

Edgar Winds Vortrag vom 11. Juli 1931

›Abschiedsvorstellung‹ der Bibliothek Warburg in Hamburg*

Giovanna Targia

I. ›Humanitätsidee‹, Humanismus

Als der Schweizer Historiker Werner Kaegi am 9. April 1933 den neunten und letzten Band der *Vorträge der Bibliothek Warburg* in der *Neuen Zürcher Zeitung* rezensierte,¹ war das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums in Deutschland erst zwei Tage zuvor in Kraft getreten, während die Verhandlungen für die Übersiedlung der Bibliothek Warburg schon seit mehreren Monaten im Gang waren.² Kaegi unterstrich die Relevanz des Themas ›England und die Antike‹, dem der Zyklus von Vorträgen an der Bibliothek Warburg im akademischen Jahr 1930/31 gewidmet war, indem er sowohl die kulturell unterschiedliche Auffassung von den *litterae humaniores* zwischen England und der »deutschen Wissenschaftlichkeit« als auch die Gemeinsamkeiten unter den europäischen Ländern in ihrem Verhältnis zur Antike hervorhob.³ Die Debatte über die Bedeutung des Humanismus und des ›Nachlebens der Antike‹ für die europäische Tradition sollte aufgrund ihrer geradezu brisanten Aktualität auch im darauffolgenden Jahr 1934 im Zentrum einer programmatischen Schrift stehen, die

* Ein besonderer Dank gilt Franz Engel, Oliver O'Donnell und Tullio Viola für ihre Lektüre und ihre wertvollen Hinweise.

1 Werner Kaegi: England und die Antike, in: Neue Zürcher Zeitung, Sonntagsausgabe, 9.4.1933, Bl. 2. Vgl. England und die Antike. Vorträge 1930-1931, hg. von Fritz Saxl, Leipzig und Berlin 1932 (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. 9).

2 Vgl. Bernhard Buschendorf: Auf dem Weg nach England – Edgar Wind und die Emigration der Bibliothek Warburg, in: Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg – 1933 – London, hg. von Michael Diers, Hamburg 1993, S. 85-128; The Afterlife of the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, hg. von Uwe Fleckner und Peter Mack (Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 12), Berlin und Boston 2015.

3 Vgl. Kaegi: England und die Antike (Anm. 1): »Das Altertum ist ihm [dem Gebildeten in England; G. T.] nicht ein wissenschaftlicher Sezierraum, wo man die Akrobatik antiquarischen Scharfsinns übt; es ist ihm ein Schatz menschlicher Vorbilder und politischer Weisheit. [...] Damit ist gesagt, daß das Thema ›England und die Antike‹ nicht ein Kapitel aus der Geschichte der Wissenschaft, sondern eine Kardinalfrage aus der Geschichte der englischen Kultur bedeutet, von kaum geringem Gewicht als sie für Frankreich und Italien besitzt, ebenso dramatisch, wie sie sich für Deutschland gestaltet.«

in einer deutschen und einer englischen Version publiziert wurde: Edgar Winds Einleitung zur *Kulturwissenschaftlichen Bibliographie zum Nachleben der Antike*.⁴ Einer Gliederung nach »Sach- und Typengeschichte« und »Epochen und Kulturkreisen« folgte in der Anordnung dieser Bibliographie ein letzter Abschnitt unter der Überschrift »Humanismus und Gegenwart«, in dem nach Winds Worten dargelegt werden sollte, »wie lebendig der Humanismus ist – und wie bedroht [...] durch die europäischen Bildungstendenzen, die sich des antiken Bildungserbes am liebsten entäußern möchten«.⁵ Wind äußert sich hier polemisch gegenüber dem zeitgenössischen kulturkritischen Standpunkt, der sich »mit Verachtung lossagt von einer Humanitätsidee, die das einzelne Handeln als Symbol oder Beispiel eines ›Allgemein-Menschlichen‹ deutet und mißt«. Damit führte das Forschungsprogramm der Bibliothek Warburg »die scheinbar ›akademische‹ Frage nach der Bedeutung des Nachlebens antiker Elemente mitten hinein in den Kulturkampf unserer Tage«. ⁶ Mit seinen Ausführungen bezog sich

- 4 Vgl. Edgar Wind: Einleitung, in: Die Erscheinungen des Jahres 1931 (Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike, hg. von der Bibliothek Warburg, Bd. 1), in Gemeinschaft mit Fachgenossen bearbeitet von Hans Meier, Richard Newald und Edgar Wind, Leipzig und Berlin 1934, S. [V]-XVII; sowie ders.: Introduction, in: The publications of 1931, the text of the German edition with an English introduction, ed. by The Warburg Institute, London u.a. 1934 (A Bibliography on the Survival of the Classics, Vol. 1), S. [V]-XII. Die *Bibliographie* war seit 1931 in Vorbereitung, wie Gertrud Bing in einem Brief an Ruth Wind vom 11.8.1931 erwähnt (Oxford, Bodleian Library, Edgar Wind Papers, MS. Wind 4, Folder 5). Zu einigen Unterschieden zwischen beiden Fassungen vgl. Giovanna Targia: Edgar Wind's Self-Translations. Philosophical Genealogies and Political Implications of a Cultural-Theoretical Tradition, in: Migrating Histories of Art. Self-Translations of a Discipline, hg. von Maria Teresa Costa und Hans Christian Hönes, Berlin und Boston 2018 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 19), S. 77-89, 197-201. Vgl. auch Horst Bredekamp: Falsche Skischwünge. Winds Kritik an Heidegger und Sartre, in: Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph, hg. von Horst Bredekamp u.a., Berlin 1998, S. 207-226, insb. S. 210f.
- 5 Wind: Einleitung (Anm. 4), S. XV f. Für eine erneute Reflexion über dieses Thema vom gegenwärtigen Standpunkt aus vgl. Stéphane Toussaint: La liberté d'esprit. Fonction et condition des intellectuels humanistes, Paris 2019, insb. S. 209-211 über Wind.
- 6 Wind: Einleitung (Anm. 4), S. XVI. »Über ihre kulturpolitische Richtung läßt die Bibliographie keinen Zweifel in der eben zitierten Einleitung, die als Programm aufzufassen ist«, bemerkte auch die kritische Rezension des österreichischen Historikers (seit 1938 Mitglied der NSDAP) Karl Pivec in den Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 50, 1936, S. 207f.; hier S. 208. Eine noch harschere Kritik erschien in dem Parteiorgan der NSDAP; vgl. Martin Rasch: Juden und Emigranten machen Wissenschaft, in: Völkischer Beobachter, Nr. 5, 1935, S. 5, und Nr. 23, 1935, S. 6. Eine entgegengesetzte Meinung vertrat Fritz Saxl in seiner retrospektiven Rekonstruktion: The History of Warburg's Library, 1886-1944 [1944], in: Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. An Intellectual

Wind implizit auf den von Werner Jaeger propagierten ›dritten Humanismus‹ und spielte auf die Versuche einer Neuorientierung im Gymnasialunterricht an sowie auf die europaweiten Debatten um ein neues Wissenschaftsverständnis, das auf die politisch-gesellschaftliche und ›geistige Situation‹ der ersten Nachkriegszeit eine Antwort geben konnte.⁷

Von der ›Zeitgemäßheit‹ dieser Diskussionen zeugen zahlreiche Beiträge von Altphilologen und Religionshistorikern wie Karl Kerényi, Richard Reitzenstein oder Rudolf Pfeiffer sowie die späteren philosophischen Kontroversen, die in den 1940er Jahren in Martin Heideggers *Brief über den ›Humanismus‹* kulminieren sollten.⁸ Die Publikationen der Bibliothek Warburg, später des Warburg Institutes, boten ein ständiges Forum für diese Themen: Reitzenstein hatte seit 1922 wiederholt an den *Vorträgen der Bibliothek Warburg* als Redner teilgenommen, und Pfeiffers Studie *Humanitas erasmiana* erschien 1931 in der Reihe *Studien der Bibliothek Warburg*. Weitere diesbezügliche Beiträge erschienen in den 1940er Jahren im neugegründeten *Journal* des Warburg Institutes, darunter Augusto

Biography, London 1970, S. 325-338; hier S. 335f.: »When in 1934 the first volume of the *Bibliography* was published – an enterprise as dry and non-political as any humanistic institute could produce – the *Völkische Beobachter* dedicated a full-page review of it, equally outstanding for ignorance and insolence.«

7 Über diesen Themenkomplex vgl. Ute Preuß: *Humanismus und Gesellschaft. Zur Geschichte des altsprachlichen Unterrichts in Deutschland von 1890 bis 1933*, Frankfurt a.M. 1988; *Alttertumswissenschaft in den 20er Jahren. Neue Fragen und Impulse*, hg. von Hellmut Flashar unter Mitarbeit von Sabine Vogt, Stuttgart 1995; sowie, im Zusammenhang mit Werner Jaegers Begriff des dritten Humanismus, Jás Elsner: *Paideia: Ancient Concept and Modern Reception*, in: *International Journal of the Classical Tradition* 20.4, December 2013, S. 136-152. Unter den zeitgenössischen Stimmen vgl. ferner Karl Jaspers: *Die geistige Situation der Zeit*, Berlin und Leipzig 1931; sowie – über die Krise der humanistischen Bildung – Ernst Robert Curtius: *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart 1932. Eine entgegengesetzte Sichtweise vertrat Josef Strzygowski; vgl. Burcu Dogramaci: *Strangers in a Foreign Language. Writings on Art and Architecture in Turkish Exile*, in: *Migrating Histories of Art* (Anm. 4), S. 111-123, insb. S. 119: »At the first congress of Turkish history in 1932, Strzygowski denounced the defamation of Turkish art by ›humanists‹ as ›the work of barbarians‹ and called for a reassessment of this artistic tradition reaching into the depths of history.«

8 Grundlegend wurde die Straßburger Rede von Richard Reitzenstein: *Werden und Wesen der Humanität im Altertum*, Straßburg 1907; vgl. auch Karl Kerényi: *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität*, Wien u.a. 1937, S. 232-252 (*Humanismus und Hellenismus*); Martin Heidegger: *Brief über den ›Humanismus‹* [1946], in: ders.: *Wegmarken*, hg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt a.M. 1978 (Gesamtausgabe, Bd. 9), S. 311-360. Vgl. weiterführend Andrea Orsucci: *Storie di parole. Controversie intorno al termine humanitas nella prima metà del Novecento (1907-1947)*, in: *Rinascimento* (mito e concetto), hg. von Renzo Raghianti und Alessandro Savorelli, Pisa 2005, S. 255-290.

