

## Mitte gesucht

### »Edgar Wind – Kunsthistoriker und Philosoph«

*Eine Tagung des Einstein Forums Potsdam im Literarischen Colloquium Berlin/Wannsee, 22. bis 24. Februar 1996*

*»Die erste und wichtigste Grundregel lautet, daß Bild und Text, wenn beide in ihrem eigenen Medium bedeutsam sind, meist nicht in eine Eins-zu-eins-Beziehung zueinander treten. Wo dies der Fall ist, sprechen wir von einer 'buchstäblichen Illustration', die kein besonderes Problem aufwirft. Es ist allerdings bemerkenswert, wie wenige bedeutende heidnische Bilder der Renaissance sich der Gruppe der buchstäblichen Illustration zuordnen lassen. (...) Wir stoßen in diesen Bildern auf eine außerordentliche Gabe zur Veranschaulichung von Ideen, eine Fähigkeit, die, recht besehen, weder dem Bereich des Diskurses noch dem der Wahrnehmung angehört, die vielmehr als ein spezifisches Vermögen der Phantasie zwischen beiden angesiedelt ist. Vielleicht läßt sich diese Fähigkeit am ehesten als eine Art Taktgefühl im Urteil darüber bezeichnen, welche Arten von Diskurs sich malen lassen und welche Formen von Malerei einen Diskurs auszudrücken vermögen. Meistens verbindet sich mit ihr das Bestreben, diese Möglichkeiten auch gründlich auszuloten. Wenn wir nicht einiges von dieser Fähigkeit wiedergewinnen, wird es unseren Interpretationsbemühungen immer an Richtung und Methode fehlen; (...) Heutzutage sind wir für diese Aufgabe besonders schlecht gerüstet, weil der Kult der reinen Wissenschaft und der Kult der reinen Sinnlichkeit – cette peinture décérébrée, wie Gide sie genannt hat, oder die misplaced concreteness im Sinne Whiteheads – gemeinsam dazu beigetragen haben, daß jenes Phantasievermögen zur Veranschaulichung eines Gedankengangs verkümmert ist.«*

Der zitierte Passus aus einem frühen aufgegebenen Entwurf für die Einleitung seiner »Pa-

*gan Mysteries in the Renaissance«* (1958) stand, erstmals abgedruckt und übersetzt von Reinhard Kaiser, in der opulenten Broschüre des Berliner Symposions über Edgar Wind (14.5.1900 – 12.9.1971) und kennzeichnete es symptomatisch. Nicht die Pole, sondern die geheimnisvolle Spanne zwischen ihnen zu befragen, fordert also Wind.

Dieser Wille, den Abgrund zu beleuchten, der sich zwischen dem Descartesschen Dualismus zwischen Kunstwerk, Form und Materie einerseits sowie zwischen Text, Idee und Geist andererseits auftut, könnte Wind schon in die Reihe der mit dem Symbolproblem beschäftigten Wissenschaftler der »Hamburger Schule« stellen. Nach dem Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Archäologie in Berlin, Freiburg und Wien promovierte er mit der Arbeit *»Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand. Ein Beitrag zur Methodologie der Kunstgeschichte«* 1922 in Hamburg über diese methodischen Fragen bei Erwin Panofsky, dessen Name übrigens auf der Tagung nicht ein einziges Mal fiel. Bei Ernst Cassirer, bekanntermaßen einer der bedeutendsten Symboltheoretiker, der eben auch mit der Sphäre zwischen Zeichen und Inhalt rang, habilitierte sich Wind 1929. Schon der Titel seiner Schrift *»Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien«* weist auf die Suche Winds nach der Wahrheit zwischen (scheinbaren) Widersprüchen. 1933 setzte sich dann der Privatdozent an der Universität Hamburg für den Exodus der Hamburger 'Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg' ein und emigrierte mit ihr nach London. Dort war er bis 1942 stellvertretender Direktor des Warburg Institute. Wei-



tere Stationen Edgar Winds waren neben zahlreichen Gastprofessuren die Universität von New York sowie die Pierpont Morgan Library, die University of Chicago, das Smith College in Northampton (Mass.) und – ab 1955 wieder in England – das Trinity College in Oxford.

