

la rivista di **en**gramma  
ottobre **2017**

**150**

**Zum Bild, das Wort**  
|

La Rivista di Engramma  
**150**

La Rivista di  
Engramma

**150**

ottobre 2017

# Zum Bild, das Wort

# I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE  
monica centanni

REDAZIONE  
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filippini, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO  
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

*this is a peer-reviewed journal*

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

## SOMMARIO

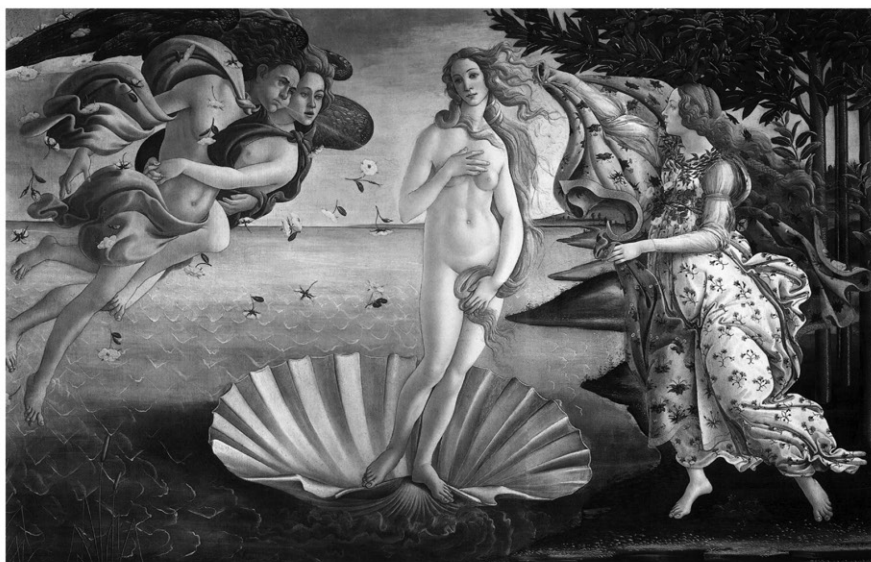
- 9 | Zum Bild, das Wort  
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto  
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab  
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie  
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)  
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me  
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus  
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici  
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*  
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche  
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma  
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin  
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza  
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis  
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni  
sull'Ocr storico  
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo  
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America  
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon  
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*  
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate  
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam  
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?  
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device  
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose  
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile  
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*  
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'  
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche\*  
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio  
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia  
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie  
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)\*  
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno  
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco  
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani  
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"  
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons  
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è  
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1  
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità  
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino  
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti  
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli  
MASSIMO FUSILLO



- 611 | Mappe logiche  
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico  
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale  
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”  
MAURIZIO GUERRI



# Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico

con: Appendice di testi inediti di Edgard Wind sulle riflessioni di Warburg su Botticelli

Maurizio Ghelardi

Tra le carte conservate presso il Warburg Archive a Londra si trovano, con la segnatura WIA 11.1.9, otto cartelle di appunti di Edgar Wind risalenti all'incirca al 1930, anno in cui si era tenuto ad Amburgo il quarto Congresso di Estetica (*Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*) dedicato a 'Tempo e Spazio' [1]. Aby Warburg, che assieme a Ernst Cassirer aveva organizzato l'evento, aveva annunciato una relazione sul tema della *Transitorische* [2]. Ma, come sappiamo, Warburg era deceduto il 26 ottobre del 1929. Un anno dopo per ricordare la sua opera, Edgar Wind era stato incaricato di tenere al congresso di estetica un primo bilancio della riflessione dello studioso amburghese, che sarà di lì a poco pubblicato negli atti con il titolo *Warburgs Begriff der Kunstwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik*[3].

Gli appunti di Wind sopra citati sono inediti e si caratterizzano per un approccio eccentrico rispetto al saggio menzionato poiché affrontano in modo teorico alcuni temi cardine della riflessione di Warburg, focalizzandosi sul rapporto tra il testo *'La Primavera'* e la *'Nascita di Venere'* di Botticelli [4], le *Quattro Tesi su Botticelli* e le relative correzioni apportate da Warburg fino al 1906[5].

Attraverso l'analisi di questi appunti ci proponiamo di gettar luce su quelle che riteniamo siano le premesse (tuttora inedite) della riflessione teorica di Wind su Warburg.