Campanas Abhandlung über den Ursprung des Wortes »Humanist« und die Rolle der *studia humanitatis* in der italienischen Renaissance.⁹

Über einen erstarrten Begriff des »Humanismus« und über eine rein normative Auffassung der Antike hinaus plädiert Wind in der Einleitung zur *Bibliographie zum Nachleben der Antike* für eine unumgängliche Auseinandersetzung mit dieser, da wir der Antike »geschichtlich verhaftet« sind.¹⁰ Auch wenn die unter Zeitdruck fertiggestellte englische Version seiner programmatischen Einleitung stark verkürzt und politisch abgeschwächt wurde, lässt sich auch dort dieses dem Forschungsprogramm der Bibliothek Warburg zugrunde liegende Engagement spüren: »To study the survival of the classics is not only to view the European tradition, but also to participate, however modestly, in the shaping of it.«¹¹ In meinem Beitrag möchte ich aufzeigen, dass Wind seine Überlegungen zu diesem Thema anhand eines Fallbeispiels aus dem 18. Jahrhundert und in Anlehnung an Warburgs Methode und Sprachgebrauch vor der Emigration eigenständig – und teilweise in bewusster Abgrenzung zu anderen Mitgliedern des Warburg-Kreises – entwickelt hatte.¹²

Während die Doppelausgabe der *Bibliographie* die erste Publikation des nach London verlegten Forschungsinstituts war, könnte man den letzten Vortragszyklus, der in Hamburg stattfand, als Teil einer Übergangsphase betrachten. Zum ersten Mal wurden Vorträge auf Deutsch und Englisch gehalten und publiziert, nachdem die Vortragsreihen infolge von Warburgs Tod für das akademische Jahr 1929/30 zurückgestellt worden waren.¹³ Zu den eingeladenen Rednern gehörten unter anderen der Mediävist Ernest F. Jacob (1894–1971) und der Philologe Sir Richard Livingstone (1880–1960), die bei den Verhandlungen zur Übersiedlung der Bibliothek Warburg nach England eine wichtige Rolle spielen sollten. In einer kurzen editorischen Notiz in der gedruckten Version der *Vorträge 1930–1931* wird dem Anglisten der Hamburger Universität, Emil Wolff, für die Kon-

9 Rudolf Pfeiffer: *Humanitas erasmiana*, hg. von Fritz Saxl, Leipzig und Berlin 1931 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 22); Augusto Campana: *The Origin of the Word »Humanist«*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 9, 1946, S. 60–73.

10 Wind: *Einleitung* (Anm. 4), S. XI.

11 Wind: *Introduction* (Anm. 4), S. VIII.

12 Vgl. Edgar Wind: *Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts*, in: *England und die Antike* (Anm. 1), S. 156–229; vgl. auch die zum Teil abweichende englische Version mit zusätzlichen Anmerkungen aus dem Nachlass Winds in: *Edgar Wind: Hume and the Heroic Portrait. Studies in Eighteenth-Century Imagery*, hg. von Jaynie Anderson, Oxford 1986, S. 1–52.

13 Vgl. Dorothea McEwan: *Fritz Saxl. Eine Biografie*. Aby Warburgs Bibliothekar und erster Direktor des Londoner Warburg Institutes, Wien, Köln und Weimar 2012, S. 135–143.

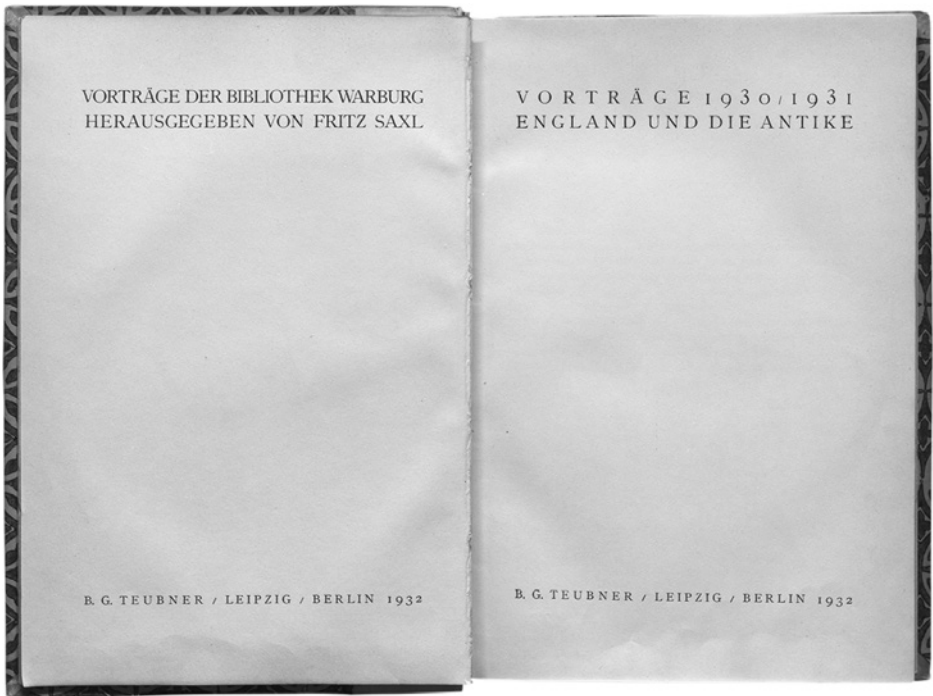


Abb. 1: Frontispiz des 9. Bandes der »Vorträge der Bibliothek Warburg«

zeption und Durchführung des Programms gedankt sowie der Wunsch geäußert, dass die Vortragsreihe zur Weiterarbeit an dem Thema in beiden Ländern anregen möge.¹⁴ Der von Edgar Wind am 11. Juli 1931 gehaltene Vortrag schloss den Vortragszyklus ab und läutete in vielerlei Hinsicht jene Übergangsphase ein, die sowohl in Bezug auf die Geschichte der Bibliothek Warburg als auch auf Winds Werdegang maßgeblich sein sollte.

II. Edgar Wind: ein kurzer biographischer Rückblick

Die lange Zeit verhaltene Rezeption von Winds Werk könnte man teilweise darauf zurückführen, dass seine fachliche Ausrichtung schwer einzuordnen ist¹⁵ – wie im Fall von Aby Warburg –, und vermutlich auch

¹⁴ Vgl. *England und die Antike* (Anm. 1), S. [V].

¹⁵ Vgl. z.B. James McConica: *Edgar Winds Oxforder Jahre*, in: *Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph* (Anm. 4), S. 3: »Edgar Wind war – wie ja auch dieses Symposium bestätigt – kein Kunsthistoriker in üblichen Sinn, oder er war dies

auf seinen ausgeprägt polemischen Charakter, weshalb Wind auch scharfer Kritik und regelrechter Ausgrenzung ausgesetzt war und eine historisch angemessene Bewertung erschwert wurde.¹⁶ Erst in den letzten 25 Jahren kann man einem neu erwachten Interesse an Winds Werk beiwohnen, insbesondere seitdem das im Februar 1996 in Potsdam abgehaltene Symposium sein Werk in den Fokus rückte und die Publikation von bislang unveröffentlichten Schriften förderte.¹⁷ Wind, der 1971 71-jährig in London verstarb, hatte seit Mitte der 1950er Jahre den neu eingerichteten Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Oxford inne, wo er maßgeblich dazu beitrug, die Disziplin einerseits von ihrer Abhängigkeit von den historischen Studien und andererseits von der zuschreibenden und kuratorischen Praxis, oder der reinen Zugehörigkeit zur musealen Tätigkeit, zu befreien.¹⁸ Auf Winds Aufenthalt in Oxford geht die Veröffentlichung seiner beiden vielleicht bekanntesten Werke zurück: *Pagan Mysteries in the Renaissance* (erschienen 1958 bei Faber & Faber, London) und *Art and Anarchy*, die Reihe der fünf Reith Lectures der BBC, die 1960

vielmehr nur gelegentlich. Er war Kulturhistoriker von einer Art, wie sie dem akademischen Leben Englands, also auch dem Oxfords, völlig fremd war.«

- 16 Vgl. z.B. Creighton Gilbert: Edgar Wind as Man and Thinker, in: *The New Criterion*, October 1984, S. 36-41, insb. S. 38: »Indeed, exasperated complaints about Wind's method from less scintillating professors appeared in reviews throughout his career, and Wind's mocking replies play an unusually large part in his bibliography«. Neben wissenschaftlichen Polemiken – wie beispielsweise die Rezeption von Winds schmalem Buch über Bellinis *Feast of the Gods* oder eine »spontaneous counter-lecture«, gehalten von Meyer Schapiro nach einem Vortrag von Wind in New York – erwähnt Gilbert in diesem Zusammenhang auch die offizielle Version der Biographie Winds, die »memoir of Wind by a distinguished colleague at Oxford, Hugh Lloyd Jones«, die er folgendermaßen charakterisiert: »Understandably it is benign, glancing only occasionally at the difficult Wind whom others remember. It might be defined as the kind of memoir in which the subject's first wife is not mentioned« (beide Zitate ebd., S. 37). Vgl. den Text des britischen Altphilologen Hugh Lloyd Jones: *A Biographical Memoir, in: Edgar Wind: The Eloquence of Symbols. Studies in Humanist Art*, ed. by Jaynie Anderson, revised edition, Oxford 1993 [1984], S. XIII-XXXVI.
- 17 Vgl. Bredekamp (Hg.): *Edgar Wind (Anm. 4)*; *Edgar Wind: The Religious Symbolism of Michelangelo: The Sistine Ceiling*, hg. von Elizabeth Sears, Oxford 2000; ders.: *Heilige Furcht und andere Schriften zum Verhältnis von Kunst und Philosophie*, hg. von John Michael Krois und Roberto Ohrt, Hamburg 2009; *Edgar Wind: Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand: Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte*, hg. von Pablo Schneider, Hamburg 2011; *Edgar Wind: Die Bildsprache Michelangelos*, hg. von Pablo Schneider, Berlin 2017; *Edgar Wind: On Classicism*, hg. von Franz Engel und Bernhard Buschendorf, in: *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 18/19*, 2018, S. 195-217.
- 18 Vgl. dazu McConica: *Edgar Winds Oxforder Jahre (Anm. 15)*; Ben Thomas: *Edgar Wind. A Short Biography*, in: *Stan Rzeczy 8.1*, 2015, S. 117-137; sowie ders.: *Edgar Wind and Modern Art. In Defence of Marginal Anarchy*, London u.a. 2020.

gehalten und 1963 in einem Band versammelt wurden.¹⁹ Als geradezu legendär gilt die Reaktion auf seine Vorlesungen und Vorträge, die von der italienischen Renaissancekunst bis hin zur zeitgenössischen Kunst reichten, obwohl seine wissenschaftliche Laufbahn alles andere als konfliktfrei verlief. Seiner zwölfjährigen Lehrtätigkeit in Oxford war eine unruhige Phase in den Vereinigten Staaten vorausgegangen, wo Wind 1939 vom Ausbruch des Zweiten Weltkriegs überrascht wurde. Er hielt Vorträge bei zahlreichen akademischen Institutionen und lehrte zwei Jahre in Chicago, wo er die frühe Phase des von Robert M. Hutchins mitbegründeten Committee of Social Thought miterlebte. Hutchins hatte eine Reform eingeführt, welche darauf abzielte, die Lehrtätigkeit nach interdisziplinären *committees* auszurichten, während Wind versuchte, ein umfangreiches Projekt zur westlichen Tradition der ›Enzyklopädie‹ umzusetzen.²⁰

Nach seiner Lehrtätigkeit in Chicago wurde Wind die Neilson-Forschungsprofessur für Philosophie und Kunst am Smith College in Northampton, Massachusetts, angeboten. Trotz seiner kosmopolitischen Ausrichtung und der familiären Bindungen auf beiden Seiten des Atlantiks war Wind zur Zeit seiner unfreiwilligen Aufenthaltsverlängerung in den USA bereits seit Jahren ein Emigrant: Er teilte das Schicksal der Angestellten und Akademiker jüdischer Abstammung und wurde von der Universität Hamburg nach einer nur zweijährigen Tätigkeit als Privatdozent am 31. Juli 1933 entlassen. Zwischen 1933 und 1939 verbrachte er sechs intensive Forschungsjahre als *Deputy Director* an dem nach London verpflanzten Warburg Institute. Er organisierte und präsentierte Vorlesungen, Konferenzen und Publikationen, die darauf abzielten, das Institut in einem grundlegend veränderten linguistischen und kulturellen, und teilweise sogar hostilem, Kontext neu zu begründen.²¹ Wind war seit Ende 1927 Mitarbeiter der KBW, er war einer der engsten und geschätztesten Mitarbeiter

19 Edgar Wind: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958; ders.: *Art and Anarchy*, London 1963. Beide Werke wurden in mehrere Sprachen übersetzt und rezipiert. Vgl. zuletzt Ianick Takaes: »A Tract for the Times« – Edgar Wind's 1960 Reith Lectures, in: *Journal of Art Historiography* 21, December 2019, S. 1-23.

20 Vgl. Pascal Griener: Edgar Wind und das Problem der *Schule von Athen*: in: Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph (Anm. 4), S. 77-103; insb. S. 99f.; Rebecca Zorach: Love, Truth, Orthodoxy, Reticence; or, What Edgar Wind Didn't See in Botticelli's Primavera, in: *Critical Inquiry* 34.1, Autumn 2007, S. 190-224, insb. S. 195-206; sowie den in Vorbereitung befindlichen Aufsatz von Elisabeth Sears über »Edgar Wind and the ›Encyclopaedic Imagination‹«.

21 Wie Gertrud Bing über Fritz Saxl schrieb, zielte seine Tätigkeit in London darauf ab, »adjusting his scholarship to a different academic tradition«, die Kunstgeschichte »with more than slight suspicion« betrachtete (Gertrud Bing: Fritz Saxl, 1890-1948. A Memoir, in: Fritz Saxl 1890-1948. A Volume of Memorial Essays, hg. von Donald James Gordon, London 1957, S. 1-46; hier S. 28).

Warburgs, während er unter Erwin Panofsky und Ernst Cassirer an seiner Habilitation arbeitete.²² Unter Panofskys und Cassirers Ägide war schon seine Dissertation mit dem Titel *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte* entstanden.²³ Winds Interesse für die Methodik der Kunstgeschichte hatte sich während seiner Studienzeit herauskristallisiert, als er eine Vielzahl von methodischen Ansätzen und kunsthistorischen ›Schulen‹ kennenlernte. Wind folgte jedoch keinem bestimmten Ansatz oder Mentor, sondern zeichnete sich von Beginn an durch ein unabhängiges und ›experimentelles‹ Wesen aus: Während seiner ersten drei Semester in Berlin besuchte er die Vorlesungen des Mediävisten Adolph Goldschmidt, wobei er Kunstgeschichte als Hauptfach und Philosophie als Nebenfach wählte (er hörte damals bereits Cassirer, der Privatdozent in Berlin war). Er besuchte Heinrich Wölfflins Vorlesungen über Rembrandt in München, die ihn desillusioniert zurückließen. Enttäuschung und Zweifel empfand er auch gegenüber Martin Heidegger und Edmund Husserl während eines Semesters in Freiburg. Das Sommersemester 1920 verbrachte er in Wien, wo er Josef Strzygowski, Max Dvořák und den Archäologen Emanuel Loewy hörte. Letztendlich beschloss er, sein Studium bei einem jungen Dozenten, Erwin Panofsky, an der neu gegründeten Universität Hamburg abzuschließen.

Wie Panofsky hatte Wind ein humanistisches Gymnasium besucht und besaß eine solide Ausbildung in den klassischen Sprachen. Er verstand sich durchaus als Philosoph und näherte sich der Kunstgeschichte mit einer starken theoretischen Neigung. In Anbetracht dessen könnte man in Bezug auf die Zusammenarbeit zwischen Wind und dem Warburg-Kreis von einer quasi ›prästabilierten Harmonie‹ sprechen, obgleich einige signifikante Aspekte dieser Zusammenarbeit das ausgeprägte Autonomiestreben, das Winds Entwicklung auszeichnet, zum Vorschein bringen. Um Winds eigenständige Position herauszustellen, erweist sich sein Vortrag von 1931 als besonders aufschlussreich.

22 Vgl. z.B. Aby Warburg: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, mit Einträgen von Gertrud Bing und Fritz Saxl, hg. von Karen Michels und Charlotte Schoell-Glass, Berlin 2001 (Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Abt. 7, Bd. VII), S. 547: »sehr intensiv die anknüpfenden Probleme der Philosophie besprochen, wobei sich Edgar Wind immer mehr als Vordenker und Zurechtordner ausweist«; Bernhard Buschendorf: »War ein sehr tüchtiges gegenseitiges Fördern«: Edgar Wind und Aby Warburg, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 4, 1985, S. 164-209.

23 Zunächst als Auszug unter dem Titel: Zur Systematik der künstlerischen Probleme, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1925, S. 438-486, und 2011 in vollständiger Form publiziert; vgl. Wind: *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand* (Anm. 17).

III. Eine ›Abschiedsvorstellung‹ zu Beginn von Winds Lehrtätigkeit

Erwin Panofsky war dabei, Hamburg zu verlassen und den Winter als Gastdozent in New York zu verbringen – ein Aufenthalt, für den ursprünglich nur wenige Monate veranschlagt waren, als er am 13. Juli 1931 an Ernst Cassirer schrieb:

Sehr schade ist es, dass Sie bei Edgar Winds vorgestrigem Vortrag (für längere Zeit die Abschiedsvorstellung der B.[ibliothek] W.[arburg]) nicht anwesend sein konnten. Es war ein ganz grosser Erfolg, mit ungewöhnlich vielem, wenn auch nur zu geringen Prozentsätzen arischem Publikum, und geradezu brausendem Beifall; und das, was Wind über die Beziehungen von Humes Skepsis zum Stile Gainsboroughs einerseits und von Beattys ›Idealismus‹ zum Stile Reynolds's andererseits ermittelt hat, hätte Sie sicher ausserordentlich interessiert.²⁴

Der englischen Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts war auch Cassirers Beitrag im Rahmen der Vorträge der Bibliothek Warburg im selben akademischen Jahr 1930/31 gewidmet sowie seine 1932 als 24. Band der *Studien der Bibliothek Warburg* erschienene Abhandlung *Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*.²⁵ Höchstwahrscheinlich fasste Panofsky in seinem Brief Winds Argumentation mit dem Ziel zusammen, Cassirers Meinung zu seiner eigenen Auffassung einzuholen, die der von Wind quasi diametral gegenüberstand, wie im Folgenden dargelegt wird.²⁶

24 Erwin Panofsky an Ernst Cassirer, 13. Juli 1931, in: Erwin Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936, hg. von Dieter Wuttke, Bd. 1, Wiesbaden 2001 (Korrespondenz 1910 bis 1968. Eine kommentierte Auswahl in fünf Bänden), S. 388-390; hier S. 389. Cassirer hielt sich zu der Zeit in Paris auf und arbeitete an seiner 1932 erschienenen *Philosophie der Aufklärung*; vgl. Toni Cassirer: Mein Leben mit Ernst Cassirer, Hamburg 2003, S. 189. Kurz zuvor hatte er den Artikel *Enlightenment* in der von dem Soziologen Edwin Seligman mitherausgegebenen *Encyclopaedia of Social Sciences* geschrieben (Bd. 5, New York 1931, S. 547-552). Zu der englischen Übersetzung dieses Artikels vgl. die erhaltenen Briefe von Wind an den Mitherausgeber der *Encyclopaedia* in New York, Alvin Johnson, vom 20. März und 21. Oktober 1931 (Oxford, Bodleian Library, Edgar Wind Papers, MS. Wind 4, Folder 5).

25 Ernst Cassirer: Shaftesbury und die Renaissance des Platonismus in England, in: England und die Antike (Anm. 1), S. 136-155; ders.: Die Platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge, hg. von Fritz Saxl, Leipzig und Berlin 1932 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 24).

26 Über die sich in diesen Jahren anbahnende Konkurrenz und Rivalität zwischen Panofsky und Wind und ihren unterschiedlichen philosophischen Grundlagen vgl. C. Oliver O'Donnell: Two Modes of Midcentury Iconology, in: History of Hu-

Cassirer hatte seine Interpretation von Hume und dem englischen Empirismus von einem erkenntnistheoretischen Standpunkt aus – und aus einer erwartungsgemäß kritischen, kantischen Perspektive – schon vor Jahren umrissen.²⁷ In seinen Beiträgen für die Publikationsreihen der Bibliothek Warburg erweiterte er seine Deutung auf die Ästhetik, indem er bekräftigte, dass

gerade die großen klassischen Systeme der englischen Psychologie so gut wie nichts für die eigentliche Grundlegung der Ästhetik geleistet haben. Es sind freilich Untersuchungen über den Ursprung und die Struktur des Gefühls gewesen, die hier zuerst den Weg gewiesen haben, aber alle diese Untersuchungen, wie sie bei Hutcheson und Home, bei Burke und Ferguson vorliegen, gehen auf Schüler und Anhänger Shaf-

manities 3.1, Spring 2018, S. 113-136, insb. S. 133f. u.ö. über Episoden der akademischen Politik. Seit den 1920er Jahren schrieben Panofsky und Wind häufig über dieselben Themen: von der Methode der Kunstwissenschaft bis hin zum Neuplatonismus in der italienischen Renaissance, von Michelangelos Bildersprache bis hin zum venezianischen Humanismus. In Panofskys publizierter Korrespondenz sind mehrere Briefe erhalten, die von diesem komplexen Spannungsverhältnis im Zusammenhang mit einzelnen Interpretationen zeugen; vgl. etwa die Briefe von Panofsky an Saxl, 4. Juni 1939, in: Erwin Panofsky: Korrespondenz 1937 bis 1949, Bd. 2, Wiesbaden 2003 (Korrespondenz 1910 bis 1968 [Anm. 24]), S. 205f., und Panofsky an Wolfgang Stechow, 1. Juli 1939 (ebd., S. 210f.) über Panofskys »Antwort auf Wind's amüsanten, aber total falschen Artikel über Orpheus und Hercules« (d.h. Winds Essay *Two Mock-Heroic Designs by Dürer*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 2, 1939, S. 206-218) sowie den Brief von Panofsky an Saxl, 23. September 1939, in: Panofsky: Korrespondenz 1937 bis 1949 (Anm. 26), S. 216f. über Winds Zweifel an Panofskys und Saxls Deutung von Dürers Stich *Melencolia I*. Hierzu sei auf einen Aufsatz von Franz Engel, der voraussichtlich 2023 erscheint, verwiesen. Zu Panofskys ambivalenter Haltung Wind gegenüber vgl. zwei weitere Stellen: Panofsky an George Boas, 5. Oktober 1939 (ebd., S. 219): »Mr. Wind gave a talk at the College Art Association meeting which was one of the best things I have ever heard, also impeccable as far as language and delivery were concerned and I am egoistical enough to wish that he might stay in this country as long as possible. He is certainly the one man who has developed the ideas of the late Professor Warburg in an entirely independent spirit and is able to carry them on in a most stimulating form« und Dora Panofsky an Adolph Goldschmidt, 18. Dezember 1939 (ebd., S. 234): »Edgar Wind ist nun auch hier und hat – besonders in New York – einen phantastischen Erfolg. Mein Mann bewundert ihn sehr, hat aber seltsamerweise menschlich immer ein gewisses Mißtrauen gegen ihn.«

27 Ernst Cassirer: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, Berlin 1907, Bd. 2, S. 335-387, insb. S. 387, wo er über den »Zusammenbruch dieses sensualistischen Grundschemas der Erkenntnis« spricht; vgl. Ernst Cassirer: *Gesammelte Werke*. Hamburger Ausgabe, hg. von Birgit Recki (ECW), Bd. 3: *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*. Zweiter Band, bearb. von Dagmar Vogel, Hamburg 1999, S. 280-326, insb. S. 325.

tesburys, nicht auf Schüler von Locke, Berkeley und Hume zurück. [...] Die Ästhetik ist nicht aus der Grundrichtung des englischen Empirismus, sondern aus der des englischen Platonismus herausgewachsen.²⁸

Es geschah wahrscheinlich auf Anregung von Cassirer, dass Wind bereits seit 1929 wiederholt nach London reiste, um sich in ein breit angelegtes philosophiegeschichtliches Thema einzuarbeiten: Im Tagebuch der Bibliothek Warburg liest man unter den Eintragungen vom Mai 1928, dass Wind beabsichtigte, sich nach Beendigung seiner Habilitationsschrift neben ästhetischen Forschungsgegenständen der Geschichte des englischen Platonismus zu widmen, quasi als Pendant zu dem weitaus umfassender erforschten englischen Empirismus.²⁹

Es ist folglich aufschlussreich, sich den Kontext des Vortrags von 1931 im Zusammenhang mit diesem besonderen Karrieremoment Winds zu vergegenwärtigen. »Für längere Zeit«, schrieb Panofsky, werde die letzte Konferenz des akademischen Jahres 1930/31 »die Abschiedsvorstellung der B.W.« sein.³⁰ Das Kuratorium der KBW hatte bereits in Erwägung gezogen, die gesamte Bibliothek ins Ausland zu verlegen, und Panofskys Bezugnahme auf ein »arisches Publikum«, auf den außerordentlichen Erfolg und die hohe Besucherfrequenz untermauert das Gefühl eines prekären Zustands. Diese Momentaufnahme aus dem Leben der KBW lässt sich anschaulicher nachvollziehen, wenn man Winds individuelle Entwicklung hinzuzieht. Das Konferenzthema »England und die Antike« zeichnete sich nicht nur durch seine »diplomatische« Angemessenheit aus, sondern beinhaltete auch einen von Wind seit einigen Jahren verfolgten Forschungsschwerpunkt, den er parallel zum Thema der einer Philoso-

28 Cassirer: Shaftesbury und die Renaissance (Anm. 25), S. 153.

29 Vgl. Gertrud Bings Eintrag in: Aby Warburg: Tagebuch (Anm. 22), S. 258: »[Wind] Will nach Beendigung seiner Habilitationsschrift und einer andern aesthetischen gern über den *englischen Platonismus* arbeiten, ohne den als Gegenpol der im 17. Jahrhundert herrschende und sich verbreitende Empirismus (Hobbes, Locke, Hume) nicht verständlich ist. »Warburg: Trefflich!« Da der Platonismus in Oxford seit der Gründung der Universität eine beinahe ungebrochene Tradition ist, würde die Untersuchung tief ins Mittelalter zu reichen haben und käme beinahe auf eine Geschichte der Philosophie und Philologie an der Universität Oxford hinaus.«

30 Panofsky: Korrespondenz 1910 bis 1936 (Anm. 24), S. 390; und ebd., Anm. 7, wo Dieter Wuttke, Herausgeber von Panofskys Briefen, erläuternd hinzufügt, dass »die Einschränkung der Aktivität der K.B.W. [...] durch Budget-Kürzungen, die im Zusammenhang mit der Weltwirtschaftskrise standen«, bedingt war. Vgl. zu den Budget-Kürzungen im Detail Lucas Burkart: »Die Träumereien einiger kunstliebender Klosterbrüder ...«. Zur Situation der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zwischen 1922 und 1933, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 63.1, 2000, S. 89-119.

phie des Experiments gewidmeten Habilitation behandelte. Das Habilitationsverfahren beschäftigte Wind bis Ende 1930 neben seiner Tätigkeit als Assistent in der Bibliothek Warburg und als Vortragender im Rahmen der Vorbereitung und Durchführung des »Vierten Kongresses für Ästhetik«, der im Oktober 1930 in Hamburg stattfand.³¹

Am 28. Januar 1931 hielt Wind seine öffentliche Antrittsvorlesung, nachdem er die *venia legendi* in Philosophie am 29. November 1930 erhalten hatte. Die Bandbreite der Forschungsinteressen des 30-jährigen Privatdozenten kann man der Themenliste entnehmen, die für seine Probevorlesung vorgeschlagen wurde: 1. »Die experimentelle und die hermeneutische Methode«; 2. »Das Klassifikationsproblem in den bildenden Künsten«; 3. »Idealismus und Realismus in der englischen Philosophie der Gegenwart«. Für die Probevorlesung wurde das erste Thema gewählt, welches Wind später in einer englischen Version ausarbeitete und 1936 unter dem Titel *Some Points of Contact between History and Natural Science* in der Festschrift für Ernst Cassirer veröffentlichte.³² Für die Antrittsvorlesung vor breiterem Publikum wurden hingegen die folgenden Themen vorgeschlagen: 1. »Das Historische und das Überhistorische in Platons Kunstphilosophie« (dieses Thema wurde gewählt);³³ 2. »Die Bedeutung der Ästhetik für die Erkenntnislehre«; 3. »Ideologie und Skepsis in der amerikanischen Philosophie«, geändert in: »Humes Begriff der Humanität« – offenbar wäh-

31 Vgl. insbesondere Winds Vortrag: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik, in: Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 7.-9. Oktober 1930. Bericht im Auftrage des Ortsausschusses hg. von Hermann Noack. Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 25, 1931, S. 163-179. Darüber Andrea Pinotti: Wind, Warburg et la Kunstwissenschaft comme Kulturwissenschaft, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 61.2, 2016, S. 267-279; Bernadette Collenberg-Plotnikov: Die Allgemeine Kunstwissenschaft (1906-1943). Idee – Institution – Kontext, Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 20, Hamburg 2021, S. 246-257; sowie Tullio Viola: Edgar Wind on Symbols and Memory. Pragmatist Traces on a Warburgian Path, in: Visual History 6, 2020, S. 99-118.

32 Edgar Wind: *Some Points of Contact Between History and Natural Science*, in: *Philosophy and History. Essays Presented to Ernst Cassirer*, hg. von Raymond Klibansky und Herbert J. Paton, Oxford 1936, S. 255-264. Für die deutsche Originalfassung vgl. Edgar Wind: Über einige Berührungspunkte zwischen Naturwissenschaft und Geschichte, in: ders.: *Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Buschendorf, eingeleitet von Brigitte Falkenburg, Frankfurt a.M. 2001, S. 254-269.

33 Die Vorlesung mündete in dem 1932 veröffentlichten Essay mit dem Titel: Θείος Φόβος. Untersuchungen über die Platonische Kunstphilosophie, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 26, 1932, S. 349-373.

rend der Vorbereitung des Vortrags an der KBW.³⁴ Und es war auch im Hinblick auf diesen Vortrag, dass Wind zwischen Dezember 1930 und Januar 1931 einen vierwöchigen Forschungsaufenthalt in London verbrachte.³⁵

Die Themenvielfalt bestätigt nicht nur Winds dezidiert theoretische Neigung, sondern zeigt auch, wie er anhand des Studiums des visuellen Materials, der konkreten Kunstwerke, und insbesondere anhand des »ikonologischen« Studiums ihrer Quellen weitere Anhaltspunkte finden sollte. Bezeichnend sind aber auch die Themen seiner frühen Lehrtätigkeit, zumal wenn man sie vor dem Hintergrund eines Lehrangebots betrachtet, das durch Cassirers und Albert Görlands Schwerpunkt auf die Geschichte und die theoretische Ausarbeitung des philosophischen Idealismus beherrscht war. Während seines ersten Lehrsemesters bot Wind neben einem Einführungskurs in die Ästhetik zwei Kurse an, die »der englischen und amerikanischen Philosophie der Gegenwart« – und damit wahrscheinlich den jüngsten skeptischen und pragmatistischen Richtungen, denen sich Wind während seines ersten amerikanischen Aufenthalts zwischen 1924 und 1927 angenähert hatte – sowie der »Religions- und Moralphilosophie David Humes« gewidmet waren.³⁶ Letzteres Thema wurde für den Vortrag aufgegriffen, den er im Juli 1931 an der KBW hielt.

34 Vgl. Winds Brief an das Dekanat der Philosophischen Fakultät vom 1.11.1930 im Nachlass Wind: Oxford, Bodleian Library, Edgar Wind Papers, MS. Wind 2, Folder 2.

35 Vgl. Winds Brief an Fritz Saxl vom 1.1.1931, in dem er von seinen Museums- und Galeriebesuchen erzählt: Edgar Wind Papers, MS. Wind 4, Folder 5. Für eine Rekonstruktion seiner Reise vgl. C. Oliver O'Donnells im Druck befindlichen Aufsatz *A Crucial Experiment: An Historical Interpretation of »Hume and the Heroic Portrait«*. Mein herzlicher Dank geht an den Verfasser, der mir freundlicherweise sein unveröffentlichtes Vortragsmanuskript aushändigte. In dieser scharfsinnigen Lektüre von Winds Vortrag wird insbesondere die empirische Natur seines Ansatzes betont. Winds Text ist folglich, so O'Donnell, als eine Fortsetzung der Habilitationsschrift *Das Experiment und die Metaphysik* mit einem doppelten Ziel zu verstehen: Einerseits stellt er eine experimentelle Untersuchung über den Einfluss von Humes Humanitätsidee auf die englische Kultur des 18. Jahrhunderts dar; andererseits bildet er eine experimentelle Untersuchung über die Anwendbarkeit eines empiristischen Standpunktes in der historischen Forschung selbst. Vgl. auch O'Donnells Beitrag über ein Fallbeispiel aus Winds Vortrag: »Edgar Wind: »Hume and the Heroic Portrait«« (<https://bilderfahrzeuge.hypothesen.org/3767>; aufgerufen am 24.8.2022).

36 Vgl. das Verzeichnis der Vorlesungen, Universität Hamburg, Philosophische Fakultät, Sommersemester 1931, S. 30, Nr. 294-295 (»Die Religions- und Moralphilosophie David Humes« und »Ästhetik«); Wintersemester 1931/32, S. 30f., Nr. 291 (»Einführung in die Philosophie«) und Nr. 305 (»Übungen über die philosophischen Grundlagen der Kulturwissenschaft«, freitags 20 bis 22 Uhr bei der KBW); Sommersemester 1932, S. 29, Nr. 291 (»Die englische und amerikanische Philosophie der

IV. Methodologische Voraussetzungen

In der veröffentlichten Version ist Winds Vortrag in eine Einführung und vier unterschiedlich lange Abschnitte unterteilt. Mit 55 Schwarz-Weiß-Abbildungen auf 18 Tafeln ist er einer der am reichsten bebilderten Vorträge der Reihe. Das Hauptthema, der bereits im 18. Jahrhundert kanonische Vergleich zwischen Joshua Reynolds und Thomas Gainsborough, ist wie eine mathematische Gleichung aufgebaut, die man folgendermaßen zusammenfassen könnte: Gainsboroughs Porträtkunst verhält sich zu Humes Skeptizismus wie Reynolds' Kunst zum ›Idealismus‹ von James Beattie und – in einer nicht unumstrittenen Gleichsetzung – zur Position Samuel Johnsons.³⁷ Diese Vergleiche baut Wind auf unterschiedlichen Auffassungen von der menschlichen Natur auf, die sich in jenen Jahren auf figurativer Ebene in der Porträtgattung und auf literarischer Ebene in den philosophischen Schriften der damals angesehensten Denker niederschlugen. Die jeweiligen Ausdrucksformen sieht Wind in einem Wechselverhältnis. Indem er methodisch Text- und Bilddokumente als eine Einheit darstellt (daher rührt sein Versuch, so viele Abbildungen wie möglich einzufügen)³⁸, verwendet er Kategorien, die übergreifend für beide Ausdrucksformen gelten können, was bereits bei den ersten Rezensenten zu Kritik und Missverständnissen führte und ihn noch in seinen späteren Jahren zu Rechtfertigungen hinsichtlich seiner Methode veranlasste.³⁹

Gegenwart«) und Nr. 296 (»Übungen über Platons ›Staat‹ und ›Gesetze‹«); Wintersemester 1932/33, S. 30, Nr. 306 (»Grundbegriffe der Kultur- und Geschichtsphilosophie«) und Nr. 318 (»Übungen über die englische Ästhetik des 18. Jahrhunderts«), S. 36f. (Abteilung »Archäologie, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft«), Nr. 425 (»Englische Kunst und Kunstanschauung im 18. Jahrhundert«) und Nr. 431 (»Englische Ästhetik im 18. Jahrhundert«) sowie die angekündigten, aber nicht gehaltenen Vorlesungen für das Sommersemester 1933, S. 31, Nr. 293 (»Die moderne Skepsis in ihrer geschichtlichen Entwicklung«) und Nr. 308 (»Übungen zur Einführung in die amerikanische Rechtsphilosophie«). Über Winds Verhältnis zu den amerikanischen Pragmatisten vgl. Tullio Viola: Peirce and Iconology. Habitus, Embodiment, and the Analogy between Philosophy and Architecture, in: *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* 4.1, 2012 (DOI: 10.4000/ejap.764); und ders.: Edgar Wind on Symbols and Memory (Anm. 31).

37 Vgl. beispielsweise die Kritik von Werner Busch: Heroisierte Porträts? Edgar Wind und das englische Bildnis des 18. Jahrhunderts, in: Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph (Anm. 4), S. 33-48; sowie seine Ausführungen in: ders.: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993, insb. S. 394-447.

38 Eine umfangreiche Geschäftskorrespondenz mit verschiedenen Museen über die Beschaffung von Fotografien für seinen Aufsatz ist noch erhalten in London: Warburg Institute Archive (WIA), General Correspondence (GC).

39 Vgl. etwa die Rezension von Louis Bredvold in: *Modern Language Notes* 50.1, Januar 1935, S. 62-64; hier S. 63: »Wind associates by a circuitous argument the

In seinen Vorüberlegungen beschreibt Wind seinen Essay als eine Rekonstruktion der den Zeitgenossen von Reynolds und Gainsborough geläufigen Zusammenhänge und mitnichten als ein »geistesgeschichtliches Aperçu«, das einen Zusammenhang, »der den Zeitgenossen selbst verborgen war«, neu vor Augen führen sollte.⁴⁰ Seine Reflexionen zur Haltung des Interpreten zeichnet eine gewisse Distanz zu dem aus, was später als die kanonische Systematisierung der ikonologischen Methode beschrieben wurde: Panofskys Aufsatz *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, der – in seinen Grundrissen in dem Vorwort zu seiner 1930 erschienenen Studie *Hercules am Scheidewege* bereits angelegt ist – auf einen am 20. Mai 1931 vor der Kant-Gesellschaft in Kiel gehaltenen Vortrag zurückgeht und in der Wortwahl des oben erwähnten Briefs von Panofsky an Cassirer durchscheint.⁴¹

Was mich [...] daran besonders interessierte, war aber Folgendes, was Wind hinterher auch einräumte: der G.sche [Gainsborough'sche] Naturbegriff ist seinerseits so mit gesellschaftlich anerkannten und daher *unbewussten* »Idealismen« in bezug auf Stellung, Mimik, Draperie und selbst Landschaftsumgebung durchsetzt, dass seine »Nüchternheit« gewissermassen vor der Konvention halt macht (vielleicht gilt von Humes Skepsis letzten Endes ein Aehnliches).⁴²

Panofskys Kommentar bildet eine Umkehrung von Winds Argument auch in Bezug auf Reynolds, der, »so komisch uns seine Mittel erscheinen mögen, doch jedenfalls den Willen gehabt hat, die Schicht der Konvention in beiden Hinsichten zu durchbrechen, sowohl in Richtung auf das Ideal, als auch in Richtung auf die »natürliche Natur«.⁴³ Panofsky beruft sich offensichtlich auf Cassirers Interpretation der Aufklärung, indem er andeutet, dass Winds mathematische Gleichung zu »eigentümlichen Ver-

philosophy of Hume and the painting of Gainsborough [...]. Such generalizations and plausible syntheses are the peculiar danger and temptation of »geistesgeschichte« – wobei genau die Geistesgeschichte das Ziel von Winds Kritik war (sowohl zu Beginn seines Vortrags von 1931 als auch in der Einleitung zur *Bibliographie*). Vgl. dazu auch die ausführlicheren Überlegungen von C. Oliver O'Donnell in: ders.: »A Crucial Experiment« (Anm. 35).

⁴⁰ Wind: Humanitätsidee (Anm. 12), S. 156.

⁴¹ Erwin Panofsky: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos: Zeitschrift für systematische Philosophie* 21, 1932, S. 103-119. Vgl. ders.: *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, hg. von Fritz Saxl, Leipzig und Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, Bd. 18), insb. S. VIII-X.

⁴² Panofsky: *Korrespondenz 1910 bis 1936* (Anm. 24), S. 389 (Hervorhebung G.T.).

⁴³ Ebd.

wandtschaften« führen würde.⁴⁴ Seine Interpretation stützt sich jedoch zugleich auf »unbewusste« Elemente sowie auf den »Willen« des Künstlers, während Wind sich bemüht zeigt, »durch Prüfung einzelner Text- und Bilddokumente« einen Zusammenhang wiederaufzudecken, der »von den Engländern des 18. Jahrhunderts deutlich empfunden, nur nachträglich für das historische Bewußtsein verschüttet wurde«.⁴⁵

Winds Präzisierung lässt sich vor dem Hintergrund der Vorarbeiten und Forschungsreisen deuten, die für seinen Vortrag und die Niederschrift erforderlich wurden. Seine erhaltene Korrespondenz des Jahres 1931 zeugt vom autoptischen Studium in den Londoner Museen und Privatsammlungen, vom Print-Room des British Museum bis hin zur Iveagh Bequest in Kenwood Park; mehrere seiner Besuche verdankte er seinen bereits bestehenden englischen Kontakten, unter anderem der Hilfe des Mitbegründers des Courtauld Institute, Robert Witt, den er als seinen »Leitfaden« bezeichnete.⁴⁶ Das Studium der Originale war mit einer umfassenden Auswertung unterschiedlicher Quellen verbunden, wobei er der Überzeugung war, dass die künstlerische und die philosophische Auseinandersetzung »nur zwei Phasen ein- und desselben Kampfes waren«.⁴⁷ Mit diesen Auslegungen schließt Wind explizit an Warburgs Kritik am »Grenzwächtertum« und an der »allzu ängstlichen Arbeitsteilung in den historischen Wissenschaften« an.⁴⁸ Im Gegensatz zu einem »bloßen Parallelismus« führt Wind jedoch eine Analyse durch, die er als »wechselseitige Durchdringung der jeweiligen Arten von Dokumenten« definiert, indem er »ideelle Grenzkonstruktionen« einer – wenngleich nicht ausführlich beschriebenen – »historischen Erfahrung« gegenüberstellt und zwischen

44 Cassirers Interpretation erschien als Monographie im November 1932; vgl. Gerald Hartungs Einleitung in: Ernst Cassirer: Die Philosophie der Aufklärung, Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz, Hamburg 2007 (Ernst Cassirers Werke, Bd. 15), insb. S. VIII–XII zur Entstehungsgeschichte.

45 Wind: Humanitätsidee (Anm. 12), S. 156. Vgl. die späteren, nuancierteren Ausführungen in: Wind: Pagan Mysteries (Anm. 19), insb. S. 15f.: »The process of recapturing the substance of past conversations is necessarily more complicated than the conversations themselves.«

46 Vgl. insb. Winds Brief an Fritz Saxl vom 1. I. 1931, geschrieben während der Rückkehr von einer einmonatigen Forschungsreise in England: Edgar Wind Papers, MS. Wind 4, Folder 5: »Das Thema werde ich natürlich ändern müssen, und zwar so, daß neben der ›heroischen‹ auch die ›idyllische‹ Auffassung der Antike zur Sprache kommt.« Wind reiste in diesem Jahr noch zweimal nach England, zwischen März und April sowie im Oktober 1931.

47 Wind: Humanitätsidee (Anm. 12), S. 157.

48 Ebd.; vgl. auch Wind: Einleitung (Anm. 4), S. VII (»Kritik der Geistesgeschichte«), wo Warburgs Bezugnahme auf Burckhardts Forschungsmethode in dieser Hinsicht unterstrichen wird.

einem »primären« und einem »mittelbaren« Sinn der jeweiligen Gruppen von Dokumenten unterscheidet, die sich wechselseitig bedingen sollten.⁴⁹

Darüber hinaus rechtfertigt Wind seine methodologischen Voraussetzungen mit der Beschaffenheit der von ihm gewählten Kunstgattung selbst, welche sich als ein besonderer – wenn nicht sogar paradigmatischer – Fall darstellte. Wind merkt dabei an, dass besonders in der in Betracht gezogenen historischen Epoche die Voraussetzungen gegeben sind, die Durchdringung von »Anschauung und Begriff« in Bezug auf die Porträtgattung zu untersuchen: »Künstler und Philosophen begegneten sich hier [d.h. in der Porträtgattung; G.T.] in einem geistigen Medium, das von moralischen und ästhetischen Forderungen, die an den »vollkommenen Menschen« gestellt wurden, gleichermaßen gesättigt war.«⁵⁰ Da die Erforschung der menschlichen Natur, des vollkommenen Menschen, den Kern der philosophischen Reflexion des englischen Empirismus und des *Enlightenment* ausmachte, folgt nach Wind – gewissermaßen syllogistisch – daraus, dass der Porträtgattung eine entscheidende Funktion zukommt, gleich einem Kontrastmittel im chemischen Sinn für eine experimentelle Analyse.

V. Anmerkungen zu Winds Sprachgebrauch

Wind leitet seine Argumentation mit einer Darlegung von Humes Moralphilosophie und der »Kontroversen zwischen den Vertretern einer skeptischen und einer heroischen Lebensauffassung« ein. Er verfolgt das Ziel, »den Punkt [...], an welchem diese moraltheoretische Auseinandersetzung in eine kunsttheoretische umschlägt«, aufzuzeigen und schließlich die praktischen Auswirkungen dieses Gegensatzes der Kunstauffassung in der Bildnisgestaltung anhand des Bildmaterials zu ermitteln.⁵¹ Von der Moralphilosophie zur ästhetischen Theorie bis hin zur künstlerischen Praxis: Der fortschreitende Duktus des Essays findet in dem zweiten Aspekt (die »Überführung« oder Übertragung einer philosophischen Auseinandersetzung in eine ästhetische) seinen Höhepunkt. Dabei wird jeder Schritt durch Antithesen charakterisiert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Wind diesen Kontrast als »den Ausdruck der seelischen Spannung, in der die Menschen jener Epoche lebten und dachten, und die auch in ihrer Kunst zum Ausdruck kommt«, beschreibt.⁵² Hier ist »seelische Spannung« als ein Begriff zu verstehen,

49 Wind: Humanitätsidee (Anm. 12), S. 160.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 161.

52 Ebd., S. 173.

der wiederum subtil und implizit auf Warburgs Forschungen und auf seinen eigentümlichen Sprachgebrauch verweist.⁵³ Durch eine Vielzahl von Variationen und Beschreibungen dieser »seelischen Spannung« – die als *tertium comparationis* in der Zusammenstellung zwischen philosophischen und künstlerischen Theorien erscheint – entfaltet Wind jeden Schritt seiner Argumentation.

Im zweiten Kapitel seines Essays erörtert Wind dann den Gegensatz zwischen Skeptizismus und pathetisch-heroischem Stil im Kontext des »ästhetischen Schrifttums« und bezieht sich dabei auf eine »spezifisch kunsttechnische Frage: das Recht, übersteigerte Formen zu verwenden, durch welche die Einbildungskraft übermäßig erregt wird.«⁵⁴ Die Bezugnahme auf »übersteigerte Formen« (im weiteren Text finden sich auch: »gesteigerte Gebärde«, »gesteigerte« oder »übersteigerte bildhafte Ausdrücke«, die die Funktion der Metaphern bezeichnen) verweist noch explizit auf Warburgs Recherchen und seine Vorstellung einer »symbolischen Ausdruckskunde«, mit deren linguistischen und anthropologischen Wurzeln Wind aus seinen eigenen Gesprächen mit Warburg sowie aus der Lektüre dessen theoretischer *Fragmente zur Ausdruckskunde* vertraut war.⁵⁵

Tatsächlich spielt in seinem Vortrag vom Juli 1931 das Motiv des (sprachlich und bildlich) gesteigerten Ausdrucks eine zentrale Rolle. Nach einem kurzen Exkurs in die ästhetisch-literarische Theorie des 18. Jahrhunderts – in dem beispielsweise Humes Essay *Of Simplicity and Refinement in Writing* mit Edmund Burkes Theorie des Erhabenen verglichen wird – widmet sich Wind der eigentlichen Bildanalyse, indem er anhand des »heroisierten Porträts« dem Gegensatz zwischen Reynolds und Gainsborough nachgeht.

Reynolds' Tendenz hin zum »grand style« und den »general ideas« stellt Wind Gainsboroughs Vorliebe für die natürliche Einfachheit und seine

53 Vgl. hierzu vor allem Aby Warburg: Bildniskunst und florentinisches Bürger-tum [1902], in: ders.: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissen-schaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance, Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932, neu hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, Leipzig und Berlin 1998 (Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Abt. 1, Bd. 1.1), S. 100; vgl. auch Aby Warburg: Orientalisierende Astrologie [1926], ebd., Bd. 1.2, S. 565, wo Ausdrücke wie »seelische Schwingung«, »Schwingungsweite und Intensität der Schwingung«, »Schwingungszustand«, »seelischer Umfang« und »seelische Dynamik« verwendet werden.

54 Wind: Humanitätsidee (Anm. 12), S. 173 f.

55 Vgl. Aby Warburg: Tagebuch (Anm. 22), S. 547-549. Aby Warburg: Fragmente zur Ausdruckskunde, hg. von Ulrich Pfisterer und Hans Christian Hönes, Berlin und Boston 2015 (Gesammelte Schriften, Studienausgabe, Abt. 4, Bd. IV); sowie Wind: Warburgs Begriff (Anm. 31).

»Neigung [...] am Stofflichen zu haften« gegenüber. Er spricht in diesem Zusammenhang von einem »Gegensatz der Kunstauffassung«, der der »Spannung im Leben der beiden Künstler« und einem grundlegenden – obgleich von Wind eher schematisch dargestellten – Unterschied in ihrer Technik entspreche.⁵⁶

Dieser Kontrast spiegelt sich auch in den von den beiden Rivalen gewählten und angeführten Vorbildern wider, ebenso ihre Vorstellungen über die künstlerische Ausbildung, die Kontinuitäten und den Dialog mit der Tradition – einem für das Forschungsprogramm der Bibliothek Warburg wesentlichen Aspekt. Reynolds lehrte und praktizierte eine normative Nachahmung der klassischen Antike und der römischen Renaissance, die er sich auch durch umfassende literarische Studien aneignete, während sich Gainsborough der obligatorischen, klassizistisch geprägten Italienreise verweigerte und sich vielmehr von den flämischen und niederländischen Malern inspirieren ließ (Van Dyck, Ruisdael, Rembrandt). Die humanistische Kultur des *homo universalis* war laut Gainsborough sogar »der eigentliche Feind des künstlerischen Handwerks«. ⁵⁷ Indem Wind sich auf diesen Aspekt konzentriert, lässt er nicht zuletzt die politisch aktuelle, viel diskutierte Frage der humanistischen Erziehung und der damit verbundenen griechisch-römischen Tradition durchscheinen, die ausgerechnet für den letzten in Deutschland durchgeführten Vortragszyklus der Bibliothek Warburg grundlegend war.

Das, was Reynolds als »die Paradoxie der Originalität« beschrieb,⁵⁸ bildet somit den Kerngedanken von Winds Text: Die von Reynolds in seinen *Discourses* empfohlene Technik der Nachahmung und Zitierung kann als eine Variante einer nicht rein ikonographischen und nicht-linearen künstlerischen Überlieferung gedeutet werden. Eine Variante hiervon sollte später von Panofsky allgemein als das »principle of disjunction« ausformuliert und kodifiziert werden, das bereits Saxl in seinem Beitrag, der 1921 die Reihe der *Vorträge* eröffnete, skizziert hatte.⁵⁹

56 Wind: Humanitätsidee (Anm. 12), S. 178f.

57 Ebd., S. 182.

58 Ebd., S. 181.

59 Erwin Panofsky: *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm 1960; Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Classical Mythology in Medieval Art*, in: *Metro-politan Museum Studies* 4, 1932-1933, S. 228-280. Vgl. Fritz Saxl: *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel*, in: *Vorträge 1921-1922*, hg. von dems., Leipzig und Berlin 1923 (*Vorträge der Bibliothek Warburg*, Bd. 1), S. 1-10. Vgl. jüngst über Panofsky Melis Avkiran: *Diffusion – Disjunktion – Distanz. Erwin Panofskys kulturmorphologische Grundierung oder Nachdenken über Renaissance und Renascences* [1944], in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 63.2, 2018, S. 267-284; ebd., 64.1, 2019, S. 111-124; sowie Ulrich Rehm: *Disintegration and Hope for Salvation. Erwin Panofsky's Concept of Artistic Reception in the Early*

Um das Programm der Bibliothek Warburg anschaulich darzulegen, hatte Saxl einige Beispiele »aus Warburgs Problembereich« angeführt und anhand einer Reihe von mythologischen, christlichen oder astrologischen Bildern der Venus – als Göttin Aphrodite, als Eva, als personifizierter Planet – vom 11. bis ins frühe 16. Jahrhundert die Metamorphosen des klassischen Vorbildes als »Dokumente der Weltanschauung« der Menschen der jeweiligen Epochen erläutert.⁶⁰ Saxls Ausführungen betonten einerseits die (apollinische) Rückführung der einzelnen Beispiele auf antike bildliche Darstellungen und andererseits die (dionysische) religionsgeschichtliche Traditionslinie, die mit diesen Darstellungen einherging. Sein Ziel war es, Warburgs »Methodik der Zusammenschau jener Geistesgebiete« exemplarisch vorzuführen und durch eine skizzenhafte Abbildung eines der Bibliotheksregale Warburgs zum »Ineinanderarbeiten verschiedener Disziplinen« zu erläutern.⁶¹

Im Unterschied zu Saxls linearer Darstellung des »Nachlebens der Antike« erscheint Winds Darstellung des Problems durch seinen Fokus auf die englische Kultur des 18. Jahrhunderts – d. h. jenseits der gewöhnlichen Betrachtung des »Rinascimento dell'Antichità« des 15. und 16. Jahrhunderts – um einige Elemente angereichert.

Bezeichnenderweise betont Wind genau einen Aspekt der Überlieferung und der Auseinandersetzung des Künstlers mit seinen Vorbildern, den man als nicht-linear oder – in Winds Worten – »konfigural«⁶² auffassen kann. Da der Wert der Nachahmung für Reynolds darin lag, über den mechanischen Vorgang des Kopierens »die geistige Haltung des Originals« zu erhalten, empfahl er seinen Schülern anhand eines Fallbeispiels, »den Gestalten der klassischen Vorbilder einen neuen Sinn zu geben, ohne ihre Haltung zu verändern – to change the purpose of the figures without changing the attitude«,⁶³ was man in Grenzfällen im Warburg'schen Sinn als »Inversion« deuten könnte.⁶⁴ Reynolds zeigte dann anhand von Präzedenzfällen in der Geschichte der Malerei auf, wie sich bereits Künstler vom Kaliber eines Tintoretto oder Tizian die nobilitierende Wirkung dieses Vorgehens zunutze machten. Über ein ähnliches, signifikanteres

1930s, in: *Aegyptiaca. Journal of the History of Reception of Ancient Egypt* 4, 2019, S. 166-178.

60 Saxl: *Die Bibliothek Warburg und ihr Ziel* (Anm. 59), S. 3, 5.

61 Ebd., S. 3, 10.

62 Für diese Bezeichnung vgl. Wind: *Das Experiment und die Metaphysik* (Anm. 32), S. 180-183.

63 Wind: *Humanitätsidee* (Anm. 12), S. 182f.

64 Wind sollte diesen Forschungsansatz durch mehrere Fallbeispiele weiterverfolgen; vgl. insb. die Aufsätze versammelt in: Wind: *Hume and the Heroic Portrait* (Anm. 12).

Beispiel aus Reynolds' *Discourses* sollte Wind wenige Jahre später im neu gegründeten *Journal of the Warburg Institute* einen kurzen Artikel veröffentlichen, in dem er das für Warburgs Begriff der »energetischen Inversion« emblematische Blatt des Baccio Bandinelli mit der »Maenad under the cross« analysiert.⁶⁵

Auf die Moralphilosophie von Hume übertragen, wurden diese von Reynolds propagierten Nachahmungsregeln und -praktiken als »artifizuell«, wenn nicht sogar »scheinheilig« und »plagiatorisch« entlarvt, im Gegensatz zu der ästhetischen Theorie, nach der diese »als eine menschlich bildende Haltung« fundamental waren.⁶⁶ Mehr noch: Sie stünden im Einklang mit dem »deklamatorischen Schauspielstil des 18. Jahrhunderts«, nach dem »der zunächst äußerliche Vorgang des Kopierens den Nachahmer auch in die geistige Haltung des Vorbildes zwingt«.⁶⁷

65 Edgar Wind: The Maenad under the Cross. Comments on an Observation by Reynolds, in: *Journal of the Warburg Institute* 1, 1937, S. 70f. (wiederabgedruckt in Wind: *Hume and the Heroic Portrait* [Anm. 12], S. 74-76). Carlo Ginzburg hat die Verbindung zwischen diesem Text und der Entstehung von Warburgs Begriff der »Pathosformel« nachgewiesen; vgl. Carlo Ginzburg: *Le forbici di Warburg*, in: Maria Luisa Catoni, Carlo Ginzburg, Luca Giuliani und Salvatore Settis: *Tre figure: Achille, Meleagro, Cristo*, Mailand 2013, S. 109-131; Carlo Ginzburg: *Paura reverenza terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Mailand 2015, insb. S. 13f.

66 Wind: *Humanitätsidee* (Anm. 12), S. 183.

67 Ebd., S. 186. In diesem Zusammenhang zeigt Wind auf, wie Reynolds mit Zustimmung die ästhetische Lehre von James Harris zitierte, dessen »Streben nach oben« in die Aussage mündete: »to feign a relish, till we find the relish come; and feel that what began in fiction terminates in reality« (ebd., S. 185 mit weiterführendem Verweis auf Schiller). Wenige Jahre später sollte Wind dasselbe Argument auf unterschiedliche Beispiele anwenden; vgl. ders.: *Studies in Allegorical Portraiture I.: In Defence of Composite Portraits*, in: *Journal of the Warburg Institute* 1.2, 1937, S. 138-142, insb. S. 139. Für einen erhellenden Kommentar zu diesem Punkt mit Bezugnahme auf William James' Theorie der Emotionen vgl. Viola: *Edgar Wind on Symbols and Memory* (Anm. 31), S. 107f. Dasselbe Argument lag Lessings Theorie der Schauspielkunst zugrunde, wie Wind in *Art and Anarchy* feststellt; vgl. Wind: *Art and Anarchy* (Anm. 19), S. 4 und S. 107, Anm. 4 (ausführlicher in der deutschsprachigen Ausgabe, die auch separate Addenda der Ausgabe von 1968 enthält; vgl. Wind: *Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960*, durchges. Ausg. mit d. Zusätzen von 1968 u. späteren Erg., Frankfurt a.M. 1979, S. 11, 105f.).

VI. Das Schauspielerporträt als ›Experimentum crucis‹

Diese Aussagen verdeutlichen die zentrale Stellung, die das theatergeschichtliche Material in Winds Argument einnimmt.⁶⁸ Die grundlegende Bedeutung dieser Zusammenführung von Nachahmung und Schauspielstil erschließt sich im vierten Kapitel von Winds Essay. Die Gattung Porträt wird in unterschiedlichen Unterkategorien analysiert, in denen sich der Kontrast zwischen dem »künstlich gehobenen Stil« à la Reynolds und Gainsboroughs »natürlichem Stil« widerspiegelt: Schauspielerporträts, aber auch Kinderporträts, militärische und bürgerliche Berufsporträts, Gelehrtenporträts und – nicht zuletzt – auch Selbstporträts.⁶⁹ Wind beschreibt insbesondere das Schauspielerporträt als »das eigentliche ›Experimentum crucis‹ für die These, dass der Gegensatz zwischen Reynolds und Gainsborough sich auf eine grundsätzlich verschiedene Einstellung zum Problem des gleichnishaft gesteigerten und dramatisch pointierten Ausdrucks zurückführen lasse«.⁷⁰ Die Grundlage für diese Aussage bildet Winds Feststellung, dass der Schauspieler »ja gleichsam die lebende Metapher« ist und dass der Stil von Reynolds »ohnehin in der Porträtdarstellung das Metaphorische betont«. Obwohl die Übertragbarkeit des Begriffs Metapher auf den Bilddiskurs und die Analyse von Bildern bis in die gegenwärtigen Debatten noch ungelöst bleibt,⁷¹ trifft Winds Beobachtung hier einen entscheidenden Punkt: Wie in einem rhetorischen Spiel der Antonomasie, bemerkt er, ersetzt Reynolds in all seinen Porträts die dargestellten Personen durch ihre entsprechenden Rollen. Dass Gainsborough ausgerechnet im Schauspielerporträt – d.h. in der Kategorie, in der sich dieses Spiel gleichsam naturgemäß zeigt – die entgegengesetzte Richtung wählt, ist Wind zufolge ein ausreichender und schlüssiger Beweis (das Ergebnis eines *Experimentum crucis*). Dieser Beweis erlaubt es, unter verschiedenen möglichen Interpretationsansätzen zum Verhältnis der beiden Maler zu wählen.

Auf diese Weise wird, epistemologisch betrachtet, auch das Argument des Historikers Wind untermauert und von der Zirkelschlüssigkeit geistesgeschichtlicher Interpretationen gelöst. Mit dieser Definition – das

68 Vgl. Winds Bericht über seine Funde nach einem Besuch in London und Stratford-upon-Avon in einem Brief an Saxl von Ende März 1931 aus Amsterdam (Oxford, Bodleian Library, Edgar Wind Papers, MS. Wind 4, Folder 5): »Reynolds' Rolle innerhalb des Theaterwesens ist genau die gleiche wie innerhalb der Kontroverse zwischen Hume und Beattie. Er bekennt sich durch das Gemälde zu einer der beiden Parteien.«

69 Wind: Humanitätsidee (Anm. 12), S. 186–229.

70 Ebd., S. 203.

71 Vgl. dazu Marius Rimmel: »Metapher« als Metapher. Zur Relevanz eines übertragenen Begriffs in der Analyse figurativer Bilder, in: *kunsttexte.de* 1, 2011, S. 1–22.

Schauspielerporträt als »das eigentliche ›Experimentum crucis‹« – geht Wind über eine allgemeine ›ikonologische‹ Anspielung hinaus, der zufolge das Problem des fortdauernden Einflusses der Antike auf die nachantiken Epochen im Zentrum steht, und führt einen Begriff ein, der sich teilweise von Saxls bereits kodifiziertem Forschungsprogramm lossagt und sich als grundlegend für das Verständnis von Winds eigenständiger Forschung erweist.

Diesen Begriff vom *Experimentum crucis*, der auf Francis Bacon und Isaac Newton zurückgeht und von Wind erstmals in seiner Habilitationsschrift dargelegt wurde,⁷² machte sich dieser zunutze, um einen Zirkelschluss zu durchbrechen:

Die Formulierung physikalischer Gesetze gründet sich auf Messungen, die im Gebiet der Physik durchgeführt werden. [...] Die methodischen Ansprüche auf Allgemeingültigkeit und Exaktheit, die in allen physikalischen Messungen impliziert sind, [bedingen] einander in der Weise [...], daß physikalische Forschung sich in einem *circulus vitiosus* verstricke, wenn sie nicht die regulative Funktion eines metaphysischen Faktors zugestehe.⁷³

Wie Wind in einem späteren kurzen Beitrag zusammenfasste, sind ihm »Symbole nur insofern ›wirklich‹, als sie sich in einem *Experimentum crucis* verkörpern lassen, dessen Ausgang beobachtbar ist.«⁷⁴ Bereits in seiner wissenschaftstheoretischen Habilitationsschrift war es Winds Ziel, diese Position auch für die historischen Wissenschaften nutzbar zu machen.⁷⁵

72 Zu Cassirers Reaktion auf dieses Argument vgl. Franz Engel: »In einem sehr geläuterten Sinne sind Sie doch eigentlich ein Empirist!« Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit um die Verkörperung von Symbolen, in: Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung (Festgabe für Horst Bredekamp), hg. von Ulrike Feist und Markus Rath, Berlin 2012, S. 369–392.

73 Wind: Das Experiment und die Metaphysik (Anm. 32), S. 213.

74 Edgar Wind: Microcosm & Memory [Letter to the Editor], in: Times Literary Supplement, 30. 5. 1958, S. 297: »My thesis was that symbols are ›real‹ only to the extent to which they can be embodied in an *experimentum crucis* whose outcome is directly observable«. Winds Beitrag war eine Reaktion auf die Rezension von Saxls *Lectures*, die als »front-page article« im Times Literary Supplement vom 23. 5. 1958 erschienen war. Vgl., auch für die deutsche Übersetzung, Engel: Ernst Cassirer und Edgar Wind im Streit (Anm. 72), insb. S. 382. Vgl. John Michael Krois: Kunst und Wissenschaft in Edgar Winds Philosophie der Verkörperung, in: Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph (Anm. 4), S. 181–205.

75 Wind: Das Experiment und die Metaphysik (Anm. 32), insb. S. 84f. Vgl. Winds Brief an den Verleger Oskar Siebeck vom 6. 3. 1933: »die eigentliche Absicht meiner Arbeit [ist], durch eine Analyse der gegenwärtigen Methode der Naturwis-

Die Verknüpfung des Begriffs vom *Experimentum crucis* mit dem der Verkörperung liegt in der Tat sowohl Winds Epistemologie als auch seiner kulturwissenschaftlichen Interpretation des heroisierten Porträts im England des 18. Jahrhunderts zugrunde. Bezeichnend in diesem Zusammenhang ist die Zuspitzung, die bereits implizit den Gegensatz zwischen Wind und Saxl in Bezug auf die Auslegung und Weiterführung von Warburgs Erbe enthält. In einem der Vorträge, die zu Beginn der 1960er Jahre in dem Band *Art and Anarchy* herausgegeben wurden, kehrt Wind genau zu diesem Punkt zurück:

Die gegenwärtige Mode der sogenannten »Ikonographie« hat viele schwerfällige Interpretationen hervorgebracht [...]. Für die künstlerische Bedeutsamkeit einer Interpretation gibt es nur einen einzigen Prüfstein: sie muß unsere Wahrnehmung des Gegenstandes schärfen und dadurch unseren ästhetischen Genuß erhöhen.⁷⁶

Dem rein kumulativen Verfahren einer zu weit getriebenen Ikonographie steht die Schärfung der Wahrnehmung gegenüber. Anstelle einer ins Leere laufenden, blinden Gelehrsamkeit tritt bei Wind der theoretisch unterlegte Begriff vom »ästhetischen Genuß«. Seine Position bildet sich infolge seiner seit Beginn seiner wissenschaftlichen Laufbahn geäußerten Kritik an der Einseitigkeit des sogenannten Formalismus in der Kunstwissenschaft und an den Autonomieansprüchen einer vermeintlich »reinen« formalistischen Beschreibung heraus. Wind bestreitet, dass ein autonomer Anspruch auf Genuss im Gegensatz zu einem allgemeinen Verständnis des Inhalts eines Kunstwerks steht, und fordert vielmehr mit Warburg eine

senschaften auf Folgerungen (mit Bezug auf den Welt- und Freiheitsbegriff) hinzuweisen, die gerade für die Methode der Geisteswissenschaften von Bedeutung sind« (zit. nach Bernhard Buschendorf: Vorwort des Herausgebers, in: Wind: Das Experiment und die Metaphysik [Anm. 32], S. 9); sowie Wind: Über einige Berührungspunkte (Anm. 32). Nebenbei sei hier bemerkt, dass die Rolle der methodischen oder hermeneutischen Zirkelhaftigkeit auch für Panofskys Auffassung der Ikonologie zentral war; vgl. Panofsky: Zum Problem der Beschreibung (Anm. 41), insb. S. 114f. mit Verweis auf Winds Habilitationsschrift.

⁷⁶ Wind: *Art and Anarchy* (Anm. 19), Lecture IV: The Fear of Knowledge, S. 66: »The current fashion of so-called ›iconography‹ has produced many cumbersome interpretations [...]. There is one – and only one – test for the artistic relevance of an interpretation; it must heighten our perception of the object and thereby increase our aesthetic delight.« (Deutsche Übersetzung in Wind: *Kunst und Anarchie* [Anm. 67], S. 68f.). Vgl. in diesem Sinne den Brief Warburgs an seinen Freund Jacques Mesnil vom 18.8.1927, zit. nach Gombrich: *Aby Warburg* (Anm. 6), S. 322: »Erst wenn die Kunstgeschichte zeigen wird, [...] dass sie das Kunstwerk in einigen Dimensionen mehr sieht als bisher, wird sich das wissenschaftliche Interesse unserer Tätigkeit wieder mehr zuwenden.«

Herangehensweise, die der gegenseitigen Abhängigkeit der im Kunstwerk vorhandenen Dimensionen Rechnung tragen kann. Damit sich diese gegenseitige Abhängigkeit jedoch analysieren lässt, ohne zu einem *regressus in infinitum* zu führen, führt Wind ein »Prinzip der inneren Grenzsetzung« ein, das,

philosophisch betrachtet, [...] nur der formale Ausdruck der Grundtatsache [ist], daß wir selbst mitsamt unseren Instrumenten der zu erkennenden Welt als Teile angehören und sie daher nur »von innen her« erforschen können – auf Grund von Kriterien, die sie selbst uns liefert. Der »außerweltliche Standpunkt« ist ein Widersinn.⁷⁷

Diese Formulierung der methodischen oder hermeneutischen Zirkelhaftigkeit führt nicht zuletzt – durch die Behauptung der gegenseitigen Abhängigkeit der Struktur des Ganzen vom Verhalten der Teile – zu einer theoretischen Begründung von Warburgs Interesse an den Details der »Einzelhandlungen und Einzelleistungen«⁷⁸ der Künstler und ihres Publikums. Durch die Anwendung des Begriffs *Experimentum crucis* in der Kunstforschung bekämpft Wind folglich die »isolierenden Abstraktionen«, die er in einer Methode wie der Heinrich Wölfflins erkennt,⁷⁹ und stellt zugleich seine Auffassung von Warburgs Kulturwissenschaft heraus.

