichen Geistes ihre Prinzipien aufgefunden werden. Dieser Umstand muß jeden, der ihn bedenkt, mit Erstaunen erfüllen: wie alle Philosophen voll Ernst sich bemüht haben, die Wissenschaft von der Welt der Natur zu erringen; welche, da Gott sie geschaffen hat, von ihm allein erkannt wird; und vernachlässigt haben nachzudenken über die Welt der Nationen, oder historische Welt, die die Menschen erkennen können, weil sie die Menschen geschaffen haben.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Isaiah Berlin, *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*, 2nd ed., ed. Henry Hardy (Princeton: Princeton University Press, 2013): 13

¹⁶⁸ Giambattista Vico, *Giambattista Vico: Keys to the "New Science": Translations, Commentaries, and Essays*, hg. von Thora Ilin Bayer und Donald Phillip Verene (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2008): 180

¹⁶⁹ Giambattista Vico, *On the Most Ancient Wisdom of the Italians: Unearthed from the Origins of the Latin Language, Including the Disputation with the Giornale de' Letterati d'Italia*, übers. und eingel. von L. M. Palmer (Ithaca: Cornell University Press, 2000): 46

¹⁷⁰ Giambattista Vico, *ibid.* 46

¹⁷¹ Giambattista Vico, *Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker, nach der Ausgabe von 1744*, übers. und eingel. von Erich Auerbach, 2. Aufl. mit einem Nachw. von Wilhelm Schmidt-Biggemann (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2000): 125.

Vico vertritt daher die Ansicht, dass zum Verständnis der Ursprünge der Menschheitsgeschichte (und in der Folge der idealen ewigen Geschichte) die Erstellung eines mentalen Lexikons erforderlich sei. Mithilfe dieses Lexikons sollen die poetischen, imaginären Archetypen -oder anders ausgedrückt: die phantastischen Universalien– interpretiert werden. Diese bilden die Wahrnehmungsweise der frühen Menschen, die nicht auf abstrakter Reflexion, sondern primär auf der Einbildungskraft beruht.¹⁷²

„The starting point for metaphysics for Vico can be grounded in neither the senses nor in argument. It is grounded in [...] in his terms, more specifically, *fantasia*. This is the power of the *poeta* to make an ultimate intelligible as a fable or a metaphor, as Vico claims every metaphor is a fable in brief [...]. Metaphysics must be an attempt to unfold what is already present in human *fantasia* from which culture itself is first made.“¹⁷³

Für Giambattista Vico ist die Einbildungskraft ein Relikt des Göttlichen im Menschen.¹⁷⁴ Im Gegensatz zu Descartes, der unter Bezugnahme auf das Beispiel des Tausendecks die Einbildungskraft als der Vernunft unterlegen betrachtet,¹⁷⁵ oder zu Pascal, für den die Imagination „die Herrin des Irrtums und der Falschheit“ sei,¹⁷⁶ gilt sie für Vico als etwas Elementareres als der menschliche Verstand. So schrieb Johann Georg Hamann in seinem charakteristischen Stil, dass „in Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß besteht“.¹⁷⁷ Bereits Jakob Böhme (der auch Blake maßgeblich beeinflusste) vertrat die Auffassung, dass der Mensch nicht nur durch die Einbildungskraft zum Göttlichen aufsteigen und so eine Wiedergeburt erlangen könne, sondern auch, dass das Göttliche selbst durch die Einbildungskraft hervorgegangen

¹⁷² Giambattista Vico, *ibid.* 29.

¹⁷³ Giambattista Vico, *Keys to the New Science: Translations, Commentaries, and Essays*, hg. von Thora Ilin Bayer und Donald Phillip Verene (Ithaca und London: Cornell University Press, 2009): 196.

¹⁷⁴ Giambattista Vico, *On Humanistic Education: Six Inaugural Orations, 1699–1707*, übers. von Giorgio A. Pinton und Arthur W. Shippee, mit einer Einleitung von Donald Phillip Verene (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993): 42.

¹⁷⁵ René Descartes, *Στοχασμοί περί της Πρώτης Φιλοσοφίας [Meditationen über die Erste Philosophie]*, übers. und hrsg. von Evangelos Vantarakis (Athen: Εκκρεμές, 2009) 159-160.

¹⁷⁶ Blaise Pascal, *Pensées and Other Writings*, übers. von Honor Levi (New York: Oxford University Press, 1995) 16-17

¹⁷⁷ Johann Georg Hamann, *Aesthetica in nuce*, in: Projekt Gutenberg-DE, Zugriff am 14.11, <https://www.projekt-gutenberg.org/hamann/aestnuce/aestnuce.html>,

sei, als der ursprüngliche Ungrund danach verlangte, sich selbst zu erkennen, indem er sich selbst imaginierte.¹⁷⁸

So beschreibt Vico, indem er sich der Untersuchung dessen zuwendet, was er selbst die Logik der Einbildungskraft der poetischen Weisheit nennt, dass jede Form von Sprache (ebenso wie jede Mythologie) auf Metaphern gründet.¹⁷⁹ Im 19. Jahrhundert erläutert der deutsche Sprachwissenschaftler und einer der ersten vergleichenden Mythologieforscher Max Müller, der bekanntermaßen die Mythologie als eine Krankheit der Sprache definierte und in der Folge auch die abstrakte Sprache aus vergessenen Metaphern hervorgehen,¹⁸⁰ während Jean Paul in seinem Werk *Vorschule der Ästhetik* die Sprache als ein „Wörterbuch erblasseter Metaphern“ bezeichnet.¹⁸¹ In ähnlicher Weise schreibt auch Richard Rorty über die Sprache, dass „old metaphors are constantly dying off into literalness, and then serving as a platform and foil for new metaphors“¹⁸².

In ähnlicher Weise beschreibt auch Friedrich Nietzsche, dass jede metaphysische Sprache auf Metaphern beruht (und dass daher die Wirklichkeit selbst eine Täuschung darstellt), indem er schreibt, dass die Wahrheiten vielmehr „Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen, in Betracht kommen“.¹⁸³ Tatsächlich erläutert Nietzsche in einer späteren Passage besonders elegant das Verhältnis zwischen Metapher, Vorstellungskraft, Subjekt und Wahrheit:

„Nur durch das Vergessen jener primitiven Metapherwelt, nur durch das Hart- und Starrwerden einer ursprünglichen in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermasse, nur durch

¹⁷⁸ Claudia Brink, Lucinda Martin und Cecilia Muratori, *Light in Darkness: The Mystical Philosophy of Jacob Böhme* (Dresden: Sandstein Verlag / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2019): 107 - 108

¹⁷⁹ Giambattista Vico, *The New Science: Principles of the New Science Concerning the Common Nature of Nations*, hg. von Jason Taylor und Robert Miner (New Haven: Yale University Press, 2020): 148

¹⁸⁰ Max Müller, *The Science of Language Vol. 2* (New York: Charles Scribner's Sons, 1891): 448

¹⁸¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik: Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig* (Hamburg: Tredition Verlag, 2011) 181

¹⁸² Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity* (New York: Cambridge University Press, 1989): 16.

¹⁸³ Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (Urheberrechtsfrei Aufgabe, 2011): 7.

den unbesiegbaren Glauben, diese Sonne, dieses Fenster, dieser Tisch sei eine Wahrheit an sich, kurz nur dadurch, daß der Mensch sich als Subjekt, und zwar als künstlerisch schaffendes Subjekt, vergißt, lebt er mit einiger Ruhe, Sicherheit und Konsequenz [...]“.¹⁸⁴

Gleichzeitig erläutert Marcel Danesi den direkten Zusammenhang zwischen Nietzsches Ideen zur Metapher und Vicos Theorie und zeigt auf, wie die Metapher einen der kreativen Prozesse des Geistes darstellt, die jede Wahrnehmung der Realität mitprägen.

„As Vico predicted long ago, it is virtually impossible to talk about anything abstract without recourse to Metaphor. This is because abstract thought is the direct offspring of the metaphorical capacity. Metaphor spawned our Age-of-the-Gods myths and it continues to generate our Age-of-Humans scientific theories [...] Like Vico, he [Nietzsche] saw it as a transformational process that converted nerve impulses into images. These then became sound-words through some form of osmosis. The pairing of images and sound-words produced our concepts. When these were stored into verbal memory they lost their imagery content. The Vico-Nietzschean perspective of Metaphor as a fundamental transformational capacity of the mind has only recently been receiving the attention that it merits from the very scientists who study the mind [...]“.¹⁸⁵

Hans Blumenberg knüpft somit an eine Tradition an, welche die Metapher als die zentrale kosmogonische Fähigkeit des menschlichen Geistes betrachtet. In seinem wegweisenden Werk *Paradigmen zu einer Metaphorologie* von 1960 beschreibt er sowohl die Methode als auch den programmatischen Entwurf für die Disziplin der Metaphorologie. Für Blumenberg stellt die Metaphorologie eine Form der Meta-Analyse dar, oder vielmehr eine philologische Ausgrabung innerhalb der Begriffsgeschichte, durch die die verschütteten metaphorischen Grundlagen des philosophischen und abstrakten Diskurses sichtbar gemacht werden können. Als Schüler der Metaphorologie sollten wir jedoch nicht nach einer Methode suchen, mit der sich Metaphern als Mittel der Wahrheitsfindung oder als Werkzeuge zur

¹⁸⁴ Friedrich Nietzsche, *ibid.* 9.

¹⁸⁵ Marcel Danesi, *Vico, Metaphor, and the Origin of Language* (Bloomington: Indiana University Press, 1993): 124.

Erschließung eines bereits in ihnen enthaltenen Sinns instrumentalisieren lassen.¹⁸⁶ In diesem Sinne bietet Blumenberg keine neue Theorie der Metapher, sondern vielmehr eine Methode zur Freilegung der strukturellen Elemente jeglichen philosophischen Denkens. Wie auch Anselm Haverkamp in Bezug auf die Metaphorologie schreibt:

„Es ist bemerkenswert, daß die Metaphorologie selbst an keiner Stelle auch nur den Hauch einer Definition der Metapher bietet [...] die Metaphorologie ist nicht, als was sie fast ausnahmslos gerühmt wurde, ein Werk zur Metapher und ihrer Theorie, so viele grundlegende Anregungen sie für eine Metaphertheorie auch bieten mag. Ihr Gegenstand liegt tiefer, aber es mag einen Teil der Faszination ausmachen, daß mit dem exemplarisch vorgeschobenen, in der Form von Paradigmen vorgeführten Phänomen der Metapher die Frage verbunden ist, wofür die Metapher, die rhetorisch dadurch definiert ist, daß sie für etwas einsteht mit ihrem Wort, steht in Blumenbergs Philosophie: *ihr sprachliches Wesen* [...]“.¹⁸⁷

Demgegenüber sollte die Metaphorologie vielmehr als eine historische Betrachtungsweise verstanden werden, die ausschließlich retrospektiv angewandt wird, um die verborgenen Metaphern, welche das Denken selbst strukturieren, sichtbar zu machen. Zugleich zeigt sie, dass auch die Denker einer bestimmten Epoche oder Tradition über eine je eigene Metaphorologie verfügten¹⁸⁸. Wie Ralf Konersmann in der Einleitung seines *Wörterbuches der philosophischen Metaphern* bemerkt, ist sie „erst recht in ihrer philosophischen Pointierung als Metaphorologie [...] zweite, potenzierte Reflexion“.¹⁸⁹ Blumenberg stellt fest, dass

„[...] die Metaphorologie sucht an die Substruktur des Denkens heranzukommen, an den Untergrund, die Nährlösung der systematischen Kristallisationen, aber sie will auch faßbar machen, mit welchem *Mut* sich der

¹⁸⁶ Hans Blumenberg, „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, in *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960): 20

¹⁸⁷ Anselm Haverkamp, *Metapher – Mythos – Halbzeug: Metaphorologie nach Blumenberg* (Berlin: De Gruyter GmbH, Walter, 2018) 33

¹⁸⁸ Hans Blumenberg, *ibid.* 19

¹⁸⁹ Ralf Konersmann, hg., *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008): 14.

Geist in seinen Bildern selbst voraus ist und wie sich im Mut zur Vermutung seine Geschichte entwirft.“¹⁹⁰

So führt Blumenberg den Begriff der *absoluten Metaphern* ein, um einen bestimmten Typus von Metaphern zu bezeichnen, die als grundlegende Elemente der philosophischen Sprache fungieren und sich nicht auf Begriffe, bzw. begriffliche oder terminologische Kategorien, zurückführen lassen.¹⁹¹ Im Kern handelt es sich um Übertragungen, die sich „nicht in die Logizität zurückholen lassen“,¹⁹² während das eigentliche Programm der Metaphorologie (und der Begriffsgeschichte insgesamt) in der Analyse ihrer *begrifflich ablösbaren* Ausdrucksfunktionen besteht.¹⁹³ Wie jedoch auch Theodoros Dritsas im Anhang der griechischen Ausgabe von *Schiffbruch mit Zuschauer* hervorhebt, beschränkt sich Blumenberg nicht ausschließlich auf die Untersuchung der Funktionen und historischen Verknüpfungen von Metaphern, sondern betreibt zugleich eine Kritik der metaphorischen Rede, indem er sie im Hinblick auf die in ihr verborgenen begrifflichen Täuschungen prüft.¹⁹⁴ Für Blumenberg ist die Metaphorologie unmittelbar verbunden:

„Vielmehr soll uns über dieser Aufgabe lebendig bewußt bleiben, daß eine Metaphorologie — als Teilaufgabe der Begriffsgeschichte und wie diese selbst als Ganzes — immer eine Hilfsdisziplin der aus ihrer Geschichte sich selbst verstehenden und ihre Gegenwärtigkeit erfüllenden Philosophie zu sein hat. Dementsprechend ist die Typologie von Metapherngeschichten darauf aus, Aspekte — vielleicht neue Aspekte — des geschichtlichen Sich-verstehens der Philosophie zu gewinnen und zu differenzieren. Dabei werden vor allem die Übergänge und die Spezifität der Metapher und ihrer Ausdrucksfunktion schärfer heraustreten lassen.“¹⁹⁵

¹⁹⁰ Hans Blumenberg, *ibid.* 11. Siehe auch „Das Wissen, das die Metaphern vermitteln, ist das Ergebnis einer kulturellen Praxis sprachbildinduzierten Weltverstehens, und es ist die Aufgabe der philosophischen Metaphernanalyse, diese für gewöhnlich stillschweigend erfolgende, in die Schächte des kulturellen Unbewußten abgedrängte Aktivität am ausgesuchten Beispiel vorzuführen und bewußtzumachen.“ Ralf Konersmann, *ibid.* 14.

¹⁹¹ Hans Blumenberg, *ibid.* 11.

¹⁹² Hans Blumenberg, *ibid.* 9.

¹⁹³ Hans Blumenberg, *ibid.* 9.

¹⁹⁴ Χανς Μπλούμενμπεργκ [Hans Blumenberg], *Ναυάγιο με Θεατή [Schiffbruch mit Zuschauer]*, hg. Von Theodoros Dritsas (Athen: Antipodes, 2017) 159.

¹⁹⁵ Hans Blumenberg, *ibid.* 84.

In gewissem Sinne fungieren die absoluten Metaphern bei Blumenberg letztlich als eine Art Weltbild. Sie machen das Denken selbst als Formen überhaupt erst möglich, obwohl sie sich einer logischen Interpretation oder Übersetzung entziehen. Wie Blumenberg hervorhebt, stellen die absoluten Metaphern eine Grenze dar, insofern sie nicht auf Eigenschaften oder klar bestimmbare Merkmale zurückgeführt werden können.¹⁹⁶ Theodoros Dritsas fasst zusammen, dass zu den geläufigsten Beispielen, die in Blumenbergs Werk untersucht werden, etwa das Licht als Metapher der Wahrheit, das Buch als Metapher der Welt sowie die Höhle als Metapher der menschlichen Existenz in der Welt gehören.¹⁹⁷ So beschreibt etwa Richard Rorty (tatsächlich beeinflusst von Blumenbergs Methode)¹⁹⁸ in seinem bekannten Werk *Philosophy and the Mirror of Nature*, dass die abendländische Philosophie seit der griechischen Antike im Wesentlichen auf visuellen Metaphern beruht:

„It is pictures rather than propositions, metaphors rather than statements, which determine most of our philosophical convictions. The picture which holds traditional philosophy captive is that of the mind as a great mirror, containing various representations -some accurate, some not- and capable of being studied by pure, nonempirical methods. Without the notion of the mind as mirror, the notion of knowledge as accuracy of representation would not have suggested itself. Without this latter notion, the strategy common to Descartes and Kant - getting more accurate representations by inspecting, repairing, and polishing the mirror, so to speak- would not have made sense.“¹⁹⁹

Beispielsweise konstatiert M. H. Abrams, dass von Platon und der aristotelischen Mimesis-Theorie bis hin zum 17. Jahrhundert die Metapher des Spiegels die ästhetische Theorie dominierte. Demgegenüber beobachtet er ab dem späten 18. Jahrhundert eine grundlegende Wende, bei der sowohl französische Kunsttheoretiker als auch vor allem britische Dichter und Denker der Romantik begannen, Kunst auf eine radikal unterschiedliche Art und Weise wahrzunehmen. Für sie war Kunst keine bloße Nachahmung oder ein Spiegel der äußeren Realität mehr,

¹⁹⁶ Hans Blumenberg, Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979) 90-91.

¹⁹⁷ Χανς Μπλούμενπεργκ [Hans Blumenberg], ibid. 155.

¹⁹⁸ Siehe Anthony Reynolds, „Unfamiliar Methods: Blumenberg and Rorty on Metaphor,“ in *Qui Parle* 12, Nr. 1 (Frühling/Sommer 2000): 4

¹⁹⁹ „Richard Rorty, *Philosophy and the Mirror of Nature* (New Jersey: Princeton University Press, 1979) 12

ebenso wenig wurde der Künstler als ein Handwerker begriffen, der lediglich die Formen der Natur kopiert. Vielmehr galt die Kunst nun als spontaner Ausdruck und geheimnisvoller Ausfluss einer unterbewussten, irrationalen Kraft innerhalb der menschlichen Seele. Mithin fungiert die Kunst fortan als eine Art Lampe, die die Welt nicht mehr bloß reflektiert, sondern von innen heraus beleuchtet.²⁰⁰

Desgleichen wird bereits seit dem 19. Jahrhundert, wie auch Konstantinos Vassiliou anmerkt, das künstlerische Genie nun als zentrifugale, expressionistische Kraft eines mentalen Mechanismus wahrgenommen ist, der wie nicht nur eine Lampe, sondern tatsächlich wie eine Dampfmaschine funktioniert.²⁰¹ Daraus wird ersichtlich, wie zwei unterschiedliche, der Welt der Technik entlehnte Metaphern das Kunstverständnis der Denker jener Epoche grundlegend neugestalteten. In ähnlicher Weise demonstrieren die bereits erwähnten Lakoff und Johnson, dass Metaphern nicht nur unseren alltäglichen Diskurs, sondern auch jene Konzepte präzise bestimmen, mittels derer wir mit der Realität interagieren. Dies verdeutlichen sie anhand des populären Beispiels der „Theorien als Gebäude“.²⁰²

Blumenbergs Metaphorologie widersetzt sich jedoch dem reinen Konzeptualismus oder begrifflichen Essentialismus. Er vertritt die Ansicht, dass neue Begriffe die Positionen früherer Konzepte einnehmen, denen es misslang, ihren Sinngehalt präzise zu vermitteln. Dabei können Begriffe zwar denselben Namen oder Terminus beibehalten, letztlich jedoch eine völlig konträre Bedeutung annehmen, weshalb eine historische Kontinuität keineswegs garantiert ist.²⁰³ Im Gegensatz dazu schlägt Blumenberg die Einbeziehung nicht-begrifflicher Elemente des Diskurses vor: insbesondere die [absolute] Metapher als ein neues Forschungsfeld. Die Metapher bewahrt stets ihre Herkunft und offenbart unwillkürlich ihr historisches Potenzial selbst in gänzlich veränderten Kontexten, die sich einer rein begrifflichen Analyse entziehen. Gerade deshalb vermag die Metapher, ebenso wie der Mythos, in einen

²⁰⁰ M. H. Abrams, *The Mirror and The Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford: Oxford University Press): 30-31.

²⁰¹ Κωνσταντίνος Βασιλείου [Konstantinos Vassiliou], *Η Ανθρωπολογία της Παρακμής [Die Anthropologie des Untergangs]* (Athen: Πλέθρον, 2022): 12.

²⁰² "THEORIES (and ARGUMENTS) ARE BUILDINGS: Is that the foundation for your theory? The theory needs more support. The argument is shaky. We need some more facts or the argument will fall apart. We need to construct strong argument for that. I haven't figured out yet what the form of the argument will be. Here are some more facts to shore up the theory. We need to buttress the theory with solid arguments. The theory will stand on the strength of that argument. The argument collapsed. George Lakoff and Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (Chicago: University of Chicago Press, 2003): 47.

²⁰³ Χανς Μπλούμενμπεργκ [Hans Blumenberg], *ibid.* 155.

Dialog mit all ihren vorangegangenen Versionen zu treten.²⁰⁴ Genau aus diesem Grund bezeichnete Vico bereits vor fast drei Jahrhunderten die Metapher treffend als einen *favola breve* [kurzen Mythos]²⁰⁵, während Blumenberg diesen Gedanken prägnant zusammenfasst, indem er schreibt, dass „Metaphern [...] Leitfossilien einer archaischen Schicht des Prozesses der theoretischen Neugierde sind“.²⁰⁶ Ralf Konersmann formuliert in ähnlicher Weise und mit noch größerer Klarheit über die Metaphorologie:

„Die philosophische Metaphernanalyse reflektiert die Sprache des Wissens und seiner Geschichte, wie sie in Texten dokumentiert ist. Ihr deskriptiver Gestus verzichtet auf die Übernahme jener Einschließungen und Ausgrenzungen, wie sie das begriffsorientierte Denken bei der Bewältigung seines Pensums vornehmen muß. Wo dieses die philosophische Sprachwelt willkürlich beschränkt und auf die Konventionen der theoretischen Sprache zurücknimmt, insistiert die Metaphorologie auf der Zeugniskraft des Unbegrifflichen.“²⁰⁷

So unternimmt Blumenberg den Versuch, diesen Prozess zu beschreiben, indem er die Metapher der „mächtigen Wahrheit“ interpretiert²⁰⁸. Er vertritt die Ansicht, dass der Wahrheitsbegriff primär auf der Lichtmetaphorik gründet, da diese „nicht rückübertragbar“ sei.²⁰⁹ Dabei greift er auf heterogene Denker (von Milton bis Goethe) als Paradigmen für das Licht als Wahrheit zurück. Er resümiert, dass Wahrheit stets als eine Transparenz der Weltstruktur und des Daseins begriffen wird. Dies impliziert einen aufklärerischen Durchbruch durch das (epistemologische oder metaphysische) Dunkel, insbesondere im Hinblick auf die trügerische Selbstverborgenheit der Natur (wie sie etwa Heraklit in seinem berühmten Fragment thematisiert). Denn vor allem bei christlichen oder neuplatonischen Denkern erscheint Gott oder das Eine stets als

²⁰⁴ Χανς Μπλούμενμπεργκ [Hans Blumenberg], *ibid.* 158.

²⁰⁵ Giambattista Vico, *The New Science: Principles of the New Science Concerning the Common Nature of Nations*, hg. von Jason Taylor und Robert Miner (New Haven: Yale University Press, 2020):

²⁰⁶ Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, 8. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2020) 87

²⁰⁷ Ralf Konersmann, hrg., *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008) 13

²⁰⁸ Hans Blumenberg, „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960) 12

²⁰⁹ Hans Blumenberg, *ibid.* 12.

der *Vater des Lichts*.²¹⁰ Anschließend untersucht Blumenberg, wie sich bei den stoischen Philosophen die Lichtmetaphorik in eine Metaphorik des Abdrucks (oder der Einprägung) verwandelt:

„Die klassische Lichtmetapher, die durch die stoische Etymologie: φαντασία von φῶς ins Spiel kommt, ist indifferent zur *Aktionsrichtung* der kataleptischen Nötigung und überhaupt mehr der ruhend-genießenden, vertraut im Schauen aufgehenden θεωρία der klassischen Zeit zugeordnet: *Wie das Licht sich selbst zeigt und zugleich die im Licht stehenden Dinge, so zeigt auch die Vorstellung sich selbst und das, was sie hervorruft*. Solches Zeigen genügt den stoischen Anforderungen an die Mächtigkeit der Evidenz nicht mehr; anstelle der Lichtmetapher schiebt sich die *Prägemetaphorik*.“²¹¹

Bereits bei den Stoikern nimmt die Wahrheitsmetapher somit Qualitäten von Gewicht, Druck und letztlich Macht an. Blumenberg legt in der Folge anhand von Beispielen dar, dass die Wahrheit (als Idee) als etwas begriffen wird, das sich dem Geist des Philosophen durch göttliche Gnade oder Offenbarung kraftvoll aufdrängt. Daraus resultiert eine Metaphorik der selbsterzeugenden Wahrheit, die bis zu Kepler fortwirkt. Paradoxerweise und von großem Interesse ist, dass diese Idee der aufgezwungenen Wahrheit bei Vico mit einer Theorie des Irrtums identifiziert wird. Ähnliches lässt sich bei Hume beobachten: Für ihn ist die Wahrheit lediglich die Bezeichnung für jene Vorstellungen, die sich gegenüber allen anderen behaupten und den Verstand dominieren, indem sie sich in Glaubensüberzeugungen verwandeln.²¹² Im darauffolgenden Kapitel beschreibt Blumenberg noch ausführlicher die pragmatische Funktion der oben erwähnten absoluten Metaphern. Er schreibt wieder

„Wir fragen erneut nach der Relevanz der absoluten Metaphern, nach ihrer historischen Wahrheit. Ihre Wahrheit ist, in einem sehr weiten Verstande, pragmatisch. Ihr Gehalt bestimmt als Anhalt von Orientierungen ein Verhalten, sie geben einer Welt Struktur, repräsentieren das nie erfahrbare, nie überschaubare Ganze der Realität. Dem historisch verstehenden Blick indizieren sie also die fundamentalen, tragenden Gewißeheiten, Vermutungen, Wertungen, aus denen sich die Haltungen, Erwartungen, Tätigkeiten und Untätigkeiten,

²¹⁰ Hans Blumenberg, *ibid.* 14.

²¹¹ Hans Blumenberg, *ibid.* 15.

²¹² Hans Blumenberg, *ibid.* 16-18.