Wind esordisce con alcune brevi considerazioni riguardo ai criteri che avrebbe dovuto assumere l'edizione delle opere di Warburg: si dovrebbe trattare di una edizione "storico-critica", dunque "in certo qual modo biografica... Che dovrebbe presupporre una responsabilità sia verso il mondo contemporaneo sia verso il futuro" [6]. Non solo. L'edizione "non dovrebbe limitarsi a quello che l'autore ha pubblicato", anzi dovrebbe tener

conto di tutto ciò “che è rimasto frammentario. Solo così sarebbe possibile mostrare il nesso stretto tra il suo sviluppo biografico e gli aspetti eminentemente storico-culturali” del tempo. Infine, l’edizione dovrebbe misurarsi “con la letteratura critica, anche in vista di una futura biografia” sull’autore.

Wind non propugna un’edizione ‘antiquaria’, ma avanza un progetto che dovrebbe far conoscere “tutto ciò che è conservato, poiché molto si può comprendere dell’autore sia attraverso le pubblicazioni tarde, sia attraverso i frammenti e i manoscritti” inediti. Il carattere storico-critico dell’edizione permetterebbe anche di illuminare i riferimenti indiretti di Warburg ad autori come Dilthey, Jean Paul e così via. A proposito di quest’ultimo, Wind rimanda a un appunto datato 16 novembre 1899 in cui Warburg aveva trascritto un passo dalla *Vorschule der Ästhetik* ove si legge: l’uomo “non muta” ma è “solo mutevole”: “carattere accessorio e non strutturale del mutamento... La prima opera di un autore capace costituisce la base delle opere successive, sicché lo scetticismo metafisico dei primi scritti di Kant non è altro che il germoglio della sua critica successiva” [7].

Ciò premesso Wind si chiede se vi sia nel diario o nella corrispondenza di Warburg qualche significativo riferimento alle *Quattro Tesi su Botticelli*: se così fosse, la cosa migliore sarebbe muovere da qui “poiché già le tesi hanno bisogno di una interpretazione, e la spiegazione delle relative annotazioni, aggiunte e correzioni può avvenire solo attraverso un chiarimento delle tesi stesse”. Queste ultime costituiscono infatti “uno sviluppo teorico delle tendenze espresse” ne ‘*La Primavera*’ e la ‘*Nascita di Venere*’: “attraverso l’interpretazione delle tesi anche questo saggio sarebbe più comprensibile. Difatti, le correzioni alle tesi... Sono una ulteriore evoluzione della riflessione dell’autore, poiché in base ad esse si chiarisce la *tendenza* e la *direzione* dello sviluppo” teorico del suo pensiero al cui centro si colloca “il ruolo dell’Antico nell’arte rinascimentale, inteso *non* come insieme autonomo, ma come entità che racchiude diverse e divergenti possibilità”. Difatti, “*che cosa* interessa l’artista *riguardo* all’Antico” è “soprattutto l’elemento dinamizzante (le forme suppletive)”: “incapacità di trovare nella mimica facciale con il suo punto di vista fisso (fisiognomica) una espressione adeguata... Attraverso gli accessori mossi (apparentemente organici) si ricercano forme intensificate e ampliate” [8].

Per rendere possibile “la comparazione” tra arte rinascimentale e Antico Warburg trasferisce “la sua analisi dall’ambito puramente estetico a quello letterario”. Ciò comporta un incremento dell’aspetto mimico-allegorico

che “dal punto di vista oggettivo si presenta come l’inseguimento erotico stimolato dall’immagine primitiva dell’uomo cacciatore” [9]. Assistiamo insomma ad una sorta “di ‘ricaduta’ nella raffigurazione dell’essere umano” in uno stadio evolutivo quando vige un nesso diretto tra sensazione e espressione corporea. Di qui l’idea di Warburg che l’Antico non sia ‘modello’ da imitare, poiché altrimenti si ricadrebbe nel Classicismo, ma una “come forma suppletiva”, un accessorio dinamizzante che spezza la staticità dello stile rinascimentale-borgognone. Il ritorno all’Antico, così inteso, rende possibile uno stile polare che è simile ad un diagramma di forze ove si equilibrano, in modo instabile, linguaggi figurativi riconducibili a culture ed epoche diverse (Medioevo-Rinascimento). Si pensi in tal senso al saggio di Warburg su Francesco Sassetti. Qui l’autore aveva sottolineato l’appartenenza alla consorteria medievale di Sassetti, ma al contempo aveva messo in risalto il carattere tipico del mercante moderno che aveva scelto come suo vessillo la vela della Fortuna. Warburg non si concentra dunque su come è stato imitato l’Antico nell’arte figurativa, ma “sull’atto psicologico, sull’empatia dell’artista, poiché ciò che è fondamentale è appunto il comportamento psicologico dell’artista nei confronti del suo modello. Solo a questa condizione l’artista può concepire e generare un nuovo, ampio e ricco concetto di Antico”.