Die Tagung zur kulturwissenschaftlichen Rolle Edgar Winds in Anwesenheit seiner Witwe Margaret Wind stand unter der Leitung der Berliner Wissenschaftler Horst Bredekamp und John Krois – beide Humboldt-Universität –, des Heidelberger Wind-Forschers Bernhard Buschendorf sowie Gary Smiths vom Einstein Forum, Potsdam. Sie führt eine jüngere und bislang Hamburger Initiative fort, die den Vertretern des Warburg-Kreises Symposien und dazugehörige Publikationen widmet: 1990 Aby Warburg, 1992 Erwin Panofsky. Das Berliner Treffen war nun erstaunlicherweise nicht aus einem Jubiläum hervorgegangen, denn erst im September dieses Jahres würde sich Edgar Winds Todestag zum 25. Mal jähren – ein vielleicht nur übersehenes und daher unerwähntes Faktum.

Der Verlauf des Kolloquiums teilte sich – nach den persönlichen Oxforder Erinnerungen von James McConica (Oxford) an Wind und dem Ersatz-Festvortrag (für Colin Eisler) von Elisabeth Sears (Ann Arbor/Mich.) über Edgar Wind und die Decke der Sixtina – in drei Sektionen: einerseits Winds philosophische Untersuchungen und andererseits seine beiden wichtigen kunsthistorischen Forschungsfelder zur englischen Kunst des 18. Jh.s sowie zur modernen Kunst und Kunsttheorie.

Natürlich ist zur analytischen Verdeutlichung eines Problems der Streit über begriffliche Eckpfeiler – philosophische und kunstwissenschaftliche Perspektiven – eines gedanklichen Feldes vonnöten, die Erhellung liegt aber auch hier im Bereich zwischen beiden: denn nicht umsonst beschäftigte sich Wind vornehmlich mit Kunsttheorie, die ohne das eine wie das andere undenkbar bleibt, beispielsweise schon 1925 im *Journal of Philosophy*: »*Theory of*

*art versus aesthetics*«. So fragte John Krois in seinem Vortrag über »Methode, Verkörperung und Menschenbild« dann tatsächlich, ob es eine Verbindung zwischen Winds Philosophie und Kunstgeschichte gebe. Schließlich habe er nach seiner Habilitation 1929 (1934 publiziert) nichts Philosophisches mehr geschrieben. Später bemerkte Krois dann in der Diskussion, daß Winds Aufsatz über das 'heroisierte Portrait' aus dem Jahr 1932 der erste kunsthistorische gewesen sei. Abgesehen von der Tatsache, daß es unmöglich ist, zwischen »rein philosophischen« Fragen der Ästhetik, wenn es sie denn gibt, und manchen kunsttheoretischen überhaupt zu trennen, hätte dem Fragenden spätestens hier bewußt werden müssen, daß sich Wind dann zwischen 1929 und 1932 weder mit dem Einen noch mit dem Anderen hätte befaßt haben können. Und dennoch war Krois' lehrreicher Vortrag über den jungen Wind, seinen Begriff der »Verkörperung« und die gedanklichen Verbindungen zu Whitehead und Peirce einer der Höhepunkte der Tagung. In jeder Hinsicht entgegengesetzt wirkte der Vortrag von Hann-Jörg Porath (Dossenheim, mit Bernhard Buschendorf, Düsseldorf): »Die Umorientierung der neukantianischen Begriffstheorie durch Edgar Wind und ihre kulturwissenschaftliche Bedeutung«. Aufgrund seiner sprachlichen Akrobatik war der Beitrag jedoch für den Zuhörer, der im Vergleich zu einem Leser eines Textes nur über eine einzige Chance des Verstehens verfügt, kaum nachvollziehbar. Bemerkt sei nur, daß beide Referenten wie eine Allegorie auf das konstatierte Leitmotiv der Tagung auftraten.