Insbesondere bei letzterem Punkt tritt die Diskrepanz zwischen Winds Auffassung und der von Saxl besonders deutlich hervor. Die Vorstellung von einer »Durchdringung« der verschiedenen Formen von Dokumenten im Gegensatz zur parataktischen Vermehrung der Beispiele gemäß einem einfachen »Parallelismus« prägte folglich bereits den aufkeimenden Konflikt innerhalb der KBW, der in den Jahren des Krieges und Exils schließlich zum Ausbruch kam. Als Saxl 1944 im Hinblick auf einen Besuch in die USA seinen Plan einer nach Vorbild der von Pauly-Wissowa konzipierten Enzyklopädie des Mittelalters und der Renaissance gegenüber Wind offenlegte, reagierte letzterer mit harscher Kritik. Ein solches Projekt hätte seiner Meinung nach nicht nur die kulturelle und politische Entwicklung des Warburg Institutes und Warburgs Forschungsprogramm abgeschwächt. Es hätte darüber hinaus eine statisch-konventionelle Auffassung des Begriffs Enzyklopädie vertreten.⁸⁰

77 Wind: Das Experiment und die Metaphysik (Anm. 32), S. 159. Vgl. dazu Bernhard Buschendorf: Nachwort: Das Prinzip der inneren Grenzsetzung und seine methodologische Bedeutung für die Kulturwissenschaften, ebd., S. 270-326.

78 Wind: Einleitung (Anm. 4), S. VII.

79 Ebd., Anm. 1.

80 Für eine breitere Kontextualisierung dieser Verhältnisse vgl. Franz Engel: *Though This Be Madness: Edgar Wind and the Warburg Tradition*, in: *Bildakt at the*

Im Gegensatz zu einer bloßen Anhäufung von Dokumenten hatte Wind bereits seit Mitte der 1930er Jahre über ein komplexeres Konzept von enzyklopädischem Wissen nachgedacht, das sich insbesondere in seiner unvollendet gebliebenen Studie über Raffaels *Schule von Athen* niederschlug.⁸¹ Indem er die Renaissance-Debatten über die Enzyklopädie analysierte, hob Wind eine besondere Vorstellung hervor, die ihm zufolge als Schlüssel für die *Schule von Athen* betrachtet werden konnte: die etymologisch fundierte, organische Vorstellung der ›Bildung in einem Kreis‹ (ἐγκυκλοπαιδεία), wo das Ganze in jedem Teil impliziert ist. Celio Calcagnini (1479-1541), der Humanist aus Ferrara und ein Freund Raffaels, gab dieser Vorstellung einen treffenden Ausdruck und betonte dabei eine experimentelle Haltung gegenüber der Universalität des Wissens: »Nihil autem est in caelo aut sub caelo, quod non hominis intersit explorare.«⁸² Er bezog sich auf ein Ideal der Bildung als organischer Körper und hielt sich nicht mit der Einteilung und Klassifizierung der einzelnen Wissenschaften auf, sondern zielte vielmehr darauf ab, die Grundlage ihrer wechselseitigen Abhängigkeit zu ergründen.⁸³

Eine radikal andere Logik – die man als ›konfigural‹ bezeichnen könnte – liegt dieser sowie Winds eigener Auffassung der Einheit des Wissens ge-

Warburg Institute, hg. von Sabine Marienberg und Jürgen Trabant, Berlin und Boston 2014 (Actus et Imago, Bd. 12), S. 87-115, insb. S. 114 (Winds Bericht an Bing vom 15./30.6.1945): »Being averse to the type of historical thinking which traces a motif à travers les âges and ends by becoming lost in the mazes of its own relativism, my interest lay in giving monographic courses which would bring the student face to face with a few great objects and a few great men.«

- 81 Das erhaltene Manuskript, datiert auf »ca. 1950«, wird in Winds Nachlass aufbewahrt (Oxford, Bodleian Library, Edgar Wind Papers, MS. Wind 216, Folder 1). Eine kritische Edition dieses Textes ist in Vorbereitung; vgl. Giovanna Targia: Détails et hypothèses: Edgar Wind, Aby Warburg et *L'École d'Athènes* de Raphaël, in: *Revue Germanique Internationale*, Frühling 2018: Autour d'Aby Warburg: la KBW comme laboratoire, hg. von Carole Maigné, Audrey Rieber und Céline Trautmann-Waller, S. 87-105. Vgl. Pascal Griener: Edgar Wind und das Problem der Schule von Athen, in: Edgar Wind. Kunsthistoriker und Philosoph (Anm. 4), S. 77-103; Elisabeth Sears: Edgar Wind on Michelangelo, in: Wind: The Religious Symbolism of Michelangelo (Anm. 17), S. xvii-xl, insb. S. xxii f.
- 82 Caelii Calcagnini Oratio sive Encomion artium liberalium, in: Celio Calcagnini: Opera aliquot, Basiliae 1544, S. 552-555, insb. S. 553 (»Aber es gibt nichts im Himmel oder unter dem Himmel, das dem Menschen nicht wichtig wäre zu erkunden«; Übersetzung G. T.).
- 83 Vgl. ebd.: »Ex quo illud vere dictum intelligitur, nullam esse disciplinam, quae sua probet principia. Ex proxima enim & cognata subsidium petit, & alienis radijs illustrari postulat« (»Von daher ist jener Spruch, dass keine Wissenschaft ihre eigenen Prinzipien beweisen kann, wirklich verständlich. Denn sie sucht Hilfe bei der Wissenschaft, die ihr am nächsten und ähnlichsten ist, und verlangt, von fremden Strahlen erleuchtet zu werden«; Übersetzung G. T.).

genüber Saxls linearer, historischer Betrachtung der ›Geistesgebiete‹ zugrunde. In einem frühen Entwurf zu einer Einleitung für *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958) erläuterte Wind diese Herangehensweise explizit, indem er schrieb: »In the place of a linear logic, in which each proposition has its well defined antecedents by which it is linked to a well-defined set of premises, we must aim for a configurational logic by which contingent arguments are interlocked.«⁸⁴

Auf eine ähnliche Logik gründete sich übrigens auch das Konstruktionsprinzip von Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne*, an dem sowohl Wind als auch Saxl mitgearbeitet hatten. Als Wind im Frühjahr und Sommer 1939 am damaligen Londoner Sitz des Warburg Institute, den Imperial Institute Buildings, South Kensington, einen Vortragszyklus über Enzyklopädien im Mittelalter und der Renaissance organisierte,⁸⁵ eröffnete Saxl die Reihe mit zwei Vorträgen über mittelalterliche illustrierte Enzyklopädien und stützte sich teilweise auf Material, das der Mediävist Adolph Goldschmidt Ende 1923 im Rahmen der Hamburger Vorträge der Bibliothek Warburg von einem rein stilgeschichtlichen Standpunkt aus diskutiert hatte.⁸⁶ Während sich Saxls Ausführungen durch die Detailliertheit der historischen

84 Wind: *The Religious Symbolism of Michelangelo* (Anm. 17), *Picture and Text*, S. 191-193; hier S. 193, mit Verweis auf Peirce.

85 Vgl. das gedruckte Programm »Lectures by members of the Warburg Institute« für die Monate Februar bis Juli 1939 (Oxford, Bodleian Library, Edgar Wind Papers, MS. Wind 6, Folder 3), wo die folgenden Vortragenden und Themen angekündigt sind: Saxl hielt zwei Vorträge am 21. und 28. 2. über »Illustrated Mediaeval Encyclopaedias« (1. »The Classical Heritage« und 2. »The Christian Transformation«); Wind selbst sprach am 14., 21. und 28. 3. über »The Renaissance Encyclopaedia in Raphael's Frescoes« (in drei Teilen: »The School of Athens«; »The Parnassus and the Disputa«; »The Concordance of Justice and Peace«); am 9., 16. und 23. 5. waren Anthony Blunts Vorträge über »The French Encyclopaedists and the Arts« geplant (1. »The Encyclopaedists and their Predecessors«; 2. »Diderot and the Encyclopaedists«; 3. »Diderot's Literary and Artistic Theories«); E.K. Waterhouse sollte am 6., 13. und 20. 6. über »Eighteenth Century British Painting and the Thought of the Encyclopaedists« gesprochen haben (1. »Sir Joshua Reynolds and his Discourses«; 2. »Gainsborough in the Light of the Encyclopaedists«; 3. »The Conception of Nature in British Art of the Eighteenth Century«), und schließlich waren am 4., 11. und 18. 7. Rudolf Wittkowers Vorträge über »Universal History in the Arts« im Programm (mit den Titeln: 1. »Mediaeval Schemes of History«; 2. »Italian Picture Chronicles of the Renaissance«; 3. »Illustrated Cosmographies«).

86 Beide Vorträge von Saxl wurden posthum publiziert mit einem Vorwort von Gertrud Bing, in: Fritz Saxl: *Lectures*, London 1957, S. 228-254 sowie Tafeln 155-174 (auf S. 233, Anm. 8 verweist Saxl für eine punktuelle Frage auf Goldschmidts Beitrag). Vgl. Adolph Goldschmidt: Frühmittelalterliche illustrierte Enzyklopädien, in: Vorträge 1923-1924, hg. von Fritz Saxl, Leipzig und Berlin 1926 (Vorträge der Bibliothek Warburg, Bd. 3), S. 215-226 mit 18 Abbildungen auf zwölf Tafeln.

Rekonstruktion sowie einen ›quellen- und typengeschichtlichen‹ Ansatz auszeichnen, der ganz im Sinne der gemeinsam mit Panofsky durchgeführten Untersuchungen steht, kristallisiert sich Winds unterschiedliche Herangehensweise aus den erhaltenen *Raphael Papers* heraus. Sein Duktus ist weniger beschreibend als dialektisch, Antithesen werden aneinandergereiht – wie schon in seinem Vortrag von 1931 über die Porträtkunst im England des 18. Jahrhunderts. Seine Argumentation geht von Details aus, um zu einem allgemeinen Begriff von Enzyklopädie zu gelangen, statt den umgekehrten, linearen und didaktischen Weg einzuschlagen.

Sowohl Wind als auch Saxl beziehen sich jedoch auf eine holistische Auffassung des Quellenmaterials, die sich in einer bestimmten Auffassung des »Humanismus« widerspiegelte. Obwohl alle Mitglieder des ursprünglichen Hamburger Warburg-Kreises das Ziel verfolgten, diese bestimmte Vorstellung von »Humanismus« zu fördern, und hierzu noch im Jahr 1931 der letzte Hamburger Vortragszyklus stattfand, ließ sich ihre praktische Umsetzung – und die Auffassung der »sogenannten ikonologischen Methode«⁸⁷ – bereits Anfang der 1930er Jahre als ein Plural verstehen,⁸⁸ wie die Vorträge deutlich zum Ausdruck bringen.

87 Wind: Introduction (Anm. 4), S. XII.

88 Zu den späteren, sprachlich und kulturell unterschiedlichen Auffassungen der Ikonologie vgl. z.B. Stefaniia Demchuk: Putting iconology in the plural. Conference report on: Iconologies. Global Unity or/and Local Diversities in Art History, 23-25 May 2019, The National Museum in Cracow and Institute of Art History, Jagellonian University, Cracow, in: Journal of Art Historiography 21, December 2019, S. 1-9.