Ne *‘La Primavera’ e la ‘Nascita di Venere’ di Botticelli* l’Antico era stato anzitutto una occasione per mostrare quello che l’autore riteneva essere lo scopo principale e innovativo della sua ricerca, cioè la rappresentazione dinamica. Nelle *4 Tesi su Botticelli* e nelle successive correzioni del 1906 tale rappresentazione diventa essa stessa un problema poiché la rappresentazione dinamica è concepita adesso come sviluppo di “una immagine (*Zustandsbild*) dinamica realmente osservata”. Warburg si pone non più il problema di passare da una trattazione estetica a una letteraria dell’immagine, ma di mostrare come “una raffigurazione estetica implichi una rappresentazione reale, una immagine realmente osservata”. Non a caso in uno degli appunti che accompagnano la revisione fatta nel 1906 della *Quattro Tesi su Botticelli*, Warburg rimanda ad un’affermazione di Semper a proposito dell’ornamento: “l’estetica del puro-bello ha il suo fondamento materiale nella dinamica e nella statica...” [10]. Il fatto di aver posto al centro dei due dipinti di Botticelli “l’aspetto letterario... costituisce dunque solo il primo passo per l’inclusione dell’immagine reale”, poiché “il binomio parola-immagine (*Wort-Bild*) finisce poi per ampliarsi fino a diventare binomio vita-arte”. Questa evoluzione della riflessione di Warburg legata alla ricerca su Botticelli e l’Antico dischiude però una questione ancora più ampia, che tocca ‘la funzione’ stessa dell’opera d’arte.

Dopo aver “constatato” nel saggio su Botticelli la rappresentazione dinamizzante, adesso nel commento del 1906 alla prima delle tesi, Warburg prende atto che questa considerazione sulla funzione dell’immagine implica un “mutamento nella concezione e raffigurazione *dell’essere umano*”. Adesso è importante indagare infatti “la *modalità di tale funzione*”, così come essa si presenta e quali conseguenze essa comporta riguardo all’analisi dell’opera d’arte. Non si tratta più di concepire l’arte e le immagini come fenomeni evolutivi, ma di considerare quale sia “la potenza sostitutiva che rimuove e di volta in volta subentra modificando lo stile”. L’arte figurativa non si sviluppa più, né è riconducibile a potenze stilistiche, ma può essere compresa nel suo carattere costitutivo solo se viene concepita nella sua “funzione trasformatrice dell’essere umano”, cioè se è indagata la sua funzione e la sua capacità di rimozione attraverso la rappresentazione artistica”. In sostanza: quando la pittura viene considerata nella sua valenza antropologica. In tale contesto l’Antico assume un ulteriore e più ampio ruolo perché rappresenta la forza dinamizzante capace di rimuovere le stratificazioni del passato. Allo stesso tempo l’arte figurativa fa riemergere gli aspetti patologici del comportamento umano, cioè la funzionalità del linguaggio gestuale e delle sensazioni rispetto ai fenomeni del mondo esterno.

Nella seconda tesi su Botticelli Warburg affronta il rapporto tra la ‘forma suppletiva’ e il ‘contesto dell’immagine’ (*Bildmilieu*): “l’irreale allegoria esprime nel modo migliore la ‘forma suppletiva dinamica’... Il paragone metodico tra immagine e parola assume un significato oggettivo” solo quando l’artista utilizza l’allegoria, e l’opera d’arte a sfondo allegorico viene concepita nella sua funzione distintiva solo se è rivolta alla trasformazione della realtà, cioè alla soppressione del contesto reale: “attraverso il movimento reale la determinazione della estensione e quella della direzione diventano identiche, l’oggetto viene semplificato poiché diventa impossibile un tranquillo paragone con il suo proprio sfondo” [11].