Sehnsüchte und Enttäuschungen, Interessen und Gleichgültigkeiten einer Epoche regulierten. *What genuine guidance does it give?*²¹³

Zurückkehrend zur Metaphorik der allmächtigen Wahrheit, beschreibt Blumenberg erneut die verschiedenen Transformationen dieser Denkfigur. In der Moderne mündet dies in eine neue Metaphorik als eine radikale Umkehrung der Metaphorik des automatischen Erscheinens der Wahrheit, nach der, der Mensch die verborgene Wahrheit der Natur (und Gott) gewaltsam entreißen muss.²¹⁴ So nimmt das Wissen laut Blumenberg in der Neuzeit den Charakter der Arbeit an (wie bei Bacon und Descartes). Die mittelalterliche Vorstellung einer von sich aus erscheinenden Wahrheit wird von den Aufklärern als der fundamentale Irrtum des finsternen Zeitalters kritisiert. In der frühen Neuzeit bleibt die Wahrheit somit ein Akt bewusster und gewaltsamer Entdeckung. Eine Ausnahme bildet hierbei Goethe, für den der Mensch kein Übertreter der Natur ist. Im Gegenteil seien Wissenschaft und Technik eher dazu angetan, die Wahrheit und das innere Sein der Dinge zu verbergen:²¹⁵ ein Gedanke, der bis zu Heideggers Theorie des *Gestells* reicht.²¹⁶

So setzt Blumenberg seine Untersuchung von Wahrheitsmetaphern fort, indem er beispielsweise die Auffassung der Wahrheit (und der Welt selbst) als eine *terra incognita* analysiert. Diese Metapher tritt im Zeitalter der Entdeckungen verstärkt in den Schriften verschiedener Denker wie Browne oder Hobbes hervor, wobei die Welt und die Wahrheit als etwas noch Unausgeforschtes oder Unvollendetes begriffen werden.²¹⁷ Bemerkenswert ist, dass bereits bei Kant die Welt als etwas Unabgeschlossenes erscheint, das sich in einem ständigen Prozess der Neuschöpfung, wenngleich die Menschheit von diesem Prozess zunächst ausgeschlossen bleibt. Dies ändert sich erst mit der deutschen Romantik. Denker wie Schlegel legitimieren den schöpferischen Willen des Menschen gerade damit, dass das Ganze noch nicht vollendet sei.²¹⁸ In diesem Sinne schreibt etwa Novalis:

²¹³ Hans Blumenberg, *ibid.* 22.

²¹⁴ Hans Blumenberg, *ibid.* 24-27.

²¹⁵ Hans Blumenberg, *ibid.* 30-36

²¹⁶ Martin Heidegger, Die Frage nach der Technik, in: *Gesamtausgabe, Band 7* (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000) 20.

²¹⁷ Hans Blumenberg, *ibid.* 60.

²¹⁸ Hans Blumenberg, *ibid.* 63-64.

„Gott und Natur muß man hiernach trennen. Gott hat gar nichts mit der Natur zu schaffen. *Er ist das Ziel der Natur* — dasjenige, mit dem sie einst harmonieren soll. Die Natur soll moralisch werden und so erscheint allerdings der Kantische Moralgott und die Moralität in einem ganz andern Lichte [...].“²¹⁹

So wird die Welt nicht mehr als ein statisches, geschaffenes Objekt, sondern vielmehr als ein ethisch unvollendetes Projekt begriffen. Diese genuin romantische Idee findet ihre radikalste Ausprägung im russischen Kosmismus. Denker wie der *russische Sokrates* Nikolai Fjodorow (dessen Einfluss von Dostojewski bis hin zum sowjetischen Raumfahrtprogramm reicht) vertraten die Ansicht, dass Gott der Menschheit die gemeinsame Aufgabe, der physischen, metaphysischen und ethischen Vollendung der Schöpfung auferlegt habe. Diese Vollendung solle durch die technologische Auferstehung aller Toten (ein Prozess, der bereits durch Christus initiiert wurde) realisiert werden. Infolge der Überbevölkerung durch die Gesamtheit der Wiedererweckten müsse schließlich die Besiedlung und Eroberung des gesamten interplanetaren Raums erfolgen.²²⁰

In Fortführung seiner metaphorologischen Untersuchung der absoluten Metaphern von Wahrheit und Welt widmet sich Blumenberg sodann einer Reihe von mechanischen Weltmetaphern. Bekanntlich konstituieren für Descartes sowohl die Welt (als ein geregelter Mechanismus) als auch insbesondere die Lebewesen (mit Ausnahme des Menschen, sofern dieser eine Seele besitzt) bloße Maschinen und Automaten. Ihr Handeln vollzieht sich so notwendigerweise und automatisch wie die mechanischen Bewegungen einer Uhr.²²¹ Diese spezifische Metapher ist par excellence eine absolute Metapher, mittels derer der moderne Geist versucht, die Totalität der Realität zu begreifen. So fungiert das mechanistische Weltbild bei zahllosen Denkern, wie etwa bei Voltaire (der selbst die irrationalen Leidenschaften als Zahnräder einer universellen Naturmaschine betrachtet), als das maßgebliche Mittel der Weltwahrnehmung. Wie Blumenberg selbst anmerkt, führt die

²¹⁹ Novalis, *Briefe und Werke III* (Berlin: Verlag Lambert Schneider, 1943) 697-698.

²²⁰ „In many passages throughout *The Philosophy of the Common Task*, Fedorov calls nature” our temporary enemy but permanent friend.” By virtue of our reason, we are intended to regulate blind nature, a duty which, from Adam’s time to now, through weakness, we have failed to exercise. As fallen humanity, we are now nature’s slaves, and our common task is to become nature’s masters, after which we shall have recreated paradise and nature will truly be our eternal friend. [...]“ George M. Young, *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers* (New York: Oxford University Press, 2012): 79.

²²¹ René Descartes, *Λόγος Περί της Μεθόδου* [Abhandlung über die Methode], übers. von Chr. Christidis (Athen: Ekdoseis Papazisi, 2020) 162

mechanistische Metaphorik trotz ihres unerschütterlichen Panlogismus zu einer Weltanschauung, die zutiefst von gnostischen Vorurteilen geprägt ist. Dabei wird das notwendig immanente Chaos und das Irrationale der Existenz umgedeutet und lediglich als das Spielzeug eines sorglosen Schöpfers begriffen:

„Eine Uhr kann ein Spielzeug sein, und diese Vorstellung hatte eine Theologie auf die Welt übertragen, die sie in die Hand göttlicher Willkür und Despotie gegeben sah. Reimarus erwähnt Kopernikus nicht, um den Sonnenstillstand zur Fabel zu machen; ihm geht es um eine grundsätzliche Kritik. Aber eben dieses Grundsätzliche ist seit Kopernikus emotional aktualisiert worden: die Welt ist über die Dimensionen eines *Spielzeuges* Gottes hinausgewachsen, der willkürliche Eingriff in ihren Bestand und ihre Gesetzmäßigkeit reflektiert sich auf die Gottheit und macht sie zum *Ungeheuer*. Man erfaßt hier den emotionalen Fond des Deismus, das neue Selbstbewußtsein der Weltlichkeit, die sich nicht mehr in der Anheimgabe an eine transzendente Verfügung erträgt und noch in ihren Metaphern sich gegen die Übergriffe des Weltsouveräns abzusichern sucht.“²²²

Im Gegensatz zu dieser absoluten Metapher führt Blumenberg die mittelalterliche Metaphorik (ebenfalls eine mechanistische Metaphorik, jedoch eines anderen Mediums) der Welt als Buch als eine alternative Weise der Wirklichkeitserfassung an. Hierbei wird die vergängliche Schöpfung als ein fremdsprachiges Buch gedeutet, das der Mystiker lesen muss, um die verborgenen göttlichen Geheimnisse zu schauen. Diese Vorstellung setzt sowohl die Kabbala²²³ als auch die mittelalterliche katholische Mystik von Bonaventura bis hin zu Emanuele Tesauro voraus. Letzterer bezeichnet in seinem Werk *Il cannocchiale aristotelico* sämtliche Naturphänomene als *argutezze della Natura*, d.h. als materielle Metaphern der göttlichen Sprache.²²⁴ Der Zeitgenosse Tesauros, der etwas ältere geheime Neuplatoniker und Barnabitenpriester Christoforo Giarda, schreibt im Zusammenhang mit der Metapher der Natur als Buch, dass Gott die gesamte Schöpfung als eine

²²² Hans Blumenberg, *ibid.* 81

²²³ Siehe: Hermann Geyer, *Die cabalistische Bedeutung des liber naturae* (Boston: Walter de Gruyter, 2001)

²²⁴ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico [Das aristotelische Fernrohr]*, in: *Trattatisti e narratori del Seicento*, hrsg. von Ezio Raimondi (Mailand–Neapel: Ricciardi, 1960) 9

Sammlung symbolischer Bilder entworfen habe, die in der *Bibliothek des Universums* der menschlichen Kontemplation als Spiegel göttlicher Vollkommenheit dienen.²²⁵

Schließlich beschreibt Blumenberg im Folgenden ein weiteres Beispiel für die historische Transformation eines Mythos in eine absolute Metapher, indem er auf den platonischen Demiurgen im *Timaios* verweist. Laut Plato formte der göttliche Demiurg also die sichtbare Welt des Werdens als „τῶν αἰδίων θεῶν ἄγαλμα [ein Abbild der ewigen Götter]“.²²⁶ Zusammengefasst erschuf er das Universum in kreisförmiger Gestalt, indem er die vier Elemente in Harmonie brachte und auf Vollkommenheit zielte. Er selbst erschuf die Zeit als ein bewegtes Abbild der Ewigkeit²²⁷ und beschloss, auch jene Gestalten zu schaffen, die der Geist in der wahrhaft lebendigen Welt erblickt, d. h. alle Wesen, die die Welt umfasst (Planeten, Götter und Dämonen sowie schließlich die sterblichen Wesen durch die Mitwirkung der anderen Götter und Dämonen, wobei das Unsterbliche und das Sterbliche verflochten werden).²²⁸ Somit schafft der Schöpfer alles nicht *ex nihilo*, sondern im Hinblick auf ein höheres Urbild oder Paradigma.

Diese Metaphorik wandelte sich jedoch infolge eines negativen Weltgefühls in ein pessimistisches Weltbild um. Ansätze hierfür finden sich bereits beim Mittelplatoniker Numenios, doch erst im Gnostizismus tritt der kosmische Schöpfer als ein Wesen von löwengestaltiger und schlangenhafter Form in Erscheinung, wie bereits erwähnt, genannt Jaldabaoth, auch Ariel (vom hebräischen Wort für Löwe), Sakhlas (vom griechischen Wort σαχλός, d. h. der Unwissende) oder Samael, der blinde Gott.²²⁹ Laut Filoramo ist im Gegensatz zum platonischen Demiurgen des *Timaios*, die Welt, die von Jaldabaoth erschaffen wird, kein lebendiges Abbild des unsagbaren Gottes, sondern die verzerrte Nachbildung einer abortiven Gottheit.²³⁰

Zum Abschluss unserer Auseinandersetzung mit den Prinzipien der Metaphorologie verdient ein letztes Beispiel einer absoluten Metapher Erwähnung, die Blumenberg als ein weiteres Paradigma einer Daseinsmetapher beschreibt: die Metaphorik des Schiffbruchs mit Zuschauer, die er in seinem gleichnamigen Werk von

²²⁵ Über Giarda siehe: Ernst Gombrich, "Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought" in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948): 190.

²²⁶ Platon, *Τίμαιος* [*Timaios*] (Athen: Ekdoseis Kaktos, 1992) 81.

²²⁷ Platon, *ibid.* 72.

²²⁸ Platon, *ibid.* 72.

²²⁹ Ioan P. Couliano, *ibid.* 94.

²³⁰ Giovanni Filoramo, *ibid.* 81.

1979 thematisiert.²³¹ Blumenberg legt dar, wie das Meer zunächst als ein Grenzpunkt begriffen wird, der von der Natur selbst als äußerste Schranke menschlicher Aktivität gesetzt wurde. Es wird zudem als das Feld des Unvorhersehbaren, des Gesetzlosen und der Orientierungslosigkeit dämonisiert. Das Meer, das aufgrund seiner Instabilität (wie bereits dargelegt und im nächsten Kapitel vertieft) zahlreiche Analogien zur Materie aufweist, wird im gnostischen Sinne als das Feld der Hybris und des ursprünglichen Sündenfalls aufgefasst. Zugleich stellt die Seefahrt ein Symbol prometheischer Hybris und der Gewalt gegen die Unverletzlichkeit der Erde dar: ein Sinnbild menschlicher Grenzüberschreitung und des faustischen Drangs zur Unterwerfung der Natur.²³²

Doch die tiefgründige Gegenüberstellung der Fernsicht dieses unvorhersehbaren, unbekannten und gefahrenvollen Meeres mit dem ruhigen, distanzierten und fest gegründeten Festland (sowie dessen unbeteiligtem Zuschauer) konstituiert eine schöpferische Daseinsmetapher. In dieser hebt die Distanz zwischen der unmittelbaren Gefahrungserfahrung (was hier an Kants Begriff des dynamisch Erhabenen erinnert) und deren reflexiver Beobachtung die Tragik der Existenz nicht auf. Vielmehr macht sie diese Tragik gedanklich zugänglich oder gleichsam als Weltbild navigierbar.²³³ Dann untersucht Blumenberg, wie sich diese absolute Metapher in den Schriften verschiedener Denker wandelt, so etwa bei Montaigne. Dieser verwendet die Metapher des Schiffbruchs als ein Bild der Existenz und geht davon aus, dass der wahrhaft Weise im Schiffbruch des Daseins nichts verlieren kann, solange er sich selbst bewahrt. Damit definiert Montaigne diese absolute Metapher im Sinne der inneren Ataraxie des Philosophen: „Nicht ein wie auch immer ins Innere zurückgenommener Besitz erweist sich als das, was im Schiffbruch des Daseins gerettet werden kann, sondern der im Prozeß der Selbstentdeckung und Selbstaneignung erreichbare Selbstbesitz.“²³⁴ Die Existenz wird selbst als ein notwendiger Schiffbruch begriffen, aus dem sich nur der Weise retten kann. Indem er auf weltliche Besitztümer verzichtet, verweilt er unerschütterlich in seiner Autarkie

²³¹ Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979)

²³² Hans Blumenberg, *ibid.* 10-14.

²³³ Hans Blumenberg, *ibid.* 16.

²³⁴ Hans Blumenberg, *ibid.* 18-19.

und Autonomie (im aristotelischen Sinne) und findet (ungeachtet jeglicher äußeren Unbeständigkeit der Fortuna) seine Glückseligkeit.²³⁵

Nirgends jedoch lässt sich diese absolute Metapher so greifbar und anschaulich zum Ausdruck gebracht finden wie in der oströmischen griechischen Literatur²³⁶, beispielhaft in den Schriften des Rhetors und Philosophen Theodoros Metochites.²³⁷ Der Philosoph und römische Kaiser von Nikaia, Theodoros II. Laskaris, formulierte in der zweiten seiner zwölf *Ἐπιτομαὶ ἠθικαί* [*Moralische Aufsätze*] (verfasst um 1253 nach dem Tod seiner Frau Helena, der Tochter des bulgarischen Zaren Iwan Assen II.) die wohl eleganteste Ausprägung der Metaphorik der Existenz als Schiffbruch:

„Πολὺ καὶ δύσπλουν τὸ βιωτικόν ἐστὶ πέλαγος, μὴ ὅλως ἐλιμενίζειν ἰσχύοντος τοῦ γε πλέοντος ἀκρατῶς ἐν αὐτῷ· καὶ γὰρ οὗτος τῇ τῶν πνευμάτων φορᾷ ταραττεται συνεχῶς. [...] Ἦξει μὲν γὰρ χρόνος, ῥέουσι δὲ βίοι, διαδιδράσκουσι τὰ νομιζόμενα. Τὸ ἐσόμενον ἀπροόρατον, οὐδεὶς μὲν ὁρᾷ, πάντες πλανῶνται —οἱ ἔχοντες ὡς μὴ ἔχοντες, οἱ κλαίοντες, οἱ γελῶντες, οἱ παίζοντες, οἱ σπουδάζοντες. Τὰ φάρμακα ἀτονοῦσι, τὸ διὰ τοῦ χρόνου τῆς φθορᾶς νόσημα ἐπαύξει, ὁ πλοῦς εἰς ναυάγιον, ἀπόλυνται τὰ τῆς νεώς, καθεύδει ἡ κυβερνῶσα ψυχὴ, τῇ ἀμελείᾳ τὸ ἰστίον ῥήγνυται, τὸ πηδάλιον ἀπορρίπτεται, ἐναντίος ὁ ἄνεμος, ἥλιος δύνει, ἡ νῦξ προκόπτει, ἡ τρικυμία ἐπαύξει, ὁ φόρτος πολὺς, μακρὰ ἡ ὁδός, ὁ χρόνος βραχύς, τὰ συμβησόμενα ἄδηλα, πάν τα δεινά, ἐγὺς ὁ κίνδυνος, ὁ ὀλεθρος ἀπαραίτητος. Τῷ γὰρ χρονικῷ διαστήματι συνδιαλυομένης τῆς τοῦ βίου νηός, τὰ ταύτης πάντα διασπείρεται καὶ διόλυται.“²³⁸

²³⁵ Julie Ward, „Aristotle: Theoria as Practice and as Activity“, in *Vortrag auf der Konferenz Aristotele e le sfide del suo tempo* (Mailand, Università Cattolica del Sacro Cuore, November 2016) 244

²³⁶ Weshalb hier von der oströmischen Literatur (und nicht von der byzantinischen) die Rede ist, siehe Anthony Kaldellis, *The Case for East Roman Studies* (Leeds: Arc Humanities Press, 2024)

²³⁷ „Man muss, so meine ich, an diesen Ansichten [dem rechten Glauben an Gott und die göttliche Vorsehung] beharrlich festhalten, als handle es sich um einen sicheren Hafen; und dort niedergelassen, gleichsam mit einem wahrhaft heiligen Anker vor Anker liegend, mag man sich sodann jeglicher Art theoretischer Beschäftigung widmen. Zugleich gelte es, den Mut aufzubringen, all jenen Widernissen mit seelischer Gelassenheit zu begegnen, die einem widerfahren und die die verrinnende Zeit mit sich bringen mag. Wenn die Dinge also günstig stehen, darf man sich nicht auflehnen oder den Verstand verlieren; tritt jedoch das Gegenteil ein, so darf man auch dann nicht verzagen. Vielmehr soll man – wie jener dorische Kapitän inmitten der Wogen des Lebens – sagen: ‚Aufrecht werde ich das Schiff versenken‘, und mit Hilfe der rechten Gedanken versuchen, das Schiffbruch des eigenen Körpers aufrecht zu halten.“ Theodore Metochites, *Ἠθικός ἡ Περί Παιδείας* [*Moralische Abhandlung oder über die Erziehung*] (Athen, Εκδόσεις Κανάκη, 2002): 24-25.

²³⁸ In der deutschen Fassung: „Das Meer des Lebens ist weit und schwer zu durchqueren, denn der Mensch, der machtlos darauf dahinsiegelnd verharret, vermag keinen sicheren Hafen zu finden. Unablässig wird er durch die Bewegungen der Winde erschüttert. [...] Denn die Zeit verrinnt, Leben vergehen, Sitten schwinden. Die Zukunft ist unvorhersehbar, niemand vermag sie zu erkennen, alle

Blumenberg untersucht im Anschluss den sogenannten synthetischen Typus dieser Metaphorik, der seinen Ausgangspunkt in der Einleitung zum zweiten Buch von Lukrez *De rerum natura* findet.²³⁹ Dort wird beschrieben, dass es angenehm sei, ein Schiffbruch aus der Ferne vom Ufer aus als Zuschauer zu betrachten, nicht etwa, weil „die Qual des Fremden das Herz erfreut [...]“, sondern weil man Übel und Unglück sieht, von denen man selbst verschont geblieben ist.²⁴⁰ Im Gegensatz dazu wirft Montaigne dem Zuschauer eine boshafte Gesinnung und Schadenfreude vor, da dieser sich angesichts des Untergangs der Schiffbrüchigen seiner eigenen Selbsterhaltung erfreue.²⁴¹ Blumenberg hingegen legt dar, dass das, was der Zuschauer genießt, nicht der erhabene Charakter der visuellen Erfahrung und der Theoria sei, sondern vielmehr das Selbstbewusstsein gegenüber dem chaotischen Wirbel der Atome (gemäß dem epikureischen Dogma), aus denen er selbst ebenso zusammengesetzt ist wie er sich auch wieder in sie auflöst.²⁴² Durch die Metaphorik des Schiffbruchs im unerbittlichen Aufruhr des wogenden Meeres wird die epikureische Naturauffassung der unsteten Atome begriffen und beschrieben. In diesem Meer der Materie (wie es auch Lukrez schildert), aus dem die Formen der Natur wie Trümmer eines Schiffbruchs an die Küsten der Naturerscheinungen gespült werden.²⁴³

Etwas Ähnliches beschreibt auch Schopenhauer, wenn er darlegt, dass das Gefühl des (dynamisch) Erhabenen im Zuschauer dann geweckt wird, wenn dieser sich plötzlich nicht nur seines individuellen, sondern des universellen Willens bewusst wird, der alle Erscheinungen hervorbringt und vernichtet. Dabei triumphiert der Geist und die Theoria, indem sie nicht der irrationalen Angst vor der eigenen

befinden sich im Zustand der Täuschung: sowohl jene, die zu besitzen glauben, als auch jene, die nichts haben; die Weinenden wie die Lachenden, die Leichtfertigen wie die Fleißigen. Die Heilmittel erweisen sich als unwirksam, die Krankheit der Verderbnis schreitet mit dem Fortgang der Zeit voran. Das Schiff erleidet Schiffbruch, seine Ausrüstung wird zerstört, die Seele am Steuer versinkt in Schlaf, das Segel wird durch Nachlässigkeit zerrissen, das Ruder geht verloren, der Wind steht entgegen, die Sonne sinkt, die Nacht bricht herein, der Sturm verstärkt sich, die Last ist schwer, die Reise ist lang, die Zeit ist knapp, die Zukunft bleibt ungewiss — alles ist furchterregend, die Gefahr ist nahe, das Verderben unausweichlich. Denn wie das Schiff des Lebens im Laufe der Zeit gänzlich zugrunde geht, so zerstreut sich alles, was sich in ihm befindet, und verfällt dem Untergang.“ Dimitar Angelov, *The Moral Pieces by Theodore II Laskaris*, in *Dumbarton Oaks Papers* 65–66 (2011–2012) 256 – 257.

²³⁹ Hans Blumenberg, *ibid.* 31.

²⁴⁰ Λουκρήτιος, *Περί Φύσεως [Über die Natur der Dinge]*, übers. und kommentiert von Theodoros Papangelis (Athen: Gutenberg, 2021), 349.

²⁴¹ Hans Blumenberg, *ibid.* 21–22.

²⁴² Hans Blumenberg, *ibid.* 31.

²⁴³ Hans Blumenberg, *ibid.* 32.

Vernichtung erliegen.²⁴⁴ Blumenberg widmet dementsprechend zahlreiche Seiten der Analyse der Frage, wie Schopenhauer den synthetischen Typus dieser Metaphorik verwendet.²⁴⁵ Der Mensch führt mithin (als zugleich Vorstellung und Wille) ein Dasein in doppelter Gestalt. Er ist fähig, sich vom weltlichen Verderben des kannibalischen Willens zu distanzieren und die Existenz selbst abstrakt und gleichsam aus der Ferne zu betrachten:

„Er (der Mensch) verhält sich damit zum Thiere, wie der Schiffer, welcher mittelst Seekarte, Kompaß und Quadrant seine Fahrt und jedesmalige Stelle auf dem Meer genau weiß, zum unkundigen Schiffsvolk, das nur die Wellen und den Himmel sieht. Daher ist es betrachtungswerth, ja wunderbar, wie der Mensch, neben seinem Leben in concreto, immer noch ein zweites in abstracto führt.“²⁴⁶

In einer berühmten Passage, die später auch Nietzsche heranzog, um den Begriff des Apollinischen zu erläutern, beschreibt Schopenhauer zudem, wie sich der Mensch auf dem tobenden Meer der Erscheinungen an den trügerischen Mast seiner Subjektivität klammert. Diese Subjektivität stellt lediglich den *Schleier der Maya* (oder das *principium individuationis*) dar, mittels dessen er versucht, sich vor dem Schiffbruch der Existenz zu retten.²⁴⁷

Schließlich beschreibt Blumenberg anhand von Beispielen, dass sich dieser synthetische Typus der Schiffbruchmetaphorik wandelt, indem er sich von der Natur und der Außenwelt emanzipiert: Wie bereits bei Schopenhauer angedeutet, stellt das Objekt nunmehr lediglich eine Projektion des Selbst dar. Dies zeigt sich in Burckhardts Verwendung der Metapher, wonach die Wellen, die das Wrack mitreißen, die menschlichen Taten sind, die sich unbewusst in der Weltgeschichte vollziehen.²⁴⁸

Am Ende legt Blumenberg dar, dass diese absolute Metapher durch die positivistische Wissenschaft des 19. Jahrhunderts eine gewisse Notwendigkeit erfährt (als Akzeptanz des Schiffbruchs oder als nautischer Kompromiss). Der Schiffbruch ereignet sich nicht mehr infolge neuer Entdeckungsreisen in unbekannte Meere, sondern der Mensch muss darauf vorbereitet sein, ewig auf den Wassern zu treiben. Die Wissenschaft existiert dabei nicht, um Erwartungen zu erfüllen, sondern fungiert

²⁴⁴ Arthur Schopenhauer, *Gesammelte Werke* (München: Anacoda Verlag, 2020) 268.

²⁴⁵ Hans Blumenberg, *ibid.* 65-72.

²⁴⁶ Arthur Schopenhauer, *ibid.* 133.

²⁴⁷ Hans Blumenberg, *ibid.* 69.

²⁴⁸ Hans Blumenberg, *ibid.* 74.

als das bestmögliche Rettungsbrett im unbekannten und absurden Ozean der Existenz.²⁴⁹

*

Die vorangehenden Seiten dieses Kapitels stellen zusammenfassende Darstellungen spezifischer Beispiele absoluter Metaphern im philosophischen Diskurs dar, welche die von Blumenberg vorgeschlagene metaphorologische Methode veranschaulichen. Im folgenden und letzten Kapitel wird der Versuch unternommen, diese metaphorologische Methode experimentell auf die Kunstgeschichte anzuwenden, wobei das *Arlington Court Picture* von Blake als exemplarische Fallstudie dient. Tatsächlich vertrat auch Blumenberg selbst die Ansicht, dass diese Methode ebenso im Bereich der bildenden Künste Anwendung finden kann.²⁵⁰

Till Huss schlägt zwei unterschiedliche Methoden vor, um Blumenbergs Metaphorologie für die Kunstwissenschaft fruchtbar zu machen: Entweder durch die Identifizierung und Analyse einer Kunst- und Ästhetiktheorie anhand ihrer inhärenten *background metaphors* (wie etwa das Albertsche Fenster zur Natur), oder durch die Auswertung der Schriften der Künstler selbst, in denen sie ihre eigenen Werke eingehend kommentieren.²⁵¹

Im darauffolgenden Kapitel wird der Versuch unternommen, sich dem Arlington-Bild mittels einer Methode anzunähern, die sich von den beiden zuvor genannten Ansätzen unterscheidet.

5. Philosophische Metaphern in Arlington-Bild

Das vorliegende Kapitel unternimmt den Versuch, die Motive und Formen des *Arlington Court Picture* als philosophische Metaphern im Sinne Blumenbergs zu interpretieren, die primär auf die neuplatonische Ästhetik und Denktradition zurückzuführen sind. Dabei erschöpft sich ihre metaphorische Funktion keineswegs in einer rein rhetorischen oder symbolischen Dimension: vielmehr ordnen sie sich in eine neuplatonische Tradition ein, die das Bild als *μετοχή του είδους* [*Teilhabe an der*

²⁴⁹ Hans Blumenberg, *ibid.* 77.

²⁵⁰ Hans Blumenberg, „Paradigmen zu einer Metaphorologie“, in *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960): 12.

²⁵¹ Till Huss, „Metaphorology of Art or Art as Metaphorology: Using Blumenberg to Go Beyond Blumenberg,“ in *Hans Blumenberg: Thinking in Metaphors* (Münster: Westfälischer Kunstverein, Westfälische Wilhelms-Universität, and LWL-Museum für Kunst und Kultur, 2020), October 2020: 28.

Idee] begreift.²⁵² In diesem Sinne lassen sich die visuellen Metaphern des Arlington-Bildes (wie das Meer, der Schleier u. a.) als Bestandteile einer historisch nachweisbaren neuplatonischen Metaphorologie verstehen und lesen.

Dieser Ansatz ist insbesondere dadurch gerechtfertigt, dass, wie bereits im ersten Kapitel dargelegt, sowohl die Thematik als auch die ikonographische und formale Gestaltung zahlreicher, teils rätselhafter Motive des Bildes nachweislich aus dem (neo-)platonischen Denken hervorgehen, sei es als Affirmation oder als Ablehnung platonischer Dogmen. Diese philosophischen Metaphern stellen symbolische Bilder dar, die in eine historische Analyse der neuplatonischen Bildverwendung und Ikonographie eingeordnet werden können, wie sie beispielhaft in Ernst Gombrichs Werk *Icones Symbolicae* erscheint.

Gombrich unternimmt den Versuch, die Stellung des Bildes im neuplatonischen Denken historisch zu verorten. Er weist nach, dass bedeutende Künstler und Theoretiker der Renaissance sowie spätere Maler und Philosophen (etwa des Manierismus) das Bild auf eine Weise begriffen, die sich grundlegend von den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts oder der Gegenwart unterscheidet. Für Gombrich verlieren die drei klassischen Eigenschaften des Bildes –Darstellung, Symbolik und Ausdruck– ihre Trennschärfe, da sie ineinanderfließen. Dies geschieht trotz der hartnäckigen modernen Annahme, das primäre Ziel der Kunst sei der Ausdruck.

Unter Bezugnahme auf Warburgs Konzept des *Denkraumverlusts*, beschreibt Gombrich, dass der menschliche Geist bereits in archaischen Epochen dazu neigt, das Signifikant mit dem Signifikat zu verwechseln.²⁵³ Laut Warburg wird dieser

²⁵² Plotin, *Enneade I [Εννεάς Πρώτη]* (Athen: Κέντρον Ερεύνης και Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, 2018): 121.

²⁵³ „Erst dadurch, dass der Mensch eine Umwelt durch Zeichensetzung konstituiert — vermag er sein Ich von diesem „nicht Ich“ zu distanzieren. Dieser Distanzierungsprozess, der das Bereich des Bewusstseins von dem der Aussenwelt scheidet und jedem seine immanente Gesetzmässigkeit zuweist, ist ihm das wesentliche Agent und Ziel der Phylogenese wie es das der Ontogenese ist. Denkraum“ nennt Warburg diese gewonnene Distanz zur Umwelt, Denkraumschöpfung den konstituierenden Akt jeder ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung. Zeichensetzung ist es, die diese Denkraumschöpfung einleitet, Missbrauch oder Verkennung der Zeichenfunktion die Gefahr, die der Kultur immer wieder drohte und droht. Denn das ursprüngliche Zeichen, das Bild wie der Name, birgt in sich selbst die Gefahr der Hypostasis. Der Bildzauber wie der Namensfetischismus ist ein solcher denkraumzerstörender Kurzschluss des Denkens, in dem die orientierende Funktion des Abbildes verlorengeht: Zeichen und Bezeichnetes verschwimmen im magischen Weltbild zur furchterregenden Einheit.“ Ernst H. Gombrich, *To Mnemosyne. Für eine Theorie des Wissens und die Praxis der Symbolisierung. Eine Einführung in den Geburtstagsatlas* (1937), Originalversion vom Seminario Mnemosyne, englische Übersetzung von E. Thomson, in *La Rivista di Engramma*, Nr. 153 (Februar 2018): 77–82.

Prozess in der Moderne durch die instantane elektrische Vernetzung beschleunigt.²⁵⁴ Diese These wird, wie scho bemerkt, auch von McLuhan gestützt. Dies führt zur Rückkehr eines *alexandrinischen Aberglaubens* des Bildes (in Warburgs Terminologie), bei dem die Distanz zwischen den äußeren Phänomenen und dem Subjekt magisch in sich zusammengestürzt wird. Dies steht im direkten Gegensatz zu einem *bewussten Distanzschaffen*²⁵⁵, wie es das rationale Athen repräsentiert.²⁵⁶ Ein Resultat dieser Konfusion in der Spätantike sind beispielsweise die gnostischen Systeme (und teils die neuplatonischen), in denen abstrakte Begriffe gewaltsam in dämonische oder göttliche Entitäten transformiert werden, die in Visionen leibhaftig erscheinen können.²⁵⁷ Dieses Phänomen weist starke Parallelen zu dem auf, was Müller bereits im 19. Jahrhundert *als moderne Mythologie* bezeichnete.²⁵⁸ Folglich verschwimmen die Grenzen zwischen den drei genannten Bildeigenschaften zusehends.

Gombrich konzentriert sich primär auf einen Text des 17. Jahrhunderts von Cristoforo Giarda, für den die Allegorie nicht bloß eine Art Begriffssprache darstellt, die in verständliche und anschauliche Bilder übersetzt wurde. Vielmehr handelt es sich bei ihr buchstäblich um eine Verkörperung der ewigen Idee (sei es die der Geschichte oder der Rhetorik), die jenseits von Raum und Zeit in der transzendenten Welt des Intelligiblen existiert.²⁵⁹ Für den Neuplatoniker Giarda ermöglichen es erst die Bilder dem raumzeitlich begrenzten menschlichen Geist, jene ewigen Ideen wiederzuerblicken, die er vor seiner notwendigen Verkörperung im vergänglichen Körper der Phänomenalität geschaut hat:

„[...] the mind which has been banished from heaven into this dark cave of the body, its actions held in bondage by the senses, can behold the beauty and form of the Virtues and Sciences, divorced from all matter and yet adumbrated if not

²⁵⁴ Aby Warburg, *To Τελετουργικό του Φιδιού [Die Schlangenritual]*, übst. von A. C. (Plethron, Athen, 2025): 42.

²⁵⁵ Siehe z. B. Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne – The Original*, hrsg. von Roberto Ohrt & Axel Heil (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020): 20.

²⁵⁶ Aby Warburg, *Gesammelte Schriften, Band II*, hrsg. von der Bibliothek Warburg (Berlin: B.G. Teubner, 1932): 534.

²⁵⁷ Ernst Gombrich, *ibid.* 166

²⁵⁸ Max Müller, *The Science of Language Vol. 2* (New York: Charles Scribner's Sons, 1891): 647 – 649.

²⁵⁹ Ernst Gombrich, *ibid.* 164.

perfectly expressed, in colours, and is thus roused to an even more fervent love and desire for them.“²⁶⁰

Das Bild (und mithin die Kunst) vermag somit als Impuls für den Aufstieg des Geistes (vermittelt durch den Eros für das Wissen, die Tugenden und die Wissenschaften, wie auch Iamblichos in seinem *Protreptikos* darlegt²⁶¹) von den vergänglichen irdischen Dingen hin zur ewigen Welt der Ideen zu fungieren. Gombrich erläutert zusammenfassend, dass spezifische Bilder und Symbole als verschlüsselte Geheimnisse göttlicher Offenbarungen gelesen wurden, die von antiken Weisen wie Hermes Trismegistos oder Zoroaster der nachfolgenden Menschheit überliefert wurden. Für die Uneingeweihten bedeuten diese rätselhaften Bilder nichts; für die Eingeweihten hingegen bergen sie das göttliche Arcanum. Sie stellen Leitern, Zeichen und *vestigia* des göttlichen Jenseits dar, gehüllt in die sterblichen Farben der materiellen Welt²⁶².

Indem Gombrich einen historischen Rückblick auf bedeutende Denker der Renaissance wie della Mirandola, Ficino und Bruno wirft, legt er dar, dass dieser bildhafte Symbolismus unmittelbar mit der abendländischen esoterischen Tradition und vor allem mit der triadischen neuplatonischen Erkenntnistheorie verknüpft ist. Die niedere Erkenntnis entspringt den Sinnen und entspricht der platonischen *Doxa*: die höhere Erkenntnis erwächst aus der Dialektik und stellt eine rationale Leistung dar. Die wahre Erkenntnis hingegen besteht in einer Art intellektueller Intuition, die das melancholische Genie flüchtig im Zustand der Ekstase erfährt. Diese entspringt der Schau des Seins an sich, d. h. der Ideen, wobei „what to us is understandable only analytically, is revealed to them, as it were, in a flash, as a whole“.²⁶³ Somit vermischt sich hier das Verständnis der Intuition als höchster Erkenntnisform mit der Auffassung, dass jene uralten Symbole in ihrem Innersten die Strukturen der göttlichen Offenbarung verbergen.

In ähnlicher Weise analysiert Panofsky die neuplatonische Kunsttheorie in seinem Werk *Idea*. Für das neuplatonische Denken, der Geist/Intellekt des Künstlers hat durch die schöpferische Vorstellungskraft die göttlichen Qualitäten des

²⁶⁰ Ernst Gombrich, *ibid.* 164.

²⁶¹ Iamblichos, *Protreptikos*, *Mahnrede an die Philosophie* [Λόγος Προτρεπικός επί Φιλοσοφίαν], (Athen: Εκδόσεις Κάκτος, 2011): 132-133.

²⁶² Ernst Gombrich, *ibid.* 167.

²⁶³ Ernst Gombrich, *ibid.* 171.

transzendentalen Noûς, der die archetypischen Formen in sich enthält, oder wie Porphyrios sagt: *νοῦς μὲν ἐν ᾧ ἅμα τὰ ὥσπερ παραδείγματα [der Geist/Intellekt ist derjenige, in dem alles gleichzeitig als Paradigmata existiert]*²⁶⁴, und die durch ihren inneren immateriellen und reinen Zustand in einer räumlichen und zeitlichen Welt eingefangen werden, in der die Instabilität und der Fluss der Materie das Urbild verzerrt.²⁶⁵ Da alle unendlichen Formen der geschaffenen Natur gänzlich durch die ewigen Ideen hervorgebracht werden, die beständig innerhalb der lebendigen Weisheit Gottes existieren. W. Beierwaltes beschreibt diese Theorie ausführlich als: „Ausdruck der Bezüglichkeit der geistigen Gegenstände untereinander, der intelligiblen Bilder oder Ideen, die in ihrer jeweiligen Eigenheit durch das Denken in eine in sich differenzierte Einheit oder Gestalt gefügt werden“.²⁶⁶

Anschließend nutzt Ficino das Beispiel der Zeit, um zu erläutern, wie diese heiligen Symbole die Fähigkeit besitzen, augenblicklich und zugleich *in a flash* (wie auch die Metapher), eine Art verdichteten Wissens über das Dargestellte zu offenbaren. Dies ist etwas, das kein logozentrischer Begriff zu leisten vermag.

„He [Ficino] chose as example the age-old symbol of Time as a winged serpent biting its tail. Those who contemplate this image learn everything about the sacred mystery of Time, for *the Egyptians presented the whole of the discursive argument as it were in one complete image*. Here, we are clearly far away from the rational doctrine outlined above, that an image of this kind represented a winged serpent but symbolized Time. For Ficino’s argument presupposes that there is nothing conventional in this symbolic significance. That, in fact, we can learn everything about Time by looking at its symbolic representation. Should we then say that the image *represents* Time? In a sense it does. But only in an esoteric sense. For Time is not part of the sensible world. It can never appear to our bodily eyes. Yet it is not a mere *abstraction* either. The idea of Time is thought of as something existing by itself in a higher sphere — a sphere accessible to intellectual intuition. The image-symbol, then, is a

²⁶⁴ Porphyrios, *Gesamtwerke [Ἀπαντα]*. Band 2. (Athen: Εκδόσεις Κάκτος, 2009): 229.

²⁶⁵ Erwin Panofsky, *Idea, A Concept in Art Theory*, Übsz. von Joseph J. S. Peake (Columbia: 1968) 27.

²⁶⁶ Werner Beierwaltes, *Catena Aurea: Plotin, Augustinus, Eriugena, Thomas, Cusanus*, (Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 2017): 10-11.

representation of the unrepresentable, both demanding contemplation and spurring us on to transcend it.”²⁶⁷

Doch für Ficino, wie Gombrich ausführt, wird das Wesen der Zeit nicht bloß durch den geflügelten Drachen repräsentiert, der die Zeit symbolisiert. Vielmehr verkörpert sich die Zeit in dieser seltsamen Gestalt, durch welche es möglich wird, hier auf Erden das wahre Wesen der Zeit, ihre eigentliche Idee, zu schauen.²⁶⁸ Somit repräsentiert oder symbolisiert das Symbol und das Bild im neuplatonischen Denken weder (im herkömmlichen Sinne), noch drückt es bloß etwas aus. Vielmehr inkorporiert es die überhimmlischen Ideen und unkörperlichen Wesenheiten, die unsere Welt mittelbar beeinflussen, sodass sie für unsere irdischen Sinne sichtbar werden. Hierin gründet auch Ficanos leidenschaftliche Beschäftigung mit der Astrologie und Brunos Befassung mit der Magie.²⁶⁹

„Strictly speaking, these allegorical images neither symbolize nor represent the Platonic idea. It is the idea itself, conceived as an entity, which through these images tries to signal to us and thus to penetrate through our eyes into our mind. Put in this form this conception admittedly sounds abstruse if not absurd. Yet it is only the explicit formulation of an idea which is implied in the whole Neo-Platonic approach to the symbol. The very position which regards the symbol as existing *by nature* rather than by *convention* is only understandable, as we have seen, if we accept the assumption that the higher orders reveal themselves to our limited mind through the sign language of nature. It is not we who select and use symbols for communication—it is the Divine which expresses itself in the hieroglyph of sensible things.”²⁷⁰

Was Gombrich hier hinsichtlich des Neuplatonismus von Giovanni Giardini beschreibt, den er auf Dionysius Areopagita zurückführt, stellt eine teilweise weit verbreitete Auffassung dar, die in verschiedenen Strömungen des abendländischen Denkens präsent ist (die zumindest oberflächlich vom Neuplatonismus beeinflusst wurden), selbst innerhalb der orthodoxen Ikonentheologie. So beschreibt etwa der

²⁶⁷ Ernst Gombrich, *ibid.* 172.

²⁶⁸ Ernst Gombrich, *ibid.* 173.

²⁶⁹ Bezüglich dieser beiden Themen siehe Ioan P. Culianu, *Eros and Magic in the Renaissance*, übers. von Margaret Cook (Chicago: University of Chicago Press, 1987).

²⁷⁰ Ernst Gombrich, *ibid.* 180.

russische Theologe Pavel Florensky in ähnlicher Weise, dass die Seele in der Ekstase die intelligiblen Wesenheiten des Jenseits schaut und diese anschließend in der materiellen Welt verkörpert.²⁷¹

Indem wir nach dieser kurzen Darstellung verstehen, wie das Bild als ein Medium der *μετοχῆς εἶδους* [Teilhabe an der Idee/Form] innerhalb eines neuplatonischen Denkrahmens aufgefasst wird, können wir im Folgenden die philosophischen Metaphern erläutern, die sich im Arlington-Bild identifizieren lassen und (sofern sie metaphorologisch auf Grundlage des *Wörterbuches der Philosophischen Metaphern* von Ralf Konersmann interpretiert werden) schließlich in ein gewissermaßen neuplatonisches Lexikon philosophischer Metaphern einordnen lassen, das sich aus einer langen Tradition des Denkens innerhalb der westlichen Kultur konstituiert, wie auch Ernst Gombrich gezeigt hat.

5.1. Wassermetaphern: Meer als Materie

Es ist angebracht, mit jener Metapher zu beginnen, die sowohl formal im Werk als auch in den inoffiziellen Titeln wie *The Sea of Time and Space*, die verschiedene Gelehrte dem Arlington-Bild zuzuschreiben versuchten, am prominentesten hervortritt: der Metapher des Meeres, welche fast die Hälfte des gesamten Bildes einnimmt. Über die Meeresmetaphorik im Kontext der Schiffbruch-Analyse wurde bereits im vorangehenden Kapitel aufgrund der Auseinandersetzung mit Hans Blumenberg vieles geschrieben. Hier werden über einen kurzen Rückblick auf ähnliche Lesarten sowie eine systematische Betrachtung hinaus lediglich einige weitere Aspekte hinzugefügt, die primär die Aneignung der Wassermetapher durch das neuplatonische Denken betreffen. Michael Makropoulos skizziert im Lemma *Meer* in Konersmanns Wörterbuch den Verlauf der philosophischen Meeresmetapher

²⁷¹ "What we say about the dream holds true (with minor changes) about any movement from one sphere to another. In creating a work of art, the psyche or soul of the artist ascends from the earthly realm into the heavenly; there, free of all images, the soul is fed in contemplation by the essences of the highest realm, knowing the permanent noumena of things; then, satiated with this knowing, it descends again to the earthly realm. And precisely at the boundary between the two worlds, the soul's spiritual knowledge assumes the shapes of symbolic imagery: and it is these images that make permanent the work of art. Art is thus materialized dream, separated from the ordinary consciousness of waking life." Pavel Florenskij, *Iconostasis*, übers. von Donald Sheehan und Olga Andrejev, mit einer Einführung von Donald Sheehan (Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1996): 44.

anhand von vier bis fünf Unterabschnitten.²⁷²

Die maritime Metaphorik wird als Teil einer umfassenderen Gruppe von Grenzenmetaphern untersucht, da Küsten einst die natürlichen und unüberwindbaren Grenzen menschlichen Handelns darstellten. Die nautische Metaphorik, so erläutert Makropoulos, wird durch ihr Gegenteil bestimmt: das Land und das Festland, welche, wie auch Carl Schmitt anführt, stets die eigentlichen, fast gottgegebenen und naturgegebenen Räume der menschlichen Lebensführung bildeten. Dies macht das Meer zum greifbarsten Bild eines fremden *Anderen* des Festlandes, zu einem Negativ der menschlichen Existenz auf festem Boden mit ihren rituellen Verhaltensweisen, da „es das Wagnis, das Risiko und am Ende die Krise im Dauerzustand gewissermaßen ist“.²⁷³ Im Gegensatz zur begrenzten, endlichen und festen Erde repräsentiert das Meer nicht nur das Unendliche und Grenzenlose, sondern auch die Unvorhersehbarkeit, die Gesetzlosigkeit und die Orientierungslosigkeit. Ein Zustand, der sich durch keine Technologie änderte, die das Meer zunehmend zugänglich machte.²⁷⁴

Dementsprechend entspringt die Meeresmetaphorik einer Dialektik zwischen dem erdgebundenen und dem wässrigen Element, wobei die Endlichkeit der Küste zugleich eine moraltheologische Auffassung ausdrückt: Der Mensch darf als Wesen des Festlandes gegenüber dem ozeanischen Unendlichen seine natürlichen Grenzen nicht überschreiten.²⁷⁵ Gleichzeitig wird das Meer jedoch nicht nur mit einem unwiderruflichen Dualismus zwischen den beiden Elementen identifiziert, sondern symbolisiert aufgrund der verhängnisvollen Neugier des Menschen auch die endgültige Grenzüberschreitung und Grenzverletzung. Einerseits wird das Überschreiten der natürlichen Grenzen mittels der Technologie als Hybris und als Verfehlungsschritt ins Unbekannte und Unermessliche wahrgenommen, da hiermit auch eine kryptochristliche Dämonisierung des Meeres aufgrund seiner negativen, unermesslichen und anarchischen Eigenschaften einhergeht.²⁷⁶

Für die Aufklärung birgt die nautische Metaphorik nicht mehr allein das Bild von Hybris und Sünde infolge der Zerstörung natürlicher Grenzen, sondern auch die

²⁷² Ralf Konersmann, hrg., *Wörterbuch der philosophischen Metaphern* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008) 238 – 246.

²⁷³ Ralf Konersmann, *ibid.* 238.

²⁷⁴ Ralf Konersmann, *ibid.* 239.

²⁷⁵ Ralf Konersmann, *ibid.* 238.

²⁷⁶ Ralf Konersmann, *ibid.* 240.

leidenschaftliche berechnete Glückssuche. Hierbei wird die ehemals sündhafte Neugier als Voraussetzung für wissenschaftliche und philosophische Erkenntnis sowie als positiver Drang zum Unbekannten umgedeutet,²⁷⁷ da das Meer nunmehr die Welt der unendlichen Möglichkeiten darstellt.²⁷⁸ Wie der Historiker Fernand Braudel hervorhebt, erscheint beispielsweise das Mittelmeer nicht als ein einzelnes Meer, sondern als eine Vielheit von Meeren mit nahezu unbegrenzten Potentialitäten.²⁷⁹ Dennoch wird das Meer überwiegend als das unbekannte Feld eines irdischen *Anderen* begriffen: eine Position im menschlichen Imaginären, die heute offensichtlich der Weltraum eingenommen hat.²⁸⁰

Zugleich nimmt das Meer mystische, apokalyptische und kosmologische Eigenschaften an, bedingt durch seine scheinbare Unendlichkeit und die unerschöpfliche Quelle von Möglichkeiten, die entweder zu Glück oder Verderben führen können. Der portugiesische Dichter Fernando Pessoa begriff das Meer als einen ungezähmten himmlischen Spiegel, voller abgründiger Gefahren, Myriaden von Risiken und unendlicher Qualen: auf diesem muss der sterbliche Mensch in einem fast Nietzscheanischen Sinne um die Eroberung seiner selbst und vor allem um die verborgene Ewigkeit ringen.²⁸¹ Herman Melville verleiht dieser Idee in *Moby Dick* wiederholt und eindringlich Ausdruck:

„[...] all deep, earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independence of her sea; while the wildest winds of heaven and earth conspire to cast her on the treacherous, slavish shore? But as in landlessness alone resides the highest truth, shoreless, indefinite as God—so, better is it to perish in that howling infinite, even if that were safety! For worm-like, then, oh!

²⁷⁷ „In der Ablösung von den Grenzen und Grenzüberschreitungen der antiken Kosmologie und der theologischen Weltansicht des Mittelalters wurde der Horizont nunmehr zur immanent generierten und deshalb prinzipiell veränderbaren Orientierungsmarke des Denkens und Handelns. Er diente jetzt nicht mehr dazu, dem Menschen seinen ihm gemäßen und damit definitiven Platz im Kosmos anzuweisen, sondern dazu, ihm die Selbstbestimmung seines Erkenntnis- und Wirkungsbereichs in einem offenen, situativ definierten und prinzipiell erweiterbaren Raum zu ermöglichen.“ Ralf Konersmann, *ibid.* 242.

²⁷⁸ Ralf Konersmann, *ibid.* 243

²⁷⁹ Fernand Braudel, *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, Bd. 1, übers. von Sian Reynolds (New York: Harper & Row, 1972): 23.

²⁸⁰ Carl Schmitt, *Land und Meer: Eine weltgeschichtliche Betrachtung* (Köln-Löwenich: Hohenheim Verlag, 1981): 7

²⁸¹ Fernando Pessoa, *Mensagem*, in *Obras de Fernando Pessoa. Poesia*, Bd. 1, hrsg. von Fernando Cabral Martins (Lissabon: Assírio & Alvim, 1997): 60.

who would craven crawl to land! [...] Up from the spray of thy ocean perishing —
straight up, leaps thy apotheosis!“²⁸²

Wie Makropoulos ferner ausführt, wird das Meer als das ultimative Feld der menschlichen Selbstverwirklichung begriffen.²⁸³ Dennoch begann die teils aufklärerische Auffassung der Vernunft als fester Achse innerhalb des unendlichen Meeres der Möglichkeiten bereits zu zerbröckeln: sei es auf moralisch-metaphysischer Ebene, wie Nietzsche durch den Tod Gottes aufzeigte, oder gar im Bereich der physikalischen Realität infolge der Entdeckung der Quanten. Die Welt (und die Realität) verwandelt sich in einen turbulenten und unbeständigen Ozean unendlicher Möglichkeiten, ohne einen erfahrenen Kapitän und ohne jegliches Anzeichen für ein neues Orientierungsorgan in diesem Meer des Daseins.²⁸⁴ So drückt das Meer am Ende des Kulturzyklus erneut negative Elemente aus, wie Unermesslichkeit, Anarchie, Orientierungslosigkeit, Unsicherheit und das Unvorhersehbare.

Wie bereits im vorangehenden Kapitel dargelegt, in dem Blumenbergs Denken erläutert wurde, reicht die Meeresmetaphorik (und insbesondere die des Schiffbruchs) von der Antike bis in die Moderne. Doch wie wird die Meeresmetapher spezifisch im neuplatonischen Denken behandelt? Wie schon mehrfach erwähnt, erscheint im platonischen Denken die materielle Welt als ein bewegtes und instabiles Substrat. Während im *Timaios* die *χώρα* als ein ständig erschüttertes Medium des Werdens beschrieben wird, entwickelt sich in der mittleren und neuplatonischen Tradition zunehmend eine maritime Bildsprache.²⁸⁵

Für den Mittelplatoniker Numenios, der die Odyssee ebenfalls als eine (neo-)platonische Allegorie interpretiert, stellt der epische Held das Bild des sterblichen Wesens dar, das in der Vergangenheit unzählige Male inkarniert wurde und nun zu den „εἰς τοὺς ἔξω παντὸς κλύδωνος καὶ θαλάσσης ἀπείρους [zu den äußeren Wellen und unendlichen Meeren]“ gelangt ist. Numenios fügt hinzu, dass das Meer, die Woge

²⁸² Herman Melville, *Moby-Dick; or, The Whale*, Bd. 1 (London: Constable and Company Ltd., 1922) 201.