Horst Bredekamp korrigierte in »Neuplatonismus als kulturwissenschaftliches Paradigma« seine eigene bekannte Bewertung von Edgar Winds Deutung der »Primavera« Botticellis und entlarvte vor dem erstaunten Publikum den Neoplatonismus als »doppeltes Fake von 1480 und 1924« und als »Erfindung des Warburg Institutes«. Werner Busch (FU Berlin) trat als Widerpart auf: Er bezog sich in sei-



nem Vortrag über Winds und sein eigenes zentrales kunstgeschichtliches Forschungsfeld, das englische »heroisierte« Portrait des 18. Jh.s, auch auf die derzeitige Renaissance des Warburg-Kreises und sah darin ein »postmodernes Spiel«, dessen »intellektueller Kult« ihm sogar »körperlich zuwider« sei. Bredekamp sah sich daher in der Diskussion aufgefordert, die auch von ihm projektierte Gesamtausgabe der Warburg-Schriften als wissenschaftsgeschichtliches Desiderat zu verteidigen. Letzteres ist kunstwissenschaftlich ebenso notwendig wie Buschs Kritik daran verständlich. Gesamtausgaben können die sie begleitende unvermeidbare hagiographische Rezeption der Autoren nicht verhindern. Kritik daran aus den Reihen der Exegeten selbst wäre der Ausweg aus dem konstruierten Widerspruch gewesen. Nur: Bredekamps unglückliche Bemerkung, es handle sich bei den gegenwärtigen Vertretern um eine »linksliberale Gemeinde, die an die Stelle der untergegangenen Frankfurter Schule tritt«, widerstrebt dieser Forderung der selbstkritischen Betrachtung des Kreises. Abgesehen davon, daß es kaum je einen derartig gelagerten Anspruch gab, ist dies sowohl inhaltlich als auch methodisch nicht nachvollziehbar. Der Begriff des »linksliberalen«, seit knapp 15 Jahren politisch unbestreitbar einer gewissen Relevanz beraubt, spricht in seinem Polarisierungsansatz weniger für die gegenwärtige methodische Situation des Faches als vielmehr für wissenschaftsbiographische Probleme einiger seiner Vertreter. Zumindest die jüngere Generation von Kunsthistorikern glaubte sich langsam *in praxi* glücklich dem politisch-dogmatischen methodischen Lagerdenken entronnen, wie wohl der Kunst und ihren Bedeutungen nur verschiedenste Perspektiven gerecht werden können. Fachliche Widersprüche sollten durch bessere Argumente gelöst werden – die einzige Möglichkeit einer sich Wissenschaft nennenden Disziplin.

Der kontroverse Höhepunkt der Tagung war schon fast vorüber, als Philipp Fehl (Rom) Pla-

tons Höhlengleichnis auf drei Ebenen und vor dem wissenschaftlichen Werdegang seines wechselvollen Lebens schilderte. »Three Levels of Plato's Cave: Art and Anarchy Revisited« erschien als eigentlicher Festvortrag. Fehl kritisierte dabei, passend zum Ansatz Winds und zum Verlauf der Tagung, die »künstlerischen Kreuzzüge« von allen Seiten, die aus einer dogmatisierten Rücksichtslosigkeit und aus ideologisierten Polarisierungen entständen. So hätte auch Wind trotz seiner Verfechtung der modernen Kunst die Vorwürfe gegen sie dennoch sehr ernst genommen.

In ihrer hervorragenden sprachanalytischen Aufbereitung eines homoerotischen Gedichtes von W. H. Auden an Edgar Wind (wodurch, nach einem Bonmot der Tagung, der neo-platonische Kreis sich schloß) erhellte Christa Buschendorf aus Düsseldorf kunstphilosophische Kontroversen der fünfziger Jahre. Audens Poem entstand als Dank an Wind nach dem von ihm 1953 initiierten Symposion »*The Relation of Art and Morals*« am Smith College (Mass.), das die aktuelle politische Relevanz Edgar Winds schon vor dessen *Art and Anarchy-Lectures* (1960-1979) vor dem Hintergrund des McCarthyismus verdeutlichte.

Neben einem großen Lob an Freia Hartung (Einstein Forum, Potsdam), verantwortlich für die hervorragende Organisation des Symposions und die überwältigende Gastfreundschaft, bleibt nur noch die Kritik an dem in den meisten Referaten zuweilen einseitig polarisierten Verhältnis zwischen der Rolle des Vortragenden und der des »Erkenntnisobjekts« Edgar Wind anzufügen. Besonders deutlich wurde dies am Beitrag von Bruce Redford (Chicago), der in »*The Power of Allusion*« vor allem seine eigenen Spiegelungen von Reflexionen Edgar Winds über bildnerische Anspielungen Joshua Reynolds auf Darstellungen der italienischen Malerei der Hochrenaissance, die ihrerseits auf die Antike zurückgriffen, vorführte. Wo die Gedankengänge sich so häufig brechen, tritt das For-



schungsfeld in den Hintergrund und nur die Selbstdarstellung des Referenten bleibt vor dem Nebel zu erkennen. Auch hier wäre ein wenig mehr Mitte zwischen Forschungs-subjekt und -objekt mehr gewesen, wenngleich sich der Begriff der »Mitte« hier weniger auf einen bekannten nicht-exilierten Kunsthistoriker der Jahrhundertmitte beziehen soll, als auf Berlin, den Ort des Symposions, der ebenfalls auf der Suche nach seiner Mitte ist. Vielleicht hätte man sich aber am besten am Titel eines schon aus dem Jahr 1918 stammenden einführenden Warburg-Vortrages orientiert: »Das Problem liegt in der Mitte«. Die allenthalben zu konstatierenden Polartitäten zwischen Bild und Text, zwischen Wind als Kunsthistoriker und als Philosoph, zwi-

schen wissenschaftsgeschichtlichen Notwendigkeiten und intellektuellem Kult, zwischen der Selbstdarstellung des Redners und dem Thema des Symposions sowie zwischen den ideologisierten, methodischen Lagern erhellen nichts. Ja, ihnen eignet ein antiaufklärerischer Impetus, da Vernunft – ein wichtiger Pol von Winds Überlegungen – auch eingestehen muß, daß, um ein Beispiel der Tagung noch einmal aufzugreifen, unvernünftige Rezeption einer unter wissenschaftsgeschichtlich rein aufklärerischem Licht unternommenen Neuausgabe einfach unvermeidbar und trotzdem kritisierbar ist. Das Vernunftdogma, das Unvernunft leugnet, entblößt sich als ebensolche.

Ernst Seidl

SEYMOUR SLIVE

### Dutch Painting 1600-1800

*Yale University Press/Pelican History of Art. New Haven and London 1995. VIII + 378 Seiten mit 432 zum Teil farbigen Abbildungen*

Der zuerst 1966 und in revidierten Paperbackausgaben 1972 und 1977 wieder aufgelegte Band *Dutch Art and Architecture 1600-1800* von Jacob Rosenberg, Seymour Slive und Enno H. TerKuile aus der renommierten Reihe der »Pelican History of Art« hat nun einen Nachfolger gefunden, ausschließlich auf die Malerei konzentriert und mit Seymour Slive als alleinigem Autor. Das Format ist vergrößert, die Abbildungen sind – wie bereits in den Paperbackeditionen der Erstfassung – in den Text eingefügt, aber erheblich vermehrt, zum Teil farbig und als ganzseitige Tafeln, insgesamt von bemerkenswert guter Qualität. Geblieben sind die separierten Anmerkungen und die Strukturierung der Bibliographie. Geblieben ist vor allem der inhaltliche Aufbau, wie er sich im Inhaltsverzeichnis darstellt: auf Einführung, geschichtlichen Hintergrund und

ein erstes Kapitel über die Malerei 1600-1625 (Manieristen, Prärembrandtisten und Caravaggisten) folgen ausgiebige monographische Kapitel zu Frans Hals und Rembrandt, die zusammen etwa ein Viertel des gesamten Textumfanges einnehmen, ein Kapitel über die Nachfolger und Schüler Rembrandts, sechs Kapitel zu den einzelnen Gattungen und eines über die Italianisanten. Der zweite Teil, der die Malerei von 1675-1800 befaßt, hat eine etwas differenziertere Einteilung und mehr Gewicht erhalten.

Der erste Blick zeigt, daß der Historienmalerei als der im 17. Jh. angesehensten Bildgattung immer noch keine eigenständige Behandlung zuteil wird – trotz intensiver Neuorientierung der Forschung und entsprechender Ausstellungsresonanz (was bei der holländischen Malerei erfreulicherweise stets Hand in Hand zu