Nella correzione del 1906 alla seconda tesi Warburg fa un passo ulteriore: “adesso l’aspetto fondamentale non concerne più il paragone e la funzione”, ma “il funzionamento di quest’ultima: invece di una semplificazione formale Warburg afferma adesso che il distacco dell’artista dal contesto reale dell’oggetto esige e provoca le forme suppletive che rendono dinamico l’oggetto stesso. Il comportamento dell’artista rispetto al contesto reale non consiste più solo in una mera correlazione, vale a dire nel rapporto tra la condizione mutevole e la figura formale (forma suppletiva), ma in una connessione causale”. Il legame tra opera d’arte e vita non è

quindi solo postulato, ma viene concepito come fenomeno causale. Perciò Warburg si chiede: “come funziona tale causalità? In che modo essa interagisce? La caratteristica in sommo grado è la connessione tra l’esigere e il provocare”. Il provocare grazie all’esigere è per Warburg la categoria causale caratteristica che nel 1906 “giunge per la prima volta ad una chiara formulazione”.

La terza tesi delinea il concetto di formulazione di *pathos*: “come si giunge dal dinamico-*reale* alla immagine? L’effetto psicologico della rappresentazione può essere compreso solo a patto di porre effettivamente in connessione rappresentazione e realtà (esperienza vissuta)”. Tale connessione è definita nella terza tesi come “proiezione della immagine-ricordo”. Nel commento del 1906 a questa tesi Warburg pone di nuovo la questione dello “sviluppo concettuale” e “dell’approfondimento concettuale”, così come essi erano già emersi a proposito della “comparazione”. Adesso Warburg introduce il termine “proiezione” come una “espressione provvisoria” per indicare “fattualmente (*Faktum*)” la relazione tra immagine e ricordo. Tale relazione viene definita anche con il termine “sostituzione”. Se “il fattuale (*Faktum*)” deve essere descritto, cioè reso consapevole, allora lo si deve rendere “obiettivo”, deve diventare cioè un fatto consapevole così come nel procedimento comparativo: “la proiezione non può essere compresa come un procedimento spirituale (*Seelenvorgang*) se di essa l’artista non è consapevole e se non l’ha intenzionalmente perseguita”. Questo tentativo di comprendere l’opera d’arte “cercando di cogliere la consapevolezza artistica” si mostra chiaramente già quando Warburg tenta di rintracciare l’interesse dell’artista per l’Antico, quando cioè “non abbiamo semplicemente a che fare con un influsso (meccanico) dell’Antico sull’artista”.

Per questo motivo risulta importante la quarta e ultima tesi, ove Warburg indica attraverso il termine psicologico di “riflesso” “la connessione *concreta* tra opera d’arte e psiche”. Nell’opera d’arte il riflesso indica infatti la necessità da parte dell’uomo di una “compensazione polare”. Detto altrimenti: l’immagine in quanto linguaggio espressivo è una compensazione rispetto al distacco dalla realtà, alla separazione tra sensazione ed espressione. Ed è proprio questo “distacco idealizzante e misteriosamente occultante, ciò che veramente commuove nell’opera d’arte. Adesso la connessione reale è rivelata direttamente attraverso il distacco dalla realtà” che, com’è noto, costituisce per Warburg il fondamento del processo di civilizzazione. La conclusione di questa complessa riflessione assume per Wind un esito del tutto inedito e sorprendente: “la strada... Che conduce

dalla vita all'arte è concepita da Warburg come un distacco dell'arte dalla vita. Detto altrimenti: come un distacco della vita da se stessa nell'arte". Ciò significa che il rapporto tra arte e vita non è riconducibile alla vita stessa, ad un'energia o a una volontà artistica: "per creare un'opera d'arte non c'è bisogno dell'empatia (*Einfühlung*), ma viceversa: per il distacco dalla vita da se stessa c'è bisogno dell'opera d'arte". Essa non è dunque riconducibile o comprensibile attraverso la funzione che la vita ha per essa, proprio perché è importante la funzione che l'opera d'arte assume per la vita, e al contempo la realtà per il sorgere dell'opera d'arte.

APPENDICE DEI TESTI INEDITI DI EDGAR WIND SULLE RIFLESSIONI DI ABY WARBURG SU BOTTICELLI

11.1.9. EDGAR WIND'S EXPLANATIONS OF 'THE EDITION OF THE COLLECTED WORKS', IN PARTICULAR THE 4 THESEN, CA 1930, TS, 8 FOL.