²⁸³ Ralf Konersmann, *ibid.* 245.

²⁸⁴ Ralf Konersmann, *ibid.* 244.

²⁸⁵ Platon, *Τίμαιος. Περί Ατλαντίδος καὶ Φύσεως* [*Timaios, Über Atlantis und die Natur*], Einführung, Übersetzung und Kommentare von Vasilis Kalfas (Athen: Polis, 1995) 122 – 123.

und das Salz bereits bei Platon die materielle Beschaffenheit versinnbildlichen.²⁸⁶ Zudem betrachtet er Poseidon als den Beherrscher der materiellen Welt, die durch das Meer symbolisiert wird und in der die Seelen gefangen sind.²⁸⁷

Dieses spezifische Motiv findet sich häufig bei Platon, ebenso wie die Metapher des Steuermannes auf dem materiellen Meer.²⁸⁸ Numenios bietet hierbei in einem seiner berühmtesten Fragmente wohl die fundierteste Möglichkeit, das Meer als (neo-)platonische Metapher der Materie zu begreifen.

„A Pilot, who sails along in the midst of the sea, sits high on the rowing bench, and directs the ship by the rudder; his eyes and mind are directed upwards through the ether to the constellations, and he finds his way on high through the sky, while below he is faring along through the sea. Similarly does the Creator adjust Matter, that it should not be injured nor broken up, by the harmony; he himself sits over this (matter) as over a ship on the sea (of matter); he directs this harmony (of adjusted matter) which sails along over the chaos, according to the Ideas; heavenwards, he looks up to the God in the height, directing his eyes upon him.“²⁸⁹

Numenios bedient sich hier des Bildes des Steuermanns eines Schiffes, um die Funktion des schöpferischen Gottes zu veranschaulichen. So wie der Steuermann, der vom Ruder aus dem Schiff über das Meer lenkt und von einer erhöhten Position aus den himmlischen Regionen und Sternbilder betrachtet, richtet auch der Demiurg seinen Blick nach oben. Während er das Schiff über das Meer führt, orientiert sich der Steuermann an den Konstellationen des Himmels. Ebenso betrachtet der Demiurg *τὰς αἰωνίας ἰδέας*, den ersten Gott, der ihm als paradigmatisches Prinzip dient. Zugleich passt er die Wogen der Materie an und gestaltet sie von Neuem. In diesem

²⁸⁶ Kenneth Sylvan Guthrie, *The Neoplatonic Writings of Numenius: Collected and Translated from the Greek*, Great Works of Philosophy Series, Bd. IV, hrsg. von Robert Navon (Lawrence, KS: Selene Books, 1987): 39.

²⁸⁷ Mikołaj Domaradzki, „OF NYMPHS AND SEA: NUMENIUS ON SOULS AND MATTER IN HOMER'S ODYSSEY.“ in *Greece and Rome* 67, no. 2 (2020): 150.

²⁸⁸ z. B. Gabriele Cornelli, „Plato Sailing against the Current: The Image of the Ship in the Republic“, in: *The Ancient Sea: The Utopian and Catastrophic in Classical Narratives and Their Reception*, hrsg. von Hannah Williams und Ruth Clare (Liverpool: Liverpool University Press, 2022)

²⁸⁹ Kenneth Sylvan Guthrie, *ibid.* 34.

Bild entspricht das chaotische Meer selbst der Materie, deren bewegte und instabile Natur der göttlichen Lenkung bedarf.²⁹⁰

Bei Plotin wird die Materie als Unbestimmtes, als Finsternis und Abgrund charakterisiert, was spätere neuplatonische und noch stärker gnostische Identifikationen von Ozean und Materie inspirierte.²⁹¹ Dies schließt das häufige Motiv der *Seefahrten* verkörpert Seele im materiellen Meer ein, welches bis in die Literatur des Oströmischen Reiches reicht.²⁹² In ähnlicher Weise hat Porphyrios im *De antro nympharum* (wie bereits im ersten Kapitel ausführlich dargelegt), die Beziehung dieser Meeresmetaphorik den ὕδατ' ἀενάοντα (ewig fließenden Wassern) des Daseins zur Materie hervorgehoben.²⁹³ Für Porphyrios wird die sich wandelnde Materie an anderer Stelle fast apofatisch charakterisiert als: ἀσώματος, ἄζωος, ἀνείδεος, ἄλογος, ἄπειρος, ἀδύναμος καὶ μὴ ὄν“ [ohne Körper, ohne Leben, ohne Idee/Form, ohne Vernunft, ohne Macht und ohne Sein].²⁹⁴ Ähnliche negative Prädikate (Unendlichkeit, das Uermessliche, das Formlose, das Gefährliche/Irrationale u.a.) begleiten die Meeresmetaphorik bis in die Gegenwart. Taylor erläutert zudem, dass für Iamblichos die Eigenschaften der Materie häufig mit denen des Wassers identifiziert werden.²⁹⁵

Eine der bedeutendsten Meeresmetaphern für unsere Untersuchung des Arlington Court Picture findet sich jedoch bei Proklos, insbesondere in seinen Kommentaren zu Platons *Timaios*. In seiner Interpretation des Atlantis-Mythos führt Proklos aus, dass der Atlantische Ozean mit seinen tiefen und abgründigen Wassern eben jene Materie versinnbildlicht; er charakterisiert die Materie sowohl dort als auch in seiner *Platonischen Theologie* als Meer der Unähnlichkeit²⁹⁶. Für Proklos ist der Atlantik ein Symbol der chaotischen Materie. Es ist daher keineswegs zufällig, dass Northrop Frye darauf hinweist, dass der Atlantische Ozean in Blakes Schriften (etwa

²⁹⁰ Numenius, *Ο Προπάτορας του Νεοπλατωνισμού [Der Vorvater des Neoplatonismus]*. Einführung, Übersetzung und Kommentar von Stavros Dimakopoulos. Vorwort von Georgios Steiris (Thessaloniki: Εκδόσεις Ζήτρος, 2022): 209.

²⁹¹ Plotinus, *Ennead II.4: On Matter*, übers. und kommentiert von Anthony A. Long (Athen: Parmenides Publishing, 2022) 63

²⁹² Michele Trizio, *ibid.* 4.

²⁹³ Porphyrios, *ibid.* 105

²⁹⁴ Porphyrios, *ibid.* 229.

²⁹⁵ Iamblichos, *Iamblichus' Life of Pythagoras, or Pythagoric Life*, übers. von Thomas Taylor (London: A. J. Valpy, 1818): 315.

²⁹⁶ Proclus: *Commentary on Plato's Timaeus. Vol. 1: Book 1: Proclus on the Socratic State and Atlantis*, mit einer allgemeinen Einleitung von Dirk Baltzly und Übersetzung von Harold Tarrant (Cambridge: Cambridge University Press, 2006): 275.

in *Jerusalem* und *The Four Zoas*) als *the Sea of Time and Space* bezeichnet wird²⁹⁷. Für Blake ist der Atlantik das Symbol einer trügerischen Welt. Frye erläutert diese Idee im Detail unter Bezugnahme auf den Atlantis-Mythos:

„In the Golden Age before the Fall, humanity or Albion dwelt at peace in its Paradise or Atlantis. The Fall produced a chaotic world and the central symbol of chaos is water. The Platonic story that Atlantis was overwhelmed by a flood gets the meaning of this clearer. The Atlantic Ocean, then, symbolizes the fallen world in Blake; he calls it the *Sea of Time and Space*.”²⁹⁸

In beiden Fällen stellt der abgründige Atlantik ein Symbol der Materie, des Werdens und des hiesigen Daseins dar. Blake beschreibt den Atlantik fortwährend als ein Symbol des Todes²⁹⁹ und betrachtet ihn als das Herrschaftsgebiet seines Schöpfergottes Urizen.³⁰⁰ Wie bereits im ersten Kapitel durch Raine ausgeführt wurde, hatte Blake die Neuplatoniker in den Übersetzungen von Thomas Taylor gelesen, was die Annahme nahelegt, dass er auch von der spezifischen Passage des Proklos inspiriert wurde. Christy Rezny bestätigt, dass Blake in diesem Werk die Wassermetapher nutzt, um die materielle Welt und die Reise der Seele durch sie darzustellen. Dabei akzeptiert er Raum und Zeit nicht als objektive Eigenschaften der materiellen Welt, sondern betrachtet sie (paradoxaerweise ähnlich der kantischen Philosophie) als trügerische Eigenschaften des Geistes.³⁰¹

Somit lässt sich sagen, dass im Arlington-Bild das aufgewühlte Meer mit seinen turbulenten Wogen das materielle Feld der Seelenwanderung darstellt, welche versucht, den Stürmen des Daseins zu entkommen. Die Darstellung des Meeres im Arlington-Bild bestätigt diese metaphysische Interpretation auch auf der Ebene der internen Struktur des Bildes. Das Wasser erscheint nicht als ruhiges oder naturalistisches Landschaftselement, sondern vielmehr als eine dunkle und chaotische Masse, deren rastlose Wellen jegliches Gefühl für eine stabile Form auflösen. Gleichzeitig verstärkt die räumliche Organisation der Komposition diese

²⁹⁷ Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947) 207

²⁹⁸ Northrop Frye, *ibid.* 207.

²⁹⁹ William Blake, *The Complete Illuminated Books of William Blake: Unabridged – With All the Original Illustrations* (Kindle-Ausgabe, 1. Aufl.; Prag: e-artnow, 2013) 415.

³⁰⁰ William Blake, *ibid.* 277.

³⁰¹ Christy L. Rezny, „William Blake's Use of Water as a Symbol in *The First Book of Urizen*“ (Masterarbeit, Colorado State University, Fort Collins, Colorado, 1990): 4.

symbolische Lesart auf einer kosmologischen Ebene. Der aufgewühlte Ozean nimmt die Randzone des Bildes ein und steht im Kontrast zu den strukturierteren und vertikalen Formen des terrestrischen oder menschlichen Bereichs auf der rechten Seite. Dadurch wird eine visuelle Hierarchie zwischen der chaotischen Domäne des materiellen Werdens und den geordneteren Regionen der Existenz suggeriert.

An dieser Stelle können wir nur kurz und beispielhaft auf einige bekannte und weniger bekannte Werke verweisen, die einen ähnlichen Ausdruck der neuplatonischen Metaphern des Arlington-Bildes tragen. Das bekannteste darunter ist natürlich in Bezug auf die maritime Metaphorik Botticellis *Die Geburt der Venus* [Abb.6]. Gombrich hat in einem anderen Text hinreichend dargelegt, dass sowohl der Künstler selbst als auch sein Kreis und seine Mäzene vom Neuplatonismus Ficinos beeinflusst waren. Insbesondere führt er aus, wie das bildliche Programm des Werkes von Ficinos Kommentaren zu Platons *Philebos* inspiriert ist, in denen das neuplatonische Emanationssystem und speziell die Geburt der intelligiblen Schönheit beschrieben werden. Dabei wird die Episode der Entmannung des Kronos und die Geburt der Venus aus dem Schaum der Wellen (nach dem Sturz der Genitalien des Titanen ins Meer, wie in Hesiods Theogonie beschrieben) allegorisch gedeutet: Der göttliche Geist, der mit dem neuplatonischen Einen identifiziert wird, entfaltet und befruchtet sich selbst, indem er sich nach außen als Seele und schließlich als Materie manifestiert. Letztere wird nach Ficino durch das Meer „der Bewegung, der Zeit und des generativen Saftes“ symbolisiert.³⁰²

Die aus den Wellen auftauchende Venus ist ein Sprössling der Seele, d. h. die intelligible Schönheit, die aus der Ausrichtung des Eros auf die geistigen Wesenheiten geboren wird. Demgegenüber erzeugt die Abwärtsbewegung die Materie, die abgründig wie das Meer auf den untersten Ebenen des Seins liegt.³⁰³ Obwohl das Meer hier nicht rasend und turbulent dargestellt wird, bildet es den Schoß für die Geburt der Schönheit, wenn die Seele die aus der Materie entspringenden Leidenschaften überwindet, das Weltliche verleugnet und zum Einen zurückkehrt. Edgar Wind vertritt hinsichtlich des Meeres in Botticellis Werk dieselbe Ansicht.³⁰⁴

³⁰² E. H. Gombrich, „Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle“, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945): 14

³⁰³ E. H. Gombrich, *ibid.* 14

³⁰⁴ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (Baltimore, MD: Penguin Books Inc., 1967):133.

5.2. Gewebemetaphorik: Netz, Schleier und Weben/Spinnen

Darüberhinaus wird die Meeresmetaphorik bereits seit Plotin verwendet, um das Verhältnis zwischen dem Körper und der Weltseele zu erklären. In diesem neuplatonischen Kontext kombiniert Plotin die Metapher des Meeres, der Materie und der Seele mit dem Bild des Netzes, das ins Wasser geworfen wird, wenn er versucht, die Beziehung und die Interaktion zwischen der Materie und der Weltseele zu beschreiben.³⁰⁵

Plotin beschreibt in seiner Schrift *Über seelische Zweifelsfragen* spezifisch das Bild eines unermesslichen Meeres, welches die Weltseele symbolisiert und von einem ebenso weit reichenden Netz, dem kosmischen Körper, den er als belebt charakterisiert, bedeckt wird. Dieses Netz kann jedoch das Wasser nicht fassen, obwohl er in ihm versunken ist, noch kann er aus sich selbst heraus existieren. So weit sich das Meer erstreckt, so weit breitet sich auch das Netz aus, denn überall dort, wo Seele ist, existiert auch Körper.³⁰⁶ Trotz der neuplatonisch-gnostischen Fixierung auf die Identifikation von Wasser mit Materie und Tod³⁰⁷ kann das Wasser (und insbesondere das Meer) paradoxerweise nicht nur Materie, Werden und Tod bedeuten, sondern auch die Seele. Plotin verwendet ebenfalls die Metapher des Meeres und des Wassers, um das ewige Fließen der Seele aus dem Einen zu beschreiben. So lesen wir einige Jahrhunderte später in der oströmischen Literatur, dass die Meeresmetapher über die Materie, den Tod und die diesseitige Welt hinaus primär auf die (leidenschaftliche) Seele und spezifisch auf ihre irrationalen Leidenschaften verweist.³⁰⁸ Wie Michele Trizio ausführt, entwickelten die Neuplatoniker nach Numenios die Metapher der Wellen und Wassermassen weiter als Bild für den Zustand der Seele innerhalb der materiellen Welt, in der sie vom Strom

³⁰⁵ Sonja Weiss, „The Net in the Sea: A Note to Plotinus' *Enneads* IV 3(27).9.34–44“, in *Graeco-Latina Brunensia* 24, Nr. 2 (2019): 228.

³⁰⁶ Plotin, *Ἐννεὰς Δ'* [*Enneaden IV*] (Athen: Kaktos, 2000): 79.

³⁰⁷ *In the Enneads, we find a poetic, but sinister description of matter: "Before soul it was a dead body, earth and water, or rather the darkness of matter and nonexistence, and "what the gods hate," as a poet says." Water is therefore a symbol of death, whether it is represented as the tempestuous sea or a deceptively innocent stream (rheûma) that can pull in the man chasing the beautiful image on its surface. This last image is given by Plotinus to illustrate the soul's infatuation with charms of the sensible world, which can be fatal, if the soul does not rise above them to the intelligible Beauty.* Sonja Weiss, *ibid.* 239.

³⁰⁸ Sonja Weiss, *ibid.* 239.

der Leidenschaften und körperlichen Einflüsse mitgerissen wird.³⁰⁹ Ein Jahrtausend später verwendet Ficino, wie Gombrich anführt, dieselbe Metapher in einem Brief an den jungen Lorenzo il Magnifico, indem er ihm schreibt, dass der Geist derer, die durch schlechte Gewohnheiten verdorben sind, wie das Meer ist, das von gegensätzlichen Winden aufgepeitscht und von grausamen Stürmen und Wellen hin- und hergeworfen wird.³¹⁰

Wie Weiss ausführt, wiederholt Plotin hier die orthodoxe platonische Idee, dass (entgegen der landläufigen Meinung) der kosmische Körper innerhalb des Ozeans der Seele liegt und nicht umgekehrt.³¹¹ Das Netz ist belebt, weil es sich innerhalb des Meeres der Seele befindet; doch es kann das Wasser nicht festhalten, so wie auch der Körper nicht die gesamte Weltseele umschließen kann. Plotin versucht zudem aufzuzeigen, dass die Seele mehr am Sein teilhat als der Körper, indem er die Metapher des Schattens heranzieht. Der Körper ist lediglich ein Schatten der vernünftigen Seele.³¹²

Wie wir bereits aus dem ersten Kapitel wissen, verwendet Blake diese Dyad von Metaphern (das Meer als Atlantik und das Netz) häufig auf ähnliche Weise. Wie jedoch noch ausführlicher gezeigt wird, fügt er diesen oft die Metapher des Schleiers und folglich des Gewebes hinzu, was auch im Arlington-Bild deutlich wird. Die Metaphern des Schleiers, des Netzes und des Gewebes fungieren also nicht isoliert, sondern bilden ein einheitliches metaphorisches System der Gewebemetaphorik, das sich bei Blake in einen Mechanismus des Gefangenseins innerhalb des Ozeans von Zeit und Materie verwandelt. Im dritten Kapitel des Gedichts *Jerusalem* wirft Albion als Personifikation der gefallen Menschheit den einschränkenden Schleier der moralischen Tugend, wie ein Netz, in den Atlantik aus, um die Seelen im Tod gefangen zu halten.

„For the Veil of Vala which Albion cast into the Atlantic Deep
To catch the Souls of the Dead:
began to Vegetate & Petrify Around the Earth of Albion [...]“.³¹³

³⁰⁹ Michele Trizio, „The Waves of Passions and the Stillness of the Sea: Appropriating Neoplatonic Imagery and Concept-Formation Theory in Middle Byzantine Commentaries on Aristotle“, in: *Sergei Mariev (Hg.), Byzantine Perspectives on Neoplatonism* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2017): 3.

³¹⁰ E. H. Gombrich, *ibid.* 20.

³¹¹ Sonja Weiss, *ibid.* 236

³¹² Πλωτίνος [Plotin], *ibid.* 79.

³¹³ William Blake, *ibid.* 655.

Parallel dazu verwendet Blake wiederholt (ebenso wie das Bild des Atlantischen Meeres) die Metapher des Netzes oder des Schleiers in negativer Bedeutung in zahlreichen Versen. Er beschreibt sie als „net & trap“, als „Net of religion“, als „Net of Urizen“, als „Net of Infection“ oder als „the Net & Veil of Vala“. ³¹⁴ Wie auch Daniel Tarr bemerkt, „Blake's illuminated poetry is replete with objects that snag and bind. Fibres and chains, webs and nets: Nearly every character is caught up in something„. ³¹⁵

Wie Christian J. Emden in Konersmanns *Wörterbuch* beschreibt, wird die philosophische Metapher des Netzes bereits seit der Antike (und den griechischen Mythen) mit den organischen Metaphern des Gewebes verknüpft und identifiziert, inspiriert vom Spinnennetz sowie vom Schleier und jeder Art Verschleierung. Im 17. Jahrhundert jedoch verwendeten verschiedene Denker (vor allem britische), darunter Hobbes, Berkeley und Locke, die Netzmetaphorik, um zu beschreiben, wie die abstrakte Vernunft sich von einem Mittel zu einer Art Tyrann des Intellekts wandelt. Diese labyrinthartigen Geflechte aus komplexen, körperlosen Worten und schwer fassbaren abstrakten Begriffen breiten sich wie ein Netz aus und ersticken das Denken, während sie gleichzeitig die Unwissenheit der Philosophen mit der Illusion von Komplexität bemänteln. ³¹⁶ Die philosophische Sprache verwirrt mehr, als dass sie verbirgt, und der wahre philosophische Geist ist aufgerufen, dieses Netz aus abstrakten Systemen zu zerbrechen. ³¹⁷ Wie Hobbes beispielhaft in *Elements of Philosophy* schreibt: „Speech has something in it like to a spider's web [...] for by contexture of words tender and delicate wits are ensnared and stopped; but strong wits break easily through them“. ³¹⁸ Blakes Idee der *Human Abstraction* ist hier vollständig mit dieser Bedeutung des abstrakten und labyrinthischen Netzes identifiziert.

Ein Jahrhundert später, zeitgleich mit der Industrialisierung des europäischen Kontinents und der allmählichen Herausbildung des modernen Verwaltungsstaates,

³¹⁴ z. B. William Blake, *ibid.*, 324, 326, 633.

³¹⁵ Daniel Tarr, *The Book of Urizen*, Masterarbeit, University of Debrecen, o. J., abgerufen am 26. Februar 2026, <https://www.tarrdaniel.com/documents/Hermetika/BlakeUrizen/WebUrizen/thebookofurizen.htm>

³¹⁶ Ralf Konersmann, *ibid.* 250.

³¹⁷ Ralf Konersmann, *ibid.* 250.

³¹⁸ Thomas Hobbes, *Elements of Philosophy, the First Section, Concerning Body* (London: R & W Leybourn, 1656): 14.

weitete sich die Netzmetaphorik aus dem Bereich der philosophischen Epistemologie aus. Sie transformiert sich, um das Feld der politischen und religiösen Institutionen zu durchdringen und deren Omnipotenz hinsichtlich der Gefangennahme des Denkens zu markieren.³¹⁹ Blake verwendet diese Metaphorik exakt in diesen beiden Bedeutungen, wenn er vom Netz des Urizen, jenem trügerischen und logozentrischen Schöpfer, der die Erde mit seinem mechanistischen und absolutistischen Panlogismus unterjocht, spricht. In *The Book of Urizen* wird beschrieben, wie Urizen mit seinem Net of Religion die ersten Menschen verkleinerte und schließlich in der Welt körperlich festschrieb³²⁰. Währenddessen konstituiert sich die sogenannte false religion der Welt, die Religion Satans (im Gegensatz zur wahren Religion Jesu) – der Panlogismus des gnostischen Urizen, welcher „creates this world, with the Garden of Eden, explores his dens, curses his children, and creates the Net of Religion, under which the inhabitants of earth wither“³²¹ – durch die Ausdehnung des vernunftgeleiteten Netzes (und die Bewahrung des alten Gesetzes) über die gesamte Erdoberfläche. Dies geschieht so lange, bis Urizen selbst in den Fäden gefangen wird, als er versucht, seiner missgebildeten Schöpfung zu entkommen.³²²

Dieselbe metaphorische Struktur scheint sich auch visuell in den malerischen Motiven des Arlington-Bild zu artikulieren. Wie bereits in der ikonographischen Beschreibung des Bildes angemerkt, ist im unteren rechten Teil der Komposition eine weibliche Gestalt zu sehen, die vor einem Baumstamm allmählich geflochten oder gewebt zu werden scheint. Dies wurde von früheren Forschern, wie etwa Raine, als eine im Entstehen begriffene, verkörperte Seele interpretiert. Gleichzeitig durchzieht ein kontinuierlicher Faden die untere Ebene des Bildes und verbindet die vier am Boden liegenden Körper (die Schicksalsgöttinnen) mit den weiblichen Gestalten, die mit dem Spinnen oder Weben beschäftigt sind. Dies geschieht über die abseits sitzende Frauenfigur vor dem ersten Baumstamm links, wobei der Faden eine Schlinge um ihre Handgelenke bildet. So entsteht der Eindruck eines einzigen, sich ausdehnenden Gewebes, das die irdische Ebene der Komposition durchkreuzt und ein Netz der Gefangennahme und des Fangens bildet.

³¹⁹ Ralf Konersmann, *ibid.* 254.

³²⁰ Samuel Foster Damon, *ibid.* 48.

³²¹ Samuel Foster Damon, *ibid.* 789.

³²² Samuel Foster Damon, *ibid.* 676.

In diesem Licht betrachtet, kann der Faden als ein bildliches Analogon zu Blakes Netz der Religion interpretiert werden. Genau so, wie Blake dieses Netz als eine unsichtbare Struktur beschreibt, welche die Bewohner der Welt umgarnt und sie innerhalb der gefallenen Ordnung der materiellen Existenz verkörpert, bedeutet der Faden im Gemälde die schrittweise Umgarnung der Seelen innerhalb der falschen Religion der Welt, die sie im weltlichen Meer von Zeit und Raum gefangen hält. Hier kann jedoch hinzugefügt werden, dass dieses trügerische Netz der Religion über das mosaische Gesetz hinaus auch die platonische Philosophie einschließt. Wie wir gesehen haben, legt Christopher Heppner nahe, dass Blake die Notwendigkeit sieht, sich auch von der platonischen Philosophie, jener Religion des Zeus Ammon, die den Geist ebenfalls in den illusionären Netzen der Abstraktion gefangen hält, zu befreien.

Die Metaphorik des Schleiers fungiert ähnlich, mit Ausnahme einiger Abweichungen. Patricia Oster erläutert ebenfalls im *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, dass diese spezifische Metaphorik in genau der gleichen Weise (und mit derselben Bedeutung und zwar als Textmetapher) wie das Netz erscheint. In seiner Auseinandersetzung mit Herder stellt sich Kant die Frage, ob dessen Gewebe aus „kühnen Metaphern, poetischen Bildern und mythologischen Anspielungen“ den eigentlichen Kern der Gedanken nicht eher verschleiert, anstatt ihn wie unter einem Schleier durchscheinen zu lassen.³²³

Doch bereits im 19. Jahrhundert sind, wie Emden ausführt, die Bilder des Netzes und des Schleiers austauschbar. Dies zeigt sich etwa bei Schopenhauer, für den die gesamte Erfahrung vom Gewebe der Maya, „der Schleier des Truges, welcher die Augen der Sterblichen umhüllt und sie eine Welt sehn läßt, von der man weder sagen kann, daß sie sei, noch auch, daß sie nicht sei“, bedeckt ist.³²⁴ Dieser Schleier trübt als Prinzip der Individuation den Geist und hindert ihn daran, den Monismus und die Einheit aller Phänomene zu begreifen, die lediglich trügerische Verkörperungen des einen, singulären Willens sind.³²⁵

Somit stellt die Metapher des Schleiers eines der beständigsten symbolischen Bilder in der religiösen und okkulten Tradition zahlreicher Kulturen dar (Schopenhauer eignet sich hierbei die hinduistische Metapher vom Gewebe der Maya an). Dabei wird der Schleier mit dem Okkultismus der höheren Mysterien identifiziert und folglich mit

³²³ Ralf Konersmann, *ibid.* 331.

³²⁴ Arthur Schopenhauer, *Gesammelte Werke* (München: Anacoda Verlag, 2020) 48.

³²⁵ Ralf Konersmann, *ibid.* 254.

der Verbergung der transzendenten Wahrheit. Dieses Bild fungiert innerhalb einer imaginären Dialektik von Verhüllung und Enthüllung, in der die Wahrheit als etwas begriffen wird, das gleichzeitig verborgen und offenbart wird. Ein Paradebeispiel hierfür ist der wohlbekannte Schleier der Isis, den die Neuplatoniker (ausgehend von Plutarch) als Metapher für die Verhüllung der philosophischen Wahrheit durch mythische und metaphorische Bilder verwenden.³²⁶ Proklos verwendet häufig das Bild von Athenes Schleier mit der gleichen Bedeutung.³²⁷

Der Schleier setzt aufgrund seiner immanenten Transparenz die Möglichkeit voraus, die darunter liegende Wahrheit zu erblicken und zu enthüllen, sofern er lediglich als eine bildhafte und oberflächliche Bedeckung verstanden wird. Infolgedessen schwebt er zwischen einer religiösen und einer erotischen Metaphorik (in gewisser Weise identifiziert er sich mit dem Bild der nackten Wahrheit, die Blumenberg beschreibt). In beiden Fällen dient der Schleier hier als Projektionsfläche und als narzisstischer Spiegel der Einbildungskraft,³²⁸ angesiedelt zwischen seiner inhärenten Undurchsichtigkeit/Durchsichtigkeit und Uneinholbarkeit/Einholbarkeit. Daraus ergibt sich die unmittelbare Beziehung zwischen Magie, Eros und religiöser Erfahrung, wie sie in der Renaissance hervortritt.³²⁹

Obwohl dieses dialektische Spiel von Verhüllung und Enthüllung die Einbildungskraft anregt und dabei sogar die Imagination des Subjekts auf das Objekt der Liebe widerspiegelt (etwa in der sufischen Tradition von Denkern wie Al-Ghazali oder Fakhruddin Iraqi, die davon ausgehen, dass der Liebende durch die verhüllte Geliebte hindurch in Wahrheit Gott in sich selbst liebt, wobei der Schleier gleichsam als Spiegel der Einbildungskraft fungiert),³³⁰ verbirgt der Schleier stets etwas und wird daher, von der bekannten heraklitischen Sentenz, nach der die Natur es liebt, sich zu verbergen, bis hin zur Romantik, in der sie als Inbegriff des Naturgeheimnisses erscheint, häufig mit der Natur identifiziert.

Zugleich jedoch stellt für Jean-Jacques Rousseau die Transparenz, situiert innerhalb dieser Dialektik von Verschleierung und Entschleierung, die

³²⁶ Ralf Konersmann, *ibid.* 332

³²⁷ Proclus, *On the Timaeus of Plato, Bde. 1–5*, übers. von Thomas Taylor, hg. von Martin Euser (2010): 119

³²⁸ Ralf Konersmann, *ibid.* 333

³²⁹ Ioan P. Culianu, *Eros and Magic in the Renaissance*, übers. von Margaret Cook (Chicago: University of Chicago Press, 1987): 87 - 88.

³³⁰ Fakhruddin 'Iraqi, *Divine Flashes*, übers. von W. C. Chittick und P. L. Wilson (New York: Paulist Press, 1982), 87–88.

paradigmatische, nicht-imaginäre Erfahrung des Naturzustands dar, von dem das Ich (oder Selbst) gleichsam durch einen dazwischengeschobenen Schleier getrennt ist. In diesem Sinne fungiert der Schleier hier nicht als Metapher für die Verborgenheit der Natur, sondern vielmehr als das *par excellence* Symbol der Entfremdung des Ichs, des Ego und des Subjekts von der Natur, indem er gerade jene Trennung einschreibt, die ihre Distanz zu jenem ursprünglichen Zustand überhaupt erst konstituiert.³³¹

Bei Blake hat der Schleier stets eine negative und ähnliche Konnotation, da er die Entfremdung des Menschen von seiner wahren Natur symbolisiert und mit einer Verdunkelung der Wahrheit sowie einer schläfrigen Vergessenheit einhergeht, die aus der Gefangenschaft in der weltlichen Materie und aus der Monomanie der *single vision* (wie derjenigen Isaac Newton) hervorgeht, welche die Ausgänge der Einbildungskraft blockiert³³². Dies ist der Schleier der Vala, der pervertierte Schleier der Natur (wie wir bereits im ersten Kapitel gesehen haben, in dem wir Vala mit der gnostischen Sophia verglichen haben), der zugleich auch ein Netz ist (insofern er gefangen hält)³³³ und lediglich „a delusion, a thin coating of unreality, which is mistaken for reality“.³³⁴ Jos Van Meurs beschreibt die Entstehung des Schleiers der Vala wie folgt:

„[...] the seductive Vala breaks away from Luvah, "the Prince of Love," and draws "the body of Man from heaven into the dark Abyss." What remains of fallen Man in this world is only a kind of shadow, his "spectre," always pictured as a sort of threatening bat, hovering above the figure of Man. This divided state generates aggression and repression, and Vala becomes the material "veil" (Indian *maya*) that encloses the eternal soul and keeps it imprisoned in the world of time and space [...].“³³⁵

Giovanni Filoramo beschreibt hingegen in ähnlicher Weise das gnostische Motiv der sündhaften Sophia (die in der gnostischen Mythologie dieselbe Funktion wie Blakes Vala erfüllt) sowie ihre Beziehung zur Entstehung des materiellen Raum-Zeit-Kontinuums durch ihren kosmogonischen Schleier: „it is a place of separation and a place of joining between the upper and lower worlds. It seeks in fact to separate the

³³¹ Ralf Konersmann, *ibid.* 333.

³³² Samuel Foster Damon, *ibid.* 510.

³³³ Samuel Foster Damon, *ibid.* 556.

³³⁴ Samuel Foster Damon, *ibid.* 510-511.

³³⁵ Jos Van Meurs, „William Blake and His Gnostic Myths“ in *Gnosis und Hermetismus von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von R. van den Broek (Albany, NY: State University of New York Press, 1998) 302.

luminous world of the Pleroma from external darkness, a darkness that in this type of Gnostic thought tends to acquire an ontological dimension.”³³⁶

Gleichzeitig steht jene Athena, von deren Schleier Proklos spricht und die laut Raine als die zentrale Gewandträgerin des Arlington-Bildes dargestellt wird, in einer langen Tradition der Identifikation mit der gnostischen Sophia. Beispielsweise hält Porphyrios zusammenfassend fest, dass „φρόνησις δὲ ἡ Ἀθηνᾶ. Κρατογενοῦς δ’ οὕσης τῆς θεοῦ [Athene ist die Weisheit. Da die Göttin aus dem Haupt geboren wurde]“.³³⁷ Zudem wird in Hans Jonas bekanntem Werk *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginning of Christianity* ausführlich dargelegt, dass Athene in einem der frühesten gnostischen Systeme der Spätantike (jenem des Simon Magus) mit der verkörpert Sophia in Gestalt der Helena von Troja identifiziert. Diese gilt als eine Inkarnation der Athene, die entführt wurde und in der Welt von Raum und Zeit gefangen gehalten wird:

„After she had brought them forth [the angels], she was detained by them out of envy because they did not want to be thought someone else's progeny. The Father was totally unknown to them: his Thought, however, was detained by those angels and powers who had emanated from her and was dragged down from the highest heavens into the cosmos. And she suffered all manner of abuse from them, that she might not return upward to her Father, and this went so far that she was even enclosed in human flesh and migrated for centuries as from vessel to vessel into different female bodies. And since all the Powers contended for her possession, strife and warfare raged among the nations wherever she appeared. Thus, she was also that Helen about whom the Trojan war was fought, and in this manner Greeks and barbarians beheld a phantasm of the truth. Migrating from body to body, suffering abuse in each, she at last became a whore in a brothel, and this is the 'lost sheep.'”³³⁸

Der Schleier der Vala, der aus den *Spectres of the Dead* gewoben wird, verwandelt sich in die *mundane shell*, die zugleich das trügerische Netz, the Net of Vala, darstellt und die Seelen in der Materie gefangen hält“.³³⁹ Blake beschreibt dabei

³³⁶ Giovanni Filoramo, *A History of Gnosticism*, übers. von Anthony Alcock (Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1993) 74.

³³⁷ Porphyrios, *Gesamtwerke [Ἀπαντα]*. Band 2 (Athen: Ekdoseis Kaktos, 2009): 100

³³⁸ Hans Jonas, *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, 3rd ed. (Boston: Beacon Press, 2005): 107

³³⁹ Samuel Foster Damon, *ibid.* 718.

konkret, wie der Urmensch sich von seiner überhimmlischen Natur entfremdet, indem er fällt und im Schleier der Vala betäubt wird.

„The false education in moral values results in doubt, melancholy, shame, and division of the intellect. Vala's veil becomes the Mundane Shell; the lad rends the veil and discovers sex. He mistreats women, revolts against his father, seeks the moon of love, falls into Time's ocean. He clips the wings of the imagination, and imprisons both father and sons.“³⁴⁰

Hier fungiert der Schleier jedoch nicht genau als erotische Metapher. Sein Zerreißen führt nämlich nicht zum Eros, sondern zur Entdeckung der bloßen Wollust. Die Blakesche Netzmetaphorik symbolisiert in diesem Zusammenhang die „snares of sex, these nets of beauty & delusions“. ³⁴¹ Daraus leitet sich die generative Metaphorik ab, welche die Inkarnation der Seelen als einen Akt der Gefangennahme beschreibt. Ebenso wenig dient der Schleier hier als ein schöpferischer oder generativer Spiegel der Einbildungskraft. Im Gegenteil: Er beschneidet die Flügel der Imagination durch die Single Vision Newtons. Auf diese Weise verwandelt sich der Schleier in ein rein materielles Gefängnis. Anstatt durch die Transparenz der Vorstellungskraft die Wahrheit zu offenbaren, bewirkt er das Gegenteil. Er verbirgt das Jenseits und schließt den Geist in der Materie ein.

Trotzdem erscheint der Schleier im Arlington Bild einerseits als neuplatonische Metapher der Verhüllung und Offenbarung und andererseits als erotische Reflexion nicht der überweltlichen, sondern der weltlichen Wahrheit. Digby und Heppner identifizieren diese zentrale verhüllte Frauenfigur mit Vala und folglich mit der Natur. Heppner begründet dies insbesondere auf der Grundlage der attributiven Bestimmungen im *Timaios* (woraus sich auch ihre Assoziation mit der Nacht in der Originalskizze mit dem Titel *The River of Oblivion* ergibt). Ihre Identifizierung mit der Nacht lässt sich auf Blakes Gleichsetzung von Valas Schleier mit der Verdunkelung und dem spirituellen Schlaf zurückführen. Dieselbe Frauenfigur weist laut Raine dieselben Merkmale auf wie das Gesicht der Beatrice in Blakes Illustrationen zur *Divina Commedia*. Wie auch Oster anmerkt, stellt Beatrice die Verkörperung par excellence der Metaphorik des erotischen Objekts dar, durch welches (vermittelt

³⁴⁰ Samuel Foster Damon, *ibid.* 305.

³⁴¹ Samuel Foster Damon, *ibid.* 556

durch die Einbildungskraft) die verborgene Wahrheit der Existenz auf das Gesicht der Geliebten, gleichsam als Spiegel des göttlichen Lichtes, reflektiert und projiziert wird.³⁴²

Blake stellt den Schleier als eine transluzente Membran dar, die die Sicht nicht völlig verdeckt, sondern vielmehr zwischen den verschiedenen ontologischen Ebenen vermittelt. Dieser Schleier ist jedoch nicht bloß transparent, sondern par excellence reflexiv. Er hüllt nicht vollständig ein, sondern konzentriert und spiegelt die Phänomene wider, wobei er als Spiegel und Projektionsfläche der Einbildungskraft fungiert, durch den der Betrachter eine tiefere Ordnung hinter den Erscheinungen auszumachen vermag. Dennoch bleibt diese visionäre Offenbarung ambivalent. Während der Schleier die Wahrheit der Realität sichtbar zu machen scheint, gehört er gleichzeitig zum Gewebe der Vala selbst, also zu jenem trügerischen Gewölbe, das die Seele in der Welt von Zeit und Raum gefangen hält. Der Schleier ist, wie schon bemerkt, nicht lediglich als „a thin coating of unreality, which is mistaken for reality“.³⁴³ Für Blake liegt die Erlösung nicht im neuplatonischen Weltbild. Daher rührt auch die männliche, kniende Figur, die nach Heppner den Betrachter dazu auffordert, über sie hinaus zu blicken.

Eine weitere philosophische Gewebemetapher, die im Arlington-Bild eine prominente Stellung einnimmt, ist jene des Webens, bzw. Spinnens. Wie bereits in der Beschreibung dargelegt, durchzieht ein Faden das gesamte Werk. Ausgehend von der chthonischen Ebene und dem Motiv der drei Parzen sowie des schöpferischen Gottes, der die Spindel hält, verbindet dieser Faden sämtliche Figuren und reicht bis zu den drei weiblichen Gestalten am Fuße der Treppe, die am Webstuhl weben.

Wie Ellen Harlizius-Klück im Konersmann Wörterbuch darlegt, ist die Metapher des Webens „eine jener Weisen der Welterzeugung, die im Mythos eingesetzt werden, wenn das Verhältnis von Raum, Zeit und Lebewesen deutlich werden soll“.³⁴⁴ Das Weben wird somit als Metapher für die Organisation, Umordnung und Korrelation von Raum und Zeit verwendet, durch die die Realität strukturiert wird, sowie für die innige Beziehung zwischen all ihren heterogenen Phänomenen. Das Bild des Webens wird

³⁴² Ralf Konersmann, *ibid.* 336.

³⁴³ Samuel Foster Damon, *ibid.* 510-511.

³⁴⁴ Ralf Konersmann, *ibid.* 500

in dieser Weise in zahlreichen Kulturen weltweit verwendet³⁴⁵. Bereits seit Parmenides und Platon bezeichnet das Weben die Ordnung und Organisation des Kosmos, während christliche Denker es heranziehen, um den Zusammenhang aller Geschöpfe der Schöpfung zu erklären.³⁴⁶

So identifiziert sich die textile Metaphorik mit der Metaphorik des Demiurgen, wie sie im dritten Kapitel in Bezug auf Blumenberg kurz erläutert wurde.³⁴⁷ Gleichzeitig weist Harlizius-Klück darauf hin, dass das Weben eine der bedeutendsten Metaphern für Geburt und Verfall sowie für die weibliche Erzeugung darstellt, wobei die schwangere Frau so betrachtet wird, als sie das neue Wesen in den Faden und das Gewebe der Welt und der Existenz hineinspinnen würde.³⁴⁸ Dennoch symbolisieren die Metaphern des Spinnens nicht nur die Geburt, sondern sind ebenso die großen Metaphern der Sterblichkeit. In ähnlicher Weise koinzidiert das Bild des Webens sowohl mit der Erzeugung und Konstitution des menschlichen Körpers (Körpergewebe, Nervenfasern u.a.), der als Webstruktur der Materie verstanden wird, als auch mit der Einwebung des Individuums nach der Geburt in bestehende und präexistente kosmische, soziale, familiäre, ethnische und geschlechtsspezifische Strukturen.³⁴⁹

Im neuplatonischen Denken umfasst die Metapher des Webens beide zuvor genannten Bedeutungen: sowohl jene der kosmischen Organisation und der Struktur der Realität als auch jene des Gebärens des hinfälligen menschlichen Körpers. In Platons *Politeia* spinnen die drei Schicksalsgöttinnen den Faden der kosmischen und individuellen Ordnung, während im zehnten Buch die textile Metaphorik als Spindel der Notwendigkeit erscheint, an der die Lose befestigt werden, die die verstorbenen Seelen für ihre Wiedergeburt wählen³⁵⁰. Plotin verwendet das Weben sowohl zur Erläuterung des Fadens des Schicksals und der Kausalität als auch zur Beschreibung der Entstehung des materiellen Körpers als ein Gewebe der Seele.³⁵¹ Proklos

³⁴⁵ z. B. Siehe Rappenglueck, Michael. "Cosmic Spinning and Weaving: Making the Texture of the World." *Archaeoastronomy in Archaeology and Ethnography*, Pasztor, Emilia (hrsg.), BAR International Series 1647 2007, 161-171.

³⁴⁶ Ralf Konersmann, *ibid.* 506.

³⁴⁷ Ralf Konersmann, *ibid.* 500.

³⁴⁸ Ralf Konersmann, *ibid.* 502.

³⁴⁹ Ralf Konersmann, *ibid.* 506.

³⁵⁰ Ralf Konersmann, *ibid.* 502.

³⁵¹ Plotin, *Enneade III [Εννεάς Τρίτη]* (Κέντρον Ερεύνης και Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, 2018): 31

wiederum bezieht sich in seinem Kommentar zum *Timaios* wiederholt auf den Prozess des Webens, wenn er die Konstitution der Welt durch Athene (als Sophia) erläutert.³⁵²

Auch Porphyrios erklärt in seinem viel diskutierten Text präzise das Weben des sterblichen Fleisches als meerpurpurne Gewänder, die von den Nymphen gefertigt werden:

„Ἐν ὅστοις μὲν γὰρ καὶ περὶ ὅστᾳ ἡ σαρκοποιία, λίθος δὲ ταῦτα ἐν ζώοις λίθω ἐοικότα· διὸ καὶ οἱ ἱστοὶ οὐκ ἀπ’ ἄλλης ὕλης, ἀλλ’ ἀπὸ τοῦ λίθου ἐρρήθησαν. Τὰ δ’ ἀλιπόρφυρα φάρη ἄντικρυς ἡ ἐξ αἱμάτων ἄν εἴη ἐξυφαινομένη σάρξ· ἐξ αἵματος μὲν γὰρ ἀλουργῇ ἔρια καὶ ἐκ ζώων ἐβάφη καὶ τὸ ἔριον, δι’ αἵματος δὲ καὶ ἐξ αἱμάτων ἡ σαρκογονία. Καὶ χιτῶν γε τὸ σῶμα τῇ ψυχῇ ὁ ἡμφίεσται, θαῦμα τῷ ὄντι ἰδέσθαι, εἴτε πρὸς τὴν σύστασιν ἀποβλέποις εἴτε πρὸς τὴν πρὸς τοῦτο σύνδεσιν τῆς ψυχῇ“.³⁵³

Wie bereits im ersten Kapitel kurz angedeutet, verwendet Blake in seiner Dichtung die Metapher des Webens und insbesondere das Bild des Webstuhls mit exakt derselben Bedeutung. Wie bereits erwähnt, webt Enitharmon (die weibliche Projektion von Los) die drei Klassen von Menschen, während ihre Töchter die Körper der inkarnierten Seelen flechten.³⁵⁴ Blake schreibt, dass „Los is by mortals nam’d Time, Enitharmon is nam’d Space“³⁵⁵ und beschreibt in *The Four Zoas*, wie Enitharmon ihren Webstuhl benutzt, um das Web of Life zu weben, während ihre drei Töchter sowohl die physischen Körper (wie sie im Cathedron von Golgonooza gewebt werden) als auch den eigentlichen Schicksalsfaden fertigen.

„Thence to the Looms of Cathedron conveyd
The Daughters of Enitharmon weave the ovarium & the integument

³⁵² Delphi Classics, *Collected Works of Proclus* (Hastings: Delphi Classics, 2023) 87.

³⁵³ In der deutschen Fassung: „Denn in den Knochen und um die Knochen vollzieht sich die Fleischbildung, und diese sind bei Lebewesen gleichsam steinerne Gebilde, den Steinen ähnlich; daher ist auch gesagt worden, dass die Webstühle nicht aus einem anderen Stoff, sondern aus Stein selbst bestünden. Die meerespurpurnen Gewänder aber wären geradezu als das Gewebe des Fleisches aus dem Blut zu verstehen; denn aus Blut werden sowohl die purpurnen Wollfäden gewonnen als auch die Wolle der Tiere gefärbt, und durch das Blut und aus dem Blut entsteht die Fleischzeugung. Und der Körper ist wahrlich ein Gewand, mit dem sich die Seele bekleidet hat: ein Wunder, wahrhaftig anzusehen, ob man nun auf seine Beschaffenheit blickt oder auf die Art und Weise, wie die Seele mit ihm verbunden ist“. Porphyrios, *ibid.*, 71. Die Übersetzung ist vom Autor selbst angefertigt.

³⁵⁴ Samuel Foster Damon, *ibid.* 260.

³⁵⁵ William Blake, *ibid.* 790.

In soft silk drawn from their own bowels in lascivious delight
With songs of sweetest cadence to the turning spindle & reel
Lulling the weeping spectres of the dead.
Clothing their limbs With gifts & gold of Eden."³⁵⁶

Und in *Milton*:

„And every Generated Body in its inward form,
Is a garden of delight & a building of magnificence,
Built by the Sons of Los in Bowlahoola & Allamanda
And the herbs & flowers & furniture & beds & chambers
Continually woven in the Looms of Enitharmons Daughters
In bright Cathedrons golden Dome with care & love & tears."³⁵⁷

Tatsächlich identifiziert Digbly (ebenso wie Damon), die drei weiblichen Figuren des Arlington-bildes, die am Webstuhl weben, mit den drei Töchtern Enitharmons. In Jerusalem wird ein ähnliches Motiv wieder aufgegriffen, wo die Töchter Albions den sterblichen Körper mit dem Webstuhl der Liebe weben³⁵⁸. Gleichzeitig erscheint an verschiedenen Stellen seines Gedichts auch das Motiv des Todeswebstuhls, dessen *dark woof opposes Enitharmon's life-giving loom*³⁵⁹.

Im Arlington-Bild nutzt Blake die Metapher des Webens in einer primären, par excellence neuplatonischen Bedeutung: als Bild der verborgenen Ordnung und Notwendigkeit, die alle Phänomene durchdringt und verbindet. Der Faden, der die Komposition visuell durchzieht (von der chthonischen Ebene der Parzen bis hin zu den webenden Gestalten am Fuße der Treppe) fungiert als sichtbare Repräsentation eines unsichtbaren Kausalitätsgewebes. Auf diese Weise knüpft Blake an die neuplatonische Tradition an, in der das Weben die Organisation der Welt unter der Herrschaft der Heimarmene ausdrückt. So wie in der *Politeia* die Spindel der Notwendigkeit die kosmische Ordnung und die Fäden der individuellen Leben zusammenhält, verbindet so auch hier der bildliche Faden alle Wesen innerhalb eines einheitlichen Geflechts.

Bei Blake erhält dieser kosmische Zusammenhang jedoch auch einen gnostischen Ton. Dieses Geflecht stellt nicht nur eine Kohärenzstruktur dar, sondern

³⁵⁶ William Blake, *ibid.* 598 – 599.

³⁵⁷ William Blake, *ibid.* 796.

³⁵⁸ Samuel Foster Damon, *ibid.* 751.

³⁵⁹ William Blake, *ibid.* 1370.

auch ein Netz des Gefangenseins. Das Bild des Webens impliziert somit das Eingeschlossensein der Wesen in das verbindliche System der rationalistischen und neuplatonischen Metaphysik. Ein Beispiel hierfür ist das Bild von the „loom of Locke“, jenem geistigen Netz abstrakter Kategorien, das in den Institutionen des Wissens (insbesondere in den europäischen Universitäten) gewebt wird. Dieses wird negativ im Sinne der oben erläuterten Netz- und Gewebemetaphorik mit dem „Newton’s single vision“ identifiziert.³⁶⁰

Parallel dazu wirkt dieselbe Metapher des Webens auch in einer zweiten, ebenfalls neuplatonischen Bedeutungsebene, als Bild für die Entstehung des sterblichen Körpers und die Verkörperung der Seele. Auch hier wird der menschliche Körper als eine Art Gewebe der Materie aufgefasst, als ein Gewand, das die Seele beim Eintritt in die sinnlich wahrnehmbare Welt entweder selbst webt oder anlegt. Wie bereits in seiner Dichtung sichtbar wird, in der die Töchter der Enitharmon die Körper der inkarnierten Seelen am Webstuhl der Cathedron weben, deutet auch im Arlington Bild der Akt des Webens auf die fortwährende Hervorbringung der sterblichen Form hin. Das Weben bezeichnet dabei nicht lediglich die Erschaffung der körperlichen Materie, sondern ebenso die Einbindung der Seele in das Geflecht materieller und kosmischer Beziehungen, die die Welt des Werdens und Vergehens konstituieren. Auf diese Weise verwandelt sich das bildliche Motiv des Webens in ein Symbol des eigentlichen Verkörperungsprozesses, durch den die Seele den Körper anlegt und in den Kreislauf der Sterblichkeit eintritt.

Von unmittelbarer Bedeutung für die Ikonographie des Arlington-Bildes ist, dass Proklos in seinen Kommentaren zum *Timaios* beständig (ebenso wie Blake in diesem spezifischen Werk) all die vorgenannten Metaphoriken des Schleiers, des Webens und des Netzes miteinander kombiniert, um das Gewebe der Wirklichkeit mittels der allegorischen Interpretation des griechischen Festes des Panathenäen zu erläutern.³⁶¹ Blake kehrt im gnostischen Sinne all diese neuplatonischen Metaphern im

³⁶⁰ Samuel Foster Damon, *ibid.* 469.

³⁶¹ „[...] the veil is the last work of the weaving art, containing in itself an image of the mundane war, and of the demiurgic order proceeding from the Goddess into the universe; which veil she wove in conjunction with her father. A better image however of this, is that which in the narration of Plato, and in enigmas, represents to us the whole contrariety of things, and of the works of Minerva; [...] For the Panathenaea is an image of the Minerval fabrication in the universe. The veil, however, is superior to both these, which is woven in the universe, in the intellectual light of Minerva. Proclus, *On the Timaeus of Plato*, Bde. 1–5, übers. von Thomas Taylor, hg. von Martin Euser (2010): 121.

Arlington-Bild um. Das Verhältnis zwischen Blake und Proklos bedarf zwingend weiteren akademischen Untersuchung.

5.3. Landmetaphern: Erde, Hölhe und Berg

Wie Olaf Briesse im metaphorologischen Wörterbuch Konermanns ausführt, vollzieht sich in der klassischen Epoche eine bedeutende Transformation für das philosophische Denken, die das gesamte spätere westliche Denken beeinflussen sollte. Während die Erde bei den Vorsokratikern teilweise den Körper der göttlichen Großen Mutter bedeutete, aus dem der Mensch (der aus Schlamm und Erde besteht) hervorgeht und in den er letztlich zurückkehrt, wandelt sich der Planet bei Platon in eine Art materielles Gefängnis, in dem die Seele gefangen ist.³⁶²

Dieses metaphorologische Gefängnismodell nimmt seinen Ausgang bei der allbekannten Höhlenallegorie aus der *Politeia* und dem Mythos am Ende des *Phaidon*. Diesem zufolge bewohnt der Mensch nicht die wahre Oberfläche der Erde, sondern lediglich deren Vertiefungen, während eine überweltliche, wahre Erde, ein „dort-Ort“, den weder der menschliche Verstand noch die Sinne erfassen können, existiert.³⁶³ Nur jenen, die durch Philosophie, Weisheit und Tugend das Privileg eines Lebens auf jener höheren Erde genießen, ist die göttliche Glückseligkeit vorbehalten, dort, wo die Götter selbst verweilen.³⁶⁴

Laut Briesse wandelt sich dieses Modell im *Timaios* (unter Rückgriff auf die vorsokratische naturphilosophische Anthropologie) von einem kosmologischen Makroschema, in dem die Erde als universelles Gefängnis fungiert, zu einem mikrokosmischen Modell, in dem der menschliche Körper selbst zum Kerker der Seele wird. Da der Schöpfer die Seelen auf die Erde, den Mond und die übrigen Himmelskörper verstreut, sind die Seelen aufgerufen, sich diesen Elementen mittels des Logos entgegenzustellen. Durch diese Prüfung sollen sie sich von ihrer materiellen Hülle lösen und zu ihrem ursprünglichen astralen Ursprung zurückkehren:³⁶⁵ „bei Platon aber schafft Erde kein Leben, sondern sie fesselt es, sie kerkert es ein“. ³⁶⁶

³⁶² Ralf Konersmann, *ibid.* 94.

³⁶³ Platon, *Phaidon* (*Φαίδων*) (Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993) 241 - 242

³⁶⁴ Ralf Konersmann, *ibid.* 94.

³⁶⁵ Ralf Konersmann, *ibid.* 94.

³⁶⁶ Ralf Konersmann, *ibid.* 95.

Plotin verwendet die Höhlenmetapher in seiner Schrift *Über den Abstieg der Seele in die Körper* ausführlich, um sowohl die materielle Welt und das gegenwärtige, durch die Sinne erfahrbare Universum als auch den Körper selbst zu beschreiben. Letzteren bezeichnet er als Gefängnis, Höhle und Grotte, aus dessen Fesseln man sich befreien und durch dessen Öffnung man nach außen treten muss, um in die überhimmlische Heimat zurückzukehren.³⁶⁷ Porphyrios verfasste seine gesamte Schrift *De Antro Nympharum* auf der Grundlage genau dieses Gedankens und bemerkt in typisch neuplatonischem Ton, dass

„Διὰ μὲν οὖν τὴν ὕλην ἡεροειδῆς καὶ σκοτεινὸς ὁ κόσμος, διὰ δὲ τὴν τοῦ εἶδους συμπλοκὴν καὶ διακόσμησιν, ἀφ’ οὗ καὶ κόσμος ἐκλήθη, καλὸς τέ ἐστι καὶ ἐπέραστος. Ὅθεν οἰκείως ἐπ’ αὐτοῦ ἂν ῥηθείη ἄντρον ἐπήρατον μὲν τῷ εὐθύς ἐντυγχάνοντι διὰ τὴν τῶν εἰδῶν μέθεξιν, ἡεροειδὲς δὲ σκοποῦντι τὴν ὑποβάθραν αὐτοῦ καὶ εἰς αὐτὴν εἰσιόντι τῷ νῶ· ὥστε τὰ μὲν ἔξω καὶ ἐπιπολαίως ἐπήρατα, τὰ δ’ ἔνδον καὶ ἐν βάθει ἡεροειδῆ.“³⁶⁸

Für Blumenberg wandelte sich das Bild der Höhle in der Spätantike bereits mit dem Neuplatonismus zu einer gnostischen absoluten Metapher:

„Nun ist der Kosmos *Höhle* und das Draußen scharfe, paideutisch nicht mehr erreichbare Transzendenz geworden. Kultische *Lehrarchitektur* hatte die absolute Metapher materialisiert). Gnosis und Patristik haben sie als Ort des soteriologischen Geschehens, das als *Licht in der Höhle* aufgeht, übernommen. Es ist ein Weltgefühl, das sich in der Höhlenmetapher auslegt.“³⁶⁹

In der neuplatonischen Höhlenmetaphorik wird die Welt fortan als eine geschlossene Höhle begriffen (meist mit sieben Sphären, entsprechend den Planeten, und einer achten, die die geistige Welt der Fixsterne darstellt), aus der der Mensch durch Weltentsagung und asketische Bemühung (oder durch Erkenntnis) zum äußeren

³⁶⁷ Plotin, *Ἐννεάς Δ'* [*Enneaden IV*] (Athen: Kaktos, 2000): 389.

³⁶⁸ In der deutschen Fassung: „[...] wegen der Materie ist die Welt ätherisch und dunkel, doch aufgrund der Verflechtung und Ordnung der Form – wovon sie auch den Namen kosmos erhielt – ist sie schön und anziehend. Daher könnte man sie mit Recht eine ‚liebenswürdige Höhle‘ nennen, für den, der ihr unmittelbar begegnet, durch die Teilhabe an den Formen; für den jedoch, der ihre Grundlage betrachtet und mit dem Geist in sie eintritt, erscheint sie ätherisch und dunkel. So sind die äußeren und oberflächlichen Bereiche anziehend, die inneren aber und das, was in der Tiefe liegt, ätherisch und dunkel.“ Porphyrios, *ibid.* 55. Die Übersetzung ist vom Autor selbst angefertigt.

³⁶⁹ Hans Blumenberg, *ibid.* 86-86 .

Licht aufsteigen muss.³⁷⁰ Für Oswald Spengler war diese absolute Metaphorik der Welt als Höhle, die gewissermaßen ein pessimistisches Weltgefühl, bzw. einen umgekehrten, pessimistischen Platonismus verkörperte, in der Spätantike so weit verbreitet, dass er sie als das „Ursymbol“ (im Sinne der Blumenbergschen absoluten Metapher) der von ihm so genannten magischen Kulturen definierte.³⁷¹ Dies umfasst alle mystischen Religionen wie den Gnostizismus und den Manichäismus sowie alle abrahamitischen Religionen, insbesondere das Christentum.³⁷²

In Blakes Mythopoetik wird die Höhle in eben diesem Sinne verwendet. Martina Zamparo führt aus, dass Blake diese neuplatonische Höhlenmetapher auch über die Werke von Thomas Taylor aufnahm und sie beschreibt, wie Blake dieses Motiv mit spiritueller Vergessenheit und geistigem Schlaf verknüpft.³⁷³ In gewisser Weise verwendet der das Bild der Höhle in seinem Gesamtwerk so häufig und geradezu monomanisch repetitiv, dass eine detaillierte Darstellung an dieser Stelle unmöglich ist. Man kann jedoch beispielsweise die zahlreichen Ähnlichkeiten zwischen der Beschreibung der mundane shell (die die Welt bereits als Höhle darstellt) und den labyrinthartigen Höhlen in Milton mit der Beschreibung der Erde im Phaidon erkennen.³⁷⁴

In *Jerusalem* wird zudem geschildert, wie der Mensch nach seinem Fall in der Höhle der Sinne gefangen ist und sein Geist sowie sein Bewusstsein „bonifies into a Skull“: dies bedeutet laut Damon nichts anderes als die Inhaftierung des Geistes in der diesseitigen Höhle Platons.³⁷⁵ An verschiedenen Stellen erscheint die „Cavern of Death“ stets in Verbindung mit dem Atlantischen Ozean, welcher die Materie und den Schleier der Vala symbolisiert, der die jenseitige Realität trügerisch verbirgt.³⁷⁶

Im Arlington-Bild verwendet Blake die Höhlenmetapher in einer Weise, die ihrer neuplatonischen Bedeutung als Sinnbild für den Einschluss der Seele in der

³⁷⁰ John D. Turner, *Sethian Gnosticism and the Platonic Tradition* (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2001) 84, 469.

³⁷¹ Oswald Spengler, *The Decline of the West: Form and Actuality*, übers. von Charles Francis Atkinson (New York: Alfred A. Knopf, 1927): 184 – 187.

³⁷² Benjamin Gleede, „Proclus against the Gnostics? Some Remarks on a Subtle Allusion in the Timaeus-Commentary concerning Caves and Cages“, in: *Gnosticism, Platonism and the Late Ancient World: Essays in Honour of John D. Turner*, hg. von Kevin Corrigan und Tuomas Rasimus, Nag Hammadi and Manichaean Studies 82 (Leiden/Boston: Brill, 2013) 588.

³⁷³ Martina Zamparo, „Neoplatonism in Blake's Songs of Innocence and of Experience“, *Lingue Antiche e Moderne* 4 (2015): 88.

³⁷⁴ Samuel Foster Damon, *ibid.* 549.

³⁷⁵ Samuel Foster Damon, *ibid.* 680.

³⁷⁶ William Blake, *ibid.* 745.

Sinnenwelt und die daraus resultierende Verdunkelung ihrer Erkenntniskräfte vollends entspricht. Die unterirdische Grotte fungiert als metaphorische Verdichtung dieser kosmischen Höhle. Aus ihrem Inneren entspringt jener Faden, der bei den drei Parzen und dem gehörnten Dimiurg seinen Anfang nimmt.

Auf diese Weise wird aus der Höhle selbst der verborgene Mechanismus des Netzes in Gang gesetzt. Jener geheime Faden der Heimarmene, der alle Naturphänomene umschließt und miteinander verknüpft, die Seelen in dieser *mundane shell* gefangen hält und den menschlichen Geist in ewigen Schlaf versetzt. Die zentrale, verschleierte Frauengestalt der Vala, die als neuplatonische Verkörperung der Natur zugleich das Oben und das Unten dieser kosmischen Höhle offenbart, macht dieses verborgene Geflecht neuplatonischer Metaphern (Höhle, Netz, Faden, Schleier und Meer) sichtbar, die zusammen einen einheitlichen Einschlussmechanismus bilden. Unter diesem Prisma interpretiert Blake die neoplatonische Höhlenmetapher nicht als optimistische Allegorie des Aufstiegs zum göttlichen Licht, sondern als ein selbsterhaltendes System unendlicher Täuschung, in dem selbst die Strukturen der neuplatonischen Metaphysik als Kräfte erscheinen, welche die Gefangenschaft der Seele im Ozean von Zeit und Raum aufrechterhalten.

Wie unterscheidet sich doch das Bildmotive der ersten unterirdischen Höhle mit den Schicksalsgöttinnen von dem auf dem Hügel/Berggipfel mit den geflügelten weiblichen Gestalten? Wie Hartmut Böhme ausführt, fungierte der Berg stets als eine allgegenwärtige absolute Metaphorik:³⁷⁷ ein Symbol der Vergeistigung sowie des Prozesses der Befreiung von Erde und Materie hin zum Himmel und zum Transzendenten.³⁷⁸

Berge und Hügel stellen nicht nur kosmische Metaphern für den Nabel der Welt (d.h., „axis mundi“) dar,³⁷⁹ sondern dienen in allen Religionen als Wohnstätten der Götter sowie als bedeutende Offenbarungsorte, insbesondere im Christentum und anderen abrahamitischen Religionen.³⁸⁰ Darüber hinaus besteht eine enge Verwandtschaft zwischen der platonischen Höhlenmetaphorik und der Gebirgsmetaphorik: beide dienen als Symbole für den mühsamen Aufstieg des Menschen hin zum Göttliche.³⁸¹ Trotzdem ist seine Auffassung, dass sich im

³⁷⁷ Ralf Konersmann, *ibid.* 49.

³⁷⁸ Ralf Konersmann, *ibid.* 47.

³⁷⁹ Ralf Konersmann, *ibid.* 50.

³⁸⁰ Ralf Konersmann, *ibid.* 50.

³⁸¹ Ralf Konersmann, *ibid.* 50.

neuplatonischen Denken nur wenige Gebirgsmetaphern finden, nicht gänzlich zutreffend. Abgesehen von Platon selbst, Plotin und Proklos (der beständig Gebirgsmetaphern wie Spitzen und Gipfel verwendet, um den höchsten Punkt der Theoria zu beschreiben³⁸²), schreibt Porphyrios in seinem Brief an seine römische Frau Marcella bezeichnenderweise:

„[...] πρὸς τῶν μελλόντων νόστου δὴ μιμνήσκεσθαι ἐκ τῆς ἐνταυθοῖ ξένης καταγωγῆς τὸ δι’ ἡδονῆς καθάπερ ἱππῆλατόν τι χωρίον καὶ ῥαστῶνης ποιεῖσθαι τὴν ἐπάνοδον, αὐτὸ γὰρ τὸ πρᾶγμα ὡς οὐδὲν ἄλλο ἄλλω ἀντίκειται πράγματι, ἡδονῇ τε καὶ ῥαθυμίας τῇ πρὸς θεοὺς ἀνόδῳ. ἐπεὶ οὐδὲ τὰ ὑψηλότερα τῶν ὀρέων ἀκινδύνως καὶ πόνων ἄνευ ἧν ἀναβαίνειν, οὐδ’ ἀπὸ τῶν μυχῶν τοῦ σώματος διὰ τῶν εἰς τὸ σῶμα καταγωγῶν, ἡδονῆς τε καὶ ῥαθυμίας, ἀνακύπτειν.“ ³⁸³

Ebenso ist das Bild des schroffen Berges der Tugend auf dem Schild des Achilleus in den *Posthomeric* des Quintus Smyrnaeus (wonach der Held, wie auch seine Seele, unter Mühen die höchsten Gipfel der Tugend erklimmen muss, um sich dem Göttlichen zu nähern und unsterblich zu werden) maßgeblich von neuplatonischen Ideen wie jenen des Porphyrios inspiriert, die später sogar Dante beeinflussten.³⁸⁴

Nelson Hilton erläutert in seinem Artikel *Blake and the Mountains of the Mind* eingehend die Gebirgsmetaphorik in Blakes Poetik, die mit den zuvor genannten Auffassungen übereinstimmt: eines der vielfältigen Bilder ist jenes der „Atlantic Hills“, der ursprünglichen Berge zwischen Albion und Amerika, von „their bright summits you may pass to the Golden world; An ancient palace, archetype of mighty Emperies“.³⁸⁵ Deren Gipfel berühren die Ewigkeit hoch über der Flut von Raum und Zeit, welche ihre überweltliche Höhe schrumpfen ließ.³⁸⁶ Für Blake symbolisieren die Berge primär

³⁸² Tuomo Lankila, „Aphrodite in Proclus’ Theology“, in *Journal of Late Antique Religion and Culture* 3 (2009): 40.

³⁸³ „[...] it is impossible that those who desire to be mindful of their return, should accomplish their journey home from this terrestrial exile pleasantly and easily, as through some smooth plain. For no two things can be more entirely opposed to one another than a life of pleasure and ease, and the ascent to the gods. As the summits of mountains cannot be reached without danger and toil, so it is not possible to emerge from the inmost depths of the body through pleasure and ease which drag men down to the body.“ Porphyry, *The Philosopher to His Wife Marcella*, übers. von Alice Zimmern (London: George Redway, 1896): 58.

³⁸⁴ Fotini Hadjittofi, „Quintus Smyrnaeus’ *Posthomeric* between Stoicism, Neoplatonism, and Christianity“, in *American Journal of Philology* 146, Nr. 3 (Herbst 2025): 494

³⁸⁵ William Blake, *ibid.* 296.

³⁸⁶ Nelson Hilton, „Blake and the Mountains of the Mind“, in *Blake/An Illustrated Quarterly* 14, Nr. 4 (Frühjahr 1981) 197 – 198.

den edonischen Urzustand der Menschheit vor dem Fall Albions sowie den Kampf des zerstückelten Albion, zu seiner ursprünglichen Einheit zurückzukehren.

Im Arlington-Bild differenziert sich die zweite höhlenartige Vertiefung, die sich auf dem Gipfel des Berges im rechten Teil des Bildes befindet, teilweise von der unteren Grotte der Schicksalsgöttin hinsichtlich des Reinigungsgrades der als Frauengestalten dargestellten Seelen, ohne jedoch die grundlegende Bedingung ihres Einschlusses aufzuheben. Wie Raine hervorhebt, können diese Gestalten als gereingte Seelen interpretiert werden, die durch den Aufstieg und den Kampf ihre materielle Schwere teilweise abgelegt haben. Sie erscheinen geflügelt und leichter und tragen Amphoren (mit Wasser) als Symbol ihrer Reinigung.³⁸⁷

Dennoch deutet die Tatsache, dass sie sich weiterhin innerhalb einer Höhle befinden, darauf hin, dass sie noch immer in das kosmische System von Werden und Vergehen (sei es beim Eintreten in oder beim Austreten aus der platonischen *cellula creatoris* des Universums) eingebunden sind. Die Platzierung der Höhle auf dem Gipfel des Berges impliziert zwar eine Nähe zum Aufstieg und zur Rückkehr in die überhimmlische Heimat, bzw. eine Nähe zu ihrer ursprünglichen Essenz, gemäß der neuplatonischen Symbolik des Seelenaufstiegs (und der Bergmetapher), stellt aber gleichzeitig klar, dass die endgültige Erlösung noch nicht erreicht ist. Sie verweilen noch immer in der Grotte, die meisten mit dem Gesicht nach innen, zu den Tiefen der Höhle hin, gewandt.

Im Laufe der Jahrhunderte lassen sich zahlreiche Werke finden, die als philosophische Metaphern der Höhle und des Berges in ihrer neuplatonischen und Blakeschen Bedeutung aufgefasst werden können. Als beispielhafte, explizite und höchst interessante Fälle lassen sich (neben den Darstellungen des platonischen Höhlengleichnisses, wie dem populären Kupferstich von 1604 des Niederländers Jan Pietersz Saenredam basierend auf einem verlorenen Gemälde von van Haarlem mit dem Titel *Antrum Platonicum* [Abb.7]),³⁸⁸ einige mystische Darstellungen und Illustrationen alchemistischer Traktate des 17. Jahrhunderts anführen. Wie bereits erwähnt, ist Digby der Ansicht, dass das Arlington-Bild auch als alchemistisches Drama verstanden werden kann. Dass die Alchemie maßgeblich von der Wiederbelebung des Neuplatonismus und Hermetismus während der Renaissance

³⁸⁷ Kathleen Raine, *ibid.* 10.

³⁸⁸ z. B. P. J. Vinken, „H. L. Spiegel's *Antrum Platonicum*: A Contribution to the Iconology of the Heart“, in *Oud Holland* 75 (1960): 125–142.

beeinflusst wurde, ist weithin bekannt. Zahlreiche Forscher und Theoretiker wie Mircea Eliade weisen immer wieder auf diesen Umstand hin.³⁸⁹

Eines der eindrucksvollsten Werke, in dem die neuplatonische Metapher der Welt als Höhle deutlich dargestellt wird, ist das Emblem 18 aus dem alchemistischen Werk *Philosophia Reformata* des deutschen Alchemisten und Komponisten J. D. Mylius (Abb.8), das 1622 in Frankfurt veröffentlicht wurde. In diesem Werk werden alle Götter der sieben Planeten (in ihren etablierten ikonographischen Motiven, wie etwa der kinderfressende Saturn mit der Sichel und seinem lahmen Bein)³⁹⁰ zusammen mit den Tierkreiszeichen innerhalb einer unterirdischen Höhle dargestellt. Außerhalb dieser Höhle lodern an den vier Ecken des Horizonts vier Feuerkugeln, die den Äther symbolisieren.³⁹¹ Das Emblem veranschaulicht die neuplatonische Metapher greifbar, indem es das Universum als eine unterirdische, geodische Höhle präsentiert, in der sich die planetaren Gottheiten und Sternzeichen innerhalb eines geschlossenen kosmischen Hohlraums bewegen. Raimon Arola argumentiert zudem, dass dieses Werk sowohl von den neuplatonischen Denkern der Renaissance als auch vom Hermetismus und der Kabbala beeinflusst war.³⁹²

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung der neuplatonischen Bergmetaphorik findet sich im alchemistischen Werk des britischen Rosenkreuzers Thomas Vaughan mit dem Titel *Lumen de Lumine: Or a New Magical Light* von 1651. Vaughans Schriften, deren Ideen von neuplatonischen Einflüssen durchdrungen sind, waren Blake nachweislich bekannt. Wie Thomas Willard ausführt, hatte er viele davon gelesen, was ihn, maßgeblich beeinflusste.³⁹³ Einer der Kupferstiche aus den visionären Erzählungen des *Lumen de Lumine* trägt den Titel *Image of the School of Magic* [Abb.9]. Er stellt eine innere Landkarte des geistigen Reiches, bestehend aus drei exzentrischen Kreisen, die die Muse Thalia dem träumenden Vaughan offenbart, dar. Im ersten Kreis erscheint ein himmelstrebender Berg, der mit der Inschrift „Mons

³⁸⁹ Mircea Eliade, *The Forge and the Crucible*, 2. Aufl., übers. von Stephen Corrin (Chicago und London: University of Chicago Press, 1978) 188.

³⁹⁰ Zur Ikonographie des Saturn siehe: Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Neuausgabe, hg. von Philippe Despoix und Georges Leroux, mit einem Vorwort von Bill Sherman (Chicago: McGill-Queen's University Press, 2019)

³⁹¹ Adam McLean (Hg.), *A Collection of Alchemical and Hermetic Emblems. Gallery of Emblem Sequences 1*, koloriert von Adam McLean (CD-ROM, 1999), <http://www.alchemy.dial.pipex.com>, 205

³⁹² Raimon Arola "The Meaning of the Symbols in Alchemic Literature from the Beginning of the XVII Century," in *CHYMIA. Science and Nature in Early Modern Europe (1450-1750)*, 1986, 5.

³⁹³ Thomas Willard, *Thomas Vaughan and the Rosicrucian Revival in Britain, 1648–1666* (Leiden/Boston: Brill, 2022) 254.

Magorum Invisibilis“ versehen ist. Er symbolisiert den geistigen Aufstieg, den die Seele unter Mühen und Kampf erklimmen muss, um geläutert zu werden und die Unsterblichkeit durch die Imagination im neuplatonischen Sinne zu erlangen.³⁹⁴ Im zweiten Kreis (der dunklen „Regio Phantastica“, in die der Eingeweihte trotz bedrohlicher Chimären mit verbundenen Augen eintritt) leuchtet eine Kerze mit dem Epigramm „Lumen Naturae“, die den gesamten Bereich der Natur erhellt. Ein dort befindlicher Engel weist mit seinem Flammenschwert nach oben, während er mit der anderen Hand ein Garnknäuel (oder einen Faden) nach unten hin zum dritten und untersten Kreis, der in eine von einem Ouroboros bewachte Schatzhöhle führt, hält³⁹⁵.

Obgleich sich die visuellen Motive morphologisch und ikonographisch radikal vom Arlington-Bild unterscheiden, lässt sich erkennen, dass die Komposition auf analoge Weise funktioniert. Der unsichtbare Berg, den die Seele zu erklimmen versucht, um Sühne zu tun (oder um sich aus der ewigen Wiedergeburt zu befreien), sowie der unterirdische Raum in den Eingeweiden der Erde (welcher die Geheimnisse der Schöpfung birgt und sich im Arlington-Bild durch den Anblick der drei Parzen und des gehörnten Schöpfers als pessimistisch erweist) werden durch die Kerze als „Lumen Naturae“ beleuchtet. Dem Visionär werden sie durch den „Angel of Genius“³⁹⁶, den im Arlington-Bild die Gestalt der Vala mit ihrem Schleier übernimmt, welcher als reflexiver Raum der poetischen Imagination fungiert, offenbart.

5.4. Schlaf, Tod und Vergessenheit

Der Schlaf, der Zwillingsbruder des Todes in der griechisch-römischen Kultur, symbolisiert seit der Antike bis in die Moderne stets auch den spirituellen Tod. Zugleich ist er aufgrund der Träume (und der Imagination) stets von einem Beigeschmack der Täuschung und Illusion,³⁹⁷ sowie einer Hypnose des rationalen Seelenteils geprägt.³⁹⁸ Wie Thomas Macho beschreibt, identifiziert sich die Schlafmetaphorik bereits bei Platon mit der Höhlenmetaphorik. Für Platon gleicht der gebildete Wächter des Staates dem Wachsamem, der (aus dem Schlaf innerhalb der

³⁹⁴ Thomas Willard, „Fantasy Imagination and Vision in Thomas Vaughan's 'Lumen De Lumine.'“ in *Fantasy and Imagination in the Middle Ages and Early Modern Time*, 2020, 756

³⁹⁵ Thomas Willard, *Thomas Vaughan and the Rosicrucian Revival in Britain, 1648–1666*, 189

³⁹⁶ Thomas Willard, *Fantasy Imagination and Vision in Thomas Vaughan's Lumen De Lumine*, 770

³⁹⁷ Ralf Konersmann, *ibid.* 325

³⁹⁸ Ralf Konersmann, *ibid.* 326

Höhle erwacht) die äußere Realität wahrnimmt und so auch jene schützen kann, die noch immer schlafen.³⁹⁹

Im Ende der *Politeia* wird die Schlafmetaphern zudem direkt mit dem Vergessen und der Wiedergeburt in der materiellen Welt gleichgesetzt. Nachdem die Seelen die Lose für ihr nächstes Leben erhalten haben, durchqueren sie die Ebene mit dem legendären Fluss des Vergessens und dem Fluss Ameles. Wer von dessen Wassern zu viel trinkt, vergisst die himmlische Welt der Ideen und das wahrhaft Seiende gänzlich, während besonnenere Seelen weniger davon zu sich nehmen. Während ihres Schlafes inkarnieren sie sich schließlich erneut auf der Erde, wobei sie wie Sternschnuppen und Blitze herabstürzen.⁴⁰⁰

Im ersten Kapitel wurde bereits ausführlich die Theorie der platonischen Anamnesis und ihr Verhältnis zum Begriff des Vergessens im Hinblick auf die Seelenreinkarnation erläutert. Auch Plotin wechselt in der bereits erwähnten Schrift *Über den Abstieg der Seele in die Körper* beständig zwischen der Höhlenmetaphorik als Verdunkelung des Geistes und der Schlafmetaphorik als spirituellem Tod und Vergessen, um den Prozess der Bindung der Seele an den materiellen Körper zu erklären. Er beschreibt, wie der Weise erwachen und sich aus seinem Körper erheben muss⁴⁰¹, denn die Seele, die im Schlamm des Körpers verharret, stirbt erneut und endet im Hades, wo sie in einen tiefen Schlaf fällt.⁴⁰²

Diese neuplatonische Metaphorik gewinnt in den meisten gnostischen Texten eine wahrhaft allmächtige Bedeutung. Hans Jonas widmet einen beträchtlichen Teil seiner Studien den neuplatonisch-gnostischen Metaphern wie der Betäubung, dem Schlaf, der Trunkenheit und dem Vergessen. Darin wird der Zustand des Menschen in der Welt als ein tiefer spiritueller Schlaf (eine Art Vergessens und Narkose, die aus der Hingabe der Seele an die Materie und die Illusionen der Sinnenwelt resultiert), beschrieben. Die materielle Welt, die „in gnostic thought [...] takes the place of the traditional underworld and is itself already the realm of the dead, that is, of those who have to be raised to life again“,⁴⁰³ fungiert als Mechanismus, der diesen hypnotischen Zustand aufrechterhält. Sie verwandelt die Existenz in eine Art Traum und Lethargie,

³⁹⁹ Platon, *Politeia* (Πολιτεία), übers. von N. M. Skouteropoulos (Athen: POLIS, 2017) 321.

⁴⁰⁰ Platon, *ibid.* 777.

⁴⁰¹ Πλωτίνος [Plotin], *Ἐννεάς Δ'* [Enneaden IV] (Athen: Kaktos, 2000) 387

⁴⁰² Πλωτίνος, *Ἐννεάς Πρώτη*, Κέντρον Ερεύνης καὶ Ἑλληνικῆς καὶ Λατινικῆς Γραμματείας, Athen, 2018, 163.

⁴⁰³ Hans Jonas, *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*, 3rd ed. (Boston: Beacon Press, 2005) 69.

aus der der Mensch nicht nur unfähig ist zu erwachen, sondern an die er sich oft sogar aktiv klammert.⁴⁰⁴

George MacRae deutet an, dass das gnostische Weltbild an sich die Schlafmetaphorik als eine Art absolute Metapher (im Blumenbergschen Sinne) bereits in seinem kosmogonischen Mythos birgt. Das Motiv des Seelenschlafs ergibt sich organisch aus der gnostischen Interpretation der Genesis.⁴⁰⁵ Interessant ist hierbei, dass das neuplatonische Bild des Flusses Ameles (die bereits seit Heraklit mit der Materie und dem Werden identifiziert wird und bei den Neuplatoniker mit dem Vergessen und der Wiedergeburt der Seelen verknüpft ist) im Gnostizismus in das Bild des Flusses Jordan übersetzt wird. Insbesondere im Valentinianismus fungiert der Jordan als Symbol für den ewigen Prozess des Aufstiegs und Abstiegs der Seele in die materielle Welt.⁴⁰⁶

Keine andere neuplatonische Metaphorik ist so kraftvoll und wird bei Blake mit genau derselben Bedeutung so klar und deutlich verwendet wie jene des Schlafs. Das Bild der materiellen Welt als „Newton’s Sleep“, auf das sich McLuhan so häufig bezieht, bringt präzise die Wahrnehmung einer Welt der Aufklärung zum Ausdruck, die von einem vulgären Materialismus und einem rationalen Atheismus beherrscht wird. Es handelt sich um ein dunkles Gebilde von Urizen (oder anders gesagt: von Satan, der kein anderer ist als „Newton’s Pantocrator“),⁴⁰⁷ welcher den Woof of Locke webt. Dies führt zu einer Art des Einschlafens, des Vergessens und der Lethargie des ursprünglichen Menschen:

„[...] Newton’s universe was that it left out God, man, life, and all the values which make life worth living. The songs of the swallow and sparrow are enough to confute it. It is “Single vision & Newton’s sleep It is the invention of Urizen. or better, of the Spectre, who is Newton’s Pantocrator or creator (Mil 4:11). Am I not Bacon & Newton & Locke, who teach Humility to Man, who teach Doubt & Experiment? These three Deny a Conscience in Man & the Communion of Saints & Angels, Contemning the Divine Vision & Fruition, Worshiping the Deus of the

⁴⁰⁴ Hans Jonas, *ibid.* 70.

⁴⁰⁵ George MacRae, „Sleep and Awakening in Gnostic Texts“, in: *The Origins of Gnosticism / Le origini dello gnosticismo*, hrsg. von Ugo Bianchi (Leiden: E. J. Brill, 1970) 498

⁴⁰⁶ Richard T. Wallis (Hg.), *Neoplatonism and Gnosticism* (Albany: State University of New York Press, 1992) 273.

⁴⁰⁷ Samuel Foster Damon, *ibid.* 469.

Heathen, The God of This World, & the Goddess Nature, Mystery, Babylon the Great, The Druid Dragon & hidden Harlot (J 93:22)".⁴⁰⁸

So verdichtet Blake in einem dichten Geflecht mythologischer und philosophischer Bilder die Vorstellung, dass die Welt in einem universellen Zustand spiritueller Narkose bedindet. Die Welt von Newton's Sleep bildet ein ontologisches Regime des Falls, in dem der rationalisierte Mensch, abgeschnitten von der göttlichen Imagination (vergleichbar mit dem neuplatonisch-gnostischen Seelenschlaf in der Materie) in einer Höhle des Vergessens fällt. Das Bild des Albions Schlaf verkörpert das zuvor Genannte noch tiefgreifender. Sobald Albion die Außenwelt der Schöpfung als Objekt und als etwas von sich Getrenntes betrachtet, versinkt er in einen tiefen Schlaf, der die Passivität und das Vergessen seiner Herkunft sowie seiner schöpferischen Fähigkeit symbolisiert.⁴⁰⁹ Das gesamte *The Book of Thel*, dessen Name ein Anagramm des griechischen Wortes *Λήθη* [*Lethe*, d.h. *Vergessenheit*] darstellt, beschreibt die Angst und Qual der unschuldigen und jungfräulichen Seele Thel vor ihrer Verkörperung in der Welt des Todes.⁴¹⁰ Bezugnehmend auf den „Sleep of Ulro“, die schläfrige Unterwelt der Materie, schreibt Blake in der Einleitung von *Jerusalem*:

„Of the Sleep of Ulro! and of the passage through
Eternal Death! and of the awaking to Eternal Life.
[...] Awake! awake O sleeper of the land of shadows, wake! expand!
I am in you and you in me, mutual in love divine:
Fibres of love from man to man thro Albions pleasant land.
In all the dark Atlantic vale down from the hills of Surrey
A black water accumulates, return Albion! return!“⁴¹¹

Im Arlington-Bild kombiniert Blake all die vorgenannten philosophischen Metaphern des Schlafs und des spirituellen Todes mit dem Bild des Flusses des Vergessens, „the River of Life that becomes the River of Death—that is, of material generation“.⁴¹² Dass die von Heppner vorgestellte Primärskizze den Titel *The River of*

⁴⁰⁸ Samuel Foster Damon, *ibid.* 567

⁴⁰⁹ Northrop Frye, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (Princeton: Princeton University Press, 1947) 126

⁴¹⁰ Samuel Foster Damon, *ibid.* 751

⁴¹¹ William Blake, *ibid.* 886

⁴¹² Samuel Foster Damon, *ibid.* 243

Oblivion trägt, beweist, welche zentrale Bedeutung Blake selbst dieser spezifischen Metapher beimaß: zumindest bevor sich der Fokus auf die Metapher des Meeres von Raum und Zeit verschob. Blake hat die Metaphorik des Flusses des Lebens vielfach bildlich dargestellt, wie etwa in dem Werk *The River of Life* [Abb.10]. Im Gegensatz zum Arlington-Bild, das beim Betrachter aufgrund seiner komplexen Symbolik und räumlichen Vielschichtigkeit das Gefühl der Verwirrung evoziert, strahlt *The River of Life* eine tiefgreifende Ruhe und Klarheit aus. Trotz der melancholischen Motive von Zeitlichkeit und Wandel transformiert Blake die existenzielle Unruhe des Flusses in eine Vision von heiterer Zuversicht, indem er die Szenerie durch überirdische Weiß- und Goldtöne in ein transzendentes Licht taucht und durch Figuren aller Altersstufen eine spirituelle Geborgenheit evoziert.

Die ikonographische Organisation der Komposition des Arlington-Bildes macht die neuplatonische Metapher des Schlafs als spirituellen Tod durch zwei entscheidende Motive besonders deutlich: einerseits durch die Frauengestalt im unteren rechten Abschnitt und andererseits durch die solare, zugleich aber melancholische Gestalt im oberen linken Teil. Im unteren rechten Teil des Bildes ist, wie bereits in der Beschreibung erwähnt, eine weibliche Figur zu erkennen, die in Rückenlage hingestreckt ist, als ob sie schlief oder tot wäre, und auf dem Bett des Flusses des Vergessens liegt. Im ersten Kapitel argumentiert Raine, dass es sich um eine Seele handelt, die in die Lethargie der Materie versunken ist. Es ist von besonderem Interesse, dass genau dieses Motiv (dieselbe Körperhaltung der weiblichen Figur) beispielsweise im unteren rechten Teil einer der drei Versionen von Brueghels Werk *Aeneas und die Sibylle in der Unterwelt* [Abb.11] erscheint. In dieser ähnlichen Komposition, in der das aufgewühlte Meer durch den Fluss des Vergessens ersetzt wird, sehen wir im unteren rechten Teil des Hades eine männliche Figur, die in derselben Haltung auf anderen Leichen liegt.⁴¹³

Die zweite paradoxe Solargottheit auf ihrem Wagen in der oberen linken Ecke der Komposition, die ihren Kopf in ihre Handfläche stützt (in einem Zustand der Melancholie und, wie Heppner argumentiert, in einem Zustand der Narkose und Benommenheit), verkörpert jene ganze Konstellation neuplatonischer Metaphern, die

⁴¹³ z. B. Christine Göttler, "Fire, Smoke and Vapour: Jan Brueghel's 'Poetic Hells': 'Ghespooock' in Early Modern European Art," in *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, hrsg. Christine Göttler und Wolfgang Neuber, *Intersections*, vol. 9 (Leiden: Brill, 2007), pp. 19-46.

zuvor erwähnt wurden. Heppner identifiziert sie mit Apollo Musagetes, der jedoch in einem Zustand absoluter Lethargie von den Melodien seiner Musen mitgerissen wird; dabei wird davon ausgegangen, dass Blake durch das Motiv der Hypnose aufzeigen will, wie der Platonismus (und die klassische Kultur im Allgemeinen) unfähig ist, den gefallen Menschen zu erlösen, wie bereits im ersten Kapitel erwähnt wurde.⁴¹⁴

Dieses spezifische Bildmotiv könnte durchaus von einem der Stiche des Italienischer Maler und Grafiker Giulio Bonasone, der vom Neuplatonismus beeinflusst war,⁴¹⁵ abstammen. Bonasone stand bereits mehrfach im Zentrum der Blake-Forschung, da mittlerweile bestätigt ist, dass Blake, sei es bewusst oder unbewusst, wiederholt Motive aus dessen Stichen übernommen hat. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Blake eng mit George Cumberland befreundet war, welcher eine Monographie über Bonasone verfasst und zudem einen Katalog seiner Stiche herausgegeben hatte.⁴¹⁶

Der Stich mit dem Titel *Allegorie des aufgehenden Sonnenlichts* [Abb.12], in dem der Sonnengott mit melancholischen Zügen seinen Sonnenwagen mit den Pferden und seinen Musen über eine Wolke über dem Meer zu lenken scheint, wird vom gealterten Kronos/Saturn, dem Gott der Melancholie und Zeit, mit seinen Sensen begleitet. Im unteren rechten Teil der Komposition sind außerdem eine nackte weibliche und männliche zu sehen, die auf den Felsen des Meeres liegen, während ein Amor in diesem Moment die weibliche Gestalt mit einem Schleier bedeckt, was sowohl auf die erotische Metaphorik des Schleiers als auch auf die Ikonographie der Nacht verweist. Im ersten Kapitel wurde erwähnt, dass Digby diese solare Gestalt im Zustand der Melancholie mit Los identifiziert, dessen weibliche Emanation den Faden des Lebens webt und der, wie wir sahen, „is by mortals nam'd Time“,⁴¹⁷ während er selbst genau wie der Riese Albion, in einen Zustand der Melancholie, des Schlafs und der Benommenheit verfällt.⁴¹⁸ Heppner vermutet auch zudem, dass das Arlington-Bild von einer Allegorie der Aurora oder der aufgehenden Sonne abstammt.⁴¹⁹

⁴¹⁴ Christopher Heppner, *ibid.* 253

⁴¹⁵ Siehe z. B. Jeanette Kohl, „‘Hic Est Homo Platonis’ – Two Embodiments of Platonic Concepts of Man in Renaissance Art,” in *Iconology, Neoplatonism, and the Arts in the Renaissance*, hrsgb. Berthold Hub und Serious Koder (London: Routledge, 2021)

⁴¹⁶ Alexander S. Gourlay, „Blake and Bonasone,” in *Blake/An Illustrated Quarterly* 25, no. 3 (Winter 1991/1992): 138

⁴¹⁷ William Blake, *ibid.* 790

⁴¹⁸ Mark Ryan, „William Blake's Analysis of Melancholy,” in *MHRA Working Papers in the Humanities* (2012): 13

⁴¹⁹ Christopher Heppner, *ibid.* 255.

So scheint Blake (möglicherweise unter dem Einfluss von Giulio Bonasone), die multiplen Gestalten von Los/Helios mit der Figur des melancholischen Kronos/Saturn zu vereinen. Im Neuplatonismus wird Saturn mit dem schöpferischen Nous identifiziert, aus dem sich die niederen Seinsordnungen entfalten.⁴²⁰ Doch Blake kehrt hier diese neuplatonische Metapher erneut um. Durch diese Identifikation wird die solare Gestalt nicht mehr als reine Quelle des Lebens und des Intellekts dargestellt, sondern als eine Kraft, die in einen Zustand der Trägheit und des inneren Zerfalls verfallen ist und somit der saturnischen Melancholie nahekommt.

*

Wir verstehen also, dass Blake im Arlington-Bild ein Geflecht philosophischer Metaphern komponiert, die allesamt Bilder der Bindung, des Eingeschlossenseins, der Verdunkelung und des Lethargies nahelegen und die das platonische Dogma der Seelenreinkarnation, wie Blake es auffasst, poetisch und visuell zum Ausdruck bringen. In der dritten seiner Darstellungen zu Miltons *Il Penseroso* mit dem Titel *The Spirit of Plato unfolds his Worlds to Milton* (Abb.4) verwendet Blake genau dasselbe Metaphernsystem, um das platonische Dogma visuell auszudrücken.

In diesem speziellen Werk erscheint der Geist Platons vor Milton und präsentiert dem Dichter visionär in dessen Studierzimmer seine drei Welten (sowie den Prozess der Seelenverkörperung), wobei er dieselbe hermetische Geste vollzieht wie die schleiertragende Gestalt im Arlington-Bild. Über dem Kopf des sitzenden Milton erscheinen in drei Kreisen die jeweiligen Welten von Venus, Mars und Jupiter (letzterer erscheint mit dem Zirkel des Urizen), die vom Faden der Parzen beherrscht werden, welche über ihnen zusammen mit dem Schicksalsfaden zu sehen sind.⁴²¹

Im Kreis der Venus sind eine männliche und eine weibliche Figur aneinandergebunden und ineinander verflochten, was an die bereits erwähnte Metaphorik des Netzes als „snares of sex and nets of beauty & delusions“ erinnert.⁴²² Währenddessen erscheint Hermes als Psychopompos hinter Milton und präsentiert den zyklischen Prozess der Inkarnation und Exkarneration der Seele. Dabei wird

⁴²⁰ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Neuauflage, hg. von Philippe Despoix und Georges Leroux, mit einem Vorwort von Bill Sherman (Chicago: McGill-Queen's University Press, 2019): 153.

⁴²¹ Samuel Foster Damon, *ibid.* 439.

⁴²² Samuel Foster Damon, *ibid.* 556.

die Transformation der Seelen (hier auch als weibliche Gestalten dargestellt) durch die vier Elemente gezeigt. Im Bereich des Meeres fängt eine dämonische Gestalt eine der Seelen in einem Netz ein, während in den anderen Elementen Gestalten im Zustand des Schlafs, der Narkose und der Melancholie sowie naturalistische Motive wie die Höhle unter der pflanzlichen Vegetation zu erkennen sind.⁴²³

Wir beobachten somit folgerichtig, dass Blake in allen Fällen, in denen er versuchte, das platonische Dogma bildlich darzustellen, genau diese spezifischen philosophischen Metaphern verwendete, die wir gerade beschrieben haben.

6. Fazit und Epilog

Abschließend wird es nun deutlich einfacher, die Bedeutung des Arlington Bildes zu interpretieren. Ausgehend unter anderem von den drei grundlegendsten und bekanntesten Interpretationen dieses Werkes (jener von Digby, der davon ausging, dass es sich lediglich um eine Reihe von Darstellungen aus Blakes persönlichem mythopoetischen Universum handelt; von Raine, die zeigte, dass es sich potentiell um eine Illustration des Textes *De Antro Nympharum*; sowie von Heppner, der die Hypothese aufstellte, dass es sich tatsächlich um ein Werk mit neuplatonischen ikonographischen Motiven handelt, das vor allem den Zyklus der Geburt thematisiert, jedoch nicht als eine bloße Darstellung der neuplatonischen Philosophie, sondern vielmehr als deren aktive Zurückweisung) und nachdem wir im Anschluss daran ausführlich die metaphorologische Methode von Blumenberg und Konermann dargestellt und sie im vorliegenden Fall angewandt haben, um eine metaphorologische Analyse durchzuführen, können wir schließlich, zu einigen der Schlussfolgerungen hinsichtlich des viel diskutierten Arlington-Bildes gelangen.

Wir haben gesehen, dass Blake im vorliegenden Werk eine Fülle neuplatonischer philosophischer Metaphern verwendet, die allesamt um die Achse des neuplatonischen Dogmas der Verkörperung der Seele in die materielle Welt kreisen. Diese werden durchgehend mit den Konzepten von Materie und Verfall, Gefangenschaft und Bindung, sowie der Verschleierung und Verdunkelung des Geistes, ebenso wie mit dem Schlaf der Vernunft und der Vergessenheit identifiziert. Wie aufgezeigt wurde, entstammen all diese spezifischen Metaphern dem

⁴²³ Samuel Foster Damon, *ibid.* 577.

neuplatonischen philosophischen Diskurs, wenngleich sie in genau derselben Bedeutung auch im poetischen Werk Blakes anzutreffen sind.

Zuerst wurde dargelegt, dass die philosophische Metapher des Meeres eine zentrale Rolle einnimmt. Sie symbolisiert primär die Materie und folglich die physische Welt des Werdens und Vergehens. Ferner wurde beschrieben, wie dieses Bild von der Spätantike bis zur Renaissance genutzt wurde, um die turbulenten Leidenschaften der Seele als die eigentliche Ursache für deren Inkarnation aus dem idealen Jenseits in die materielle Welt darzustellen.

Danach wurde aufgezeigt, dass eine große Anzahl von Gewebemetaphern (wie die Bilder des Netzes, des Geflechts, des Schleiers, des Fadens und des Webens) die direkt mit dem Prozess der seelischen Reinkarnation verknüpft sind, ebenfalls die Ikonographie des Arlington-Bildes dominieren. Das Bild des Netzes und des Geflechts symbolisiert bereits seit der Frühen Neuzeit das abstrakte Netz der Sprache, welches mit seinen abstrakten Begriffen den menschlichen Geist unterjocht, während es im Neuplatonismus mit dem Gefangensein oder dem Eingeschlossensein der Seele im Körper identifiziert wird. Bei Blake realisiert sich dieses Schema auch kosmologisch, da das abstrakte Netz des Urizen über das menschliche Denken hinausreicht und die gesamte materielle Welt bedeckt.

Des Weiteren hebt die Metaphorik des Schleiers sowohl die Verdunkelung und Verschleierung der Realität als auch die inhärente Illusion der physischen Welt sowie die Entfremdung des Selbst von der Außenwelt hervor. Als zentrale Metapher sowohl im Neuplatonismus als auch in der Mystik im Allgemeinen, wird der Schleier im Arlington-Bild von Blake als ein intuitives Interface der Imagination durch den Eros verwendet. Dieses offenbart zwar den dämonischen Mechanismus unter den Naturphänomenen, verbirgt jedoch gleichzeitig auf täuschende Weise die transzendente Realität, da die Natur selbst lediglich einen Teil des illusionären Schleiers darstellt, in dem sich sowohl die Außenwelt als auch die Innenwelt des Subjekts spiegeln.

Die Metaphorik des Webens und des Fadens stellt ebenfalls eine bedeutende philosophische Metapher dar, die Blake in diesem Werk bearbeitet. Im Neuplatonismus wie auch im westlichen Denken allgemein werden das Weben und der Faden stets mit der natürlichen Weltordnung identifiziert, der notwendigen Verknüpfung aller Naturphänomene untereinander und insbesondere des Verfalls und des Todes durch das Bild des Webens des Fleisches durch die Mutter. Im Arlington-

Bild bedeutet dies sowohl die Verknüpfung aller Phänomene durch den unterdrückerischen Faden des Schicksals (gleichsam der unendliche Prozess des Webens sterblicher Körper), der sich von dem Demiurgen ausspannt und von den Parzen kontrolliert wird.

Die absolute Metapher der Höhle, die hier eine der grundlegenden philosophischen Metaphern darstellt und Raine dazu veranlasste, das Arlington-Bild als eine Illustration des neuplatonischen Werkes *De Antro Nympharum* zu betrachten, nimmt auch eine zentrale Stellung ein. Dies liegt daran, dass der Faden der Adrasteia und des Demiurgen von ihr ausgeht und alle zentralen Figuren des Werkes miteinander verbindet. Bereits seit Platon, mit einem Höhepunkt in den gnostischen Sekten und den abrahamitischen Religionen, wird die Welt und die Erde insgesamt als eine Höhle verstanden: als ein trügerisches Gefängnis der Materie. Bei Blake wird die untere Welt von der *mundane shell* umschlossen, die einen Teil des Schleiers der Vala bildet und den sterblichen Menschen in Schlaf und Lethargie gefangen hält.

Gleichzeitig wird auf mikrokosmischer Ebene der Körper selbst als eine Höhle betrachtet, in der die Seele gefangen ist und in Vergessenheit bezüglich ihres wahren, transzendenten Wesens verfällt. Ähnlich symbolisiert die Metapher des Berges (die hier eine weitere Höhle umschließt, in der die reinsten und wiederum befiederten Seelen wohnen) sowohl im Neuplatonismus als auch bei Blake den mühsamen und schmerzhaften, aber heiligen Pfad, den die Seele einschlagen muss, um sich im Prozess des Aufstiegs oder der Rückkehr von der Materie loszusagen.

Eine ähnliche Bedeutung wie die Höhlenmetapher trägt auch die philosophische Metapher des Schlafs, die im Neuplatonismus und bei Blake direkt mit den Bildern des Todes und des Vergessens identifiziert wird. Sie symbolisiert den geistigen Tod, den Abstieg der Seele auf die materielle Ebene und ihre lethargische Unwissenheit. Im Arlington-Bild sehen wir nicht nur weibliche Gestalten als Seelen, die (an die Materie geklammert) leblos oder im Zustand des Schlafs verharren (wie im unteren rechten Teil der Komposition über dem Fluss des Vergessens), sondern auch die solare Gottheit selbst, die melancholisch und benommen auf ihrem Sonnenwagen sitzt und nicht mehr in der Lage ist, ihre Musen zu führen.

Auf diese Weise haben wir verstanden, dass Blake im Arlington-Bild ein ganzes Geflecht aus neuplatonischen philosophischen Metaphern komponiert (Meer, Netz, Gewebe, Schleier, Faden, Weben, Höhle, Berg, Schlaf, Tod, Fluss des Vergessens u. a.), die allesamt die Bedeutung von Gefangennahme, Einschließung, Kerkerhaft,

Verdunkelung, Lethargie, materieller Schwere, geistigem Tod und Benommenheit in sich tragen. Dadurch macht er das neuplatonische Dogma der Seelenreinkarnation deutlich sichtbar, welches für Blake ein weiteres einschränkendes Netz darstellt, das den Geist des Menschen verfinstert.

Dass Blake sich präzise auf die platonische Denkweise bezieht, wird nicht nur durch den Titel des Entwurfs zum vorliegenden Werk bewiesen, sondern auch durch den formalen Vergleich des Arlington-Bildes mit der dritten Illustration Blakes zu Miltons *Il Penseroso* mit dem Titel *The Spirit of Plato unfolds his Worlds to Milton*. In dieser speziellen Illustration versucht Blake, das platonische Denken darzustellen, indem er genau dasselbe System philosophischer Metaphern verwendet, das auch im Arlington-Bild erscheint. Man erkennt erneut das Motiv der drei Schicksalsgöttinnen, von denen der Schicksalsfaden ausgeht, der die Seelen bindet und gefangen hält. Ebenso lassen sich die neuplatonischen Metaphern des Netzes und des Schleiers, die Metaphern des Schlafs und des Vergessens sowie weitere Motive identifizieren.

In Übereinstimmung mit Heppner⁴²⁴ sowie mit Simmons und Werner⁴²⁵ lässt die ikonographische Komposition des Arlington-Bildes schließlich eine tiefere Kritik Blakes an dem Dogma der Seeleninkarnation erkennen, wie sie in der neuplatonischen Tradition formuliert wird. Betrachtet man das Arlington-Bild unter Gombrichs Theorie der neuplatonischen Bildtradition, so fungieren die spezifischen ikonographischen Motive des Werkes nicht bloß als symbolische Darstellungen, sondern als die sichtbar gemachten Ideen selbst. Auf diese Weise nutzt Blake das System der neuplatonischen Metaphern nicht, um das platonische Denken zu bestätigen, sondern im Gegenteil, um es umzukehren. Durch die schöpferische Kraft der Imagination enthüllen die philosophischen Metaphern im Arlington-Bild auf poetische Weise den platonischen Irrtum selbst, oder wie Blake selbst in der Einleitung zu Milton schreibt:

„The Stolen and Perverted Writings of Homer & Ovid: of Plato & Cicero. which all Men ought to contemn: are set up by artifice against the Sublime of the Bible. but when the New Age is at leisure to Pronounce: all will be set right: & those Grand Works of the more ancient & consciously & professedly Inspired Men,

⁴²⁴ Christopher Heppner, *ibid.* 277.

⁴²⁵ Robert Simmons und Janet Warner, „Blake's ‚Arlington Court Picture‘ The Moment of Truth“, in *Studies in Romanticism* 10, Nr. 1 (Winter 1971): 18.

will hold their proper rank, & the Daughters of Memory shall
become the Daughters of Inspiration." ⁴²⁶

Juli 2025 – März 2026.

⁴²⁶ William Blake, *ibid.* 727.

Abbildungen



Abb.1: William Blake, *The Arlington Court Picture (The Sea of Time and Space oder The Vision of Circle of the Life of Man)*, 1821, Arlington Court, Devon, Feder, Tinte, Aquarell, Gouache und Gesso auf Rove Paper, 47.8×57.4 cm



Abb.2: William Blake, *Sketch for The Sea of Time and Space (oder The River of Oblivion)*, 1821, The Morgan Library & Museum, London, Bleistift auf Papier, 38.90 x 46.46 cm



Abb.3: William Blake, *The Prophet Isaiah Foretelling the Destruction of Jerusalem*, 1821, Tusche über Bleistift auf Holzblock, 12,5 × 8,0 cm

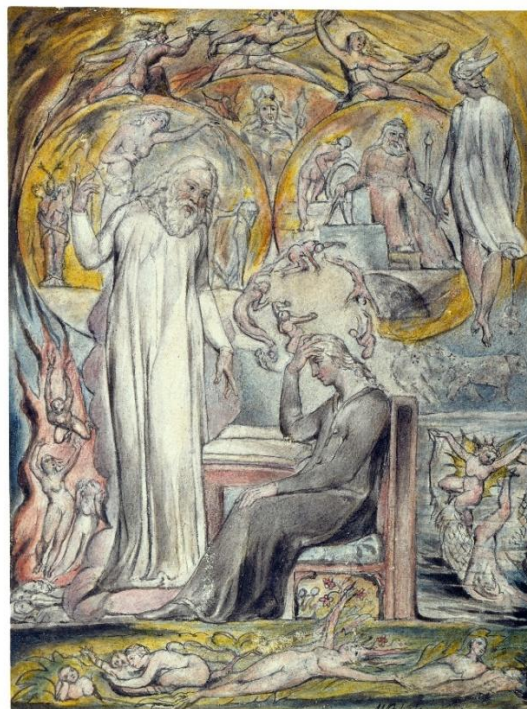


Abb.4: William Blake, *The Spirit of Plato unfolds his Worlds to Milton in Contemplation*, 1816 – 1820, Aquarell (Illustration zu *Il Penseroso* von John Milton), The Morgan Library & Museum, London



Abb.5: Marcantonio Raimondi, *Das Aufsteigen der Aurora*, 1510–1530, Royal Collection Trust, London, Kupferstich, 21 × 13.4 cm



Abb.6: Sandro Botticelli, *La nascita di Venere*, 1485, Uffizi Gallery, Tempera auf Leinwand, 172.5 cm x 278.5 cm



Abb.7: Jan Saenredam (Nach Cornelis van Haarlem), *Antrum Platicum*, 1604, British Museum, London, Kupfertisch

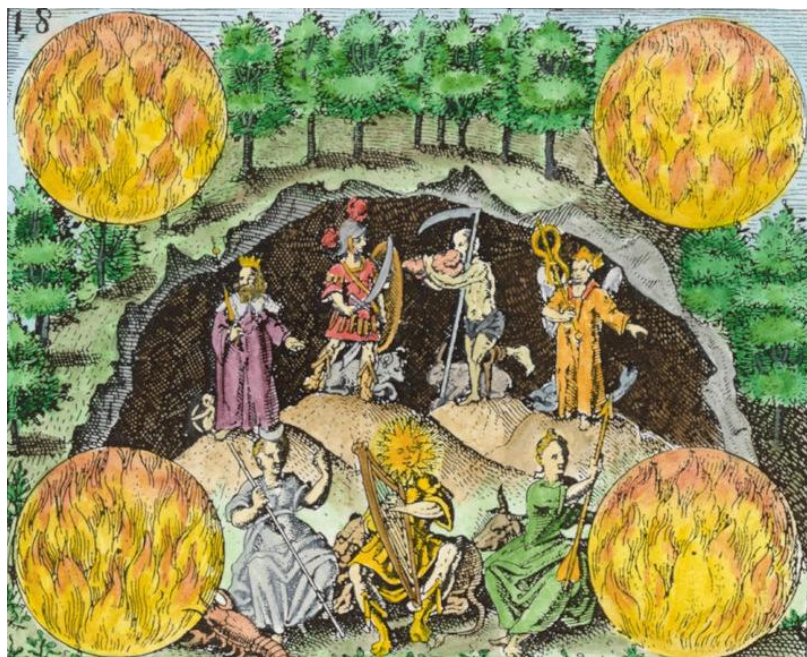


Abb.8: J.D. Mylius, *Emblem 18* aus *Philosophia Reformata*, 1622, Kupferstich, koloriert von Adam McLean



Abb.9: Thomas Vaughan, *Image of the School of Magic, Mons Magorum Invisibilis* aus *Lumen de Lumine*, 1651, Kupfertisch, koloriert von Adam McLean



Abb.10: William Blake, *The River of Life*, 1805, Tate, London, Aquarell auf Papier, 30,5 × 33,6 cm



Abb.11: Jan Brueghel der Jüngere, *Aeneas und die Sibylle in der Unterwelt*, 1630, The MET, New York, Öl auf Kupfer, 26,7 × 35,9 cm



Abb.12: Giulio Bonasone, *Allegorie des aufgehenden Sonnenlichts*, 1531–1576, The MET, New York, Kupferstich, 24.8 x 34 cm

Literaturverzeichnis

Abrams, Meyer H. *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 1953.

Allan, Kenneth R. „Marshall McLuhan and the Counterenvironment: ‘The Medium Is the Massage’.“ *Art Journal* 73, Nr. 4 (2. Oktober 2014): 22–45.

Angelov, Dimitar. „The Moral Pieces by Theodore II Laskaris.“ *Dumbarton Oaks Papers* 65–66 (2011–2012): 237–269.

Arola, Raimon. „The Meaning of the Symbols in Alchemic Literature from the Beginning of the XVII Century.“ In *CHYMIA: Science and Nature in Early Modern Europe (1450–1750)*, 1986.

Athanassakis, Apostolos N., und Benjamin M. Wolkow. *The Orphic Hymns*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.

Barilli, Renato. „William Blake and the Origins of Postmodernity.“ *McLuhan Studies*, Nr. 1 (1998): 123–145. Zugegriffen am 3. August 2025. https://mcluhan-studies.artsci.utoronto.ca/v1_iss1/1_1art14.htm.

Beierwaltes, Werner. *Catena Aurea: Plotin, Augustinus, Eriugena, Thomas, Cusanus*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH, 2017.

Bentley, G. E., und Martin K. Nurmi. *A Blake Bibliography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1964.

Berlin, Isaiah. *Three Critics of the Enlightenment: Vico, Hamann, Herder*. Hrsg. von Henry Hardy. 2. Aufl. Princeton: Princeton University Press, 2013.

Blake, William. *The Complete Illuminated Books of William Blake: Unabridged – With All the Original Illustrations*. Kindle-Ausgabe, 1. Aufl. Prag: e-artnow, 2013.

Blake, William. *The Complete Poems*. Hrsg. von Alicia Ostriker. London: Penguin Books, 1977.

Blake, William. *The Letters of William Blake*. Hrsg. von Geoffrey Keynes. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968.

Blumenberg, Hans. „Paradigmen zu einer Metaphorologie.“ *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960): 7–142.

Blumenberg, Hans. *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2021.

Blumenberg, Hans. *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979 (sowie 8. Aufl., 2020).

Μπλούμενμπεργκ, Χανς [Hans Blumenberg]. *Ναυάγιο με Θεατή* [Schiffbruch mit Zuschauer]. Hrsg. von Theodoros Dritsas. Athen: Antipodes, 2017.

Brink, Claudia, Lucinda Martin und Cecilia Muratori. *Light in Darkness: The Mystical Philosophy of Jacob Böhme*. Dresden: Sandstein Verlag / Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2019.

Broek, Roelof van den. *Gnostic Religion in Antiquity*. Übersetzt von Anthony Runia. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Coghen, Monika. „The Poet as a Volcano: The Case of Byron.“ *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis* 10, Nr. 2 (2015): 79–90.

Conceição, Margarida Tavares da. „Francisco de Holanda's Drawings and Words: Fortification, Architecture and Urban Design.“ *RHA Journal*, Nr. 0271 (12. März 2022).

Cornelli, Gabriele. „Plato Sailing against the Current: The Image of the Ship in the Republic.“ In *The Ancient Sea: The Utopian and Catastrophic in Classical Narratives and Their Reception*, hrsg. von Hannah Williams und Ruth Clare. Liverpool: Liverpool University Press, 2022.

Culiano, Ioan P. *The Tree of Gnosis: Gnostic Mythology from Early Christianity to Modern Nihilism*. San Francisco: HarperCollins, 1992.

Culianu, Ioan P. *Eros and Magic in the Renaissance*. Übersetzt von Margaret Cook. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

Coward, Harold G. „Psychology and Karma.“ *Philosophy East and West* 33, Nr. 1 (Januar 1983): 49–60.

Damon, Samuel Foster. *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*. Hanover, NH: Dartmouth College Press, 2013.

Danesi, Marcel. *Vico, Metaphor, and the Origin of Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.

Delphi Classics. *Collected Works of Proclus*. Hastings: Delphi Classics, 2023.

Descartes, René. *Στοχασμοί περί της Πρώτης Φιλοσοφίας* [Meditationen über die Erste Philosophie]. Übersetzt und hrsg. von Evangelos Vantarakis. Athen: Εκκρεμές, 2009.

Descartes, René. *Λόγος Περί της Μεθόδου* [Abhandlung über die Methode]. Übersetzt von Chr. Christidis. Athen: Ekdoseis Papazisi, 2020.

Digby, George Wingfield. *Symbol and Image in William Blake*. Oxford: Clarendon Press, 1957.

Eliade, Mircea. *The Forge and the Crucible*. 2. Aufl. Übersetzt von Stephen Corrin. Chicago: University of Chicago Press, 1978.

Eliot, T. S. „William Blake.“ In *Selected Essays*. 3. Aufl. London: Faber and Faber, 1951.

Filoramo, Giovanni. *A History of Gnosticism*. Übersetzt von Anthony Alcock. Cambridge, MA: Basil Blackwell, 1993.

Florenskij, Pavel. *Iconostasis*. Übersetzt von Donald Sheehan und Olga Andrejev. Crestwood, NY: St Vladimir's Seminary Press, 1996.

Franz, Angela S. „The Creation of Light: William Blake and Francisco de Holanda.“ *The Human Divine* (blog), 27. Februar 2022.
<https://thehumandivine.org/2022/02/27/the-creation-of-light-william-blake-and-francisco-de-holanda/>.

Freeman, Kathryn S. *A Guide to the Cosmology of William Blake*. London: Routledge, 2017.

Frye, Northrop. *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

Geyer, Hermann. *Die cabalistische Bedeutung des liber naturae*. Boston: Walter de Gruyter, 2001.

Gleede, Benjamin. „Proclus against the Gnostics? Some Remarks on a Subtle Allusion in the Timaeus-Commentary concerning Caves and Cages.“ In *Gnosticism, Platonism and the Late Ancient World: Essays in Honour of John D. Turner*, hrsg. von Kevin Corrigan und Tuomas Rasimus, 571–592. Leiden/Boston: Brill, 2013.

Gombrich, Ernst H. „Botticelli's Mythologies: A Study in the Neoplatonic Symbolism of His Circle.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8 (1945): 7–60.

Gombrich, Ernst H. „Icones Symbolicae: The Visual Image in Neo-Platonic Thought.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 11 (1948): 163–192.

Gombrich, Ernst H. „To Mnemosyne. Für eine Theorie des Wissens und die Praxis der Symbolisierung.“ *La Rivista di Engramma*, Nr. 153 (Februar 2018): 77–82.

Göttler, Christine. „Fire, Smoke and Vapour: Jan Brueghel's 'Poetic Hells'.“ In *Spirits Unseen: The Representation of Subtle Bodies in Early Modern European Culture*, hrsg. von Christine Göttler und Wolfgang Neuber, 19–46. Leiden: Brill, 2007.

Gourlay, Alexander S. „Blake and Bonasone.“ *Blake/An Illustrated Quarterly* 25, Nr. 3 (Winter 1991/1992): 138–141.

Grassi, Ernesto. *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache & Zur Rettung des Rhetorischen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1979.

Guthrie, Kenneth Sylvan. *The Neoplatonic Writings of Numenius*. Hrsg. von Robert Navon. Lawrence, KS: Selene Books, 1987.

Guthrie, Kenneth Sylvan. *Numenius of Apamea, The Father of Neoplatonism: Works, Biography, Message, Sources and Influence*. London: George Bell and Sons, 1907.

Hadjittofi, Fotini. „Quintus Smyrnaeus' Posthomeric between Stoicism, Neoplatonism, and Christianity.“ *American Journal of Philology* 146, Nr. 3 (Herbst 2025): 467–502.

Hamann, Johann Georg. „Aesthetica in nuce.“ In *Projekt Gutenberg-DE*. Zugriff am 14. November 2025.

- Harper, George Mills. *The Neoplatonism of William Blake*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1961.
- Haverkamp, Anselm. *Metapher – Mythos – Halbzeug: Metaphorologie nach Blumenberg*. Berlin: De Gruyter, 2018.
- Heidegger, Martin. „Die Frage nach der Technik.“ In *Gesamtausgabe*, Band 7. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2000.
- Henderson, Joseph L. *Thresholds of Initiation*. Great Barrington, MA: Lindisfarne Books, 2005.
- Heppner, Christopher. *Reading Blake's Designs*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Hilton, Nelson. „Blake and the Mountains of the Mind.“ *Blake/An Illustrated Quarterly* 14, Nr. 4 (Frühjahr 1981): 196–204.
- Huss, Till. „Metaphorology of Art or Art as Metaphorology: Using Blumenberg to Go Beyond Blumenberg.“ In *Hans Blumenberg: Thinking in Metaphors*. Münster: Westfälischer Kunstverein, 2020.
- Iamblichos. *Protreptikos, Mahnrede an die Philosophie* [Λόγος Προτρεπικός επί Φιλοσοφίαν]. Athen: Εκδόσεις Κάκτος, 2011.
- Iamblichus. *Iamblichus' Life of Pythagoras, or Pythagoric Life*. Übersetzt von Thomas Taylor. London: A. J. Valpy, 1818.
- Iheoma, Eugene O. „Vico, Imagination and Education.“ *Journal of Philosophy of Education* 27, Nr. 1 (1993): 45–55.
- Iraqi, Fakhruddin. *Divine Flashes*. Übersetzt von W. C. Chittick und P. L. Wilson. New York: Paulist Press, 1982.
- Jean Paul. *Vorschule der Ästhetik: Nebst einigen Vorlesungen in Leipzig*. Hamburg: Tredition Verlag, 2011.
- Jonas, Hans. *The Gnostic Religion: The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. 3. Aufl. Boston: Beacon Press, 2005.
- Jung, Carl Gustav. *Four Archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster*. Übersetzt von R. F. C. Hull. London: Routledge, 2003.

- Jung, Carl Gustav. *Symbole der Wandlung: Analyse des Vorspiels zu einer Schizophrenie*. Hrsg. von Lilly Jung-Merker und Elisabeth Rüd. Gesammelte Werke, Bd. 5. Olten: Walter-Verlag, 1973. (Engl. Ausg: *Symbols of Transformation*, 1956).
- Kaldellis, Anthony. *The Case for East Roman Studies*. Leeds: Arc Humanities Press, 2024.
- Kerrigan, Michael. *William Blake: Masterpieces of Art*. London: Flame Tree Publishing, 2018.
- Kohl, Jeanette. „‘Hic Est Homo Platonis’ – Two Embodiments of Platonic Concepts of Man in Renaissance Art.“ In *Iconology, Neoplatonism, and the Arts in the Renaissance*, hrsg. von Berthold Hub und Serious Koderá. London: Routledge, 2021.
- Konersmann, Ralf, Hrsg. *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- Lakoff, George, und Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- Lankila, Tuomo. „Aphrodite in Proclus’ Theology.“ *Journal of Late Antique Religion and Culture* 3 (2009): 21–43.
- Larrissy, Edward. „Blake and Platonism.“ In *Platonism and the English Imagination*, hrsg. von Anna Baldwin und Sarah Hutton, 186–198. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Little, Douglas. „The Speech of Pythagoras in Metamorphoses 15 and the Structure of the Metamorphoses.“ *Hermes* 98, Nr. 3 (1970): 340–360.
- Λουκρήτιος [Lukrez]. *Περὶ Φύσεως* [Über die Natur der Dinge]. Übersetzt von Theodoros Papangelis. Athen: Gutenberg, 2021.
- MacRae, George. „Sleep and Awakening in Gnostic Texts.“ In *The Origins of Gnosticism / Le origini dello gnosticismo*, hrsg. von Ugo Bianchi, 496–507. Leiden: E. J. Brill, 1970.
- Martin, Scott Robert. „Blake and the Jungian Process of Individuation.“ Masterarbeit, McMaster University, 1992.

McLean, Adam, Hrsg. *A Collection of Alchemical and Hermetic Emblems*. Gallery of Emblem Sequences 1. CD-ROM, 1999. <http://www.alchemy.dial.pipex.com>.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962 (sowie 2011).

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: Critical Edition*. Corte Madera, CA: Gingko Press, 2003.

McLuhan, Marshall, und Harley Parker. *Through the Vanishing Point: Space in Poetry and Painting*. New York: Harper & Row, 2012.

Meurs, Jos Van. „William Blake and His Gnostic Myths.“ In *Gnosis und Hermetismus von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von R. van den Broek, 269–309. Albany, NY: State University of New York Press, 1998.

Metochites, Theodore. *Ηθικός ή Περί Παιδείας* [Moralische Abhandlung oder über die Erziehung]. Athen: Εκδόσεις Κανάκη, 2002.

Müller, Max. *Lectures on the Science of Language*. 2 Bände. London/New York: Longmans, Green, and Co. / Charles Scribner's Sons, 1866/1891.

Newman, Marsha. „‘Milton's Track' Revisited: Visual Analogues to Blake's Vortex in the 'Law Edition'.“ *Interdisciplinary Literary Studies* 5, Nr. 2 (Frühjahr 2004): 73–93.

Nietzsche, Friedrich. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. Urheberrechtsfreie Ausgabe, 2011.

Novalis. *Briefe und Werke III*. Berlin: Verlag Lambert Schneider, 1943.

Numenius. *Ο Προπάτορας του Νεοπλατωνισμού* [Der Vorvater des Neoplatonismus]. Übersetzt von Stavros Dimakopoulos. Thessaloniki: Εκδόσεις Ζήτρος, 2022.

Paley, Morton D. *The Traveller in the Evening: The Last Works of William Blake*. New York: Oxford University Press, 2007.

Panofsky, Erwin. *Idea: A Concept in Art Theory*. Übersetzt von Joseph J. S. Peake. Columbia: University of South Carolina Press, 1968.

Pascal, Blaise. *Pensées and Other Writings*. Übersetzt von Honor Levi. New York: Oxford University Press, 1995.

- Pessoa, Fernando. „Mensagem.“ In *Obras de Fernando Pessoa: Poesia*, Bd. 1, hrsg. von Fernando Cabral Martins. Lissabon: Assírio & Alvim, 1997.
- Platon. *Φαίδων* [Phaidon]. Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993.
- Platon. *Φαίδρος* [Phaidros]. Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993.
- Platon. *Φίληβος* [Philibos]. Athen: Ekdoseis Kaktos, 1993.
- Platon. *Πολιτεία* [Politeia]. Übersetzt von N. M. Skouteropoulos. Athen: POLIS, 2017.
- Platon. *Τίμαιος* [Timaios]. Athen: Ekdoseis Kaktos, 1992. (Sowie Ausgabe Athen: Polis, 1995, hrsg. von Vasilis Kalfas).
- Plotin. *Εννεάς Πρώτη, Τρίτη* [Enneaden I, III]. Athen: Κέντρον Ερεΰνης και Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, 2018.
- Plotin. *Έννεάς Δ'* [Enneaden IV]. Athen: Kaktos, 2000.
- Plotinus. *Ennead II.4: On Matter*. Übersetzt von Anthony A. Long. Athen: Parmenides Publishing, 2022.
- Porphyrios. *Άπαντα* [Gesamtwerke]. Bände 1 & 2. Athen: Εκδόσεις Κάκτος, 2009.
- Porphyry. *The Philosopher to His Wife Marcella*. Übersetzt von Alice Zimmern. London: George Redway, 1896.
- Proclus. *Commentary on Plato's Timaeus*. Vol. 1: Book 1. Hrsg. von Harold Tarrant. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Proclus. *On the Timaeus of Plato*. Bände 1–5. Übersetzt von Thomas Taylor, hrsg. von Martin Euser, 2010.
- Raine, Kathleen. *Blake and Antiquity*. Princeton: Princeton University Press, 1977 (sowie Neuausgabe 2022).
- Raine, Kathleen. „The Sea of Time and Space.“ *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 20, Nr. 3/4 (Juli–Dezember 1957): 318–337.
- Rappenglueck, Michael. „Cosmic Spinning and Weaving: Making the Texture of the World.“ In *Archaeoastronomy in Archaeology and Ethnography*, hrsg. von Emilia Pasztor, 161–171. BAR International Series 1647, 2007.

Reynolds, Anthony. „Unfamiliar Methods: Blumenberg and Rorty on Metaphor.“ *Qui Parle* 12, Nr. 1 (Frühling/Sommer 2000): 11–44.

Rezny, Christy L. „William Blake’s Use of Water as a Symbol in The First Book of Urizen.“ Masterarbeit, Colorado State University, 1990.

Rorty, Richard. *Contingency, Irony, and Solidarity*. New York: Cambridge University Press, 1989.

Rorty, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. New Jersey: Princeton University Press, 1979.

Ryan, Mark. „William Blake’s Analysis of Melancholy.“ *MHRA Working Papers in the Humanities*, 2012.

Schmitt, Carl. *Land und Meer: Eine weltgeschichtliche Betrachtung*. Köln-Lövenich: Hohenheim Verlag, 1981.

Schopenhauer, Arthur. „Die Welt als Wille und Vorstellung. Zweiter Band.“ In *Sämmtliche Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Eduard Grisebach, Bd. II. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, 1892.

Schopenhauer, Arthur. *Gesammelte Werke*. München: Anaconda Verlag, 2020.

Simmons, Robert, und Janet Warner. „Blake’s ‚Arlington Court Picture‘: The Moment of Truth.“ *Studies in Romanticism* 10, Nr. 1 (Winter 1971): 3–20.

Sorge, Giovanni V. R. „The Construct of the ‘Mana Personality’ in Jung’s Works: A Historic-Hermeneutic Perspective. Part I.“ *Journal of Analytical Psychology* 65, Nr. 2 (2020): 353–377.

Spengler, Oswald. *The Decline of the West: Form and Actuality*. Übersetzt von Charles Francis Atkinson. New York: Alfred A. Knopf, 1927.

Swinburne, Algernon Charles. *William Blake: A Critical Essay*. London: John Camden Hotten, 1868.

Tarr, Daniel. „The Book of Urizen.“ Masterarbeit, University of Debrecen, o. J. Zugriffen am 26. Februar 2026.

<https://www.tarrdaniel.com/documents/Hermetika/BlakeUrizen/WebUrizen/thebookofurizen.htm>.

Tesauro, Emanuele. „Il cannocchiale aristotelico.“ In *Trattatisti e narratori del Seicento*, hrsg. von Ezio Raimondi. Mailand–Neapel: Ricciardi, 1960.

Time Magazine. US-Ausgabe, 14. Februar 1955, Bd. LXV, Nr. 7.

<https://content.time.com/time/covers/0,16641,19550214,00.html>.

Turner, John D. *Sethian Gnosticism and the Platonic Tradition*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2001.

Twitchell, James B. „The Mental Traveller, Infinity and the 'Arlington Court Picture'.“ *Criticism* 17, Nr. 1 (Winter 1975): 1–14.

Vassiliou, Konstantinos. „Η Αισθητική Σκέψη του Marshall McLuhan.“ In *To Βίωμα της Τέχνης: Φιλοσοφικές Προσεγγίσεις*, hrsg. von Ekaterini Bantinaki. Heraklion: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2013.

Βασιλείου, Κωνσταντίνος [Vassiliou Konstantinos]. *Η Ανθρωπολογία της Παρακμής [Die Anthropologie des Untergangs]*. Athen: Πλέθρον, 2022.

Vico, Giambattista. *Giambattista Vico: Keys to the “New Science”: Translations, Commentaries, and Essays*. Hrsg. von Thora Ilin Bayer und Donald Phillip Verene. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2008/2009.

Vico, Giambattista. *The New Science: Principles of the New Science Concerning the Common Nature of Nations*. Hrsg. von Jason Taylor und Robert Miner. New Haven: Yale University Press, 2020.

Vico, Giambattista. *On Humanistic Education: Six Inaugural Orations, 1699–1707*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

Vico, Giambattista. *On the Most Ancient Wisdom of the Italians*. Übersetzt von L. M. Palmer. Ithaca: Cornell University Press, 2000.

Vinken, P. J. „H. L. Spiegel's Antrum Platonicum: A Contribution to the Iconology of the Heart.“ *Oud Holland* 75 (1960): 125–142.

Wallis, Richard T., Hrsg. *Neoplatonism and Gnosticism*. Albany: State University of New York Press, 1992.

Wallis, Richard T., und Lloyd P. Gerson. *Neoplatonism*. 2. Aufl. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1995.

Warburg, Aby. *Der Bilderatlas Mnemosyne – The Original*. Hrsg. von Roberto Ohrt & Axel Heil. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2020.

Warburg, Aby. *Gesammelte Schriften*, Band II. Berlin: B.G. Teubner, 1932.

Warburg, Aby. *Το Τελετουργικό του Φιδιού [Das Schlangenritual]*. Übersetzt von A. C.. Athen: Plethron, 2025.

Ward, Julie. „Aristotle: Theoria as Practice and as Activity.“ Vortrag auf der Konferenz *Aristotele e le sfide del suo tempo*, Mailand, November 2016.

Weiss, Sonja. „The Net in the Sea: A Note to Plotinus’ Enneads IV 3(27).9.34–44.“ *Graeco-Latina Brunensia* 24, Nr. 2 (2019): 219–232.

Whittaker, Thomas. *The Neoplatonists, A Study in the History of Hellenism*. 2. Aufl. Cambridge: Cambridge University Press, 1918.

Willard, Thomas. „Fantasy Imagination and Vision in Thomas Vaughan's ‘Lumen De Lumine’.“ In *Fantasy and Imagination in the Middle Ages and Early Modern Time*, 2020.

Willard, Thomas. *Thomas Vaughan and the Rosicrucian Revival in Britain, 1648–1666*. Leiden/Boston: Brill, 2022.

Wind, Edgar. *Pagan Mysteries in the Renaissance*. Baltimore, MD: Penguin Books Inc., 1967.

Yeats, William Butler. „William Blake and the Imagination.“ In *Ideas of Good and Evil*. London: A. H. Bullen, 1903.

Young, George M. *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. New York: Oxford University Press, 2012.

Zamparo, Martina. „Neoplatonism in Blake’s Songs of Innocence and of Experience.“ *Lingue Antiche e Moderne* 4 (2015): 75–93.

Zimmermann, Michael F. „Art and Crisis: Kirchner Paints Kirchner.“ In *Ernst Ludwig Kirchner – Mountain Life: The Early Years in Davos, 1917–1926*, hrsg. von Bernhard Mendes Bürgi, 59–70. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003.