Begründung des "historisch-kritischen", also biographischen Charakters der Edition — die die Verantwortung der Mit — und Nachwelt gegenüber erfordert. (Gegenbeispiel: Nietzsche-Archiv). Grundsätzlich abweichend von einer Selbstaussage:

1. in der Beifügung des Fragmentarischen;
2. in der Einbeziehung des Biographischen. Verflochtenheit der persönlichen mit der sachlichen Entwicklung, der künftigen Bio- und Ergographie (Daten!) die Hilfsmittel nicht entziehen;
3. die private Auseinandersetzung mit der Kritik.

Also: durchaus *nicht* einfach "im Sinne des Verstorbenen", der sicherlich viel von dem allen zurückbehalten hätte. — "Eher zu viel als zu wenig". *Sagen*: Dass Vieles erst durch spätere Veröffentlichungen verständlich werden wird. {Handschriftprobe beigeben, oder ist bei den Fragmenten Bild}. Was nicht zur einzelnen Stelle gedruckt werden kann, vielleicht unter einer Rubrik.

"Private Auseinandersetzung mit Kritik und Erwähnung".

Da könnte man auch der Burckhardt-Brief abgedruckt werden und W.'s Äußerung über das "Sammler"-Zitat.

Der "historisch-kritische" Charakter der Ausgabe macht den Abdruck der Dilthey/Jean Paul etc. Zitate möglich und notwendig.

Gibt es tagebuch- oder briefförmig irgendwelche Äußerungen Warburg's über seine Absicht mit den Thesen?

Am Besten wäre es, wenn davon die Interpretation ausgehen könnte. Denn schon die Thesen bedürfen der Interpretation — und die Erklärung



der Anmerkungen, Zusätze und Korrekturen der Thesen erfolgt am besten im Zusammenhang mit der Erklärung der Thesen.

Diese Erklärung wird am besten wohl so verfahren, dass sie die Thesen als präzisierende und **verallgemeinende** Weiterentwicklung der schon im Haupttext ausgesprochenen Tendenzen versteht ( – wodurch auch wiederum der Haupttext vielleicht verständlicher wird – ) –

Die Korrekturen etc. wiederum als Fortentwicklung der Thesen. Dadurch wird die *Tendenz*, die *Richtung* der Entwicklung deutlich, deren Zielpunkt hier höchstens formal – allgemein angedeutet, aber noch nicht explicit beschrieben werden kann.

Diese “Entwicklungstendenzen” können an Momenten wie den hier ganz zufällig zusammengestellten aufgezeigt werden.

Das “Vorwort” zum Ganzen besagt hauptsächlich, dass über die Feststellung *des* antiken Elementes in der Renaissance-Kunst untersucht werden soll, welches antikes Element eine Rolle spielt. Die Antike soll nicht mehr als selbstverständlich-Einheitliches, sondern als verschiedene divergente Möglichkeiten enthaltend erkannt werden. *Was interessiert den Künstler an der Antike?* Hierzu muss aus dem rein *ästhetischen* Bereich in den *literarischen* – zu “Vergleichs” wecken übergriffen werden.

Dabei stellt sich heraus, dass am antiken Vorbild das dynamisierende Element interessiert. (Zusatzformen).

Das antike “Vorbild” hat also nicht einfachen “Vorbild” – Charakter, sondern, da es als “Zusatzform” verwertet wird, liegt offenbar nicht ein einfaches Nachbilden, sondern ein anderer psychologischer Akt des Künstlers (“Einfühlung”) zu Grunde.

Beachtenswert: dass im Grunde erst das Interesse an dem “*psychologischen* Verhalten des Künstlers zu seinem Vorbild” den neuen weiteren, reicheren Begriff der “Antike” möglich macht.

In den *Thesen* nun geschieht u. a. Folgendes:

I. Im Haupttext war die Antike als Mittel zum Zweck der dynamischen Darstellung konstatiert worden. In den Thesen wird nun die dynamische Darstellung selbst zum Problem, d. h. aber: sie selbst wird als “entwickelt” aus dem wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild verstanden. Das hat mehrerlei zu besagen:

a) im W. war der Schritt vom Aesthetischen ins Literarische getan worden. In den Thesen wird dieser Schritt verstanden als der Schritt vom Aesthetischen ins *Reale* (“wirklich” geschautes Zustandsbild). (Vgl. das Semper-Zitat in der “l. Correctur”). Das weist darauf hin, dass man jene

Einbeziehungen des “Literarischen” als ersten Schritt zur Einbeziehung des “Wirklichen” deuten muss. Das Motiv “Wort und Bild” erweitert sich hier zu “Leben und Kunst”.

b) Die Antike war in W. grob gesagt, verstanden worden als “Mittel” zum “Zweck” der dynamisierenden Darstellung. Nun aber wird die dynamisierende “Darstellung” ihrerseits wieder “Mittel” zu einem allgemeineren “Zweck”. Diese Art der Darstellung vermittelt nämlich eine Veränderung des “Menschentums” selbst, vermittelt einen “Rückfall” in primitives Menschentum. – Natürlich sind die Bezeichnungen “Zweck-Mittel” zu grob, hier nur zur Verdeutlichung dessen gewählt, was für Warburg “Funktion” bedeutet. Nachdem in W. die “dynamisierende Darstellung” *constatiert* war, wird in Th. und der 1. Correctur ihre Bedeutung, ihre *Funktion* für die Veränderung des *Menschentums* *constatiert*, im Commentar von 1906 aber *noch* ein Schritt tiefer getan, indem die *Art und Weise dieser Funktion* selbst, sozusagen das *Funktionieren* der Funktion selbst betrachtet wird. Denn statt dem conventionellen “entwickelt sich” wird “verdrängt und ersetzt” gesagt: damit also auf die “substitutive” surrogativ verdrängende Macht der künstlerischen Darstellung überhaupt hingewiesen. Das Kunstwerk nicht mehr nur aus stilbildenden Mächten entwickelt u. abgeleitet, sondern gilt als verstanden erst, wenn es in seine Funktion für die Umbildung des Menschentums verstanden ist. Und in dieser Funktion kann erst verstanden werden, wenn die “verdrängende” etc. Funktion der künstlerischen Darstellung verstanden worden ist.

II. In Th. II wird das Verhältnis der “Zusatzform” zum “Bildmilieu” untersucht. Die “dynamische Zusatzform” ist im “Unwirklich” Allegorischen am ehesten möglich. Im W. sollte das Literarische mit dem Aesthetischen verglichen werden, um zu Ergebnissen über die Vorstellung von der Antike zukommen.

Dieses methodische Vergleichen hat nun – in einer für Wbg. ungemein charakteristischen Weise – dazu geführt, dass der *Künstler selbst* als ein “*Vergleicher*” (Allegorie) aufgefasst wird. Das *methodische* Vergleichen von Bild und Wort hat offenbar nur dann einen objektiven Sinn, wenn der *Künstler selbst* verglichen hat. (Das method. Vergleichen in W. wird in Th. II als Kunstform des Vergleichens (Allegorie) aufgefasst – und nun das allegorisierende Kunstwerk wiederum im Verhältnis zum *Realen*, in seiner *Funktion für* die Umbildung der Realität (“Wegfall des realen Milieus”) erfasst.

Also: von W. zu Th. II heisst: vom “methodischen” zum “realen” Begriff. Und nun *geht wieder* die Comment. 1906 einen Schritt weiter, in dem

nicht mehr nur das “Vergleichen” und dessen Funktion für das Verhältnis zur Realität (“Abkehr”) feststellt – sondern: nun wieder das “Funktionieren” auch dieser Funktion zu charakterisieren versucht: Statt des formalen “erleichtert” wird “erfordert und bewirkt” gesagt. Das *Verhalten des Künstlers zum realen Milieu* wird also nicht nur in eine *Correlation* d. h. in ein Verhältnis der wechselseitigen Bedingung zur *formalen* Gestalt (Zusatzform) gesetzt, sondern in einen *Causalzusammenhang*; d. h. die Beziehung *zwischen* Kunstwerk und Lebensverhalten wird nicht nur aufgewiesen, sondern *in* ihrem Wesen untersucht; als *Causalität* aufgefasst - und es wird gefragt: *wie* kommt diese Causalität zu Stande? Welcher Art ist diese *Wechselwirkung*? Höchst charakteristisch das Doppel: erfordert *und* bewirkt. Wirken durch “Erfordern” eine für Warburg ungemein charakteristische Causalkategorie, die hier (1906) offenbar zur ersten bewussten Durchbildung kommt.

III. (In Th. III der Ansatz zum Begriff der Pathosformel! Wie kommt es vom *wirklich*-dynamischen zum Bild? Die psychologische Wirkung der Darstellung (s. oben) kann nur verstanden werden, wenn tatsächlich ein Zusammenhang *zwischen* Darstellung und Wirklichkeit (Erlebnis) besteht. Dieser Zusammenhang wird in Th. III zum Thema gemacht und als Projektion des Erinnerungsbild bezeichnet. Nun setzt im Commentar 1906 hier wieder die für Wbg. bezeichnende Begriffsentwicklung und Begriffstiefung ein, die ähnlich bei dem Motiv “Vergleichen” oben hervortrat. Mit “Projektion” ist nun erst ein vorläufiger Ausdruck für das *Faktum* dieser Relation gegeben, das in “Zu III” als “Substitution” *beschrieben* wird. Und soll dieses Faktum beschrieben, d. h. bewusst gemacht werden, so muss es auch objektiv “bewusst” gemacht werden, zu einem bewussten gemacht werden (ähnlich wie bei “Vergleich!”). Jener Vorgang der Projektion kann nicht als Seelenvorgang verstanden werden, wenn er nicht für den Künstler bewusst und von ihm gewollt war. Er kann also nicht mehr wie in Th. III als unbewusst, sondern muss als bewusst erfasst werden. Diese Richtung auf das Verstehen des Kunstwerkes durch Erfassen des künstlerischen *Bewusstseins* zeigt sich schon in W. wenn das “Interesse” des Künstlers an der Antike ermittelt werden soll – nicht etwa einfach der “Einfluss” (mechanisch) der Antike *auf* den Künstler!

IV. W. behauptet die Bedeutung der “Einfühlung” für das Kunstwerk. Th. IV sucht hier statt der “Beziehung” den *concreten* Zusammenhang *zwischen* Kunstwerk und Psyche: mit dem psychologischen Terminus “Reflex” beschrieben; der Reflex selbst aber in Comm. 1906 in seiner “polaren Ausgleichsfähigkeit” erfasst.

Ausdruck als Ausgleich der Abkehr von der Wirklichkeit. “Die idealisierende und rätselhaft verhüllende Abkehrbewegung” ist das eigentlich Ergreifende am Kunstwerk. Der reale Zusammenhang wird entdeckt gerade in der Abkehr von der Realität. Der Weg vom Leben zur Kunst, der gesucht wurde, wird verstanden als Abkehr der Kunst vom Leben, oder Abkehr des Lebens von sich selbst in der Kunst.

D. h.: das Problem Kunst *und* Leben gibt es insofern nicht mehr, als das Kunstwerk als Energie selbst Leben, Lebensenergie ist. *Nicht* zur Herstellung des Kunstwerkes bedarf es der “Einfühlung” – sondern zur “Abkehr des Lebens von sich selbst” bedarf es des Kunstwerke. Das Kunstwerk wird nicht mehr erklärt dadurch, dass die Funktion, die das Leben für es hat, aufgezeigt wird – sondern dadurch, dass die Funktion des Kunstwerkes für das Leben aufgezeigt wird, oder genauer vielleicht, die Funktion der Realität hie der Entstehung des Kunstwerks wird ermittelt durch die Ermittlung der Funktion des Kunstwerks für das Leben.

Die Thesen und ihre Zusätze, als der Versuch die in W. aufgewiesenen Beziehungen als psychologisch sinnvolle Vorgänge, d. h. als psychologische Erfordernisse zu verstehen. Die Erklärung für den Leser wird natürlich genau umgekehrt vorgehen müssen, wie die vorstehenden “Erklärungen”. *Hier* wurde versucht, an Hand der einzelnen Warburgstellen die “Tendenzen” herauszustellen. In *dem Buch* wird man die Tendenzen des Botticelli-Textes darstellen, darauf die sich für Warburg dadurch ergebenden Fragen – und dies durch Hinweise auf Warburg-Stellen belegen.

## NOTE

[1] *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Hamburg 7-9 Oktober 1930). *Bericht. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 25, hrsg. v. H. Noack, Stuttgart 1931, 12.

[2] *Ibid.*, 3, 14. Ma si veda anche la notizia del 9 novembre 1929, in cui Gertrud Bing propone il titolo della relazione che Warburg avrebbe dovuto leggere alla Congresso di Estetica: “*Die ethische Verurteilung des Aesthetischen als logische Orientierung bei Giordano Bruno*” (A. Warburg, *Tagebuch der kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg*, hrsg. v. Karen Michels u. Ch. Schoell-Glass, Berlin 2001, 550). Due giorni dopo si legge che Warburg ha dato in lettura a Wind il manoscritto dei *Frammenti sulla espressione (Fragmente zur Ausdruckskunde)*, poiché si “sono aperte prospettive inaspettate” riguardo ai rapporti tra i miei “balbettii di tre-quattro decenni fa e le attuali teorie della conoscenza” (*Ibid.*, 547). Quest’ultima affermazione si riferisce probabilmente alle ricerche di Cassirer e di Wind.

[3] *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 163-179.

[4] Cfr. A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti*, vol. I, a c. di M. Ghelardi, Torino 2004, 77-151; nella prima edizione italiana di questo saggio, compresa nella raccolta degli scritti di Warburg edita dalla Nuova Italia, sono omesse alcune pagine di questo testo.

[5] Per le *Quattro tesi su Botticelli* e le aggiunte del 1906, si veda A. Warburg, *La Rinascita del Paganesimo antico e altri scritti*, 152-153. Nel primo volume delle *Gesammelte Schriften* di Warburg pubblicate nel 1932, i curatori annunciavano (328) che le aggiunte del 1906 sarebbero state pubblicate in un volume a parte, congiuntamente ai *Frammenti sulla espressione* (*Fragmente zur Ausdruckskunde*). Questo progetto è ora pubblicato in appendice a A. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, hrsg. v. U. Pfister u. H. Ch. Hönes, Berlin 2015, 285-291. Wind utilizza queste annotazioni di Warburg alla *Quattro tesi su Botticelli* nel testo qui pubblicato trascrivendole su fogli a parte.

[6] L'esempio negativo a cui Wind fa riferimento riguardo alla edizione delle opere di Nietzsche è quello relativo alla cosiddetta *Großoktavausgabe*, che era stata pubblicata in 19 volumi dal 1893 al 1913, e forse anche alla *Musarion-Ausgabe*, apparsa in 23 volumi dal 1920 al 1929.

[7] La citazione è tratta da *Jean Paul, Rezension von Der Groß-Hof- und Staats-Epopt Lotario oder der Hofnarr von Dr. J.A. Feßler*, in Id., *Sämmtliche Werke*, Bd. 19, Berlin 1861, 257-259; cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 287.

[8] Annotazione di Warburg datata 20 novembre 1898 Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 287.

[9] Annotazione di Warburg datata 7 gennaio 1902, cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 289.

[10] Annotazione di Warburg datata 1 aprile 1899, cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 288; cfr. G. Semper, *Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, "Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich" I (1856): 117; ulteriori annotazioni di Warburg rispetto a questo testo si trovano nel Warburg Archive, *Zettelkästen*, 041/021140-154.

[11] Annotazione di Warburg datata 1 aprile 1899, cfr. Warburg, *Fragmente zur Ausdruckskunde*, 288.

## ENGLISH ABSTRACT

At the Warburg Archive in London some still unpublished notes by Edgar Wind, dated 1930, are preserved under the code WIA 11.1.9. In these notes, the author addresses some key topics in the thinking of cultural historian Aby Warburg. From the analysis of these notes, which focus on the relationship between Warburg's texts Sandro Botticelli's 'Birth of Venus' and 'Spring', the 4 Thesis on Botticelli, as well as relevant revisions made by Warburg up to the year 1906, the main premises of Wind's theoretical reflection on Warburg emerge. Wind highlights how Warburg's studies on the relationship between Renaissance art and Antiquity experienced a shift from aesthetic concerns to literary concerns and then, beginning in 1906, to the anthropological sphere, where the word-image (Wort-Bild) binomial extends to art-life. Wind's notes bring attention to the evolution of Warburg's thought through his studies on Botticelli and Antiquity, and outline the wider issue of the artwork's function in Warburg's thinking.



pdf realizzato da Associazione Engramma  
e da Centro studi classicA luav  
Venezia • gennaio 2020

[www.engramma.org](http://www.engramma.org)



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

**150 • Zum Bild das Wort I**

**con saggi di**

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra