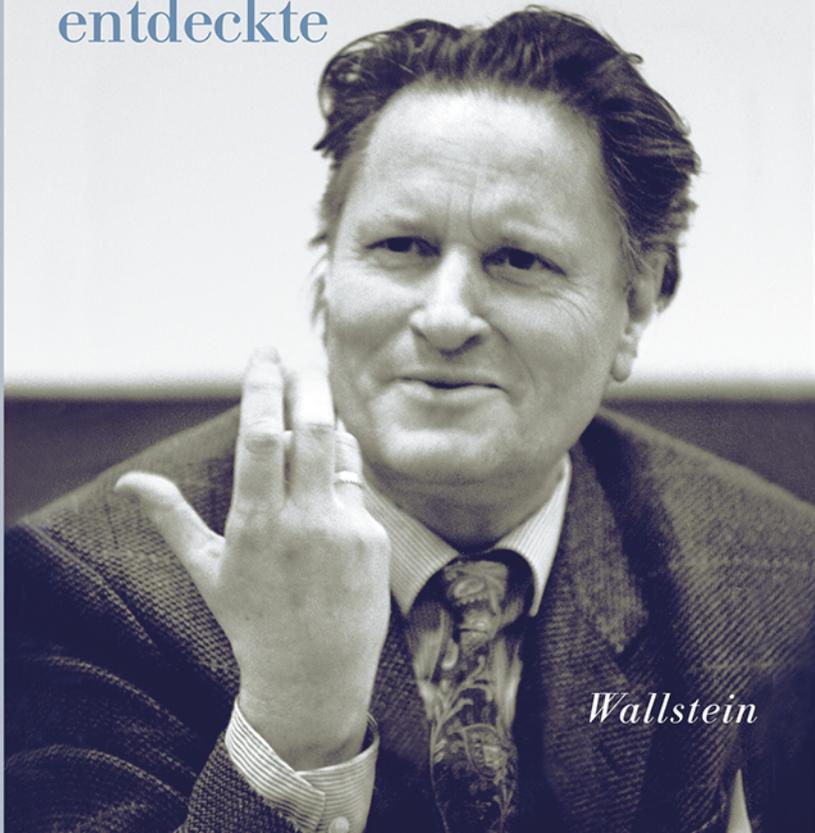


Karen Michels

Neues Sehen

Wie Martin Warnke
die Freiheit der Kunst
entdeckte



Wallstein

Karen Michels

Neues Sehen

Wie Martin Warnke die Freiheit der Kunst entdeckte

Wissenschaftler in Hamburg
Band 7

Herausgegeben von
Ekkehard Nümann



Karen Michels

Neues Sehen

Wie Martin Warnke
die Freiheit der Kunst entdeckte

WALLSTEIN VERLAG

Gefördert von der

Stiftung
Dr. Dagmar
Nowitzki
für
Kunst +
Kultur

und der



Behörde für
Stadtentwicklung
und Wohnen

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	7
Warnkes Nacktmulle. Geleitwort von Frank Fehrenbach	9
Zweifeln als Methode	15
»Kunstgeschichte? Um Himmels Willen« – Stationen der Berufsausbildung	19
»Anpolitisiert« durchs Studium	23
Was ein protestantischer Pfarrerssohn bei Peter Paul Rubens entdecken konnte	26
Der nüchterne Blick – Berichterstattung über den Auschwitz-Prozess	31
»Besuuucher – was ist denn das?« – Berlin und die flämische Malerei	33
Wo ist der »Mann mit dem Stahlhelm« von Bernhard Dürer?	36
»Wie vom Zeitgeist privilegiert« – Zum ersten Mal in Italien	40
»Im Fach erledigt« – Der Kölner Kongress und seine Folgen	43
Marburger Bilderstürme	49
Bau und Überbau – Das Anspruchsniveau der mittelalterlichen Architektur	58
Rubens als Playboy? – Kritische Kunstgeschichte in der Tagespresse	61
Aus der »eigenlichtigen Sondersphäre« – Die Couchecke	66
Steine im Weg – Nach Hamburg, und fast wieder weg	68
Kunstgeschichte als Urwald – Warnke als Lehrer und Prüfer	74
»Das Schreiben und das Ausstellen« – Im Dialog mit Werner Hofmann	79
Der Hofkünstler	81
Politische Architektur, politische Landschaft	86
Die Spanienforschung – Goya, Velázquez und andere »Seinserheller«	90
»Meine Geschichte mit Warburg«	96
Das Warburg-Haus – Maschinenraum, der eine geistige Dauerheizung speist	100

Warburg-Archiv, Wissenschaftsemigration und andere Projekte . . .	108
Die Forschungsstelle Politische Ikonographie	115
Zuletzt – »sub specie aeternitatis«	123
Martin Warnke: Museumsfragen (1973).	130
Grußwort zum 80. Geburtstag von Martin Warnke	136
Anmerkungen	142
Anhang	149
Stammtafel (Auszug)	150
Martin Warnke – Lebensdaten im Überblick	152
Quellen- und Literaturverzeichnis	154
Literatur von Martin Warnke (sortiert nach Jahr der Erstveröffentlichung)	154
Verwendete Literatur	156
Bildnachweis	159
Personenregister	160

Vorwort des Herausgebers

Mit der Schriftenreihe »Wissenschaftler in Hamburg« würdigt die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung jene Persönlichkeiten, die sich um die Forschung, Lehre und Bildung in der Hansestadt besonders verdient gemacht haben. Seit ihrer Gründung im Jahr 1907 sah es Werner von Melle, der erste Präsident der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung, als deren wichtigste Aufgabe an, hochkarätige Wissenschaftler für die Stadt Hamburg zu gewinnen.

Widmete sich der erste Band der Reihe Erwin Panofsky, so wendet sich der siebente Band einem seiner Nachfolger zu: Martin Warnke, von 1978 bis 2003 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg, gehört zu den herausragenden Vertretern seines Faches und hat maßgeblich an der Neuorientierung der Kunstgeschichte als einer kritischen Kulturwissenschaft mitgewirkt. Es ist vor allem ihm zu verdanken, dass das Gebäude der 1933 in die Emigration nach London gezwungenen »Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg« in der Heilwigstraße 116 für das wissenschaftliche Leben Hamburgs zurückgewonnen werden konnte. 1991 setzte Martin Warnke die Mittel des ihm verliehenen Gottfried Wilhelm Leibniz-Preises ein, um dort die »Forschungsstelle Politische Ikonographie« anzusiedeln und als eigenen Forschungsbereich zu etablieren. Damit hat er *den* entscheidenden Beitrag geleistet, um das Andenken an den Erbauer der K.B.W., den Kulturwissenschaftler Aby M. Warburg, zu bewahren, der wie sein Bruder Max zu den Begründern der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung gehörte. Beiden ist bereits eine Doppelbiografie gewidmet, die ebenfalls in der von der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung herausgegebenen Reihe »Mäzene für Wissenschaft« erschienen ist.

Allen, die zum Gelingen der hier vorliegenden Publikation beigetragen haben, gebührt der Dank der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung, wobei sich die Dankbarkeit besonders an die Autorin Karen Michels für ihre fesselnde Darstellung des Lebens von Martin Warnke richtet. Sehr gern erinnere ich mich an die inspirierende Zusammenarbeit im Vorstand der »Freunde der Kunsthalle«, wo ich Martin Warnke persönlich erleben durfte. Die Stiftung Dr. Dagmar Nowitzki für Kunst und Kultur und die Behörde für Stadtentwicklung und Wohnen

haben die Publikation dieses Bandes hochherzig unterstützt, wofür wir beiden zu großem Dank verpflichtet sind.

Dr. Ekkehard Nümann

Warnkes Nacktmulle

Als mich Karen Michels um ein Geleitwort für ihre Warnke-Biografie bat (»Kann ganz kurz und gern persönlich sein!«), habe ich spontan zugesagt. Keine leichte Aufgabe, wie ich nun feststelle. Aber gut: kurz und persönlich!

Nachdem ich 2013 von Harvard nach Hamburg gekommen war, überraschte mich Martin Warnke mit einem besonderen Begrüßungs-geschenk, einem von Erwin Panofsky beschrifteten Großdiapositiv des Kunstgeschichtlichen Seminars, das Berninis S. Maria Assunta im päpstlichen Ariccia bei Rom zeigt. Warnke hatte das Bild angesichts der seinerzeit geplanten Vernichtung der älteren Diabestände mitgenommen. Mir erschien es nicht nur als kostbare Hamburger Kontaktreliquie, sondern auch als berührendes Zeichen gemeinsamer Interessen und kunst-geografischer Erfahrungen.

Warnkes Texte hatten mir etwa 15 Jahre zuvor im Rahmen meiner Forschungen zu Berninis Vierströme-Brunnen in Rom die Augen geöffnet. »Kunst als Vorbild«, als »Postulat«, nicht als adulierender Spiegel der Macht (aber auch nicht als klischeehafte »Subversion«) war ein konzeptueller Rahmen, nach dem ich suchte. Plötzlich fielen für mich die Masken der machtfixierten Ansätze, die die Barockforschung damals dominierten und die der Kunst keine eigene Stimme zutrauten. Getarnt unter dem Deckmantel der Quellennähe und Sozialgeschichte, verstand sich dabei kunsthistorische Analyse als nachgeholte Panegyrik. Die Begegnung mit Warnkes Texten war, wenn man so will, mein später, persönlicher »Kölner Kunsthistorikertag«, nur dass es dieses Mal nicht um Emphasen der »Ganzheit« und der »Unterordnung« ging, sondern um »Herrscherlob« und »Elite«.

In den frühen 1990er-Jahren hatten sich Warnke und ich am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen knapp verpasst. Die frischen Spuren Warnkes blieben dort aber für mich – Fellow in der Arbeitsgruppe eines anderen Gründungsdirektors des KWI, des Philosophen Klaus Michael Meyer-Abich – merkwürdig verschattet. Warnkes in Essen entstandene »Politische Landschaft« (1992) wurde nicht nur von mir als geradezu ostentative Gegenposition zu Meyer-Abichs groß angelegtem Projekt einer »Kulturgeschichte der Natur« empfunden, obwohl in des-

sen langjähriger Équipe ein enger Weggefährte von Warnke mitwirkte, nämlich Horst Bredekamp. Oberflächlich betrachtet, war der Unterschied zwischen Warnkes Analyse politischer Konnotationen von Landschaften und Meyer-Abichs »physiozentrischer« Naturphilosophie gewaltig; die bekannten Schlagworte lauten »konstruktivistisch« versus »essentialistisch«. Damit tat man allerdings beiden Positionen unrecht. Warnkes Hinweise auf »Eigenkraft« und »Eigenrecht« des Landschaftlichen, die sich der totalen Verfügbarkeit als politischem Anspruchsraum entzogen, und Meyer-Abichs Versuch, kulturelle Aneignungen selbst im Horizont des Natürlichen zu verstehen, hätten noch immer – oder mehr denn je – eine produktive Debatte verdient.

Auch lange nach seiner Hamburger Emeritierung besuchte Martin Warnke beinahe täglich mit seiner abgewetzten Arbeitstasche und im Trenchcoat das Kunstgeschichtliche Seminar. Er hatte die Gewohnheit, einfach an die Tür zu klopfen, weil er wie selbstverständlich davon ausging, dass man im Büro angetroffen werden konnte und wollte. Dies schloss nahtlos an meine US-amerikanischen Erfahrungen an. Warnkes stets erneuerte Einladung, jederzeit und ohne Anmeldung in die Wohnung am Mittelweg zu kommen, erschien mir aber wie aus einer anderen Epoche – lange bevor man dazu überging, sogar Telefonate per Email zu vereinbaren.

Einmal besuchte Martin Warnke mein Büro in der »Forschungsstelle Naturbilder« und zog beim Abschied vergnügt, ja verschmitzt ein Mitbringsel aus der Tasche, ein kleines, aus der »Süddeutschen Zeitung« vom 23. April 2017 geschnittenes und sorgfältig auf Papier geklebt Foto, das einige Nacktmulle (*Heterocephalus glaber*) in einem röhrenförmigen Gang zeigt. Das Bildchen hängt seither an meiner Bürotür.

Doch warum Nacktmulle? Wahrscheinlich hatte ich die Nager in einem Gespräch erwähnt, zusammen mit Bärtierchen (*Tardigrada*). Beide Arten faszinierten mich eine Zeit lang wegen ihrer ungläublichen Überlebensfähigkeiten auch unter widrigsten Umständen (Trockenheit, extreme Kälte und Hitze, Sauerstoff- und Nahrungsmangel, radioaktive Strahlung usw.).

Unser Gespräch streifte kurz die sagenhafte Hässlichkeit der Tiere und wurde dann »aufs nächste Mal« vertagt. Dazu kam es aber nicht. Seither beschäftigt mich immer mal wieder die Frage, was Warnke wohl mit seiner Gabe im Sinn hatte. Eine politische Ikonografie der



Nacktmulle (*Heterocephalus glaber*), aus: »Süddeutsche Zeitung«, 23. April 2017

Nacktmulle ist mir unbekannt; in der Emblematik scheinen die scheuen ostafrikanischen Wühler nicht vorzukommen. Nicht ausschließen möchte ich bei Warnke die pure Freude an der visuellen Groteske mit drei aus der Bildtiefe scheinbar in den Betrachtterraum dringenden, spontan abstoßenden und doch irgendwie auch niedlichen Kreaturen. Sie evozieren zugleich einen der bekanntesten und auch von Warnke hoch geschätzten Sätze Jacob Burckhardts (»Weltgeschichtliche Betrachtungen«, München 2018, S. 14): »Der Geist ist ein Wühler [...]«, dessen lapidarer, häufig unterschlagener Schluss »[...] und arbeitet weiter« die Kontingenz kultureller Dynamiken benennt und daher gut mit der Blindheit der unermüdlichen rackernden Tiere zusammengeht.

Von Anfang an hegte ich aber den Verdacht, dass Warnke in der Fotografie auch ein Sinnbild akademischen Lebens gesehen haben könnte. In seiner grandiosen kurzen Rede über »Warburgs Schnecke« aus dem Gedenkjahr 2016 skizziert Warnke »eine ganz freie, ungedeckte, doch uns vielleicht nahe liegende Deutung« des von ihm rekonstruierten, vermutlich von Abys Frau Mary geschaffenen Briefbeschwerers aus Messing: »Die Schnecke windet sich in einer energischen Bewegung aus ihrem Haus heraus und macht uns vor, dass auch wir Forscher gelegentlich aus unseren Häusern die Fühler nach außen strecken und etwas von den Umständen, von den Nöten und Bedürfnissen der Außenwelt zur Kenntnis nehmen.«

Ließe sich das nicht auch *grosso modo* über die drei Nacktmulle sagen? Vielleicht mit dem signifikanten Unterschied, dass »wir Forscher« in der akademischen Gegenwart nicht mehr als Solitäre entschleunigt auf der selbst gelegten Spur gleiten, sondern im emsigen Kollektiv hektisch wühlend immer mal wieder schnuppernd die Nase in den Wind halten, bevor es erneut hinab in den Bau geht? Die Schnecke als Bild souveräner Selbstgenügsamkeit wiche so dem »Verbund«, für den die Nacktmulle als einzige in »Eusozialität« lebende Säugetierart ein ideales Vorbild abgäben: hochspezialisiert, radikal adaptionsfähig und äußerst langlebig (bis zu 32 Jahre). Weitere Parallelen zwischen Academia und der Welt der Nacktmulle drängen sich auf: Die Askese beispielsweise, welche die Tiere scheinbar mühelos erdulden; ihr Dauerstress mit der Königin, der vermutlich sogar zur hormonellen Unterdrückung der Fortpflanzungsfähigkeit führt. Die Hierarchie

ist extrem steil und unterhalb des Souveräns zugleich flach: ein absolutistischer Staat, der den Untertanen keine besonderen Entfaltungsmöglichkeiten bietet, aber das Überleben des Kollektivs garantiert. Zugleich kommunizieren die Tiere in ihrer dunklen Umgebung praktisch ununterbrochen (leises Piepsen, Zwitschern, Grunzen), in einem »Jargon«, der sich von Kolonie zu Kolonie unterscheidet. Das Fehlen jeglichen Oberflächenschmucks (jedenfalls für menschliche Augen), die unter Bedingungen der vollständigen Dunkelheit sachlich gerechtfertigte Indifferenz gegenüber den Bedürfnissen des Visus spiegelt sich in der ostentativen Vernachlässigung der Kleidung, die in der akademischen Welt häufig geradezu als Einspruch gegen intellektuelle (»innere«) Werte empfunden wird. Nur die rätselhafte Schmerzfreiheit der Tiere findet kein Analogon in der hyper-idiosynkratischen Welt akademischer Gelehrsamkeit; sie benötigen nicht einmal ein »dickes Fell«.

Diese Unempfindlichkeit lässt Nacktmulle das äußerst ruppige Sozialverhalten in der Kolonie ertragen, bei dem die langen (einzeln beweglichen!) scharfen Schneidezähne häufig zum Einsatz kommen. Wer weiß, vielleicht genießen sie es ja sogar, gebissen zu werden. Das wäre dann allerdings doch wieder vergleichbar mit Lebensformen an der Universität.

Dass sie auf dem Bild aus ihrer dunklen Röhre ans Licht zu drängen scheinen, würde ich im Horizont von Warnkes versöhnlichem, gleichwohl nicht optimistischem Menschenbild deuten. Ihr Kollektivdasein und ihre beinahe vollständige Blindheit machen sie dabei zu Sinnbildern von Nietzsches Last Generation: »Wir haben das Glück erfunden« – sagen die letzten Menschen und blinzeln. / Sie haben die Gegenden verlassen, wo es hart war zu leben: denn man braucht Wärme. Man liebt noch den Nachbarn und reibt sich an ihm: denn man braucht Wärme.« (»Also sprach Zarathustra«, 4 Bde., Chemnitz 1883, Bd. 1, S. 16)

Erinnern die Tierchen der Fotografie aber nicht vor allem an Warburgs »schnupperndes Gelichter« (Briefentwurf an Adolph Goldschmidt, 1903), sprich: an manche (womöglich sehr viele) Kunsthistoriker? Karen Michels' vorzügliches Buch endet mit einem lapidaren Satz Martin Warnkes, den ich gleichwohl für einen seiner wichtigsten halte: »Es muss Leute geben, die genauer hinschauen, die mit dem

Sehorgan arbeiten.« – Eine ironische Subscriptio für die Pictura der Nacktmulle? Und »Kameraden, ans Licht!« eine denkbare, Goya'sche Devise?

Prof. Dr. Frank Fehrenbach

»Es gibt diese wunderbare Stelle in den ›Weltgeschichtlichen Betrachtungen«, wo Burckhardt von der Kunst als Potenz neben Staat und Religion sinngemäß sagt: Kunst ist eine Macht und Kraft für sich, die sich von keinem zeitlichen Bedürfnis in den Dienst nehmen läßt. Das war und ist mein Credo einer kritischen Kunstgeschichte.«¹

Zweifeln als Methode

Als der Hamburger Kunsthistoriker Martin Warnke am 11. Dezember 2019 starb, galt er als einer der »international angesehensten und bedeutendsten Gelehrten«, als »herausragender Diplomat der Wissenschaft«, als »ungewöhnlich inspirierender Lehrer«, als Erneuerer seines Faches und »Begründer einer kritischen Bildwissenschaft«. Themen und Ansätze spiegeln bis heute die Originalität seines Denkens: So hat Warnke für seinen berühmt gewordenen Beitrag auf dem Kunsthistorikertag 1970 kunsthistorische Populärliteratur untersucht und darin Reflexe nationalsozialistischer Ideologeme markiert, was – ihn selbst erstaunende – schärfste Gegenreaktionen hervorrief: »touché«, möchte man ihm aus heutiger Sicht zurufen. Er hat die »Couchecke« als wissenschaftlichen Gegenstand entdeckt und in den Museumswärtern² die eigentlichen Vermittler des Wissens über Kunst erkannt. Weithin Berühmtheit hat Warnkes Buch zur Sozialgeschichte des »Hofkünstlers« erlangt, in dem er systematisch die so außerordentlich fruchtbare Frage nach den Bedingungen der Kunstproduktion untersucht; es zählt heute zu den kunsthistorischen Standardwerken. Hier wie in zahlreichen anderen Arbeiten hat Warnke zu zeigen vermocht, wie sehr die Kunst aufgrund ihrer inhärenten Autonomie die Vollmacht besitzt, die Gesellschaft von außen zu sehen. Warnkes Name ist gleichermaßen mit Künstlern wie Rubens, Goya, Cranach und Dürer, mit dem Phänomen des Bildersturms, mit der »Politischen Landschaft« und »Politischen Architektur« verbunden. Seine Vorlesungen zogen ein breites, heterogenes Publikum an. Im Auftreten zurückhaltend und in der Sprache ungeheuer konzentriert, brachte er im Hörsaal C – heute Erwin-Panofsky-Hörsaal – im Hauptgebäude der Universität Hamburg

das Methodenspektrum und Erkenntnispotenzial der Kunstgeschichte eindringlich zur Anschauung, so sehr, dass sich das Bewusstsein für das kritische Potenzial der Kunst auf das Publikum übertrug.

Nicht minder verdient gemacht hat sich Warnke um die Geschichte des eigenen Faches. Immer wieder sind hier wegweisende Impulse von ihm ausgegangen. Er hat neue Zugänge zu Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin eröffnet und vor allem den zahlreichen durch die Nationalsozialisten vertriebenen Kollegen zu neuer Sichtbarkeit verholfen. Das von ihm initiierte DFG-Projekt zu Verfolgung und Vertreibung deutschsprachiger Kunsthistoriker brachte endlich Licht in eine bis dahin vernachlässigte, dunkle Ecke des eigenen Faches. Viele dieser Impulse haben ihren Ursprung in Hamburg, wo Warnke 24 Jahre als Ordinarius für Kunstgeschichte gewirkt und dessen Genius Loci er immer wieder zum Ausgangspunkt eigener Untersuchungen gemacht hat. In besonderer Weise ist hier die Zusammenarbeit mit Werner Hofmann, dem ehemaligen Direktor der Hamburger Kunsthalle, hervorzuheben.

In Hamburg zählt zu seinen nachhaltigsten Leistungen die Wiedergewinnung des Gebäudes der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg für die Wissenschaft und die Kultur. Mit den Mitteln des ihm verliehenen Leibniz-Preises hat er in die intellektuelle Infrastruktur des Hauses investiert und hier eine »Forschungsstelle zur Politischen Ikonographie« begründet, die sich seitdem mit wegweisenden Publikationen und Symposien einen Namen gemacht hat. Sichtbares Zeugnis ist der von ihm selbst angelegte »Index für Politische Ikonographie«, dessen Bildkarten aktuell mit DFG-Mitteln digitalisiert werden. Aby Warburgs aus dem Geist des Widerspruchs gegen das kunsthistorische Establishment geborene, von der Peripherie des Faches her entwickelte Ansätze lagen Warnke besonders am Herzen; aus ihnen erwuchs die Öffnung der Kunstgeschichte zur Medienwissenschaft, die er maßgeblich mitbetrieben hat.

Zahlreiche Auszeichnungen haben schon zu Lebzeiten Warnkes intellektuelle Verdienste gewürdigt. Martin Warnke war Mitglied der Akademie für Sprache und Dichtung. 2005 stifteten die Aby-Warburg-Stiftung und die Universität Hamburg anlässlich von Warnkes Emeritierung und in Anerkennung seiner weit ausstrahlenden Wissenschaftlerpersönlichkeit die Martin Warnke-Medaille; sie wird alle drei Jahre für wissenschaftliche Leistungen auf dem Gebiet der Kulturwissen-

schaft verliehen. 2006 ehrte man Warnke mit dem neu ins Leben gerufenen Internationalen Forschungspreis der Gerda Henkel Stiftung Düsseldorf. 2007 zeichneten ihn die Technische Universität Dresden und 2010 die Technische Universität Dortmund mit der Ehrendoktorwürde aus. 2012 erhielt Warnke den Aby-Warburg-Preis der Universität Hamburg; dieser wird seit 1980 alle vier Jahre an solche Persönlichkeiten des Geisteslebens verliehen, »deren Denken und Forschen im Sinne Warburgs die wissenschaftlichen Disziplinen übergreift und in der europäischen Kultur fundiert ist«. ³ Knapp ein Jahr nach Warnkes Tod würdigte das Institut für Sozialforschung der Goethe-Universität Frankfurt a.M. zusammen mit dem Institut für Politikwissenschaft der Philipps-Universität Marburg mit einer Tagung im November 2020 unter dem Titel »Politische Ikonologie. Zur Geschichte und Zukunft der Bildkritik« seine Lebensleistung. Inzwischen hat der Oldenburger Ideenhistoriker Matthias Bormuth unter dem Titel »Zur Situation der Couchecke. Martin Warnke in seiner Zeit« eine weit ausgreifende intellektuelle Biografie des Hamburger Kunsthistorikers »inmitten seiner Zeit und seiner Ideenwelt« vorgelegt. ⁴ Ihm ist auch die erneute Publikation zahlreicher wichtiger kulturwissenschaftlicher Aufsätze Warnkes, ergänzt durch autobiografische Skizzen und drei biografische Essays aus der Feder von Horst Bredekamp, zu verdanken. Eine grundsätzliche Würdigung der Lebensleistung des langjährigen Hamburger Ordinarius für Kunstgeschichte liegt damit vor. Mein eigener Versuch einer Annäherung fragt vor allem nach den Zusammenhängen und Kontinuitäten in einem Lebensweg, der in Brasilien begann und in Halle an der Saale endete. Im Mittelpunkt aber steht Martin Warnkes Hamburger Zeit. Die Strahlkraft seiner Persönlichkeit, deren Bedeutung für die internationalen Geisteswissenschaften auch über seinen Tod hinaus unumstritten ist, lässt sich an der großen Zahl seiner Hamburger Schüler ablesen. Im Warburg-Haus zeugen das Warburg-Archiv, das Archiv zur Wissenschaftsemigration, zur Geschichte der verfolgten Hamburger Künstler und die hier etablierten Forschungsprojekte bis heute von seinem Einsatz für die Stadt. Es bleiben seine Schriften. Wie Michel de Montaigne war Martin Warnke davon überzeugt, dass gerade das Unterwegssein, das Beweglichbleiben und die innere Distanz zum gesellschaftlichen Rollenspiel wesentliche Bedingungen des Erkenntnisgewinns darstellten. Seine Aufsätze und Bücher vermitteln bis

heute, dass es im Leben wie in der Wissenschaft gerade nicht um die gelösten Fragen, sondern um die offen gebliebenen Probleme, nicht um die Gewissheiten, sondern um den Zweifel, nicht um die Antworten, sondern um die Fragen geht – vor allem aber um den Freiraum, in dem diese Fragen ein kreatives Eigenleben entfalten können.

Wenn dieses Buch dazu beitragen könnte, dass Warnkes zukunftsgerichtetes Potenzial, die subversive Energie seines Denkens, seine Wertschätzung unsicher konturierter Problemfelder und eines skeptischen Blicks, seine Überzeugung von der Produktivität offen gehaltener Fragen auch nachfolgende Generationen noch faszinieren und inspirieren könnte, hätte es seine Aufgabe erfüllt.

An dieser Stelle sei eine persönliche Vorbemerkung gestattet: Eines Tages, ziemlich kurz nach meiner Dissertation über Le Corbusier und die Frage, wie man es schafft, entgegen allen Bau- und anderen Zwängen die ursprüngliche künstlerische Idee zu bewahren, begegnete mir im Kunstgeschichtlichen Seminar mein Doktorvater Martin Warnke. Er stellte mir eine überraschende Frage – eine Frage, die aus heutiger Sicht meinem Leben eine entscheidende Wendung geben sollte: »Sie verstehen doch etwas von Architektur – haben Sie nicht Lust, das Warburg-Haus wieder in seinen ursprünglichen Zustand zu versetzen?« Damit begann eine mehrjährige Phase intensiver Zusammenarbeit, aus der weiter unten berichtet sein soll.

Für ihre Gesprächsbereitschaft und vielfältige Unterstützung bin ich Kollegen und Schülern und Freunden Martin Warnkes zu großem Dank verpflichtet. Besonders Horst Bredekamp, Matthias Bormuth, Peter Fischer-Appelt, Stefan Brenske, Petra Kipphoff von Huene (†), Jürgen Müller, Petra Roettig und Ulrike Wendland, die auch eine Vorlage für die Stammtafel zur Verfügung stellte, sowie Freya und Philine Warnke haben generös ihre Erinnerungen, Einschätzungen und Materialien mit mir geteilt. Ebenfalls sei herzlich gedankt Eva Landmann vom Warburg-Haus, Johannes Gerhardt und Singkha Grabowsky von der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung sowie den Lektorinnen Petra Kruse und Uta Courant, die mit Geduld und Sorgfalt geholfen haben, meinen Text in ein Buch zu verwandeln.

»Kunstgeschichte? Um Himmels Willen« – Stationen der Berufsausbildung

»Ich heiße Martin. – Das spricht in dem Pfarrhaus, in dem ich aufwuchs, für sich selbst. Mein nächster Bruder hieß Christoph [sic], er war also ein ›Christus-Träger‹. Die übrigen Brüder haben allesamt Apostelnamen: Thomas, die Zwillinge Peter und Andreas, und Matthias.« Es war eine Vorlesung zum 500. Geburtstag Martin Luthers mit dem Titel »Kunst im Zeitalter der Reformationszeit«, die Warnke im Wintersemester 1982/83 mit dieser sehr persönlichen Reminiszenz begann. Geboren wurde Warnke am 12. Oktober 1937 als Sohn des Pfarrers Kurt Friedrich Anton Warnke und seiner Frau Hilka, geborene Schomerus, in Ijuí, gelegen im südlichsten, von deutschen Einwanderern geprägten brasilianischen Bundesstaat Rio Grande do Sul. »Bis zu meinem 15. Lebensjahr etwa habe ich nie etwas anderes denken können als dem Anspruch des Vornamens gerecht zu werden.«⁵ Seine Kindheit in der kargen Atmosphäre einer brasilianischen Auswandererkolonie (gegründet im 19. Jahrhundert von Deutschen aus dem Hunsrück), in der Konfliktzone zwischen zwei Kulturen und zwei Religionen, im Zeichen der Diaspora, im Rhythmus der Gottesdienste und Gebete, im Dienst des Blasebalgs und des Glockenschlagens hat ihn ein Leben lang geprägt. Zunächst sah alles danach aus, dass er den Erwartungen der Familie gerecht werden würde. Wie seine Geschwister besuchte er von 1944 bis 1950 die Volksschule Dois Irmãos und dann drei Jahre lang das Evangelische Proseminar in São Leopoldo – eine höhere Schule der Lutherischen Synode, die Theolo-



Martin Warnke, 1960

gen heranziehen sollte. Doch dann drohte die Einberufung zum brasilianischen Militärdienst. Deshalb nahm der Vater 1954 eine Pfarrstelle im südlichen Hessen an, und die Familie ging nach Deutschland zurück. Den 15-jährigen Martin schickte man allein vor nach Deutschland, um der Einberufung mit 17 Jahren zuvorzukommen. Am 4. September 1953 verabschiedete ihn der Vater in Porto Alegre auf das niederländische Frachtschiff Aleyone. Die Schrecken der Seereise und die Qualen der Seekrankheit werden Warnke ein Leben lang so deutlich in Erinnerung bleiben, dass man ihn viel später, in Hamburg, kaum für eine Fahrt mit der Hafenfähre gewinnen konnte.

Doch brachte die Reise auch Gewinn. Auf zwei Zwischenhalten in Buenos Aires und in Rio de Janeiro erlebte Warnke zum ersten Mal die große Welt, ging ins Theater, betrat zum ersten Mal eine Rolltreppe und sah »Television« in einem Café. Seine nach Hause geschickten Briefe lassen seine Verwunderung über die unbekanntenen Errungenschaften der modernen Zivilisation, aber auch eine ausgeprägte Beobachtungsgabe – und die Freude an ihrer literarischen Darstellung – erkennen: »Es war einfach zum ›Verstaunen‹: die elektrischen Omnibusse, die über wunderbare Straßen dahin sausen, dann die Schaufenster, eine Pracht, man könnte sich alles kaufen, [...] die prächtigsten Cafés und Hotels.«⁶ Matthias Bormuth bemerkt, wie sich aber auch bereits hier in dieser frühen Lebensphase die Aufmerksamkeit für ein Phänomen äußert, das Warnke im späteren Leben zu einem seiner wissenschaftlichen Hauptthemen entwickeln wird – die Politische Ikonographie: »Jedoch eine starke Schattenseite hat Argentinien, die ich mir, obwohl ich davon hörte, nicht so vorgestellt hatte. Die Argentinier halten ihren Präsidenten Perón wirklich für einen Gott. Es ist unglaublich, aber wahr: An jedem Auto, an jedem Fenster, an jeder Wand, in jedem Schaufenster und überall sieht man ein Bild von Perón und Eva Perón: ›A immortale‹. Riesenbilder, prächtig eingerahmt, mit Schriften, die man nur einem Gott zuteilen würde, stehen überall herum.«⁷ Von diesem Punkt aus führt ein direkter Weg zu dem viele Jahre später von ihm im Warburg-Haus installierten »Bildindex zur Politischen Ikonographie«, in dem historische wie zeitgenössische Bildstrategien sichtbar gemacht und in einen Zusammenhang gestellt werden; die auf der Reise erworbenen Postkarten mit dem Porträt Evita Peróns bildeten seinen Grundstock.

Im flämischen Antwerpen betrat er nach mehrwöchiger Überfahrt zum ersten Mal europäischen Boden. Der Anfang in Deutschland war schwierig. Es gab Verwandte, aber der Junge war mehr oder weniger auf sich gestellt. Es mangelte an warmer Kleidung, finanziellen Mitteln, Schulbüchern und den notwendigen Dokumenten. Eins war aber klar, wie er nach Hause schrieb: »Aber auf keinen Fall gedenke ich, die brasilianische Staatsangehörigkeit fallen zu lassen!«⁸ Schließlich fand er bei der Familie seiner Mutter Hilka, seinen Großeltern, seiner Tante und deren Kindern in Jena – damals schon in der gerade für unabhängig erklärten DDR – ein emotionales Zuhause. Besonders Vetter Joist Grolle kümmerte sich um den in Europa Unbewanderten, nahm ihn in den Semesterferien mit auf ausgedehnte Radtouren und gewann ihn für die Schönheit der Sakralbauten in der Umgebung: Warnke und Grolle sollte eine lebenslange Freundschaft verbinden, die sich noch intensivierte, als später beide in Hamburg wohnten.

Seine Schulausbildung setzte Warnke zunächst nach seiner Ankunft im Oktober 1953 für ein Jahr in Gütersloh fort, dann in Dortmund, wo ihn weitere Verwandte aufgenommen hatten, und ab 1954 auf dem Gymnasium in Darmstadt, »in jenem Darmstadt der Orangerie, in dem Gustav Rudolf Sellner, Eugen Kogon oder Hans Gerhard Evers sich nicht zu schade waren, auch in Schulen zu reden [...]«. Hier auf dem Ludwig-Georgs-Gymnasium legte er 1957 das Abitur ab; die Jahre dort haben ihn geprägt.⁹

Dass der selbstverständlich nach Martin Luther genannte erste Sohn eines protestantischen Pfarrers keine Ambition hatte, es dem Vater gleich zu tun, muss für diesen eine herbe Enttäuschung gewesen sein. Doch Warnke entwickelte schon früh die Neigung zu einem anderen Fachgebiet, der Kunstgeschichte. Wie aber war die bildende Kunst ausgerechnet in das Blickfeld eines Jungen geraten, der in einer lutherischen Monokultur, in einem Milieu aufgewachsen war, in dem das Wort und die Musik alles, das Bild nichts bedeutete? Schon in der Untersekunda unternahm er – unaufgefordert – einen ersten Versuch in die Welt der Kunst; die Arbeit galt einer Luther-Figur in der Kirche im südlich von Rüsselsheim gelegenen Trebur, in der Kurt Warnke damals eine Pfarrstelle innehatte. »Das Interesse an Lutherbildnissen ergab sich früh, als ich als Oberschüler über die Lutherfigur unserer Kirche im Archiv unseres Pfarrhauses nachforschte und die kunstgeschichtliche Arbeits-

weise kennenlernte. Mein Text ist dann unter dem Titel ›Ein Kruzifix und eine Lutherstatue in der Laurentius Kirche in Trebur‹ im Hessischen Jahrbuch für Kirchengeschichte erschienen. Ich schätze diesen frühen Versuch eigentlich immer noch.«¹⁰ Hätte man von der Luther-Figur noch in die Welt der Theologie zurückfinden können, so gewann Warnke in jener Lebensphase offenbar mehr und mehr Distanz zum väterlichen Berufsfeld: »Als wir in der Oberprima zu unseren beruflichen Plänen eine Beratung erhielten, und ich meine Vorstellung äußerte, bekam ich die Antwort: ›Kunstgeschichte? Um Himmels willen, da müssen Sie ein ästhetisches Empfinden haben und müssen das als zentrales Anliegen sehen. Sie dürfen nicht an Geld denken, nicht an Beruf, nicht an Zukunft. [...] Eine reine Idealität. Berufsbezogen sollten Sie nicht denken.«¹¹ Man kann sich gut vorstellen, dass solche Warnungen Warnke zum Widerspruch reizten. Später wird er durchaus aus der Kunstgeschichte einen »richtigen« Beruf machen, er wird aber auch immer wieder auf die Praxisfelder des Faches hinweisen und auch seinen Studierenden die – ja bis heute in der akademischen Welt eher unpopuläre – Überzeugung von der gleichberechtigten Existenz der Kunstvermittlung, der Denkmalpflege und der Museumstätigkeit neben der wissenschaftlichen Forschung weitergeben.

»Anpolitisiert« durchs Studium



Martin Warnke, 1960

In der Rückschau wirkt die Abfolge der Stationen eines Lebens oft erstaunlich folgerichtig. Es war ein Buch, das den Weg wies von der Welt der Religion in die Welt der Kunst. Der 17-jährige Martin fand es 1954 auf dem Weihnachtstisch: »Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit«, verfasst von dem Münchener Kunsthistoriker Hans Sedlmayr. Dem Vater hatte es »ganz ausgezeichnet« gefallen, er hatte das Buch als Anlass zur Selbstreflexion über die Wiedergewinnung der »Mitte« für eine in Auflösung begriffene Gesellschaft verstanden und darüber nachgedacht, wie man als Prediger dazu beitragen könne.¹² Vielleicht hat er geahnt, dass das Leben seines Sohnes mit Sedlmayrs Buch eine völlig neue Wendung nehmen würde. Sedlmayrs »Verlust der Mitte«, später wegen des darin aufscheinenden konservativen, religiös fundierten Gesellschaftsmodells höchst umstritten, schlug die Brücke von der Religion zur Kunst: »Es fällt nicht leicht«, so Warnke in der Rückschau, »einem Buch lebens-

prägende Bedeutung beizumessen, wenn dieses Buch längst auf dem Index der vergessenen, überholten und reaktionären Bücher steht. [...] Seine Lektüre hatte für mich praktische, biographische, aber auch theoretische, wissenschaftliche Konsequenzen. Nach der Lektüre war es selbstverständlich, dass ich nach dem Abitur ein Studium in München aufnehmen würde. Denn dort lehrte der Autor des Buches, der von seinem speziellen Fach her den geistigen, moralischen, psychischen Allgemeinzustand der Gesellschaft auf eine einzige Ursache zurückführte.«¹³ Diese Ursache war, so hatte es Hans Sedlmayr diagnostiziert, der verlorene Bezug auf die Religion als geistige Mitte. Der moderne Mensch habe ein gestörtes Verhältnis zu Gott, zu seinen Mitmenschen,

zu sich selbst, auch zur Natur, seit er sich nicht mehr als Krone der Schöpfung betrachte. Heute ist bekannt, dass Sedlmayr nicht nur ein konservativer Katholik war, der Kunstgeschichte als Religionsgeschichte verstanden wissen wollte, sondern sich zuvor auch vom Nationalsozialismus hatte überzeugen lassen. Warnkes anfängliche Begeisterung ist vielleicht vor dem Hintergrund einer sehr speziellen Biografie zu verstehen und einer Persönlichkeit, die nach Wegen aus der Monokultur des Pfarrhauses suchte, ohne die eigene Prägung ganz zu verleugnen. »Die Entscheidung, nicht Theologie, worauf alles angelegt war, sondern Kunstgeschichte zu studieren, war eine Bewegung aus dem Pfarrhaus heraus.«¹⁴ 1957 begann

63

Vielleicht gebe ich folgende Anekdote zum Besten:
 Der berühmte Historiker Percy Ernst Schramm kam zu einem Vortrag nach Berlin. Ich hatte sein Buch 'Sphaira Globus und Reichsapfel' ⁽¹⁹⁵⁸⁾ gelesen, in dem er behauptet, in der französischen Staatskunst käme die Kugel nicht vor. Ich hatte Postkarte von Medicizyklus mitgenommen, einen Hauptwerk französ. Staatskst., in dem die Kugel eine zentrale Rolle spielt (im Mittelbild), zeigte sie ihm und fragte ihn in aller Deutlichkeit des Sechserneustrigen, wie das zu denken wäre. Er sah sich die Postkarte an und sagte schließlich entschieden: "Jünger Mann, da bleibt nur eins: "Der Rubens hat mein Buch nicht gelesen".

Martin Warnke: »Anekdoten, Szenen, Erinnerungen aus meinem Leben unsystematisch mitgeteilt seit 2012«

er in München ein Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte. Der Vater unterstützte ihn nur mit dem Allernötigsten, so dass sich Warnke große Teile seines Lebensunterhaltes in den Semesterferien mit körperlich herausfordernden Jobs dazuverdienen musste. Schon nach drei Semestern war klar, dass er sich nach anderen akademischen Lehrern umsehen musste: »Ich bemerkte bald, dass Sedlmayr die Neigung hatte, Proselyten zu machen.«¹⁵ Dass Warnke als kritischer, freiheitsliebender Geist sich nicht zur Bekehrung eignete, lässt sich ohne Weiteres nachvollziehen. Dennoch war er Sedlmayr dankbar für eine weitere entscheidende Anregung, den Hinweis auf den in Hamburg von den Nationalsozialisten seines Amtes als Ordinarius enthobenen, in die USA vertriebenen jüdischen Kollegen Erwin Panofsky, der von Sedlmayr »mit großem Respekt« in seiner Manierismus-Vorlesung erwähnt wurde: »Wie in allem, was Panofsky angefaßt hat, hat er auch hier neue Kontinente erschlossen.«¹⁶

Ab dem Sommersemester 1958 setzte er sein Studium an der Freien Universität Berlin fort; die Archäologie wurde gegen Germanistik eingetauscht. Sein erstes Referat galt dem Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens. Als Hans Kauffmann ihn auf die Möglichkeit eines DAAD-Stipendiums hinwies, griff er zu: »Eineinhalb Jahre, 1960/61, war ich in Spanien, in Madrid vormittags ein oder zwei Stunden im Prado, und bekam im Übrigen in der Biblioteca Nacional alle Bücher gereicht, die Rubens in seinen Briefen genannt hatte.«¹⁷ Während dieser Arbeit an der Dissertation entwickelte Warnke im spätfrankistischen Spanien, darauf hat er selbst hingewiesen, auch seine politische Identität. »Anpolitisiert« war er bereits: In München hatte er schon zahlreiche Versammlungen gegen die Wiederbewaffnung erlebt und 1959 in Berlin am Friedrich-Meinecke-Institut ein Seminar zu den »Grundschriften des Marxismus« absolviert.¹⁸ Nach seiner Rückkehr besuchte er in seinem Nebenfach Geschichte ein Seminar über Marx und Engels und geriet als »Erstbezieher des Studentendorfs der FU« in Diskussionen, die etwa Bertolt Brechts regierungskonforme Haltung zur DDR mit der ästhetischen Qualität seiner Dichtung konfrontierten. »In dieser Konstellation«, so Warnkes Resümee, »muss sich jene Verbindung zur dissimulatio des Rubens ergeben haben, aus der sich ein wissenschaftliches Lebensprogramm entwickelte.«¹⁹

Was ein protestantischer Pfarrerssohn bei Peter Paul Rubens entdecken konnte

Bereits die Grundkonstellation enthielt Überraschungspotenzial: Ein in Brasilien aufgewachsener protestantischer Pfarrerssohn widmete sich in seiner kunsthistorischen Dissertation dem flämischen Maler Peter Paul Rubens und damit einem Künstler, dessen im Dienst der katholischen Kirche entstandene Werke für überbordendes Pathos und leidenschaftliche Übersteigerung stehen. Doch hatte eine spezielle Anregung Martin Warnke auf Rubens' Fährte gelockt: ein Aufsatz seines akademischen Lehrers an der Freien Universität Berlin, Hans Kauffmann, der sich 1955 zu »Peter Paul Rubens im Licht seiner Selbstbekenntnisse« geäußert hatte. Eine Inspirationsquelle bildete aber gleichermaßen die Rubens-Biografie des verehrten Jacob Burckhardt mit dem eigenartig unbestimmten Titel »Erinnerungen aus Rubens«, die Kauffmann herausgegeben hatte; Warnke wird später (gemeinsam mit Schülern) die Neupublikation dieses Textes im Rahmen der umfangreichen Burckhardt-Gesamtausgabe und zweier weiterer Bände betreuen. 1963 aber legte er zunächst eine Dissertation vor, deren Titel »Kommentare zu Rubens« bereits ein Charakteristikum seines Denkens verrät: Ganz im Gegensatz zur allgemeinen Praxis, nach der Doktorarbeiten Hinweise auf ihre bahnbrechenden Ergebnisse gern plakativ nach außen kommunizieren, bot Warnke mit seiner Arbeit, wie



Doktorurkunde der Freien Universität Berlin, 1964

es im Vorwort heißt, »den Versuch einer Fragestellung« an, schlug mit ihr »einige Orientierungsmittel« vor. Die schon in Titel und Vorwort zutage tretende Geste der Zurückhaltung betraf auch sein Thema, den bis dahin unterschätzten Briefwechsel des Künstlers, der mit seiner »nüchternen und einfachen Sprache« nicht so recht zu den Kunstwerken passen, ja »der klärenden Reflexion sich zu widersetzen« mochte. Warnke hat diese weitgehend im Zusammenhang mit den diplomatischen Missionen des Künstlers entstandene Korrespondenz auf ihren Zusammenhang mit dem künstlerischen Œuvre hin untersucht. »Trotz des grundsätzlichen Unterschiedes zwischen Werk und Brief eines Künstlers ist doch vieles von dem, was im Gemälde dem Wort zugänglich sein kann, zumindest die Ikonographie, von den Briefen her erreichbar und prüfbar.«²⁰ Mit dem Begriff »Ikonographie« klingt ein Stichwort an, das im kunstgeschichtlichen Kontext bereits einen besonderen und schon damals mit dem Namen Erwin Panofskys verbundenen Klang besaß. Es ist Warnke über seinen Lehrer Hans Kauffmann vermittelt worden: Kauffmann hatte mit dem 1933 seines Hamburger Ordinariats enthobenen, in die USA vertriebenen Panofsky zusammen bei Adolph Goldschmidt studiert, mit diesem gemeinsam Ende 1915 von Berlin aus die Hamburger Warburg-Bibliothek besucht und war auch nach dem Krieg als Gast bei ihm in Princeton.²¹

Ikonographie, das bedeutet: Bildmotive und Bildgegenstände vor der Folie des Kontextes, in dem sie entstanden sind, zu entschlüsseln. Authentische schriftliche Quellen dienen einer solchen Fragestellung als Grundlage. Warnke hat diese Quellen für eine »zeitlich und örtlich, künstlerisch und politisch begrenzte Situation« untersucht: jene Phase in Rubens' Leben, in der dieser sich mit einer diplomatischen Mission am spanischen Hof in Valladolid aufhielt. Ein wesentliches Ergebnis aus dieser Untersuchung ist der Nachweis der Praxis der »dissimulatio«. Die schon aus antiker Rhetorik bekannte Technik der »Verschleierung« oder »Verhüllung« diente dazu, das eigentlich Gemeinte oder Evidente hinter einer harmlosen Oberfläche zu verbergen. Bei Porträts konnten so – heutige Bildbearbeitungsprogramme lassen grüßen – »die Unvollkommenheiten der Natur« dissimuliert, bei diplomatischen Verhandlungen die politischen Ziele taktisch bemäntelt werden. Die Möglichkeit, politische Aussagen auch in Kunstwerken zu verschleiern, hat Rubens – tätig in der Epoche des Absolutismus und als Hofmaler mehr

und mehr fremdbestimmt – genutzt, auch genutzt, um seine innere Freiheit zu bewahren. Seine Haltung der Monarchie gegenüber, so macht Warnke deutlich, war und blieb eine aus der bürgerlichen Perspektive her gesehene und damit kritische:

Vergleicht man, wie üblich, den Staat mit einem Schiff, so ist der König der Steuermann, das Volk der Schiffsherr. Solange also der König auf das Gesamtwohl bedacht ist, leistet ihm das Volk willig Gehorsam; das ändert aber nichts daran, dass er als Diener des Staates wie jeder andere Richter oder Beamte zu gelten hat und sich von diesen Staatsdienern nur durch die größeren Lasten und Gefahren seines Amtes unterscheidet.²²

Warnke behandelt den politischen Rubens, den Unternehmer Rubens – und fügt seiner immerhin doch kunstgeschichtlichen Dissertation nur neun Abbildungen bei. Dennoch eröffnet er dem faszinierten Leser so überraschende Einsichten über die beiden Darstellungen des Heraklit und Demokrit, das Reiterbildnis des Herzogs von Lerma, das Freundschaftsbild, den Seneca, den Medici-Zyklus, die Geißblattlaube, dass dieser nach der Lektüre unbedingt Lust auf die Originale verspürt; in der sensiblen Beschreibung des letzteren, Rubens' Ehebildnis, schimmert durchaus auch ein biografischer Anlass durch – Warnke heiratete im Jahr der Veröffentlichung, am 29. November 1963, seine Frau Freya, geborene Grolle, eine Schwester seines Vetters Joist.

Doch tat sich bereits mit der Dissertation auch ein wissenschaftliches Konfliktfeld auf, das für Warnke ebenfalls ein Leben lang von Bedeutung sein sollte. Er hatte aus der Bildanalyse die Überzeugung gewonnen, dass Rubens im Zyklus über das Leben der Maria de' Medici trotz der hohen Auftraggeberin zeigen wollte, dass die »absolute Verfügungsgewalt des Monarchen durch die Bindung an den Willen des Volkes« beschränkt war. Damit vertrat er genau das Gegenteil dessen, was der angesehene Kunsthistoriker Otto Georg von Simson, der seit 1964 an der Freien Universität Moderne Kunstgeschichte lehrte, in seiner eigenen, 1936 erschienenen Dissertation über Rubens vertreten hatte. Warnke bezieht im Text direkt gegen ihn Stellung mit der Bemerkung, von Simson habe dem ganzen Zyklus eine konträre Absicht »unterschieden« wollen.²³ Das war deutlich. Warnke hat später oft erzählt, wie

von Simson ihn einbestellte und ihn in einem kurzen Gespräch zu-rechtwies: »Otto von Simson war Nachfolger von Hans Kauffmann geworden und ließ mich zu sich rufen. Das Gespräch dauerte etwa fünf Minuten, in dem er mir Anmerkung Nr. 225 aus der Dissertation vorhielt, in der ich Rubens gegen die Meinung verteidigte, er sei Propagator einer absolutistischen Königsherrschaft gewesen. [...] Von Simson eröffnete mir, dass er sich gegen die implizite Unterstellung, er glorifiziere die Herrschaft großer Menschen, als emigrierter Wissenschaftler mit allen Mitteln verwehren werde.«²⁴ Ihm galt Warnkes Arbeit als »kryptomarxistisch«. Warnke hatte sich mit jener Anmerkung »eine gnadenlose Feindschaft durch sein ganzes Leben hindurch eingehandelt«.²⁵ Bei Otto von Simson war offensichtlich ein Nerv getroffen worden. Wie mehrere andere Emigranten, die sich an die Verhältnisse nach 1933 erinnert fühlten, setzte er sich erbittert gegen die Studentenbewegung zur Wehr, die an der FU Unruhen, persönliche Drohungen gegen die Professoren, massive ideologische Konflikte und politische Auseinandersetzungen mit sich brachte. Der konservative, aus einer evangelischen, ursprünglich jüdischen Familie stammende und selbst zum Katholizismus übergetretene Kunsthistoriker hatte ins US-amerikanische Exil fliehen müssen und war 1957 nach Deutschland zurückgekehrt; seit 1964 hatte er an der Freien Universität in Berlin einen Lehrstuhl inne.²⁶ Warnke selbst dagegen entdeckte in diesen Jahren Marx; aus München lud ihn die Studentenvertretung zu einem Vortrag über Jacob Burckhardt und Karl Marx ein, der 1970 gedruckt wurde.²⁷

Zwei Motive klingen in dieser Dissertation an, die wie der sprichwörtliche rote Faden Warnkes intellektuelles Leben begleiten werden: das Interesse an der Politischen Ikonographie, an der visuellen Inszenierung politischer Ideen und Inhalte sowie eine besondere Aufmerksamkeit für den Begriff der Freiheit. Bei Rubens ist es die Farbe, die diese vermittelt:

[...] sie löst sich frei und leuchtend mehr und mehr, wie ein desintegrierendes Moment ab: Sie ist die künstlerische *reservatio mentalis* gegenüber dem Zwang der Notwendigkeit [...] das mit Farbe gesättigte Detail, geladen mit Witz und Freiheit, emanzipiert sich, lockt und fesselt die Aufmerksamkeit und umspielt die Gesamtform gleichsam mit ironisierender Gesprächigkeit und stichelnder Lebendigkeit.²⁸

Warnke hat hier mit der Einsicht, dass sich über die verborgenen Strategien von Kunstwerken, die Technik der »dissimulatio« und über den Farbgebrauch eine individuelle Freiheit auch und gerade im Umkreis des Hofes behaupten konnte, eine Spur aufgenommen, die ihn auf direktem Weg zum Thema seiner Habilitation und dem aus ihr entwickelten Buch über den »Hofkünstler« leiten sollte. Dass Freiheit für ihn auch persönlich einen besonderen Wert besaß, klingt schon im Vorwort mit dem Dank an den Doktorvater an: »[...] er hat vor allem die freie Atmosphäre vermittelt, in der allein die Fragen dieser Arbeit sich stellen und entfalten konnten.«²⁹ Als Warnke später selbst wissenschaftliche Arbeiten und Projekte zu betreuen hatte, übernahm er diesen großzügigen Gestus. Mit diesem verband sich allerdings auch eine implizite Erwartung an die Schüler – die Erwartung, dass diese von ihrer Freiheit den bestmöglichen Gebrauch machten.

Der nüchterne Blick – Berichterstattung über den Auschwitz-Prozess

1964 – die Dissertation war abgeschlossen, eine Anstellung noch nicht in Sicht. In dieser meist etwas konturlosen Lebensphase erhielt Martin Warnke ein ungewöhnliches Jobangebot: Der Berliner Studienfreund Tilmann Moser hatte für die »Stuttgarter Zeitung« von den Auschwitz-Prozessen berichtet. Nach den noch von den Alliierten gleich nach Kriegsende durchgeführten Nürnberger Prozessen handelte es sich hier um die erste Aufarbeitung des Holocaust von deutscher Seite aus. Im Mittelpunkt standen die NS-Verbrechen im KZ Auschwitz, in dem zwischen 1940 und 1945 mehr als eine Million Menschen ermordet worden waren; angeklagt waren vor allem die Wachmannschaften. Als Moser Martin Warnke fragte, ob er diese journalistische Tätigkeit für ihn übernehmen wolle, sagte dieser zu: Die Prozesse fanden in Frankfurt statt, wo sein Vater inzwischen an der 1962 errichteten Dornbuschkirche als Pfarrer wirkte. So konnte er bei seinen Eltern wohnen.

In neun Artikeln, verfasst in der Zeit vom 7. April bis 29. Mai, berichtete der 25-Jährige über die Beweisaufnahme im Frankfurter Verfahren und in einem weiteren Prozess gegen Beteiligte an der Deportation der ungarischen Juden. Seine betont unpathetischen Texte erschienen ohne Namensnennung des Autors, nur unterzeichnet »Von einem Mitarbeiter«. Sie enthalten, was aus heutiger Perspektive irritierend wirken mag, keine Wertungen, keine moralischen Urteile, nicht einmal Fragen. Als Maßstab habe ihm, so Warnke, Eugen Kogons 1946 erschienenes Buch »Der SS-Staat. Das System der deutschen Konzentrationslager« gedient; der liberale Katholik hatte zum Elternbeirat seines Darmstädter Gymnasiums gehört. »Ich hatte damals sein Buch über Buchenwald unter dem Titel »Der SS-Staat« gelesen. In dem Buch werden die schrecklichsten Taten nicht primär als persönliche Exzesse denn als Folgen und Taten eines Systems gesehen. Diese Form der Objektivierung scheinbar rein persönlicher Akte hat auch meine Berichte geprägt und bestimmt auch manche meiner kunsthistorischen Arbeiten, etwa das Werk über die Hofkünstler.«³⁰ Dass man im Jahr 2014 seine Gerichtsreportagen aus dem Jahr 1964 noch einmal in einem Band publizierte, fand er dementsprechend überflüssig. Das Ganze sei »keine Überzeugungstat« ge-

wesen, sondern »eine mehr oder weniger zufällige Gelegenheit.«³¹ »Danach hatte ich wunderbarerweise eine Stelle, eine Volontärstelle in Berlin. Da musste ich Hals über Kopf abbrechen.«³² Der Sprung aus dem Bereich der bildnerischen Probleme des Barockzeitalters in die Abgründe der politischen Gegenwart war gewaltig; auf den ersten Blick hat beides nichts miteinander zu tun. Aber, wie sich zeigen wird: Die direkte Konfrontation mit dem Grauen, mit dem kollektiven Versagen jedes humanen Reflexes hinterließ doch Spuren. Sie werden in mehreren Forschungsanliegen Gestalt gewinnen, die dem Fach Kunstgeschichte ein neues Gesicht verleihen sollten.

»Besuuucher – was ist denn das?« – Berlin und die flämische Malerei

Als Volontär an der Berliner Gemäldegalerie, damals in Berlin-Dahlem, kam ich auf die Idee – unaufgefordert – eine Einführung in die flämische Malerei des 17. Jahrhunderts im Museum für die Besucher zu verfassen und legte sie dem Direktor, Professor Oertel, vor. »Besuuucher?«, fragte er. »Was ist denn das? Sie sind hier, um zu forschen und nicht, um die Besucher zu unterhalten ...« Schließlich las er den Text und fand es eine gute Idee. Daraus ist eine Bilderheftreihe der Berliner Museen entstanden und der einführende Text für die Besucher wurde zum Standard. Mein Heft [...] war Heft Nr. 1; inzwischen sind es viele. Da habe ich also was kreierte, ohne [...] an die Forschung zu denken, sondern an die Besucher. Die Wissenschaftler machten Führungen damals allenfalls für Diplomaten. Das hat sich wesentlich geändert.³³

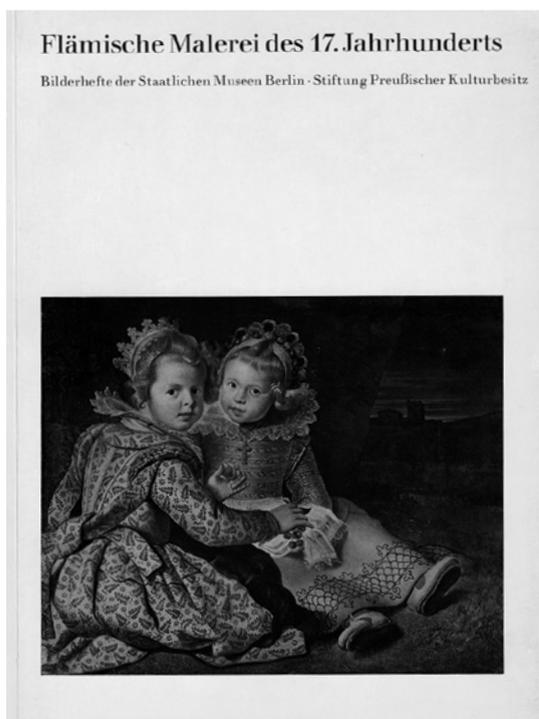
Erst Jahre später erfuhr Warnke aus dem »Spiegel«, dass Robert Oertel als Mitarbeiter des erkrankten Hans Posse die Kunstraubzüge für Hitler im Osten mitorganisiert hatte. Darüber schwieg man damals.

Was war das Wesentliche, was hat Warnke dem bisher vernachlässigten Besucher an Orientierungsmitteln mitgeben wollen? Verrät der Text auch persönliche Vorlieben? Natürlich steht Rubens im Vordergrund. Insgesamt aber gelingt Warnke hier das Kunststück, den Museumsbestand so in eine allgemeine Darstellung der flämischen Malerei einzubinden, dass der Leser für jede weitere Begegnung mit ihr gerüstet ist. Die Unterschiede zwischen »flämischer« und »niederländischer« Malerei werden genau herausgearbeitet, auf ihre historischen Ursprünge zurückgeführt und am Beispiel Rubens versus Rembrandt exemplifiziert. »Schematisierende Vorurteile« werden benannt und überwunden, Grundcharaktere von Epochen herausgearbeitet, ikonographische wie handwerkliche Aspekte aufgezeigt. Nach einem allgemeineren Teil widmet sich Warnke den einzelnen Werken und ordnet sie in das historische Gefüge so ein, dass – wen wundert es – besonders die Künstlerpersönlichkeit von Peter Paul Rubens am Ende in einem strahlenden

Licht dasteht. Überraschend und bemerkenswert aber an diesem Text ist vor allem, dass sich der 26-Jährige bereits hier als brillanter Stilist erweist, dessen Liebe zur Materie an vielen Stellen deutlich spürbar ist. Noch heute liest man Warnkes Einführung in die »Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts« mit größtem Genuss:

So ist das Vermitteln und Synchronisieren, die Mäßigung der Extreme, die Äquivalenz der Werte, der Ausgleich und die offenherzige Duldung des Andersartigen, der wesentliche Grundzug der flämischen Kunst des 17. Jahrhunderts. Eine gewisse Nachgiebigkeit gegenüber Repräsentation, ein konservatives Festhalten am Überkommenen, ein fast selbstgenügsames Vertrauen in die künstlerische Form ist – ohne dass es je zur Eintönigkeit eines kalten Zeremoni-

ells käme – als ein burgundisches Erbe [...] wirksam. Wer jedoch der flämischen Kunst einen Mangel an seelischer Tiefe vorwirft und sie oberflächlich nennt, verkennt ihre größte Tugend: ihre Spontaneität und ungezierte Frische, die schonende Verhaltenheit ihrer Gefühlsäußerung, die unaufdringliche und stets lebendige Zusammenstimmung der Farben.³⁴



»Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts«, 1967

Die Fesseln der wissenschaftlichen Darstellung einmal abgelegt, findet der junge Kunsthistoriker, teils von der Warte eines gereiften Fachgenossen operierend, den Mut zu großräumiger Zusammenschau wie zu subtiler Einzel-

beobachtung. So heißt es über Adriaen Brouwers »Dünenlandschaft im Mondschein« (die Rubens besaß):

Die diagonal nach rechts aufsteigenden Dünenrücken, denen die schräg aufwärts fliegenden Wolkenschwaden am Himmel entsprechen; die steile Giebelwand der Hütte mit der weit ausladenden Baumgruppe, denen links im Hintergrund der aufragende Dorfkirchturm gegenübersteht: all dies bildet den reich gestuften Rahmen, in den sich der weiße Lichtstrom der Mondscheibe ergießt und, im Meere sich widerspiegelnd, durch allenthalben aufschimmernde Reflexe der ganzen Landschaft seine Stimmungskraft mitteilt.³⁵

Hier spricht jemand, der seinen Gegenstand liebt – und sein Fach.

Wo ist der »Mann mit dem Stahlhelm« von Bernhard Dürer?

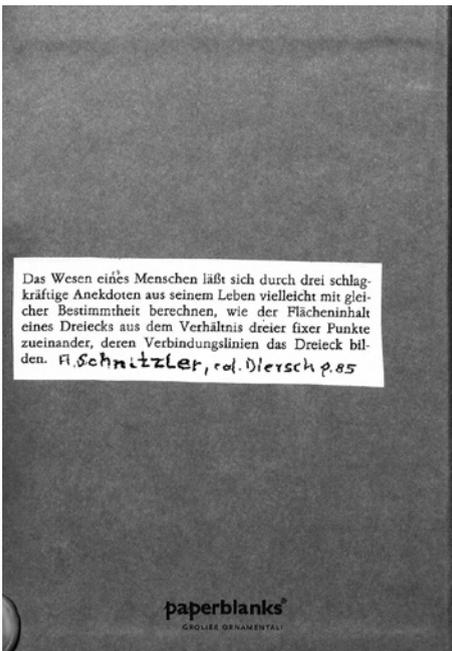
Warnke setzte sein Volontariat am Kupferstichkabinett fort, wo er sich mit dem dortigen Mitarbeiter Matthias Winner befreundete. An die Periode an den Berliner Museen wird Warnke sich als an eine glückliche Zeit erinnern. Das dokumentiert auch sein 1973 in den »kritischen berichten« erschienener Text über »Museumsfragen«, der zu Recht zu einer kunsthistorischen Legende geworden ist.³⁶ Schon die Vorbemerkung bringt auf das Schönste eines seiner lebenslangen Lieblingsthemen zur Geltung – die Anekdote.

Von kritischen Berichtern wird man nicht von vornherein heitere Lektüre erwarten, gelten sie doch als rigide Asketen, die kein Bierchen

frisch, kein Kunsterlebnis fromm, kein Witz frei, kein Fußball fröhlich macht. In alledem durchschauen sie die kapitalistische Profitgier, die ideologische Verschleierung, die ausbeuterische Feiertagsindustrie.

Am Horizont steht eine Kunsthistorikergeneration, die mit dem Untergang des Faches den Untergang kunsthistorischen Weltumanges bringen wird. Zu diesem gehört die Originalität, die Skurrilität und der Klatsch. Kein Sachproblem, das nicht mit persönlichen Anekdoten zu würzen wäre.

Vielleicht sammelt jemand die noch kursierenden Kunsthistorikeranekdoten und rettet sie in eine Zukunft verbissenen ideologischen Rigorismus hinüber. Es könnte sonst vergessen werden, daß sich etwa die Panofsky-Rezeption unter deutschen



Martin Warnke: »Anekdoten, Szenen, Erinnerungen aus meinem Leben, unsystematisch mitgeteilt seit 2012«

Kunsthistorikern nach dem Krieg zum großen Teil auf die Rezeption von Panofsky-Anekdoten beschränkte, die immer wieder frisch über den Atlantik kamen.

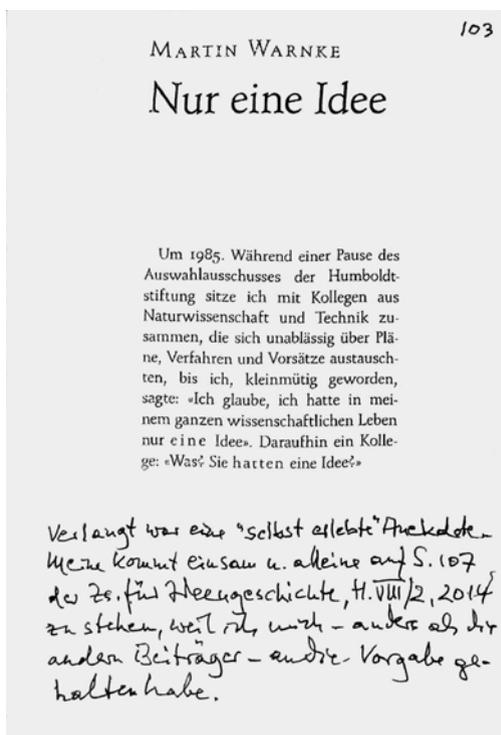
Die Nachfahren könnten den Anekdotenschatz bedenken – und ihn, vielleicht weil sie so sensibel sind, sehr ernst nehmen.³⁷

Eine Lieblingsanekdote:

Um 1985. Während einer Pause des Auswahlausschusses der Humboldt-Stiftung sitze ich mit Kollegen aus Naturwissenschaft und Technik zusammen, die sich unablässig über Pläne, Verfahren und Vorsätze austauschen, bis ich, kleinmütig geworden, sagte: »Ich glaube, ich hatte in meinem ganzen Leben nur e i n e Idee.« Daraufhin ein Kollege: »Was? Sie h a t t e n eine Idee?«³⁸

Der nachfolgende Text schildert die Welt der Kunst zum ersten Mal aus der Perspektive eines Museumswärters – und auch er dokumentiert wie kaum ein zweiter Warnkes Humor und seine geistige Originalität:

Im Dahlemer Museum gab es einmal einen Angestellten, der hinter dem Kartenstand vor dem Eingang zur Galerie alle Besucher an sich vorbeigehen sah. Sie fragten ihn, wenn sie reingingen, und sie fragten ihn, wenn sie rausgingen. Einige Fragen sind ihm aufgefallen, und er hat sie sich aufgeschrieben. Den Fragekatalog überreichte er



Martin Warnke: »Anekdoten, Szenen, Erinnerungen aus meinem Leben, unsystematisch mitgeteilt seit 2012«

1965 einem Volontär [also ihm selbst, K.M.]. Dieser hat ihn aufbewahrt und den »Kritischen Berichten« zur Veröffentlichung vorge schlagen.³⁹

Sein daraus entwickelter ergänzender Text dokumentiert Warnkes bemerkenswerte Fähigkeit, aus vermeintlich marginalen Einzelbeobachtungen allgemeine, weiterführende Schlüsse zu ziehen. Die Bemerkungen der Museumsbesucher sind unterteilt in »Eingangsfragen« und »Ausgangsfragen«, aus deren Verschiedenartigkeit er Erkenntnisse für zukünftige Vermittlungsansätze gewinnt.

Wo ist der »Mann mit dem Stahlhelm« von Bernhard Dürer?
Ist das Bild hier, das Dürer mit dem Füllfederhalter gemalt hat?

Wo ist das Bild »Mona Lisa« von Michelangelo hingekommen? Es hing früher im Kaiser-Wilhelm-Museum. [...]

Die Gobelins sind Kopien, denn solche Werte hätten uns die Amis doch nicht gelassen. [...]

Ist das Bild hier »Die Dame mit dem Sektglas« von Vermelen? [...]

Wo hängt der Mann mit dem Perlenhalsband von Rembrandt van Delft? [...]

Haben Sie die Aufnahme von Rembrandt mit dem Turban »Der verlorene Sohn«? – »Ich kenne kein derartiges Gemälde von Rembrandt.« – Der Fragende zu seinem Begleiter, beide ältere Herren: »Der weiß ja nichts!«⁴⁰

Mit dem Museumswärter verband Warnke ganz offensichtlich nicht nur ein ausgeprägter Sinn für Humor und Alltagskomik, sondern auch ein Gespür für die Bedürfnisse der Besucher. Es ist symptomatisch, dass Warnke den Katalog des aufgeschlossenen Mitarbeiters zum Anlass nimmt für weitergehende Überlegungen zur Funktion, zum Selbstverständnis und zum Potenzial des »meistgefragten Mannes« im Museum – und letztendlich auch zur Frage der Museumspädagogik. »Der hehre Bildungsauftrag der Museen hängt an den Museumswärtern. Was die Museen einem unter den Geringsten in ihren Häusern getan haben, das haben sie der Bildung der Nation getan.«⁴¹ Seine Sozialisation im Milieu christlicher Ethik durchschimmern lassend, spielt er hier auf die

berühmte Stelle aus Matthäus 25,40 an: »Amen, ich sage Euch: Was ihr für einen meiner geringsten Brüder getan habt, das habt ihr mir getan.« Selbstverständlich hat Warnke in seiner vielschichtigen Miniaturanalyse auch das mitunter spaßbefreit agierende politische Umfeld im Blick:

Eine etwas unkundige Meinung will wissen, dass die Klasse der Ausgebeuteten von den Museen ausgeschlossen ist. Doch ihre Vertreter, darunter Rentner und Invaliden, sind dort uniformiert eingeschlossen. Es gibt nur eine Klasse, die in den Museumssälen mit permanenter Präsenzpflcht vertreten ist. Es sind die meistgefragten Leute des Museums.⁴²

»Wie vom Zeitgeist privilegiert« – Zum ersten Mal in Italien

Danach ging es für den fern der europäischen Denkmäler und damit des Grundstoffes der Kunstgeschichte Sozialisierten mit einem zweijährigen Stipendium an das Kunsthistorische Institut in Florenz. Abgesehen von einem kurzen Aufenthalt zu Schulzeiten – nun zum ersten Mal in Italien! »Warnkes besaßen einen alten VW, den sie nach Florenz mitgebracht hatten und mit dem wir nun«, so erinnerte sich der Freund Heinrich Klotz, »in ganz Italien herumfahren, um die Kunstdenkmäler kennenzulernen.«⁴³ Warnkes wissenschaftliche Neugier galt in Florenz vor allem dem Renaissancemaler Andrea Mantegna, der wie Rubens den Hof – hier den der Markgrafen Gonzaga in Mantua – als eine Sphäre erlebt hatte, in der allein ihm eine freie künstlerische Entfaltung möglich gewesen war. Intensiv verfolgte Warnke in jenen beiden Florentiner Jahren aber auch – von Rubens ausgehend – die Geschichte einer speziellen Gattung: der »Bildtabernakel« und damit Altarbilder, in die kleinere selbstständige Gemälde eingesetzt wurden.⁴⁴ Seine umfangreiche Studie zum »Einsatzbild« und damit zur Mediengeschichte des christlichen Bildes stellt nicht nur eine Fülle von Objekten vor, sondern enthält, charakteristischerweise, auch grundsätzliche Überlegungen zum Thema Gattung und Gattungsfunktion: »Der Nutzen einer Gattungsgeschichte der Kunst beruht nicht darin, daß sie Gesetze bereitstellt, unter die das Kunstwerk sich subsumieren ließe. Der Rang eines Kunstwerks läßt sich eher daran messen, ob und wie weit es die festgesetzten Schranken der Gattung zu übersteigen vermag.«⁴⁵ In diese Zeit fiel die katastrophale Flut am 4. November 1966. Straßen, Plätze und vor allem die vielen Kirchen standen meterhoch im Wasser, nach dessen Abzug im Schlamm. Zahlreiche Kunstwerke fielen ihm zum Opfer. Auch der Sitz des deutschen Kunsthistorischen Instituts in der Via Giusti wurde bis zu einem Stand von etwa zwei Metern überflutet. Größere Schäden an der bedeutenden Bibliothek konnten durch das schnelle Eingreifen der Mitarbeiter vermieden werden – dennoch war man danach, so hat Warnke öfters erzählt, noch lange damit beschäftigt, »Babypuder« zwischen die Seiten der Bücher zu streuen, um die Feuchtigkeit aus dem Papier herauszuziehen. Insgesamt aber war die

Zeit in Florenz der Arbeit an der Habilitationsschrift zum »Hofkünstler« gewidmet, in der Warnke eine in seiner Dissertation gewonnene Erkenntnis weiterentwickelte und systematisierte. Intensives Studium von Denkmälern und Quellen, anregende Gespräche in der »liberalen Atmosphäre« um den Institutsdirektor Ulrich Middeldorf, der aus Opposition zum Nationalsozialismus und wegen fehlender Berufsperspektiven nach Chicago emigriert und 1953 nach Deutschland zurückgekehrt war – Warnke fühlte sich »wie vom Zeitgeist privilegiert [...] nichts störte unsere unbesorgte Existenz«.46

Doch dann erreichten Warnke auch hier, fernab von den Zentren des Protestes, Nachrichten aus den hochschulpolitischen Konfliktzonen, Berichte vom Kampf gegen die »Ordinarienuniversitäten«: »Ich war in Florenz Stipendiat; immer wieder kamen Leute vorbei, die erzählten, in Deutschland sei eine Revolution ausgebrochen, die Studenten leiten die Seminare, bestimmen in allen Belangen ab und mit: Marx und Marcuse sind Pflichtlektüre.«47 Aber all das schien sich auf einem anderen Kontinent abzuspielden, bis im Sommer 1968 der Kollege Tilmann Buddensieg erschien, der zum Präsidenten des Kunsthistorikerverbandes gewählt worden und mit der Aufgabe betraut worden war, für den kommenden Fachkongress in Köln 1970 eine »kritische Sektion« zu organisieren. Für die Leitung dieser Sektion erschien ihm Warnke – geschult an Marx und Engels und in seiner Dissertation bereits Habermas zitierend – der geeignete Mann. »Ich lehnte sein Angebot rundweg ab.« Doch Buddensieg blieb hartnäckig, reiste nach Rom weiter und kam auf dem Rückweg wieder in Florenz vorbei. Man einigte sich darauf, »dass ich jene Sektion zusammen mit einem emigrierten Kunsthistoriker entwickeln solle; die Wahl fiel auf Leopold Ettlinger«.48 Hier geschah etwas Neues: Die von den Nationalsozialisten ins Exil gezwungenen Kollegen spielten in der bundesrepublikanischen Nachkriegskunstgeschichte bis dahin kaum eine Rolle. Unvergesslich in diesem Zusammenhang Panofskys resignierte Antwort auf die an ihn gerichtete Einladung zum erneuten Eintritt in den Berufsverband, die er mit dem Hinweis auf seine nunmehrige US-amerikanische Staatsbürgerschaft ablehnte: »What our German friends should do is to call the thing the ›Verband deutscher und ehemalig deutscher Kunsthistoriker.«49 Ettlinger stammte aus Halle und war dort 1937 mit einer Arbeit über Gottfried Semper promoviert worden; 1938 floh er nach England, war

dort am ebenfalls dorthin emigrierten Warburg Institute beschäftigt und wurde später Professor für Kunstgeschichte in London. 1970 übersiedelte Ettliger in die USA, um dort eine Professur an der University of California in Berkeley anzutreten.

Im Wintersemester 1968/69 trat Warnke eine Assistentenstelle an der Universität Münster an, 1970 habilitierte er sich dort mit einer Arbeit über die Organisation der Hofkunst.

»Im Fach erledigt« – Der Kölner Kongress und seine Folgen

Der Kölner Kunsthistorikerkongress im Oktober 1970 wurde für Warnke zu einem traumatischen Erlebnis. Oft hat er später davon erzählt. Die von ihm gemeinsam mit Leopold Ettlinger verantwortete Sektion trug den Titel »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung«. In Münster hatte er den Studenten Berthold Hinz dafür gewonnen, über die Aus- und Umdeutungen des Bamberger Reiters und seine ideologische Stilisierung – auch und gerade unter aktiver Beteiligung der Kunstgeschichte – zum »Denkmal des ewigen Deutschen« zu referieren. Schon im Vorfeld erhoben sich wütende Proteste, die sich auch gegen Vertreter der Kunsthistorischen Studentenkongress wie Horst Bredekamp und Franz-Joachim Verspohl richteten. Die verbalen Angriffe gingen so weit, dass Ettlinger – der als Emigrant zum ersten Mal überhaupt wieder in Deutschland war – darauf bestand, dass er persönlich die Sektion nur leiten würde, wenn Bredekamp neben ihm auf dem Podium säße. Warnke selbst referierte – ein Novum im wissenschaftlichen Kontext – über kunstgeschichtliche Populärliteratur. Die gesamte Sektion und vor allem dieser eigene Vortrag über »Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur« lösten eine unerwartet heftige Gegenreaktion aus. Warum? Sein Referat enthielt gleich zwei Tabubrüche: Er beschäftigte sich mit Populärliteratur. Und er behandelte keine Sachfragen, sondern den Zustand des eigenen Faches. Die von Warnke untersuchten Texte waren nach 1945 nicht von Laien, sondern von hauptamtlich an Denkmalämtern, Museen, Universitäten tätigen Kunsthistorikern verfasst worden. Selbstverständlich wurden keine Namen genannt. Doch natürlich war unter Fachgenossen nachvollziehbar, welchem Autor etwa eine Reclam-Werkmonografie über Vermeers »Malkunst« oder ein »Blaues Buch« über den Naumberger Meister zuzuschreiben war. Mit Beispielen zum »wuchernden Vorrat sprachlicher Stilblüten, mit dessen Hilfe man die Kunstwerke auf die Ebene des sogenannten Kitsches zu bringen suchte«, begann der Vortrag humorig-harmlos. Doch dann verschärfte sich die Diktion so weit, dass den Hörern das Schmunzeln vergangen sein muss. Die Leitidee hatte Warnke in seiner Dissertation entwickelt, in der er ja für Rubens nachgewiesen hatte, wie sehr die Kunst geeignet sei, die

»herrschenden und bedingenden Ordnungen« zu verraten, wie es schon Jacob Burckhardt gesehen hatte. In den populärwissenschaftlichen Texten jedoch sei die Kunst aus der »Verrats- in eine Affirmationsrolle gedrängt.« Sie werde dazu benutzt, eine »unbeschränkte Autorität des Ganzen gegenüber dem Einzelnen« zu reflektieren und zu bestärken. »Es scheint in der Kunst nur eine Gefahr gegeben zu haben: dass das Einzelne gegenüber dem Zwangsgriff des Ganzen seine Selbständigkeit und Freiheit behaupten konnte.« Dazu erkennen die Fachkollegen für alle möglichen Gattungen und Epochen Machtstrukturen: Falten regieren, Formen ordnen sich unter, tun »Dienst am organischen Leben von Stoff und Leib«, üben Gewalt aus, erzeugen »strenge und maßvolle« Gliederungen, bezwingen, bannen, nehmen in »Haft«. ⁵⁰

»Unter den Talaren der Muff von tausend Jahren«: Warnke projizierte mit seinem Beitrag die Probleme der Vergangenheitsbewältigung, die Fragen an die Vätergeneration auf sein Fach. Kein Wunder, dass sein Referat heftige Reaktionen auslöste. Schon die Diskussion verlief, so das Sitzungsprotokoll, »in affektgeladener Atmosphäre«. Warnke wurde der Verbreitung eines »unerhörten Zerrbildes«, ja der »pseudowissenschaftlichen Demagogie« beschuldigt. Und in der Folge versorgte der Hamburger Ordinarius Wolfgang Schöne seine Kollegen mit einer gegen Warnke gerichteten Dokumentation und der Aufforderung, eine geeignete »Initiative« zu ergreifen: Warnke widmete ihm bei der Veröffentlichung seines Beitrages, keinen Zentimeter von seiner These abweichend, eine souveräne Replik:

Ich bin Herrn Prof. Schöne Dank schuldig, weil er mich veranlaßt hat, zu den Zitaten hier und da auch den Kontext mitzuteilen; die Werke, auf die sie sich beziehen, zu benennen; sowie in den Anmerkungen noch zusätzliches Material einzuarbeiten, durch das die Struktur der Phänomene noch deutlicher werden kann. ⁵¹

Ironie des Schicksals, denn acht Jahre später sollte Warnke Schönes Nachfolger auf dem Hamburger Lehrstuhl werden. ⁵² In der nächsten Ausgabe des Verbandsblattes »Kunstchronik« sahen sich sowohl der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker als auch der Referent selbst zu öffentlichen Erklärungen genötigt. ⁵³ Der Vorstand, zu dem neben Tilmann Buddensieg auch Warnkes Rubens-Gegner Otto

von Simson gehörte, konzidierte, dass bei Verbandsmitgliedern »ernste Bedenken und Sorgen über Methode, Zitierweise und Schlußfolgerungen« aufgekommen seien, er sich aber keine Zensur anmaßen wolle.⁵⁴ Warnke übt Selbstkritik – seine Diktion sei überspitzt und polemisch, seine Zitierweise zu gerafft gewesen. Es habe ihm ferngelegen, jemanden »persönlich zu diffamieren oder einer faschistischen Gesinnung zu überführen« zu wollen. Er habe untersuchen wollen, »in welches Verhältnis das Einzelne zum Ganzen durch ein uns allen unterlaufendes Vokabular geraten kann.« Und doch: »Wenn die wissenschaftliche Publikation des Referates die Stichhaltigkeit der Argumentation erweisen sollte, dann wird man nicht Anlaß zu einer generationsbedingten Abrechnung, hoffentlich aber zu einer weiterführenden und förderlichen Kritik haben.«⁵⁵

Später war ihm zwar durchaus bewusst, dass die Sektion auch Schwächen hatte. In einem späten Rückblick hat Warnke seine Intention noch einmal erläutert.

Der Kern meines Arguments ist, wie alles bei mir, eigentlich einfach: Kein anderes Fach erzeugte so viel Populärliteratur wie die Kunstwissenschaft. [...] Meine Idee war, man müsste einmal untersuchen, welches Kunstverständnis auf diese Weise an die Öffentlichkeit dringt. Und ich stellte eine Denkfigur der Macht fest, die den Einzelnen im Blick auf das Ganze und Allgemeine unterdrückt. In der klassischen Ästhetik, so bei Schiller, besitzt das Individuum einen Freiraum, den es in der Kunst bei allen gesellschaftlichen Zwängen nutzen kann. Aber all jene Verlautbarungen, die ich in Köln, zugegeben etwas böseartig, moniert habe, interpretieren die Kunstwerke vor allem als Zeugnisse, in denen das Einzelne immer vom Ganzen beherrscht wird, der Ordnung und dem Allgemeinen gegenüber dem Freien und Besonderen die Übermacht zugewiesen wird; alle Einzelheiten, etwa Falten eines Bildwerks, werden in Kategorien der Überwältigung charakterisiert.⁵⁶

Heute gilt Warnkes Sprachoffensive als Heldentat. Die Jubiläumsnummer des Fachorgans »Kunstchronik« druckte im August 2022 Vorträge und Reaktionen darauf noch einmal ab und würdigt die Beiträge der Sektion als einen »fulminanten ideologie- und sprachkritischen Auf-

tritt«, als ein »Vabanquestück kritischer Kunstgeschichte«, das dem Fach eine neue Richtung wies.⁵⁷

In der Sache war sie eine Notwendigkeit, persönlich war sie eine Katastrophe, denn ich stand als Fälscher da, als Nestbeschmutzer, kurz: gebrandmarkt mit allen Mitteln eines renegaten Pfarrersohnes. Dass ich damals nicht resigniert bin, verdanke ich meiner Frau und auch meinen Kindern; dass ich mich im Fach halten konnte, verdanke ich Hermann Usener, der mir als Zuflucht eine Ratsstelle in Marburg anbot.⁵⁸

Aus heutiger Sicht lässt sich die Brisanz von Warnkes Vortrag nicht mehr leicht ermessen. Seine sprachanalytische Erforschung zielte jedoch auf die subkutanen ideologischen Grundhaltungen ab, die in populärwissenschaftlichen Schriften überlebt hatten; sie bildet damit sehr genau die gesellschaftliche Situation des späten Nachkriegsdeutschland ab. »Man wollte nicht hören, dass man eigene Erwartungen, Bedürfnisse, Schemata, Ideologien in die Geschichte projiziert, bis in die Sprache hinein, gerade weil es Kontinuitäten zu den Jahren des Nationalsozialismus gab. Deshalb ereilten mich unvorbereitet die heftigen Reaktionen nach dem Kölner Kongress von 1970.« Unter dem provozierenden Titel »Wissenschaft als Knechtungsakt« druckte die »Stuttgarter Zeitung« eine gekürzte Fassung seines Referates.⁵⁹ Und selbst dem »Spiegel« war Warnkes Sektion und ihre Wirkung auf die sich in ihrer Würde aufs Höchste bedroht sehende Gelehrtenwelt ein Bericht wert.⁶⁰

Als schließlich der spätere Direktor des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Willibald Sauerländer, in einer der nächsten »Kunstchronik«-Ausgaben den zugehörigen Tagungsband rezensierte, geschah dies ausführlich, grundsätzlich, kritisch und mit sachlichen Argumenten, die noch heute überzeugen. Sie haben eine lebenslang geführte Diskussion angeregt, über der sich Warnke und Sauerländer später doch näherkamen. Warnke, Bredekamp, Verspohl, Hinz aber galten fortan als »Bilderstürmer«, deren akademische Karrieren beendet zu sein schienen, bevor sie recht begonnen hatten. Die im selben Jahr erschienene Publikation »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung« reflektiert die fachimmanenten Diskussionen mit einem Titel, in dem typografische und visuelle Anspielungen das The-

ma der Kongress-Sektion reflektieren. Das Wort »Kunstwerk« erscheint in der typischen Frakturschrift der 1930er-Jahre, während der darunter montierte 100-Mark-Schein – ein Zahlungsmittel der Weimarer Republik – mit dem (verdoppelten) Antlitz des Bamberger Reiters geschmückt ist.

Noch 20 Jahre später hat Warnke in einem »Bittere Felder« überschriebenen Resümee auf die Auswirkungen hingewiesen, die alle am Kölner »Reformkongreß« Beteiligten zu verspüren bekamen:

Von den neun jungen Fachkollegen, die an der von mir zu verantwortenden Sektion »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung« und an der unter dem gleichen Titel erschienenen Buchpublikation mitgewirkt haben, haben drei bis heute keine feste Stelle; einer ist ins Ausland gegangen, während vier weitere nicht an klassischen Universitäten, sondern an Fachhochschulen und Reformuniversitäten untergekommen sind.⁶¹

Möglich war dies durch »ein unentwirrbares Netz von Ausschließungstaktiken, Verhinderungsstrategien, von offenen und geheimen, erbetteten oder lancierten gutachterlichen Stellungnahmen [...], mit denen Einzelne, manchmal auch Gruppen oder Schulen mehr oder weniger blockiert wurden«. Die gravierendste Folgewirkung für ihn persönlich, »mit der schwer zurechtzukommen war«, sei »die lebenslängliche plakative Abstempelung« gewesen, »die einen jeden, der sich exponiert hat, total und für den Rest des Lebens persönlich, ideologisch, politisch und wissenschaftlich stigmatisierte«. ⁶² Und doch wurde der Kölner Kongress, wissenschaftlich gesehen, auch zu einem positiven Schlüsselerlebnis. Warnke gewann aus ihm eine Überzeugung, die sein gesamtes weiteres Schaffen prägen sollte: Wissenschaft und Weltanschauung stehen in einem – produktiven – Distanzverhältnis zueinander. »Dennoch aber ist die Wissenschaft, ihrem bürgerlichen Selbstverständnis nach, einer Wahrheit verpflichtet, welche sich kritisch als Korrektiv, als autonome Instanz gegenüber den ideologischen Interessen begreift.« Wenn es der Kunstgeschichte gelänge, die Forderungen der Gesellschaft nicht »einzulösen«, sondern kritisch zu überprüfen, dann könne sie den authentischen Gehalten der Kunstwerke näherkommen.⁶³ 1998 bis 2000 wird Warnke, die in Köln geäußerte Kritik an den politisch konserva-

tiven Kräften im Fach in einen Handlungsimpuls umkehrend, gemeinsam mit Heinrich Klotz in drei Bänden die »Geschichte der deutschen Kunst« publizieren. Sie bietet einen – reich bebilderten – Überblick vom Spätmittelalter bis zur documenta X. Warnke verantwortete Band 2 mit einem historischen Spektrum vom Mittelalter bis zum Ende des Barocks und Einblicken in das spannungsreiche Verhältnis zwischen der Kunst und den gesellschaftlichen Ansprüchen, die an sie herangetragen wurden. Schon der Einstiegssatz jedoch ist geeignet, den harmlosen Leser zusammenzucken zu lassen: »Dieses Buch über die deutsche Kunst verwendet nicht einen Satz auf die Frage, was das Wesen deutscher Kunst ausmache. An dieser Frage ist wichtig, wann, wo, wie und warum das Bedürfnis nach ihrer Beantwortung entstand und wie die Antworten sich in der historischen Entwicklung ausgewirkt haben.«⁶⁴ Fast 30 Jahre nach dem Kölner Kongress definiert Warnke den seit den 1930er-Jahren kontaminierten Begriff der »deutschen Kunst« neu: Es gehe nicht »um ein Ausdrucksbedürfnis der deutschen Seele« oder um die »kulturellen Gewächse eines besonderen deutschen Bodens«, sondern »um die Geschichte der Kunst in einem geographischen Raum, in dem die deutsche Sprache gesprochen wurde, der aber keine fixen Grenzen hat und schon gar nicht eine einheitliche rassische, gesellschaftliche oder mentale Struktur aufweist«.⁶⁵

Marburger Bilderstürme



Martin Warnke mit Horst Bredekamp (links) und Franz-Joachim Verspohl (rechts) in Marburg, 1974

Die Habilitation zum Thema »Organisation der Hofkunst« war in Münster eingereicht – die akademische Laufbahn zeichnete sich am Horizont ab. Aber Warnke wurde inzwischen als »Revoluzzer«, als »Umstürzler« geächtet. Viele grüßten ihn nicht mehr. Und er erhielt »jede Woche per Einschreiben Prozessdrohungen der Professoren, die sich angegriffen fühlten«.⁶⁶ Seine gerade begonnene akademische Karriere, so musste er befürchten, könnte bereits an ihrem Endpunkt angekommen sein. Als Alternative bot sich »die Journaille« an – und so verwundert es nicht, dass gerade in diesen Jahren eine Vielzahl von Zeitungsartikeln entstand, von denen weiter unten die Rede sein soll. Die Bewerbung auf eine Stelle an der Marburger Philipps-Universität zog er damals resigniert zurück. Der dortige Ordinarius Hermann Usener aber reagierte mit einer noblen Antwort – er betrachte das als »private Mitteilung, die ich für mich behalte« – und verschaffte Warnke die er-

hoffte Stelle als »Wissenschaftlicher Rat«, die bald in eine Professur umgewandelt wurde.⁶⁷ Zwar war die Marburger Fakultät für ihre linke Ausrichtung bekannt, aber Useners mutiger Entschluss lag offenbar auch in seiner eigenen Biografie begründet: Er hatte dem Frankfurter Institut nahegestanden, »war mit Sozialisten im Widerstand gewesen und wagte nach 1945 nicht, dies im Klima des allgemeinen Verschweigens zu sagen«. Usener starb, noch bevor Warnke seine Stelle antrat. Zum Nachfolger ernannte man 1972 den 37-jährigen Heinrich Klotz, einen auf Architektur spezialisierten Kollegen, der durch Protestaktionen gegen die Pläne zum Abriss von Baudenkmalern und sein Engagement für die Einrichtung eines Denkmalschutzgesetzes in Niedersachsen aufgefallen war. Warnke kannte ihn, wie erwähnt, seit 1965, als beide gemeinsam Stipendiaten am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz gewesen waren. Sie wurden und blieben Freunde. Auch die beiden in Köln beteiligten Studenten verstärkten die Marburger Gruppe, zunächst Franz-Joachim Verspohl, dann Horst Bredekamp: »[...] als sich abzeichnete, dass Warnke seine Professur in Marburg würde antreten können, gab er Verspohl den Hinweis, dass wir, wenn wir Schwierigkeiten bekommen sollten, möglicherweise in Marburg unser Studium abschließen könnten.«⁶⁸ Ein weiteres Mitglied des Marburger Kollegiums war Hans-Joachim Kunst, den man 1972 vom Assistenten zum Professor befördert hatte; zusammen mit Bredekamp und Verspohl gab er die 1973 begründeten »kritischen berichte« heraus – das Organ des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, eines 1968 als Vertretung des »Mittelbaus« und der Studentenschaft begründeten Verbandes jüngerer Kunsthistoriker, denen es darum ging, das Fach als kritische, gesellschaftsrelevante Instanz neu zu erfinden.

Ab Januar 1971 war Warnke fest an der Marburger Philipps-Universität angestellt. Jetzt trug er Anzüge aus Feincord und relativ lange Haare – und er war Teil einer dreiköpfigen Gang, die, jung und kritisch, mit aufklärerischem Furor die Kunstgeschichte von innen heraus verändern wollte. Marburg stand für »Bildersturm«. Natürlich war man »links«; Warnke galt als Marxist. Noch 1970 hatte er in der »neuen Rundschau« den erwähnten Aufsatz über »Jacob Burckhardt und Karl Marx« veröffentlicht – Text eines in Basel gehaltenen Vortrages. Die Gegenüberstellung überrascht zunächst. Aber Warnke hat sich ein Leben lang das Gespür für die Bedeutung biografischer Zusammen-



Martin Warnke, im Hintergrund Freya Warnke, ganz rechts Hans-Joachim Kunst, während einer Exkursion nach London, Anfang der 1970er-Jahre

hänge bewahrt. Ihm ging es um die Herausarbeitung einer Schnittstelle: Beide, der angehende Kulturhistoriker und der Gesellschaftstheoretiker, hatten 1839 gleichzeitig in Berlin studiert und waren 1841 beide nach Bonn gewechselt, wo sie mit dem ehemaligen Pfarrer und Kunsthistoriker Gottfried Kinkel in engem Austausch standen. In seiner scharfsinnigen Analyse arbeitet Warnke die gemeinsame Ausgangsbasis beider genau heraus: »Entgegen der geläufigen Ansicht, dass beide intellektuell nichts verbinde, sieht Warnke für die Zeit vor 1848 gedankliche Überschneidungen am Horizont von Hegels Idee der zunehmenden Freiheit des Individuums.«⁶⁹ Dann jedoch zeigt er auf, wie sich von hier aus unterschiedliche Aktionsmodi entwickeln. Während Burckhardt die »höchste Bestimmung der Geschichte« in der »Entwicklung des Geistes zur Freiheit« erkenne, sei es Marx' Ziel gewesen, »innerhalb der konstitutionellen Schranken die Freiheit zu erkämpfen«. Matthias Bormuth hat darauf hingewiesen, dass sich Warnke »in diesem Aufsatz, der selbst ein Kunstwerk der verhüllten Rede ist«, auch zu seiner eigenen gesellschaftlichen Rolle bekennt, die er auf einem Platz außerhalb ideologischer Differenzen und an einer Position

verankert, in der einen die Bewahrung der »inneren Wahrheit« zu einem kritischen Blick auf das Äußere befähigt.⁷⁰

Während Burckhardt sich in der Folge von allem Politischen zurückzieht und sich auf die Kunst als Möglichkeit der gesellschaftlichen Kritik beschränkt, hält Marx die Ästhetik für weniger wichtig und wird in seinem Willen zur Veränderung immer dogmatischer. Friedrich Engels geht da andere Wege. Er schätzte Burckhardts aufwühlende »Kultur der Renaissance in Italien«, ein unglaublich originelles, riskantes, sehr umstrittenes Buch, eine regelrechte Kampfschrift, der es um die Entdeckung des Individuums geht.⁷¹

Die kritische Auseinandersetzung mit Marx und Engels war eine Forderung der Zeit – wodurch aber ist Warnkes intensives Gespräch mit Jacob Burckhardt motiviert? Natürlich erfreute sich der Schweizer Kulturhistoriker, der 1860 mit seinem Buch »Die Cultur der Renaissance in Italien« die nie dagewesene Gesamtschau einer Epoche vorgelegt hatte, im Fach allgemeiner Wertschätzung; noch heute gilt das Buch als einer der großen Klassiker der Kulturgeschichtsschreibung. Warnke aber wurde er zu einer Identifikationsfigur vielleicht auch wegen einer gemeinsamen biografischen Wurzel: Beide waren Pastoren-söhne und zunächst für die Theologie bestimmt gewesen, beide studierten dann aber Kunstgeschichte und widmeten ihr Leben fortan einer anderen, subversiven Energie. »Vollends aber ist die Kunst«, so Burckhardt in seinem Text über »Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kultur«,

eine Verräterin, erstens indem sie den Inhalt einer Religion »aus-schwätzt«, d.h. das Vermögen der tieferen Andacht wegnimmt und ihm Augen und Ohren substituiert, Gestalten und Hergänge an die Stelle der Gefühle setzt und diese damit nur momentan steigert; zweitens aber indem ihr eine hohe und unabhängige Eigentümlichkeit innewohnt, vermöge deren sie eigentlich mit allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schließt und auf Kündigung. Und diese Bündnisse sind sehr frei; denn sie läßt sich von der religiösen oder anderen Aufgabe nur anregen, bringt aber das Wesentliche aus geheimnisvollem eigenen Lebensgrunde hervor.⁷²



Martin Warnke im Herbst 2018 bei der Verabschiedung von Ulrich Raulff, Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach, mit Horst Bredekamp (links) und Gerd Giesler (rechts)

Martin Warnke wird es sich zur Lebensaufgabe machen, diese von Burckhardt formulierte These, die Überzeugung von der »unaufhörlich modifizierend und zersetzend auf die stabilen Lebenseinrichtungen einwirkenden Kraft« der Kunst in immer neuen Varianten und an immer neuen Gegenständen zu verifizieren.

Das Marburger Institut für Kunstgeschichte erfand sich unter dem Vorzeichen einer grundlegenden, Strukturen, Methoden und Inhalte umfassenden Reform in jenen Jahren neu – und es reklamierte einen vorderen Rang innerhalb jener Institutionen, die in Deutschland nach Nachkriegserstarrung und dem langjährigen Verharren in konventionellen Mustern einen Neubeginn durchsetzen wollten. Es verwandelte sich, auch durch Warnkes Berufung, in eine Hochburg linker Hochschulpolitik.

Studierende und Dozenten arbeiteten gemeinsam an einer programmatischen und methodischen Neuausrichtung des Faches. Gegen

die traditionelle, als zu eng und vor allem als unpolitisch empfundene Form- und Motivgeschichte und ihre kunstimmanenten Deutungsmuster sollte eine gesellschaftsbezogene, fortschrittliche, kritische Kunstgeschichte gesetzt werden. Elias, Foucault und Adorno fanden Aufnahme in den Lektürekanon. Hochschulpolitisch ging es in Marburg um die Anerkennung der Kunstgeschichte als gesellschaftlich relevante, die wichtigen Fragen der Zeit bedenkende fortschrittliche Disziplin.⁷³

Auch der damalige Marburger Student Ulrich Raulff, später Leiter des Deutschen Literaturarchivs in Marbach, wird sich später an die intellektuelle und politische Strahlkraft erinnern, die von den Marburger Geisteswissenschaften ausging. Der Warnke-Schüler und spätere Ordinarius an der Humboldt-Universität Horst Bredekamp hat dieser Zeit in seinem Aufsatz über »Marburg als geistige Lebensform« ein eindrucksvolles Denkmal gesetzt.⁷⁴ Zunächst war es Franz-Joachim Verspohl, der ihm in Briefen von »wundersamen Seminaren über Ikonologie, Politische Ikonographie, von kritischer Stilgeschichte und Auseinandersetzungen mit der Moderne sowie einer forcierten Theoriebildung« berichtete. Dann wechselte er selbst von Westberlin nach Marburg, wo sich »eine seltene und kostbare Verbindung zu unseren Professoren ergab. [...] Warnke hat Verspohl und mich in dieser Zeit als seine ersten Doktoranden mit so freundschaftlicher Generosität durch die Promotionszeit nicht nur geführt, sondern begleitet, dass sie uns bis heute unverbrüchlich verbindet«, so schrieb Bredekamp 2017.⁷⁵ Und natürlich war es kein Zufall, dass sich seine Dissertation dem Thema »Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution« widmete.

Noch 1973 erschien, als unmittelbare Reaktion auf die Erfahrung des Kölner Kongresses, der Sammelband zum Thema »Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks«. Schon in Warnkes weit ausholender Einleitung ist unter dem doppeldeutigen Titel »Bilderstürme« zwar zwischen den Zeilen, aber doch sehr deutlich ein Hinweis auf seine Motivation zu lesen:

Gemeinsamer Ausgangspunkt der Autoren war ein gängiger Vorwurf, wonach jede kritische Reflexion, zumal zu ästhetischen Ge-

genständen, potentiell schon eine Form der »Bilderstürmerei« darstelle. Das gemeinsame Interesse bezog sich auf die objektiven historischen Grundlagen dieser Einstufung.⁷⁶

Hier soll also untersucht werden, was die systematische Zerstörung von Kultur- und Kunstobjekten zu verschiedenen historischen Zeiten überhaupt bedeutet hat. Warnke selbst verantwortete drei Aufsätze in diesem Band. Dazu erhielten die beiden Mitstreiter aus Köln, Berthold Hinz und Horst Bredekamp, aber auch Bazon Brock Gelegenheit zu eigenen Beiträgen: Es geht um antike Bilderstürme, um Savonarolas Florentiner Verbrennungsaktionen, um die Münsteraner Wiedertäufer, um die Abkehr vom Bildersturm im Zeitalter von Goethe und Schiller (und die Konsequenz einer nur noch aus der Distanz der »Kunsttempel« erlebbaren Kunst), schließlich um den Nationalsozialismus. Aktuellen Formen des Bildersturms, so Warnkes Einschätzung, begegne man nur noch »auf dem Niveau der politischen Praxis von Entwicklungsländern« – womit er auf seine frühe Beobachtung zur medialen Präsenz politischer Bilder in Buenos Aires zurückkommt und auf die aktuelle »Enthauptung« zweier Skulpturen eingeht, die dem argentinischen Diktator Juan Perón und seiner Frau Evita gewidmet sind. Es ist noch heute ein Hochgenuss nachzuvollziehen, wie kunstvoll Warnke in seiner Einleitung Geschichte mit Gegenwart, fachimmanente Differenzen, Persönliches und Allgemeines zu einem Gewebe fügt, das seinerseits wieder neue Erkenntnismöglichkeiten bereithält. Nur in einem irrte er: Die Geschichte der Bilderstürmerei, so sein Fazit, könne zum gegenwärtigen Zeitpunkt als abgeschlossen gelten. Die Zerstörung der Buddha-Statuen und vieler anderer Kulturgüter in Kabul 2001, die aktuelle Plünderung von Museen in der Ukraine und die Demolierung von »Kolonialisten«-Statuen im zivilisierten Westen bezeugen das Gegenteil.

In der akademischen Lehre machte sich aber auch bemerkbar, dass Warnke schon sehr früh die Leistungen derjenigen wahrgenommen hat, die von der nationalsozialistischen Politik aus Deutschland vertrieben worden waren. Hier in Marburg war man gewillt, die Vertreibung eines bedeutenden Teils der Fachvertreter nicht länger zu verschweigen und zu ignorieren. »Warnke bildete mit Klotz und Kunst eine Trias, die den Willen hatte, das Fach mit seinen Gegenstandsber-

chen und seinen Methoden auf jenes Anspruchsniveau zurückzuführen, das ihm bis 1933 eine herausragende Statur bis über die Geisteswissenschaften hinaus vermittelt hatte.«⁷⁷ So stützte sich etwa Warnkes Lehrveranstaltung über ein so traditionelles Thema wie die altniederländische Malerei auf das damals noch keineswegs in den deutschen kunsthistorischen Kanon aufgenommene Werk Erwin Panofskys über »Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character«; der ehemalige Hamburger Ordinarius war 1933 schmachvoll aus seinem Amt verjagt worden, in den USA zu Berühmtheit gelangt und hatte im US-amerikanischen Exil 1953 mit »Early Netherlandish Painting« ein Buch veröffentlicht, das die Umbewertung einer ganzen kunsthistorischen Epoche ermöglichte: Wo frühere Behandlungen desselben Sujets, etwa durch Otto von Simsons Vorlesungen in Berlin, sich auf rein stilistische Verfahrensweisen stützten, eröffnete Panofskys unglaublich erfolgreiches Werk eine erweiterte Perspektive, die auch die in den Bildern verdeckten Sinnschichten, vor allem aber die historischen und soziologischen Bedingungen zugänglich machte, unter denen diese entstanden waren. Warnke hat Panofskys Hauptwerk ein Leben lang hochgeschätzt; als es 2001 endlich in einer deutschen Übersetzung erschien, rühmte er die »Altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und ihr Wesen« in einer Rezension in der »ZEIT« als »Summe dessen, was die Kunstwissenschaft im vergangenen Jahrhundert zu leisten vermochte«.⁷⁸ Über zwei Semester lang beschäftigte man sich mit dem Städtevergleich (der natürlich gleichzeitig auch ein Kultur- und Religionsvergleich war) Amsterdam – Antwerpen, dessen Ergebnisse man auf einer Exkursion überprüfen lernte. Überhaupt war es Warnke, wo immer er auch lehrte, wichtig, das Instrumentarium der Kunstgeschichte nicht nur an der großen internationalen Kunst, sondern auch ganz praktisch und vor Ort zu entfalten. Dem Seminar »Münster als Kunststadt« folgten jetzt »Marburg als Kunststadt« und ein Seminar über »Marburger Denkmäler«. Gleichzeitig gab er seine Erfahrungen aus der Berliner Gemäldegalerie weiter, indem er Lehrveranstaltungen zur Vorbereitung von Ausstellungen anbot: 1976/77 wurde so das eher abgelegene Thema der »Kriegsgraphik im Ersten Weltkrieg« behandelt – hier wirft der Bildindex zur Politischen Ikonographie seine Schatten voraus. Im selben Jahr erarbeitete Warnke, gemeinsam mit Heinrich Klotz, im Auftrag der Stadt – Anlass war das Universitätsju-

biläum – mit seinen Studenten eine Ausstellung zu einem nur regional bekannten Künstler, Carl Bantzer. Dieser wird noch in Warnkes letztem publizierten Text, einem zusammen mit Michael Diers verfassten Buchbeitrag über »Aby Warburg, Mary Hertz und die moderne Kunst« eine Rolle spielen.⁷⁹ Der aus Marburg stammende Bantzer (1875-1941) war ein »hessischer Impressionist«, Mitglied einer regionalen Künstlerkolonie, Lehrer des Dadaisten Kurt Schwitters; sein 1898 entstandenes spätimpressionistisches Gemälde »Schwälmer Jugend beim Tanz« wurde auf der internationalen Kunstausstellung in Berlin mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Es zeigt nahsichtig tanzende Paare in der Tracht der nordhessischen Region Schwalm, deren normalerweise gleichzeitig ausgeführte Schrittabfolgen hier simultan dargestellt sind. Warnke hat es im späteren Leben immer als eine Art unwahrscheinlichen Zufall angesehen, dass er ausgerechnet dieser dynamischen Szene eines aus Hamburger Sicht abgelegenen Kulturraums im Warburg-Kontext wiederbegegnete: Aby Warburg hatte das 95 × 165 cm große Bild 1905 in den Geschäftsräumen des Marburger Buchhändlers Georg Schramm gesehen und seinen Vater Moritz bewegen, es zu erwerben. Einige Jahre später erhielt Warburg es von seiner Mutter als Geschenk und hängte es in seinem Haus in der Heilwigstraße 114, dann im Bibliotheksgebäude auf. Nach seinem Tod verkaufte es seine Witwe Mary Warburg 1932, als es der Familie finanziell schlecht ging, an das Marburger Universitätsmuseum – wo Warnke es Jahrzehnte später sah und in den von ihm, Heinrich Klotz und einer studentischen Arbeitsgruppe erarbeiteten Bantzer-Katalog aufnahm.⁸⁰ Dass er sich schon früh mit dem Denken des Hamburger Kulturhistorikers beschäftigt hatte, dokumentiert das an der Marburger Universität zusammen mit dem Komparatisten Gert Mattenklott und dem Germanisten Heinz Schlaffer veranstaltete interdisziplinäre Seminar über »Aby Warburg und die Warburg-Schule«.

Bau und Überbau – Das Anspruchsniveau der mittelalterlichen Architektur

Grundlage war eine 1975 in Marburg gehaltene Vorlesung. Das Manuskript wurde im Jahr 1976 in Marburg fertiggestellt, das Buch erschien im selben Jahr in der progressiven »Autoren- und Verlagsgesellschaft« Syndikat. 1984 erreichte »Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen« als Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft dann ein breiteres Publikum. Warnkes Hamburger Kollege Wolfgang Kemp hat es in seinem Nachruf in der »ZEIT« folgendermaßen gewürdigt:

Bevor sein *Bau und Überbau* 1984 erschien, war viel zu lesen über die gotische Kathedrale und die Scholastik, über ihre Funktion als Abbild des Himmels. Warnke fragte: Hatte eigentlich schon mal jemand über die Finanzierung der Kathedralen geforscht? Bischofskirchen, Monumente der geistlichen Macht, das war schon klar, aber das Ganze wurde in der Epoche des Aufstiegs der Städte, der Zunft Herrschaft hochgezogen. Wie waren die Vergabeverfahren und die Bauaufsicht organisiert? Und wie kommt man von den Basics zur Gestaltgebung, zur Qualitätsfrage? Die Idee: Wenn man das Kunst wollen jetzt einmal »Anspruchsniveau« nennt, hat man dann nicht beides zusammen: die ästhetische und die politische Komponente?⁸¹

Der kunsthistorische und kunstsoziologische Kontext ist das eine, der politische das andere: Natürlich spielte Warnke mit seinem Titel auf das bekannte Begriffspaar der marxistischen Theorie – »Basis und Überbau« – an. Friedrich Engels hat damit 1878 »die jedesmalige ökonomische Struktur der Gesellschaft« bezeichnet, »aus der der gesamte Überbau der rechtlichen und politischen Einrichtungen sowie der religiösen, philosophischen und sonstigen Vorstellungsweise eines jeden geschichtlichen Zeitabschnittes in letzter Instanz zu erklären sei«. ⁸² In seinem konzentrierten, gehaltvollen, immer wieder lesenswerten Vorwort verzichtet Warnke darauf, hier eine direkte Verbindung herzustellen. Aber es geht ihm mit seinem Buch darum, die »Entstehungs- und Wirkungs-

bedingungen der mittelalterlichen Bauten« nachvollziehbar zu machen und damit die Grundlage für die Analyse ihrer Formen zu bieten. Dazu müssen die Quellen studiert werden: Ob sich ein Abt im 12. Jahrhundert in Zeiten allgemeinen Mangels ein prachtvolles Wohngebäude bauen lässt und dafür heftig kritisiert wird, ob kirchliche Bauherren von Fürsten und Mächtigen Geldspenden erbitten, aus denen ihnen wiederum Verpflichtungen erwachsen, ob sich mit der Herausbildung zentraler höfischer Bauämter auch der Architektenberuf von dem des Handwerkers emanzipierte – das alles lässt sich jenen in großer Zahl erhaltenen und edierten mittelalterlichen Dokumenten entnehmen, deren Extrakt Warnke hier publiziert. Vor allem seine Studenten hätten den Anstoß dazu gegeben, dass aus einer

ursprünglich geplanten Einleitung in ein Spezialproblem der Renaissance eine Einführung in die mittelalterliche Kunstsoziologie wurde [...] sie haben sich semesterlang mit den Texten plagen müssen, doch ihre wachsende Einsicht, dass sich von den Quellen her Fragen beantworten lassen, die ohne sie unbeantwortet blieben, hat mich ermutigt, eine breitere und grundsätzlichere Darstellung zu wagen.⁸³

Warnkes Schneisen in den »verschütteten Bestand schriftlicher Quellenüberlieferung« und sein Bemühen, diesem »einen den Formphänomenen angemessenen Grad von Komplexität abzugewinnen«, eröffnen dem Leser immer auch einen Blick auf die Parallelen zwischen historischen und aktuellen Problemen: So sei man im 12. Jahrhundert lange der Meinung gewesen, »ein dem Gemeinnutzen verpflichteter Staat müsse die baulichen und künstlerischen Aufgaben, die ihm übertragen waren, durch eigene Institutionen und Bauorganisationen realisieren und dürfe sie nicht durch eine Rücküberweisung an gewinnorientierte Baufirmen reprivatilisieren«.⁸⁴

Das Buch wendet sich weniger an ein allgemeines als an ein Spezialpublikum. Es enthält 191 Seiten klein- und kleinstgedruckten Text und ist äußerst spärlich illustriert; erst am Ende dokumentieren genau zwölf verwaschene Abbildungen aus mittelalterlichen Manuskripten symbolisches oder praktisches Baugeschehen. Aber es beginnt mit einem Eyecatcher, einem intellektuellen Blickfang, der – zumindest aus heutiger Perspektive – sofort Lockstoffe aussendet: dem Wort »Anspruchs-

niveau«. Als Warnke-Schüler wuchs man gleichsam mit diesem Begriff auf, er kam in jeder Vorlesung vor, er war in vielen Warnke-Schriften präsent – aber was bedeutete er eigentlich? Warnke selbst beantwortet diese Frage in der Einleitung zu »Bau und Überbau« folgendermaßen: »Als ein kunstgeschichtliches Anspruchsniveau sei der Umfang baulicher oder künstlerischer Leistungen bezeichnet, der es in einer geschichtlichen Epoche Individuen oder Gruppen ermöglicht, ihre soziale Stellung und Funktion sichtbar zu bestimmen oder zu erfahren.«⁸⁵ Im Weiteren führt er Beispiele für solche sozialen Erwartungshaltungen oder gar Handlungszwänge an: Der Bischof oder Landesherr wird etwa ermahnt, »zum Nutzen der ganzen Gegend« eine Brücke zu bauen, ein Herrscher »muss« eine Kirche errichten, um in der Rangkonkurrenz mithalten und damit seine politische Stellung befestigen zu können oder auch, damit er und die Gläubigen des himmlischen Gnadenschatzes teilhaftig werden können. Irdische Gewinnziele stehen objektiven Bedürfniszielen gegenüber. Wichtig ist Warnke die Beobachtung, dass Hoheitsträgern durch einen überregionalen Anspruch Bauaufgaben zu wachsen können, »deren Einlösung nicht mehr von der persönlichen Willensentscheidung eines Herrschaftsträgers abhängig ist. [...] Die Bauaufgabe ist gleichsam der persönlichen Verfügungssphäre entzogen und zu einer öffentlichen Leistungspflicht des Amtes geworden.«⁸⁶ Damit lenkt er, weiter auf der von Jacob Burckhardt – vor allem in dessen »Baukunst der Renaissance in Italien« – gelegten Spur, in einem radikalen Schritt und einmal mehr das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse weg von Objekten und der voraussetzungslosen Analyse ihrer Formen hin zu den Bedingungen, unter denen sie entstanden sind. Dass sich das gleichsam aus der Vogelperspektive erkannte Muster auch und mit Gewinn auf zeitgenössische Phänomene übertragen lässt, hat Warnke selbst, haben aber vor allem seine zahlreichen Schüler immer wieder nachgewiesen.

Rubens als Playboy? – Kritische Kunstgeschichte in der Tagespresse

Gleichsam ein Resümee der Marburger Jahre zog ein Buch, das 1979 unter dem Titel »Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte« in provokanter Aufmachung, als Paperback und mit einem, wie Warnke gesagt hätte, »schreckfarbenen« hervorgehobenen, durchaus auch erotische Signale aussendenden Rubens-Motiv (»Der Raub der Töchter des Leukippos«, München, Alte Pinakothek) auf dem Umschlag erschien. Herausgegeben hatte es der Marburger Kollege und Freund Heinrich Klotz. Es versammelte Warnkes während des vergangenen Jahrzehnts zusammengekommenen Gelegenheitschriften, vor allem Beiträge in der Tagespresse. Mehrere Beiträge waren für die »Stuttgarter Zeitung«, einiges für die »Süddeutsche Zeitung«, die »F.A.Z.«, die »ZEIT« verfasst worden. Warnke war hier nicht nur frei von Berührungängsten, sondern er betrachtete in jener Periode beruflicher Unsicherheit – vor allem nach dem Kölner Kongress musste er fürchten, in der akademischen Kunstgeschichte nicht Fuß fassen zu können – den Journalismus ernsthaft als Alternative. Ein kleiner Vorausblick sei an dieser Stelle gestattet: Warnke wird auch später stets die Auffassung vertreten, dass man jederzeit als Wissenschaftler in der Lage sein müsse, die eigenen Ergebnisse auch einem nichtfachlichen Publikum zu kommunizieren – darin eine Aus-



»Künstler, Kunsthistoriker, Museen«, 1979

nahme seiner Zunft. Gern wies er auf Panofsky und andere emigrierte Fachkollegen hin: Sie hatten unter dem Druck einer anders strukturierten intellektuellen Landschaft in den USA und Großbritannien die produktive Chance erkannt, die darin liegt, sich auch »Laien« verständlich machen zu müssen, ohne sich auf einen Niveauverlust einzulassen. Wo sich die deutsche Wissenschaft in der Regel mit Spezialfragen beschäftigte, wagten die Emigranten große Überblicksdarstellungen – »Albrecht Dürer«, »Die gotische Kathedrale« –, die später in der deutschen Übersetzung ebenfalls ausgesprochen erfolgreich waren.⁸⁷ Auch als fest bestallter Hochschullehrer hat sich Warnke nicht nur selbst kontinuierlich zu den unterschiedlichsten Themen in der Tagespresse geäußert, sondern das auch seinen Studenten empfohlen. Einige seiner Schüler – und darauf war er stolz – haben als Journalisten blendende Karrieren gemacht. Selbstverständlich zählte damals aber auch jede Einnahme, denn es war eine sich in jenen Jahren kontinuierlich vergrößernde Familie zu ernähren: 1968 waren Tochter Philine, 1970 Sohn Vincenz, 1971 eine weitere Tochter, Jessica, geboren worden.

Welchen Ruf er sich bis dahin erarbeitet hatte, welchen Rang er in der Fachwelt inzwischen einnahm, verdeutlicht das von Wärme und Empathie, aber auch von großem Respekt getragene Vorwort von Heinrich Klotz. Die Publikation stelle, so heißt es darin, eine »wesentliche Ergänzung von Warnkes strengeren Fachpublikationen dar, die ihn als einen der anregendsten und ideenreichsten Kunsthistoriker im deutschen Sprachraum ausweisen.«⁸⁸ Die Themen der Beiträge könnten nicht vielfältiger, die Titel nicht prägnanter sein: Sie reichen von »Leonardo-Legenden« über »Erschaffung der Natur: Caravaggio«, »Künstler als Pensionäre« bis zur »Submarinen Seelenlandschaft: Ein Buch von Emil Steiger« und, ein Hinweis auf Warnkes fortdauerndes Interesse an kunsthistorischen Praxisfeldern, einer Auseinandersetzung mit museumsdidaktischen Fragen am Beispiel des Frankfurter Historischen Museums. In einem weiteren, in Dichte und Tiefgang kaum zu überbietenden Text setzt sich Warnke mit seinem charakteristischen, originellen, bisweilen auch verschlüsselten Sprachduktus in aller Intensität mit seinem ehemaligen akademischen Lehrer Hans Sedlmayr auseinander. In seinem Caravaggio-Aufsatz wird die für Rubens entwickelte These neu erprobt. Auch bei dem italienischen, von Rubens hochgeschätzten Ba-

rockmaler erkennt er Burckhardts Grundmotiv der künstlerischen, durch nichts einzuschränkenden Eigenständigkeit:

Die Einsicht, dass das Kunstwerk eigentümliche, autonome Qualitäten enthält, die durch aktuelle Inhalte, Zwecke, Aufträge und Ansprüche nicht berührt werden. Der Künstler versteht sich und seine Kunst als eine Leistung sui generis, die Aufgaben und Wünsche der Gesellschaft aufnimmt, ohne sich durch sie kompromittiert zu sehen.⁸⁹

So wird Caravaggios hochberühmter Mailänder Früchtekorb, an dem Warnke einmal mehr zeigt, was »die Kunst der Beschreibung« an Wahrnehmungsmöglichkeiten eröffnet, zum Exemplum der zeitgenössischen Experimentalwissenschaft: Es ist die Befreiung von Dogmen, die Neuordnung der Dinge nach ihnen »eingeborenen Maßstäben«, die »objektivierende Distanz«, aus der heraus die Erscheinung der Gegenstände im Licht eine vollkommen neue Präsenz gewinnt.

Gleich drei Beiträge sind in diesem Band Erwin Panofsky gewidmet. »Kunst und Reflexion«, 1965 anlässlich der Neupublikation von dessen frühen Schriften verfasst, enthält eine so grundsätzliche, programmatische Stellungnahme, dass sie hier zitiert sein soll:

Die Tatsache, dass eine Persönlichkeit vom Range Panofskys aus dem allgemeinen Bewusstsein in Deutschland fast verschwinden konnte, ist – auch wenn dieser Mann jeden offiziellen Kontakt mit Deutschland verweigert – mehr als nur ein biographisches zufälliges Phänomen. Während in Amerika Pocketbooks und Fernsehfilme die Methode Panofskys weithin bekannt machen, während er dort, wo die Kunstwissenschaft schon vor dem Krieg ein hohes Niveau erreicht hatte, von Princeton aus eine überragende kunsthistorische Forschungsarbeit angeregt und selbst entfaltet hat, während ihm von Amerikanern die opulente, zweibändige Festschrift dargereicht wurde, pflegen in Deutschland selbst Kunsthistoriker bei der Nennung seines Namens eine reservierte Miene darzubieten. In solcher Unkenntnis und Distanzierung spiegelt sich nicht nur das geistige Gefälle zwischen dem Vor- und Nachkriegsdeutschland wider, sondern manifestiert sich auch die Nachwirkung eines kunstpolitischen

Eingriffs, wie es in Goebbels' Dekret, anstelle des Wortes »Kunstkritik« sei »Kunstaberachtung« zu benutzen, wirksam geworden ist.⁹⁰

Einen ebenso originellen wie geistreichen und (damals noch) provokanten Ausflug in die vermeintlichen Niederungen der Rezeptionsgeschichte bot der 1968 erschienene Aufsatz über »Rubens' Ruf«; er hat Warnke in einer Fachszene, die damals noch weitgehend in der Sphäre der »Hochkunst« agierte, durchaus Kritik eingetragen. Unter Ausbreitung einer sowohl auf visuellen als auch auf literarischen Quellen basierenden Devotionalienkollektion zu Rubens und diversen mit seinem Namen verbundenen Werbematerialien schreibt Warnke über die Abgründe und Gefahren der Geschmackserziehung. Gefahren: Vor allem ging es ihm um die Instrumentalisierung des Künstlers durch die Zeitgeschichte, die sich bis in Goebbels' Arbeitszimmer im Berliner Propagandaministerium verfolgen ließ: »Ein überlebensgroßes Ölgemälde des Führers hing an der Wand hinter dem Schreibtisch, flankiert von einem Rubens und einem Rembrandt.«⁹¹ Mit diesem »Versuch zur mündigen Urteilsbildung« attackiert Warnke auch zeitgenössische Kunsturteile. Immer mit dem »unbestechlichen« Jacob Burckhardt im Rücken, dessen »Erinnerungen aus Rubens« er ja zu den schönsten Texten des verehrten Meisters zählt, deckt er all die »geschmacklichen Schablonen und Klischees« auf, die aus Rubens den »sinnenberauschten, playboyhaften Parvenü« gemacht, die »eine der reichsten und humansten künstlerischen Leistungen erstickt, wirkungslos und mundtot gemacht« haben. Jede Gesellschaft konstruiert sich die Künstler, die sie braucht: Die Erkenntnis, dass wir genauer und objektiver hinschauen, die Quellen kennen und im eigenen Umgang mit Kunst auch immer die Gefahr der unmerklichen Beeinflussung wittern müssen, hat Warnke zu immer wieder neuen Plädoyers motiviert. Der Text über »Rubens' Ruf« beginnt mit einer brillanten Passage, deren Botschaft heute so aktuell ist wie vor 50 Jahren. Sie sei deshalb hier in voller Länge zitiert:

Daß Kunstgenuß immer ein Akt freier, unmittelbarer Aneignung sei, ist ein weitverbreitetes Vorurteil. Zwar glaubt jeder, der sich von den Verstrickungen des Alltags frei gemacht hat, um die heiligen Hallen eines Museums zu betreten, es empfangen und geleite ihn die neutrale Zeitlosigkeit des Wahren, Guten und Schönen. Doch schon

der Verlauf seines Weges, die Beschleunigungskurve seiner Schritte, seine Gesten und Posen der Ehrfurcht, des Erstaunens, der Abstandnahme und Anteilnahme sind weniger spontane Entäußerungen seiner Erlebniskraft als die fast mechanischen Auswirkungen vorgegebener Urteils- und Empfindungsweisen.⁹²

Auch im Text mit dem wie ein Lockmittel eingesetzten Titel »Leonardo-Legenden« arbeitet Warnke mit jener von Burckhardt erlernten, bei Rubens erprobten Technik der Entzauberung. Dass er bei der kritischen Distanznahme jedoch nicht stehenbleibt, sondern aus ihr im Gegenteil neue Erkenntniszusammenhänge herausmodelliert, zeigt die Bemerkung über Leonardos berühmte »Anbetung der Könige«:

Man könnte etwa vor der Anbetung der Könige in den Uffizien eine Bemerkung Burckhardts aufgreifen, wonach es sich um eines der ganz wenigen quadratischen Bilder der Kunstgeschichte handelt. Dabei könnte mitgedacht werden, dass das quadratische Bildformat erst bei Mondrian wieder ein Grundthema geworden und dass es bei Josef Albers 1967 zu der Serie »Homages to the Square« gekommen ist.⁹³

Diese vermeintlichen Äußerlichkeiten könnten, »bevor man sich wieder und wieder in den psychischen Handlungsablauf verliert«, mitbedacht und damit auch vom »leidigen Lächeln« der Mona Lisa abgesehen werden, um das »stringente Formsystm aufzufassen, mit dem in diesem Bilde Nähe und Ferne in ein Verhältnis gebracht sind.«⁹⁴

Aus der »eigenlichtigen Sondersphäre« – Die Couchecke

Im selben Jahr, 1979, aber publizierte Martin Warnke einen Aufsatz, der ihm mindestens so viel Aufmerksamkeit einbrachte wie seine historischen Phänomenen gewidmeten Schriften. Der Titel besitzt Unsterblichkeitspotenzial: »Zur Situation der Couchecke«. Wie kam man als Renaissance- und Barockforscher auf ein so abseitiges Thema? Warnke war vom Westdeutschen Rundfunk um Beteiligung an einer Fernsehserie über Norbert Elias' »Prozeß der Zivilisation« gebeten worden; sein Projekt war die Geschichte der Wohnung. Das Filmprojekt verlief zwar im Sande, aber dann bat ihn der Philosoph und Soziologe Jürgen Habermas, sich mit einem Beitrag an einem Suhrkamp-Sammelband »zur geistigen Situation der Zeit« zu beteiligen, womit er auf Karl Jaspers' gleichnamige, 1931 erschienene Schrift verwies, in der dieser die Folgen jüngster zivilisatorischer Entwicklungen wie ein Gefühl der Zersplitterung, der völligen Isolation oder des Aufgehens des Einzelnen in der Masse analysiert hatte. Das von Warnke gewählte Thema musste, zumal in diesem Kontext, überraschen: die bürgerliche Couchecke. Warnke widmete sich ihr, als handele es sich etwa um das kunsthistorische Thema der Palastfassade. Schon seine Fragestellung nimmt historische Horizonte in den Blick: »Die Couchecke ist einmal entstanden. Was wäre verloren oder gewonnen, wenn sie wieder verschwände?«⁹⁵ »In wenigen pointierten Beobachtungen«, so beschreibt es der Kunsthistoriker Peter Geimer mehr als 40 Jahre später in der »ZEIT«, »gelang dem Autor eine Gesellschaftsanalyse, die präziser und anschaulicher war, als jede Grundsatzerklärung zur Lage der Nation es gewesen wäre – zudem in einem Stil geschrieben, der den Vergleich mit den kunsthistorischen Essays Walter Benjamins nicht scheuen musste.«⁹⁶ Seine These: Der Zustand einer Gesellschaft ist den Dingen abzulesen, mit denen sie sich umgibt – von der »Guten Stube« über die »rundlichen, pausbäckigen Polstermöbel« der Nierentischzeit bis zur »totalen Selbstisolation« im modernen Kugelsessel. Er selbst saß, das soll hier nicht unerwähnt bleiben, zuhause auf einem von seiner Frau angeschafften, mit Rosshaar bezogenen Biedermeiersofa; der – vorwiegend für Nachrichtensendungen aktivierte – Fernseher war in einem Bauernschrank verborgen. Schon Adalbert Stifter (dessen »Nachsommer« Warnke außer-

ordentlich schätzte) hatte beschrieben, wie die Umwandlung des Hauses in die bloße Wohnung vonstatten gegangen war: »Die gemischten Zimmer, wie er sich ausdrückte, die mehreres zugleich sein können, Schlafzimmer, Spielzimmer und dergleichen, konnte er nicht leiden. Jedes Ding und jeder Mensch, pflegte er zu sagen, könne nur eines sein, dieses aber muß er ganz sein.« Dem gesamten, zwischen Ironie und ernsthafter Analyse oszillierenden Text merkt man noch heute das Vergnügen an, mit dem er verfasst wurde: Die Sofaecke sei, so Warnkes Beobachtung, »eine geschlossene Zelle. Vom Boden her durch einen Teppich ausgegrenzt, von der Wand her durch das Hauptbild ausgezeichnet, ist die Sitzgruppe durch eine Stehlampe als eigenlichtige Sondersphäre geweiht.«⁹⁷ Erwartungsgemäß unternimmt er vor der Autopsie der Gegenwart zunächst einen Streifzug durch die Geschichte – die Geschichte der Raumaufteilung, des Wohnzimmers, der »Guten Stube«, der »Ecke« im Haus, die Geschichte des Sofas. Die Konzentration der Sitzenergie in der Ecke, in der »für die alltägliche Sozialisationsarbeit in der Familie« bereitgestellten geschlossenen stilistischen Einheit enthält, so Warnke, »ein langfristig angelegtes Programm, das erst nach dem Zweiten Weltkrieg alle Wohnzimmer wirklich erreichte. In manchen Wohnungen weist eine einsam mitten im leeren Raum hängende Deckenlampe auf ältere Stellschemata zurück.«⁹⁸ Die Couchecke wird ihm zum Symbol einer abgeschirmten, intimisierten Privatexistenz. Am Ende beobachtet Warnke mit der Auflösung der Couchecke die Auflösung tradierter Interieurformen und ihre Projektion in die Außenwelt: »Es ist den Dingen nicht mehr abzulesen, ob dadurch die Welt wohnlich werden kann oder eine der letzten Gegenwelten aufgezehrt wird.«⁹⁹ Vielleicht hätte ihn das dennoch beharrliche Überleben der Couchecke und ihre Erweiterung durch Liegemöglichkeiten – wie es die Prospekte heutiger Möbelhäuser dokumentieren – oder der Einzug sogenannter »Highback«-Sofas für akustisch abgeschirmte Gespräche in den weiten Räumen heutiger Großraumbüros heimlich gefreut.

Steine im Weg – Nach Hamburg, und fast wieder weg

Marburg – das war nicht nur ein Institut, sondern zugleich eine Gruppe gleichgesinnter Intellektueller, der Gert Mattenklott und Heinz Schlaffer, der Soziologe Heinz Maus und natürlich Heinrich Klotz angehörten, dessen ausgeprägte Handlungsenergie sich inzwischen auf die Rettung von Fachwerkhäusern der Marburger Altstadt erstreckte und der wenige Jahre später das Architekturmuseum in Frankfurt a.M., 1997 schließlich das Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) in Karlsruhe aufbauen würde. Dass ein so origineller Denker wie Warnke, der die akademische Kunstgeschichte aufbrach, sie zugänglich machte und – ohne wissenschaftlichen Niveauverlust – immer wieder auch ihre gesellschaftliche Relevanz demonstrierte, in diesem Kreis fehlen würde, versteht sich von selbst. Und doch bewarb er sich 1978 auf eine sogenannte H4-Professur – gleichbedeutend mit dem Ordinariat – in Hamburg. Allerdings stellte er den Marburger Studenten und Kollegen in Aussicht, dass er bei nächster Gelegenheit wiederkommen würde. Nicht wenige seiner Doktoranden begleiteten ihn dennoch in die Hansestadt. Der Abschied von Marburg geschah aus einem Konflikt um die Besetzung einer Assistentenstelle und um die Frage der Erlangung einer höheren Besoldungsstufe heraus. Ihm selbst ist die Entscheidung damals offenbar nicht leichtgefallen. Mit Marburg verband ihn nicht nur der politische Aufbruchgeist, das gemeinsam mit den Kollegen entwickelte progressive Profil des Institutes, sondern auch »Foto Marburg« – das von Warnke hochgeschätzte, 1913 von Richard Hamann begründete Bildarchiv, das heute zu den weltweit größten seiner Art gehört: »Das Fotoarchiv ist der Versuch, die Kunstwerke in eine ideale, zweckenthebene Gemeinschaft zu führen, in der sie über alle Räume und Zeiten hinweg, und frei von ihrer materiellen und musealen Gebundenheit, einem selbstbestimmten, aktuellen Erkenntnisinteresse verfügbar werden.«¹⁰⁰

Dass Martin Warnke ausgerechnet nach Hamburg berufen wurde, ausgerechnet an den Ort, an dem seit 1946 jener Mann als Ordinarius lehrte, der sich als sein schärfster Widersacher im Fach gebärdet hatte – Wolfgang Schöne –, mutet heute wie ein ironischer Schachzug der Geschichte an. Schöne hatte das Hamburger Kunstgeschichtliche Seminar bis zu seiner Emeritierung 1978 »nicht zuletzt durch sein auto-

ritäres Auftreten« geprägt, »auch hochschulpolitisch vertrat er reaktionäre Ansichten, so 1966 in seiner Streitschrift ›Kampf um die deutsche Universität‹«. ¹⁰¹ Doch in Hamburg hatte die Studentenbewegung seit Mitte der 1960er-Jahre damit begonnen, den »unter den Talaren« angesammelten »Muff von tausend Jahren« auszukehren. 1969 war von der hamburgischen Bürgerschaft ein neues Universitätsgesetz verabschiedet worden, das die akademische Selbstverwaltung entscheidend förderte und den Wechsel von der Ordinarien- zur Reformuniversität einleitete. Bindeglied zwischen Staat und Hochschule bildete das neu installierte Amt des Präsidenten der Universität. Sein erster Amtsinhaber wurde 1969, im fünften Wahlgang mit den Stimmen der Assistenten und Studenten, der Theologe Peter Fischer-Appelt, der als Mitbegründer der Bundesassistentenkonferenz die Hochschulreform mit durchgesetzt hatte. Er sollte das Amt bis 1991 bekleiden.

Auch in der Kunstgeschichte war die hochschulpolitische Neuausrichtung deutlich zu spüren. Das Hamburger Kunstgeschichtliche Seminar hatte inzwischen mit dem Schweizer Spezialisten für Handzeichnungen Alexander Perrig (ab 1973 im Amt) und dem sozialgeschichtlich ausgerichteten Klaus Herding (der ab 1975 dort unterrichtete) politisch links stehende, progressivere Hochschullehrer verpflichtet. Doch selbst in dieser Konstellation vollzog sich Warnkes Berufung auf das Hamburger Ordinariat keineswegs störungsfrei. Um es genau zu sagen: Es gab massive Torpedierungsversuche, die um ein Haar zum Erfolg geführt hätten, nicht nur von konservativer Seite – Wolfgang Schöne –, sondern auch aus dem tonangebenden linken Lager, das in Warnkes innerer Unabhängigkeit eine Gefahr für die eigenen Ziele erkannte.

Als schließlich der befähigte, im Vergleich aber ein weitaus schmaleres Arbeitsfeld abdeckende und nicht ansatzweise Warnkes Strahlkraft aufweisende Hans-Ernst Mittig auf Platz eins der Berufsliste landete, wandten sich die dem Fachbereich Kulturgeschichte und Kulturkunde angehörenden Kommissionsmitglieder mit einer sechsseitigen Stellungnahme an den Universitätspräsidenten Peter Fischer-Appelt. Ihr gemeinsames Ziel war es, den in der Abstimmung mit einer Stimme gegen Mittig unterlegenen Warnke auf dem ersten Listenplatz zu positionieren. Was versprach man sich in Hamburg von Martin Warnke, warum hat man ihn überhaupt in Erwägung gezogen – schließlich war hier der prestigeträchtige Lehrstuhl von Erwin Panofsky zu besetzen,

der selbst längst in den USA Weltgeltung erlangt hatte? Warnke hatte sich mit einigen wenigen Zeilen beworben: Seine Schwerpunkte lägen bei der niederländischen und spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts. »Noch nicht durch Publikationen belegt« sei seine »mehrjährige Beschäftigung mit Mantegna und den italienisch-niederländischen Wechselbeziehungen zwischen künstlerischer und sozialer Wirklichkeit. Zwei weitere Ebenen [...] sind vorerst mehr in der Lehre als in wissenschaftlichen Publikationen zur Geltung gekommen: die der Ikonographie und die der ästhetischen Prädispositionen vor oder außerhalb der Kunst-sphäre im engeren Sinne. In diese Richtung wünschte ich in den nächsten Jahren weiterzuarbeiten.«¹⁰² Die dazu vorgebrachten Argumente lassen noch heute Warnkes außergewöhnliches inhaltliches und methodisches Potenzial erkennen:

Er ist der einzige unter den drei Listenkandidaten, der in Forschung und Lehre bisher Mittelalter, Renaissance, Barock, 19. und 20. Jahrhundert behandelt hat; er ist der einzige, der im Rahmen seines Lehrprogramms unmittelbar praxisbezogen gewirkt hat, indem er mit Studenten zusammen Ausstellungen konzipiert und realisiert hat. Er verfügt von allen über die längste Lehrerfahrung als Hochschullehrer und hat sich in den Gremien am umfassendsten betätigt. Er hat als einziger Studienpläne und kooperative Forschungsprogramme entwickelt und in die Tat umgesetzt.¹⁰³

Warnke sei, das zeige auch die Habilitationsschrift, »Schrittmacher der Forschung«, indem er die Kunstgeschichte aus ihrer Befangenheit in stilgeschichtlichen Untersuchungen befreit und auf die Bedingungen, unter denen Kunst entstehe, befragt habe – selbst der berühmte Soziologe Norbert Elias habe »nach seinen eigenen Worten« hier von Warnke gelernt. Doch noch zwei weitere Namen wurden aufgeführt, die im Hamburger Kontext eine unwiderstehliche Wirkung ausüben mussten: »Warnkes besondere Qualifikation läuft somit auch auf eine kritische Fortsetzung von Panofsky und Warburg hinaus. Damit ist ein Stück Hamburger Tradition angesprochen, das Warnke als geradezu prädestiniert für dieses Seminar erscheinen läßt.«¹⁰⁴ Von seinen Mitbewerbern unterschied Warnke, auch dies wurde besonders hervorgehoben, seine Medienpräsenz. Als freier Mitarbeiter der »ZEIT«, der »F.A.Z.«, der

»Süddeutschen Zeitung« und der »Frankfurter Rundschau«, als Berater für Rundfunk und Fernsehen habe er in ungewöhnlicher Weise in die Breite gewirkt und schließlich nicht nur eigene didaktische Konzepte, sondern auch neue Ausstellungsformate entwickelt.

Es war Horst Bredekamp, dessen Hamburger Assistentenstelle ebenfalls nur gegen erhebliche Widerstände durchgesetzt, ja durchgekämpft hatte werden können, der schließlich einen Verfahrensfehler entdeckte; die Entdeckung diskreditierte die Integrität des gesamten Verfahrens. Dies führte zu einer Wiederholung der Abstimmung in der Fakultät, bei der sich Warnke mit einer hauchdünnen Mehrheit durchsetzen konnte. In der Laudatio der Berufungskommission vom 20. Januar 1978 heißt es: »Neben diesen Forschungen [zur spanischen und niederländischen Malerei, K.M.] hat sich Prof. Warnke mit den Wirkungsmöglichkeiten der Kunstgeschichte in der Gegenwart befaßt sowie neue Lehrinhalte und Lehrformen, insbesondere im Bereich der Gruppenarbeit, erprobt, wo er als Schrittmacher gilt.« Hervorgehoben wurden auch seine »international anerkannten Forschungsleistungen, das breite und vielfältige Lehrspektrum, das Interesse an den vielfältigen Wechselbeziehungen kunsthistorischer und sozialer Wirklichkeit sowie die sprachliche Brillanz.«¹⁰⁵ Natürlich hatte Warnke gerade mit dem Hinweis auf die Ikonographie auch eine Angel ausgelegt, mit der man in Hamburger Gewässern große Fische fangen konnte. Hier war man inzwischen daran interessiert, im Zuge der Universitätsreform an die eigene, vor allem durch die jüdischen Wissenschaftler begründete geisteswissenschaftliche Tradition anzuknüpfen. Doch das entscheidende Argument für seine Platzierung auf Platz eins der Berufsungsliste war ein anderes, wie sich Zeitzeugen erinnern: Er war der überragende Kandidat.

Wolfgang Schöne blieb, sicher keine ganz einfache Situation, auch als Emeritus präsent. Er nutzte im Seminar ein Arbeitszimmer und hielt weiter Vorlesungen ab, die allerdings nur noch eine geringe Hörerschaft anzogen. Als sein Vorgänger im Amt 1989 starb, widmete Martin Warnke ihm einen souveränen, von dem Bemühen um Höflichkeit und Abgewogenheit getragenen Nachruf in der »ZEIT«, in dem es hieß: »Den einen steht er für die Tugenden der alten Universität, die er mit unablässigem Einsatz gegen alle Reformversuche kompromisslos zu retten versuchte; den anderen ist er der Inbegriff des omnipotenten Ordinarius, der seine tradierten Rechte oft auch rabiat verteidigt hat.«¹⁰⁶



Martin Warnke, Anfang der 1980er-Jahre

Bevor er jedoch den Ruf an die Hamburger Universität annahm, stellte Warnke Bedingungen. Neben einem zweiten wissenschaftlichen Assistenten und einer halben Stelle für eine fremdsprachliche Angestellte forderte er nachdrücklich eine Ausweitung der Bibliotheksaufsicht – es sei zwingend erforderlich, dass die Bibliothek ganztags geöffnet sei. Außerdem benötige das Seminar eine deutliche Erhöhung des Bibliotheks- und des Exkursionsetats, mehr Raum – es gab lediglich einen Seminarraum für etwa 30 Studenten – und ein eigenes Fotolabor.

Am 1. Oktober 1978 wurde Warnke offiziell zum Ordinarius für Kunstgeschichte in Hamburg berufen – und damit zu einem der Nachfolger Erwin Panofskys. Die

Familie zog in eine nahe der Universität im Mittelweg gelegene Altbauwohnung; inzwischen wurde an seinem Wohnhaus eine offizielle Gedenktafel angebracht.

Doch der Ausbau des Seminars verlief in der Folgezeit schleppend, und die Anzahl der Studenten hatte inzwischen so zugenommen, dass eine adäquate Lehre nicht mehr durchzuführen war; die Einführung des von allen Kollegen geforderten Numerus clausus ließ sich in diesem Moment nicht durchsetzen. Die Situation war so prekär, dass sich vier Jahre später die Waagschale fast wieder zugunsten Marburgs gesenkt hätte: Im November 1982 nahm Warnke, nachdem die Bleibeverhandlungen in Hamburg ergebnislos verlaufen waren, den Ruf auf eine C₄-Professur in Marburg an. Seine Rückkehr dahin hatte ja immer im Raum gestanden. Dem vorausgegangen waren jedoch lange Gespräche mit der Familie, die in einen symbolischen Akt mündeten: Gemeinsam begab man sich am Stichtag spätabends zum Dammtorbahn-

hof, um am dortigen Briefkasten um »23.59 Uhr« den entscheidenden Brief einzuwerfen. In Hamburg war man geschockt. Und erst jetzt, als es eigentlich schon zu spät war, ergriff man drastische Gegenmaßnahmen. Sie gingen wesentlich vom Universitätspräsidenten Peter Fischer-Appelt aus, der – ein singulärer Vorgang – zusammen mit Horst Bredekamp Hamburgs Ersten Bürgermeister Klaus von Dohnanyi für eine ungewöhnliche Aktion gewann: Er setzte sich gemeinsam mit Warnkes Vetter Joist Grolle, damals Hamburger Schulsenator, beim Hessischen Kultusminister dafür ein, Warnkes bereits unterschriebene Zusage rückgängig zu machen. Zudem hatte die »ZEIT«-Journalistin Petra Kipphoff, mit der Warnke bis zum Tod freundschaftlich verbunden blieb, den aus dem Exil zurückgekehrten Eric Warburg mobilisiert, der sich – in der Tradition seines Onkels Aby – der Kunstgeschichte verpflichtet fühlte und eine größere Summe für die Bibliothek des Kunstgeschichtlichen Seminars stiftete. Und das Hamburger Kunstgeschichtliche Seminar erhielt – eine Sensation – drei neue Professorenstellen.

Kunstgeschichte als Urwald – Warnke als Lehrer und Prüfer

Seine Vorlesungen waren Ereignisse. Sie fanden dienstags und donnerstags statt, und sie dauerten jeweils nur 45 Minuten, weil Warnke der Meinung war, dass dies die naturgegebene Spanne sei, in der man einem Thema konzentrierte Aufmerksamkeit entgegenbringen könne. Der Ernsthaftigkeit der Situation und der doch wohl empfundenen Würde vielleicht nicht des Amtes, aber der Institution »Vorlesung« verlieh er Ausdruck durch das rituelle Anlegen von formeller Kleidung – Anzug, Hemd, Krawatte. Unvergesslich sein Einstiegsgestus: Er sprach in das muntere Tohuwabohu des Hörsaals einfach ganz leise hinein. Manchmal merkten die Anwesenden erst nach drei Minuten, dass er bereits zu reden begonnen hatte – die Wirkung: schlagartige Stille ... Charakteristisch war seine Kunst der minimalistischen Selbstinszenierung, eine auf das Wesentliche reduzierte Körpersprache und ein gesammelter, konzentrierter und so gedehnter Sprachduktus, dass man Warnke heimlich auch ein bisschen wegen seiner zeitökonomischen Maßnahmen bewunderte. Grundsätzlich berief er sich auf Leopold von Ranke, dessen berühmten Ausspruch er im Kontext einer Vorlesung gern wiedergab: »Man hat der Historie das Amt, die Vergangenheit zu richten, die Mitwelt zum Nutzen zukünftiger Jahre zu belehren, beigemessen: So hoher Ämter unterwindet sich gegenwärtiger Versuch nicht: er will bloß zeigen, wie es eigentlich gewesen.« Warnke präsentierte in der Vorlesung neue Erkenntnisse und gerade erst entdeckte Zusammenhänge. Ihm konnte man während des Redens beim Denken zusehen. Der traditionsreiche Hörsaal C war in der Regel – von Hörern aller Altersgruppen – so gut gefüllt, dass die Treppenstufen als zusätzliche Sitzplätze erhalten mussten. Natürlich trugen zur Attraktivität der Vorlesungen auch die von ihm gewählten, bewusst auf ein breites Publikum hin angelegten Themen bei; sie hatten oft monografischen Charakter und behandelten unter anderem »Das Kapitol in Rom«, »Dürer«, »Goya«, »Rembrandt«, die »Architektur des 19. Jahrhunderts«, »Kunstgeschichte der Neuzeit I: Die Grundlagen«, »Manierismus«, »Politische Ikonographie«.

Wirkliche didaktische Innovationen bildeten sich auf der Ebene der Seminare ab. In »Übungen vor Originalen« praktizierte man die »Methode Warnke«: Sich selbst als fachliche Autorität zurücknehmend, teilte der Seminarleiter die Teilnehmer dazu in kleine Gruppen ein, die selbstständig und vor Ort ein Kunstwerk oder eine ganze Museumsabteilung erarbeiten und dann jeweils die übrigen Kommilitonen von der Schlagkraft ihrer Argumente überzeugen mussten. Doch auch in der Universität lernten die Studierenden neue Seminarthemen und -techniken kennen, und sie erlebten zum nicht geringen Erstaunen etwas, das für Warnke von eminenter Bedeutung war: dass man bereits vom ersten Tag seines Studiums an als vollwertiger Kunsthistoriker gelten konnte, der ernstgenommen wurde und zu Forschungsleistungen in der Lage war, die Gültigkeit besaßen. Erstsemesterseminare verwandelten sich in Studiengruppen. So untersuchte man im Wintersemester 1979/80 gemeinsam die Geschichte desjenigen Hauses, in dem sich seit 1967 das Kunstgeschichtliche Seminar befand: In dem repräsentativen Mehrfamilienhaus in der Moorweidenstraße 18/Ecke Rothenbaumchaussee hatten vor dem Zweiten Weltkrieg mehrere jüdische Familien gewohnt, denen jedoch gekündigt wurde, als die Stadt das Haus 1938 erwarb – um dort Behörden unterzubringen. Die Erstsemestergruppe erstellte eine monografische Broschüre, die sich sowohl der Geschichte als auch der Architektur selbst widmet und deren Qualität noch heute überzeugt. Sie generierte Nachfolger: Im folgenden Jahr unternahm die Erstsemester, ebenfalls im Kollektiv, eine wahrhaft kriminalistische Spurensuche zur Geschichte des Seminars selbst, die wiederum von der Universitätsdruckerei gedruckt wurde; Seminarleiter war Heinrich Dilly, der kurz zuvor in Berlin mit einer Arbeit zur Disziplingeschichte promoviert worden war. Und im Sommersemester 1984 entstand in einem von Horst Bredekamp geleiteten Seminar eine vergleichbar vorzügliche Monografie über den dem Uni-Hauptgebäude gegenüberliegenden Dammtorbahnhof. Einige Jahre später untersuchte Warnke mit seinem Erstsemesterseminar die universitären Sammlungen, etwa das traditionsreiche mineralogische Museum – hiermit ebenfalls den Studenten die vielfältigen Arbeitsfelder der kunsthistorischen Praxis auch abseits der Kunstmuseen vor Augen führend.

Thema »Sehen« – Warnkes Devise lautete: »Wer beschreiben kann, ist Kunsthistoriker«. So verwandelte er etwa die Übung über den Dürer-

Zeitgenossen Hans Baldung Grien in ein spannendes Kriminalstück, indem er den detektivischen Spürsinn seiner Studenten herausforderte. Das Setting: »Eine Zeichnung Baldung Griens war geraubt worden und musste so beschrieben werden, dass es für einen Laien – hier den mit dem Fall betrauten Oberkommissar – zweifelsfrei identifizierbar war.« Die durch die Studenten erstellten Texte wurden dann bis in feinste Strichlagen hinein so detailliert seziert, dass man es ein Leben lang nicht vergaß. Überhaupt setzte Warnke auch stilistisch bleibende Akzente, indem er in Seminararbeiten das Adjektiv »interessant«, dessen Belanglosigkeit ihm der Sache nicht angemessen erschien, quasi verbot; Abkürzungen wie »bzw.« hielt er für überflüssig. Doch waren ihm aus seiner eigenen Volontärszeit auch die Erfordernisse der Museumspraxis so gut erinnerlich, dass er sie immer wieder in die Ausbildung der zukünftigen Kunsthistoriker integrierte. Man konnte lernen, wie man Gemälde hängt, wie man Wandtexte verfasste, wie man Führungen aufbaute – »bitte keine Jahreszahlen«, weil das Publikum in der Regel mit diesen weniger, mit der knappen Schilderung des historischen Kontextes mehr anfangen könne. Das Einpressen kunsthistorischer Phänomene in ein chronologisches System fand er spießig und unproduktiv, unerlässlich aber dagegen eine deutlich herausgearbeitete These. Wenn sie keine These hatte, hatte für Warnke eine wissenschaftliche Arbeit, ob Erstsemesterreferat oder Dissertation, keinen Wert. Insgesamt bildete das Vertrauen darin, dass man als Studierender den einem zugestandenen Freiraum schon nach Kräften nutzen würde, einen seiner herausragendsten Charakterzüge als akademischer Lehrer.

Warnke selbst hatte seine Dissertation geschrieben, ohne vorher oder nachher auch nur ein Wort mit dem Doktorvater darüber gesprochen zu haben. Die kuriosen Umstände seiner mündlichen Prüfung hat er wie folgt geschildert: Sie verlief

kurz und einprägsam: »Herr Warnke, Sie waren doch länger in Madrid – wohin sind Sie denn von dort hingereist?« Meine Antwort: »Ich bin vor allem in Portugal gewesen.« »Ach«, sagte er, »wissen Sie, wie Buschbeck zu Tode gekommen ist?« Ich überlegte kurz, ob Buschbeck, den ich nur vom Namen her kannte, vielleicht zu Henry Thode, dem Kunsthistoriker in Heidelberg, gereist sei. Jedenfalls sagte ich: nein, das wisse ich nicht. (Es schloss sich an eine

längere Schilderung der Todesumstände des Wiener Kunsthistorikers Ernst Buschbeck, der 1963 mit einer Gruppe Kunstinteressierter in einer Höhle an der portugiesischen Atlantikküste von einer verirrten Welle erfasst worden und so ertrunken war.) Dann murmelte er noch: »Ja, der Prado, übrigens: Hatte Rembrandt noch zu tun mit Portugiesen – aber lassen wir das.« Und er machte den Gestus, dass ich gehen könne. Ich fühlte mich in diesem Augenblick beleidigt und sagte spontan: »Herr Professor, aber so habe ich mir diese Prüfung nicht vorgestellt.« Daraufhin er, und es war seine dritte Frage: »Wie haben Sie es sich denn vorgestellt?« Ich sagte: »Na ja, mir ist die ganze Kunstgeschichte wie ein dunkler Urwald, und ich habe gedacht, das käme jetzt mal zutage.« Darauf er mit seiner letzten Frage: »Meinen Sie denn, mir ist die Kunstgeschichte kein Urwald?« So wurde ich entlassen.¹⁰⁷

Kein Wunder, dass sich dieses in seiner Komik kaum zu überbietende Urerlebnis auch auf Warnkes eigene Praxis als akademischer Lehrer auswirkte. »Ein Leben lang konnte ich Prüfungen eigentlich nicht wirklich ernst nehmen. Die jetzigen Disputationen finde ich viel angemessener, in denen nur der Prüfling etwas weiß.«¹⁰⁸ In dem Moment, in dem er sich selbst als Prüfer wiederfand, gab er diese eher lässige Haltung, dieses seinen Schülern entgegengebrachte Grundvertrauen, weiter. Hatte man sich also als Kandidat in seine Sprechstunde gewagt und ihn gefragt, ob es irgendetwas gäbe, das man für die vor dem versammelten Lehrkörper abzuhaltende Disputation noch beachten sollte, konnte man zur Antwort einen Einblick in Warnkes Trickkiste erhalten:

Also wie Sie wissen, ich bin ja Pastorensohn. Im Grunde ist ein Prüfungsgespräch ja nichts anderes als eine gute Predigt. Die besteht immer aus drei Teilen. Erstens: man beschreibt das Jammertal. Alles ist schrecklich, die Situation ist verfahren, das Ende ist nah, eine Lösung nicht in Sicht. Zweitens: Erörterung der Frage »Was können wir tun?« Diskussion der verschiedenen Handlungsmöglichkeiten, die aber die Gemeinde immer noch ratlos zurücklässt. Drittens: Die Erlösung. In der Kirche ist dies der Moment, in dem die christliche Botschaft, der Glaube an den Messias, zur Entfaltung gelangt. In der Wissenschaft: Ein Versuch einer neuen Zuschreibung, neuen Datie-

rung, neuen Kategorisierung ... egal was, es muss als rettende Idee daherkommen, die eine überraschende Wendung bringt.¹⁰⁹

»Das Schreiben und das Ausstellen« – Im Dialog mit Werner Hofmann

Warnkes Tätigkeitsfelder dehnten sich Anfang der 1980er-Jahre immer weiter aus, was sich nicht zuletzt der – gelegentlich auch problematischen – Freundschaft mit Werner Hofmann verdankte. Warnke hatte 1973 den Beitrag über »Das Museum als Lernort« verfasst und das Thema im selben Jahr in dem ebenfalls bereits erwähnten Text »Museumsfragen« weiterentwickelt. Andererseits war Werner Hofmann für eine Museumsarbeit bekannt, die an das Bedürfnis gekoppelt war, »über Kunstwerke schreibend nachzudenken«. ¹¹⁰ Resultat dieser Durchdringung der jeweiligen professionellen Sphären war das gemeinsam mit Hofmann und der nordamerikanischen Hispanistin Edith Helman 1981 von Henning Ritter in seiner »Europäischen Bibliothek« herausgegebene Buch »Goya. Alle werden fallen«, das ein Jahr nach der großen Goya-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle erschien. ¹¹¹ Warnke lenkte hier, wohl angeregt durch Warburgs entsprechende Untersuchungen, den Blick auf »Goyas Gesten«, an denen er den politisch bedingten Wandel der zeitgenössischen Gebärdensprache demonstrierten konnte. Doch sein analytischer Blick reicht auch diesmal bis in die Gegenwart, bis zu politischen Gesten der eigenen Zeit, die später einen zentralen Bestand des Indexes für Politische Ikonographie bilden werden. ¹¹² Als Hofmann 1983 zwei Ausstellungen, »Köpfe der Lutherzeit« und »Martin Luther und die Folgen für die Kunst«, veranstaltete, band er den Kollegen in die Planungen mit ein. Matthias Bormuth hat in seinem Buch »Zur Situation der Couchecke. Martin Warnke in seiner Zeit« gezeigt, wie sich über der Figur Luthers zwischen dem katholisch erzogenen Österreicher und dem protestantischen deutschen Pfarrerssohn ein produktiver Dialog entspann. ¹¹³ Warnke reagierte auf die Ausstellungen mit einer eigenen Publikation, »Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image«. ¹¹⁴

1982 begründete man gemeinsam – seltener Fall einer auch programmatischen Kooperation zwischen Universität und Museum – ein neues Publikationsmedium: »IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle«. ¹¹⁵ »Idea« – mit dem Titel berief man sich weniger auf Plato als

auf Panofskys berühmte, 1923 von der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg publizierte gleichnamige Schrift:

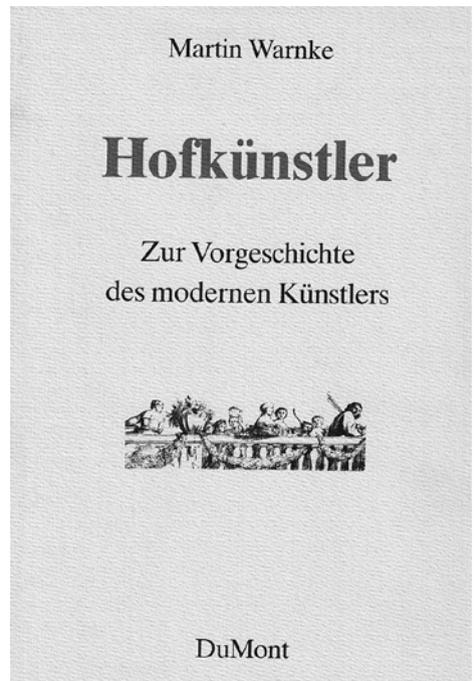
Der Titel dieser Zeitschrift ruft die Erinnerung an die wenigen Jahre herauf, in denen die Kunstwissenschaft in Hamburg ein internationales Spitzenniveau vertrat. »Idea« ist nicht allein der Titel einer klassischen Schrift des frühen Panofsky, des ersten kunstgeschichtlichen Lehrstuhlinhabers an der Hamburger Universität, sondern zugleich das Stichwort für ein kunstwissenschaftliches Verfahren, in dem Anschauung und Denken, Begriff und Sache, Bild und Idee in einer unaufgehobenen Spannung und Bewegung gehalten sind.¹¹⁶

Aus dem Rückbezug auf Panofsky und auf Warburg, so Hofmann und Warnke weiter, sollten Anstöße gewonnen, Anregungen in das Fach hineingetragen werden. Das neue Publikationsmedium gab Warnke die Möglichkeit, sein Credo von einer problemorientierten, ideengestützten Kunstgeschichte in einem weiter gespannten Kontext zu erproben und dies nicht nur auf die Theorie, sondern auch auf die zeitgenössische Praxis anzuwenden. Erster in »IDEA« abgedruckter Text war Erwin Panofskys »Sokrates in Hamburg oder Vom Schönen und Guten« – eine programmatische Verbeugung vor dem von ihm so geschätzten ersten Hamburger Ordinarius für Kunstgeschichte und gleichzeitig, typisch für Warnke, vor dessen brilliantem Humor: »Sokrates in Hamburg« gilt bis heute zu Recht als einer der geistreichsten und witzigsten Texte, die die deutschsprachige Kunstgeschichte je hervorgebracht hat.¹¹⁷ Werner Hofmann steuerte in diesem Heft einen Beitrag über Caspar David Friedrich und »die Tradition der protestantischen Frömmigkeit« bei, Warnke selbst schrieb über »Praxisfelder der Kunsttheorie« und demonstrierte damit schon im Titel jene Vorliebe für Oxymora, jenes Reflektieren zwischen Widersprüchen, das sein Denken so produktiv machte.¹¹⁸

Der Hofkünstler

1985 und damit anderthalb Jahrzehnte nach ihrer Einreichung war seine Untersuchung über »Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers« druckfähig. Sie erschien im DuMont-Verlag und enthielt nicht eine einzige Abbildung. Die Kritik kreidete ihm dies als protestantische Sparsamkeit an. Und auch für den Leser machte es die Sache nicht einfacher. Doch hat Warnke selbst einen Hinweis gegeben auf die Gründe für seine visuelle Askese: Methodisch stelle die Untersuchung zum »Hofkünstler« einen Beitrag zur »Bedingtheitsforschung« dar. Sie widme sich damit nicht der Analyse von Kunstwerken, sondern sie frage nach den Voraussetzungen, nach den Umständen, unter denen diese entstanden sind. Dafür braucht man keine Abbildungen, sondern vor allem historische Quellen, wie Warnke sie in großer Zahl in seinen Text eingearbeitet hat.

Doch schon die Kombination aus Titel und Untertitel, die zwei vermeintlich widersprüchliche Gedanken verbindet, musste neugierig machen. Während das Wort »Hofkünstler« subalterne, höflingshafte Auftragnehmer von geringer künstlerischer Originalität assoziieren lässt, öffnet der Untertitel »Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers« eine überraschende Perspektive, die dem potenziellen Leser eine neue Blickachse eröffnet. Einerseits geht es um die Beschreibung einer historischen Situation. Andererseits aber entwickelt Warnke aus dieser eine Perspektive, die bis in die Gegenwart reicht. Dieser weiträumige Blick, dieses Interesse auch an zeitgenössischen Phänomenen und ihre Herleitung aus der Vergangenheit



»Hofkünstler«, 1985



Martin Warnke bei der Präsentation der Publikation »Hofkünstler« (1985), eingerahmt von Heinz Schlaffer (links) und Bazon Brock (rechts), um 1985

haben wesentlich dazu beigetragen, dem vermeintlichen Orchideenfach Kunstgeschichte eine neue gesellschaftspolitische Relevanz zu verleihen. Vielfach ist seitdem beschrieben worden, wie Warnkes Opus magnum, das sich längst als Standardwerk etabliert hat, das bestehende Geschichtsbild komplett demontiert und neu wieder zusammengesetzt hat.

Wie er es seine Studenten gelehrt hat, beginnt Warnke auch sein eigenes Buch mit einer deutlich als solche markierten, bemerkenswerten These:

[...] daß wir von Kunst als einem höheren geistigen Vermögen sprechen und den Kunstwerken eine besondere Dignität zubilligen, für deren Bewahrung und Pflege, Erforschung und Wirkung wir Museen, Denkmalämter, Lehrstühle und Zeitschriften unterhalten; dass wir den Künstlern einen besonderen Status zubilligen; sie in Akademien, nicht in Berufsschulen ausbilden und ihre Werke als geistige, nicht als handwerkliche Produkte bezahlen – kurz, dass das, was sich unter dem Namen »Kunst« als ein besonderes System mensch-

licher Tätigkeit darstellt, eine Folgewirkung der besonderen Formen höfischen Umgangs mit Kunst und Künstlern ist.¹¹⁹

Wie konnte das sein – die Unabhängigkeit etwa eines Joseph Beuys hätte sich ausgerechnet aus der Hofkunst entwickelt? Der bisherigen Lehrmeinung, die den autonomen Künstler sich aus den Zünften, aus der Mitte der bürgerlichen Gesellschaft heraus und damit aus den Städten sich hat entwickeln sehen, widerspricht Warnke mit einem schon bei Rubens beobachteten Phänomen: Wie auch van Eyck, wie Mantegna, wie Velázquez und viele andere waren die an Höfen beschäftigten Künstler trotz mancher Beschränkungen nicht etwa einem festen Normensystem unterworfen, das sie zu »Fürstenknechten« machte, sondern sie konnten sich, ganz im Gegenteil, im Umkreis des Hofes von diesem emanzipieren. Die Höfe befreiten den Künstler aus Zunftzwängen, sie »belohnten« Originalität und Einfallsreichtum, und sie billigten ihm eine Souveränität zu, die seine Tätigkeit als geistige Leistung erscheinen ließ. An den Höfen hatten sie nicht selten eine Sonderstellung inne. Ein gutes Beispiel für die Freiheit im Umgang, die man ihnen zubilligte, ist das Besoldungssystem: Es sah in der Regel keine festen Tarife vor, sondern einen freien Austausch aus »Geschenk« – das Kunstwerk – und »Gegengeschenk« – die Entlohnung. Besteller und Ausführer agierten in diesem System auf gleicher Ranghöhe. Der Künstler ist in diesem Moment nicht mehr Handwerker, sondern geistiger Schöpfer, ein aus anderen Sphären her besonders begabter und befähigter Mensch, gleichsam ein »Enkel Gottes«.

Warnke belegt diese These durch ein stupendes, in jahrzehntelanger Arbeit zusammengetragenes Quellenmaterial. Briefe, Urkunden, höfische »Küchenregister«, Reiseberichte, Zunftnachrichten werden in großer Fülle herangezogen, leserfreundlich in den Fließtext integriert und kommentiert. Die hier vorgelegte, vom Mittelalter bis in die Neuzeit reichende Sozialgeschichte des Künstlers hat den Blick auf die Kunstgeschichte der Renaissance neu eingestellt. Doch bemerkenswerterweise fragte Warnke auch nach den Folgen dieser Entwicklung. Denn seit der Französischen Revolution, so seine Conclusio, ist die gesellschaftliche Rolle der Künstler eine vollkommen andere. Mit dem Wegfall von Hof und Klerus als Hauptauftraggeber von Kunstwerken agierten Maler, Bildhauer und Architekten nicht mehr in einem perma-

nenen Dialogsystem, sondern sie mussten sich – und müssen es bis heute – ohne den Background einer Institution auf dem freien Markt behaupten und sich ihren Platz in der Gesellschaft immer wieder neu selbst sichern.

Zeitgenössische Künstler spielten also in Warnkes theoretischem Gesichtsfeld absolut eine Rolle – ein unmittelbares Näheverhältnis ergab sich daraus jedoch nicht. Er selbst stehe, so seine Einschätzung in einem Interview mit Studenten, der Gegenwartskunst eher »asketisch« gegenüber. Die gegenwärtige Kunstphase sei ihm eigentlich gleichgültig. »Pop war meine letzte Kunstphase, in die ich noch überzeugt eingestiegen bin.«¹²⁰ Dass Martin Warnke aber umgekehrt zeitgenössische Künstler durchaus inspirieren konnte, zeigte sich, durchaus zu seinem Vergnügen, in verschiedenen Stadien seines Lebens auch ganz unmittelbar. So kam einmal am Ende des Semesters nach einer Vorlesung eine Hörerin nach vorn an das Pult und überreichte dem Professor ein Kunstwerk: einen schwarzen, hölzernen Bilderrahmen, der an einigen Stellen aus den Fugen gegangen war, weil aus ihm wie ein Luftkissen der leer belassene Bildgrund herausdrängte. Die Botschaft: Die Kunst so, wie Warnke sie verstand, sprengte alle Rahmen, sie ließ sich, das hatte die Vorlesung deutlich gemacht, von keinen Konventionen mehr einsperren – hier begann etwas ganz Neues. Das Objekt hing Jahrzehnte über dem »Prüfungssofa« in Warnkes Arbeitszimmer in der Universität und hat an dieser Stelle Generationen von nervösen Kandidaten mit bilderstürmerischer Energie erfüllt.

Im späteren Leben hat es Warnke großen Spaß gemacht, dass der Hamburger Künstler Stephan von Huene im Jahr 1997 seine Befragung zum Anlass für ein Kunstwerk nahm; es befindet sich heute im Besitz des Museums Weserburg in Bremen. Vermittelt hatte diese Freundschaft die Ehefrau des Künstlers, Petra Kipphoff von Huene. Warnke und von Huene entdeckten bald eine sehr spezielle Gemeinsamkeit: Beide waren sie zwar mit der deutschen Sprache, aber im Ausland (der baltischstämmige von Huene in den USA, Warnke in Brasilien) und in explizit protestantischen Elternhäusern aufgewachsen. Die Klangskulptur »Eingangsfragen – Ausgangsfragen« besteht aus Holz, Glas, Orgelpfeifen und einem Lautsprecher. Sie ruft die Situation der von Warnke beschriebenen engen Einlasspforte der Berliner Gemäldegalerie auf und repetiert, durch einen Sprecher verlesen, die absurdes-



Die Kunst sprengt den Rahmen – Kunstobjekt, Martin Warnke überreicht anlässlich seiner Goya-Vorlesung, o. J.

ten Fragen aus dem genannten Katalog, ergänzt von den Pfeifgeräuschen der Orgel, die ihrerseits die Begleittöne der jeweiligen Frage wiederholen. Es entsteht eine Klangskulptur, die aus den Fragen der Besucher »dadaistische Sprachcollagen eines absurden Musée Imaginaire« zusammenstellt.¹²¹ Noch zwei weitere Arbeiten, die Multimedia-Installationen »What's wrong with Art?« und »Blaue Bücher«, verdanken sich der Anregung durch Warnke-Texte. »Blaue Bücher« ist von Warnkes ikonoklastischem Kölner Vortrag inspiriert. Die Arbeit reflektiert von Huenes Skepsis gegenüber dem Versuch, sich bildender Kunst mit den Mitteln der Sprache zu nähern – und schärft gleichzeitig die Wahrnehmung für die Unterschiede von Sprache und Klang, von Bild und Wort und für die unüberbrückbare Differenz zwischen Kunst und ihrer Beschreibung.

Politische Architektur, politische Landschaft

Die Einladung an das renommierte Berliner Wissenschaftskolleg 1983/84 hatte Warnke die Möglichkeit bieten sollen, seine Habilitation über »Die Organisation der Hofkunst« in ein Buch zu verwandeln: ein aufwendiges Unterfangen, für das der Alltag des Lehrbetriebes keine Zeit gelassen hatte. Doch selbst in dieser privilegierten Situation war es »angesichts hochbedeutender Kollegen aus allen Fächern und vielen Ländern, die zu ausgedehnten Zusammenkünften verlockten und das tägliche Arbeitspensum auf wenige Stunden zusammenschmelzen ließen«¹²², gar nicht so einfach, die eigenen Zeitkontingente gegen Ablenkungen zu bewahren. Warnke berichtete später, dass er sich stärker zurückgezogen, aber als Kompensation etwas anderes angeboten habe, nämlich sonntägliche Architekturführungen durch die Stadt: »Mir war aufgefallen, dass die Nationalsozialisten zu jedem Bau der 20er Jahre einen Gegenbau nach ihren Vorstellungen hatten errichten lassen. Mir wurde dadurch auch der obligatorische Abendvortrag erspart.«¹²³ Warnke konnte seinen Fellows im Wissenschaftskolleg auf dem Berliner Terrain auch die Fortsetzung dieses Musters in die unmittelbare Gegenwart zeigen. Palast der Republik versus Altes Museum, Stalinallee versus Hansaviertel – Großbauten verdankten sich nicht selten einem Überbietungswillen, einem Ringen um Vorrang und Dominanz, das sich nicht nur in den Größenverhältnissen, sondern auch im Stil der jeweiligen Architektur ausdrückte; Stil wird in dieser Perspektive ein Ausdrucksträger, der mehr enthält als ein reines Geschmacksprogramm. Es war charakteristisch für Warnke, dass er aus dieser Beobachtung der kontradiktorischen architektonischen Zeichensetzung ein analytisches Denkmodell entwickelte: Sein 1996 publizierter Text zu »Bau und Gegenbau« ist nicht nur in die Geschichte der Architekturtheorie eingegangen, sondern hat an vielen Stellen auch ein produktives Weiterdenken gefördert.¹²⁴

Die Ausweitung des eigenen Blickfeldes auf den Bereich der Architektur dokumentierte auch ein von Warnke 1984 herausgegebener Sammelband »Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft«, der den Auftakt zu einer ganzen Buchreihe über »Politische Ikonographie« bilden sollte. Was konnte man als Erwerber dieses bescheidenen Taschenbuches Neues lernen,

worum ging es in diesem Band? Warnke lotet in seiner die Eckpfeiler des Themas markierenden Einführung die Grundlagen einer methodischen Neuausrichtung aus, die sich – erneut – der Beschäftigung mit Aby Warburg verdankt. Dessen Suche nach den explizit kulturgeschichtlichen Bedingungen der Kunst sei jedoch kaum auf die Architekturforschung übertragen worden.¹²⁵ »Der hier abgedruckte Aufsatz von Fritz Saxl ist wohl überhaupt der einzige Fall, dass sich aus dem engeren Kreis um Warburg jemand zur Architektur geäußert hat.«¹²⁶ Günther Bandmann mit seinem grundlegenden Aufsatz zu Ikonologie der Architekturgeschichte spielt ebenso eine Rolle wie Warnkes Sektionspartner vom Kölner Kongress, Leopold Ettlinger, und sein Marburger Kollege Heinrich Klotz, der ihm jahrelang intensiver Dialogpartner, vielleicht auch Vermittler in Sachen Architektur, vor allem der zeitgenössischen, war. Spiegelt schon die Auswahl der Beiträger und Beiträge, vom römischen Kapitol und der Konstanzer Ratskapelle über die Neue Reichskanzlei bis zu den offiziellen Bauten der Bonner Republik, die vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten des hier vorgestellten Denkansatzes, so wird Warnke in seinem Text grundsätzlich. Ihm geht es zunächst darum, das gesamte Stoffgebiet überhaupt einmal methodisch zu ordnen und zu strukturieren. Die Kunstgeschichte hätte Architektur vorwiegend als stilistisches und ästhetisches Phänomen behandelt. De facto aber sei die jeweilige Form nicht zum geringen Teil aus dem Umstand zu deuten, dass Bauen einerseits immer einen erheblichen Wirtschaftsfaktor und andererseits eine politische Maßnahme darstelle, die vermeintlich oder realiter Sicherheit gewährleiste. Architektur bringe Machtverhältnisse zum Ausdruck – demonstriere je nachdem Fürstentwillen oder staatlich gebundenes Gemeinschaftsgefühl. Genau in dem Moment aber, in dem der beeindruckte Leser beginnt, Architektur als ein weit ausgreifendes soziologisches Phänomen zu betrachten, bringt Warnke in einer überraschenden Volte sein aufwendig konstruiertes Theoriegebäude wieder ins Wanken. Er macht geltend, dass Stilgeschichte und Ikonographie eben nicht ineinander aufgehen, sondern »kritisch gegeneinander stehen« sollten, da in die

ästhetischen Formen Bedürfnisse und Vorstellungsziele eingegangen sind, die durch die je gültigen theologischen oder politischen Sinnvorgaben nicht einzuholen waren. [...] Die Rekonstruktion der Be-

deutungsabsichten, die etwa Bauherren mit einer Architektur verfolgen, ist notwendig, nicht damit ich die ästhetische Erfahrung in Einklang, sondern damit sie sich in Differenz zu jenen Absichten bringen kann: Im Bewußtsein dieser Diskrepanz erfährt sie ihre historische Berechtigung und ihren aktuellen Sinn.¹²⁷

Hinter dieser Überlegung steckt die Vorstellung von der Autonomie der Form, die eben auch gegen »Bedeutungsabsichten«, gegen Ansprüche, Erwartungen, Zwänge doch immer ihre Unabhängigkeit zu bewahren imstande sei. Erneut schimmert Warnkes Leitstern Jacob Burckhardt durch, den er selbst einmal so zitiert hat:

Es ist der Malerei und Skulptur in den verschiedenen Zeiten und Zivilisationen zugemutet worden, dass sie die amtlichen Darstellungen von Geschehnissen beliebiger Art sein sollen, bloß weil dasselbe für die bestellende Macht oder Meinung irgendwie von Wert und Wichtigkeit gewesen ... Bei alledem darf sich die Kunst gegen die sachliche Vergewaltigung mit gar allen Mitteln helfen. So allein kann sie sich rechtfertigen [...] gegenüber den künftigen Jahrhunderten, welchen das vergangene Machtpathos ja keinen oder nur noch lächerlichen Eindruck macht.¹²⁸

Knapp zehn Jahre später überraschte Warnke die kunsthistorische Fachwelt mit einem Buch, das einer Komplementäerscheinung der Architektur gewidmet war: der »Politischen Landschaft«. Schon der Untertitel, »Zur Kunstgeschichte der Natur«, ruft jenes Spiel der Paradoxien auf, das Warnke zeitlebens so viel Spaß gemacht hat. Wer das Buch liest, verliert unweigerlich seine Unschuld – verliert den naiven Blick auf Burgen und Berge, auf Felsen und Abgründe, auf Ebenen, Baumgruppen und Alleen, auf eine vermeintlich unverfälschte Natur. Landschaft war zu allen Zeiten, so kann Warnke hier zeigen, ein Ort der Territorialansprüche, der Kampfhandlungen, der symbolischen Aufladung oder der politischen Zeichensetzung. Andererseits wird die Natur aber auch als Reflektor menschlicher Handlungen, als Mittel der Prinzenerziehung, als Element der politischen Metaphorik beschrieben. Warnke geht es hier, und das manifestierte sich in der zweiten Lebenshälfte immer deutlicher, inzwischen gar nicht mehr um »Kunst«

im Sinne der Analyse gesellschaftlich sanktionierter Produkte künstlerischer Tätigkeit, sondern um das Sehen an sich: Das Medium des historischen Blickes – was hat man in früheren Epochen in bestimmten Phänomenen gesehen? – erlaubte es, das Instrumentarium der Kunstgeschichte auszudehnen auf Sphären außerhalb ihres traditionellen Geltungsbereichs. Und nicht nur dies: Es ließen sich so auch qualifizierte, historisch gestützte Aussagen zur Gegenwart machen. Dass die Kunstgeschichte sich damit einem neuen Fach, der Medienwissenschaft, annäherte, war Warnke hochwillkommen: Hatte er selbst sich doch auch bereit erklärt, eine Arbeit zur Videokunst – ein Novum – als Dissertation anzunehmen, der weitere folgten.

Die Spanienforschung – Goya, Velázquez und andere »Seinserheller«

Zunächst aber zurück in die Welt der bildenden Kunst: Ein Leben lang blieb Warnke, wie die Leidenschaft für Fußball, für »Cafezinho« und Mate-Tee ein »brasilianisches« Erbe, die Nähe zur spanischen und portugiesischen Kultur ein energispendendes Momentum. Auch die Sprachen beider Länder blieben ihm vertraut. Im Jahr 1983 hatte er als Vertreter der Bundesrepublik Deutschland im Komitee der Europaratsausstellung zu den portugiesischen Entdeckungen und der portugiesischen Renaissance den ganzen deutschen Leihgabenanteil, sowohl

technisch als auch wissenschaftlich, zu bewerkstelligen. Und schon bald nach seiner Berufung in die durchaus als distanzbewusst empfundene Hansestadt begann er mit dem Ausbau eines großen Themenbereichs, der damals noch weitgehend unerschlossen war: der Spanienforschung. Er begleitete Horst Bredekamp, der von Hamburg aus die Kunstgeschichte des Pilgerweges nach Santiago de Compostela neu erschloss, auf Spanienexkursionen, er gewann im Fach Mitstreiter und regte mehrere Studenten zu Promotionen an, die im Bereich der frühen Neuzeit bis in die Gegenwart grundlegende Forschungsergebnisse generierten.¹²⁹ Ein wesentliches Verdienst hat sich Warnke in der Neubewertung des früheren Bonner Ordina-

53

Wolfgang Behner, mein Vorgänger:
"Ich habe bei Vorlesungen nie daran
gedacht, dass die Hörer, die da vor
mir saßen, Kunstgeschichte so mal
beruflich würden betreiben können."

Warum ich mit Fußball aufhörte:
Der Assistent Jürgen Müller, der
mit mir beim Abschiedsspiel für
Horst Bredekamp erfolgreich verteidigte,
ruft ins Feld: "Komm mal
einer zurück – ich bin hier ganz
alleine!"

Ein amerikan. Freund (Marv. Trachtenberg), auf meine Aufforderung hin,
dem aufblickendsten Italienschen
Fahrdurch Gegenüberlandung zu
verwarnen: "Aber das blendet ihn
doch!"

Martin Warnke: »Anekdoten, Szenen, Erinnerungen aus
meinem Leben, unsystematisch mitgeteilt seit 2012«



Marburger Fußballmannschaft mit Martin Warnke (oben links) und Horst Bredekamp (oben Mitte), 1970er-Jahre



Martin Warnke beim Fußballspielen, 1970er-Jahre

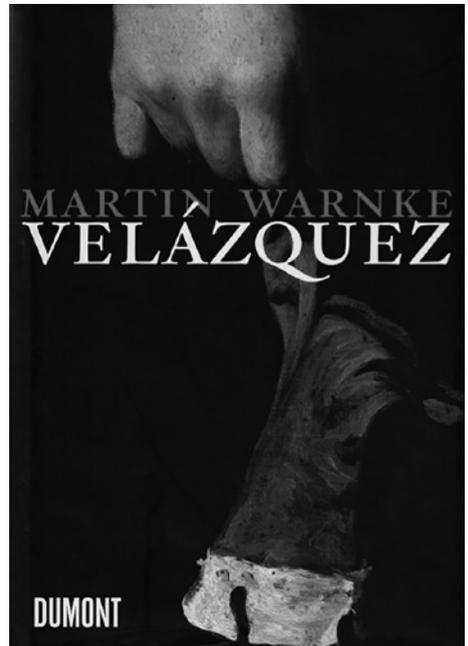


»Kunstgeschichtliche« Fußballmannschaft auf der Moorweide, 1994

rius Carl Justi (1832-1912) erworben, der als einer der ersten zur spanischen Kunstgeschichte geforscht hatte. 1989 wurde unter Warnkes maßgeblicher Beteiligung die »Carl-Justi-Vereinigung zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Zusammenarbeit mit Spanien, Portugal und Iberoamerika« ins Leben gerufen. Aus dieser Initiative entstanden eine Zeitschrift, eine Schriftenreihe, eine Reihe von Kongressen und eine große Zahl wissenschaftlicher Arbeiten. Auf Diskussionsforen und Kongressen diskutierte man intensiv über die Beziehungen zwischen der deutschen Kunstgeschichte und der iberischen Kultur, und 2002 präsentierte Warnke in diesem Kontext seine Überlegungen für die Gründung eines deutschen kunsthistorischen Instituts in Madrid; 2012 verglich er in einem Vortrag »Justi und Warburg«. Im Jahr 2005 veröffentlichte er eine Velázquez-Biografie, deren Untertitel »Form und Reform« erneut eine originelle These anklingen lässt: Velázquez' Aufstieg vom Straßen- zum Hofmaler sei unter anderem durch das Reformprogramm des jungen spanischen Königs Philipp IV. eingeleitet worden, das Bescheidenheit und Luxusverzicht propagierte. Damit war auch hier ein »Anspruchsniveau« gegeben, das der frühe Velázquez virtuos mit Straßen- und Alltagsszenen bediente. Im Kontext des

Hofes gelang dem Maler dann, wie Warnke faszinierend konkret herausarbeitet, die Durchbrechung der Klassengrenze zwischen Bürgertum und Adel – und das weniger dadurch, was er malte, als durch die Art, wie er etwas malte: Velázquez' von Impressionisten wie Édouard Manet so bewunderte lockere, schnell und virtuos gesetzte Pinselstriche, »die nicht das Sein, sondern eher den Schein der Dinge einfangen«, entsprächen nämlich exakt dem Tugendkanon des idealen Hofmanns, dem unpräntiöse Selbstverständlichkeit oder Absichtslosigkeit die »wahre Quelle der Grazie« gelte.¹³⁰ Das Malverfahren und der Stil dieses Malers bedienen sich des Verhaltensmusters der »sprezzatura« – jener Lässigkeit, die aus sparsamsten Mitteln die nachhaltigsten Wirkungen erzielt. Velázquez male, so das Resümee dieser auch für die jetzigen Leser zum Verständnis des Malers unerlässlichen Arbeit, als »adliger Hofmann, der sich beim Malen nicht schmutzig macht, weil er die Farben leichthin, wie Geistesblitze zu setzen versteht«.¹³¹ Das Phänomen des Hofkünstlers, überhaupt das Eingebundensein des Künstlers in die Ansprüche des Auftraggebers und die dennoch – oder paradoxerweise gerade dadurch – entwickelte Möglichkeit, sich Freiräume zu schaffen, blieb eines von Warnkes Lebensthemen.

Aus der Kombination entstand, wenn man so will, eine Vorlesung, an die man sich noch heute erinnert; sie sei hier Pars pro Toto etwas ausführlicher vorgestellt. Im Sommersemester 1996 las Warnke über Francisco de Goya, dem er schon seit den 1970er-Jahren in unterschiedlichen Zusammenhängen Untersuchungen gewidmet hatte. Was war das Wesentliche, das Neue, das Faszinierende an seiner Annäherung an den spanischen Künstler? Die Kunstgeschichte hatte Goya zuletzt unter dem Aspekt einer psy-



Buchtitel »Velázquez«, 2005

chisch defekten »Problemnatur« verhandelt, der »in seiner Brust die Ungeheuer der Phantasie« ausbrütet:

[...] seine Einsamkeit, sein Kampf mit den monströsen Phantasien, seine Verzweiflung und Qual, seine kreatürliche Vitalität machte ihn zu einem Medium modernen Lebensgefühls, zu einem Küber aus dem Nichts, einem Seinserheller aus der Finsternis, kurz: zu dem Prototypen des modernen Künstlers, der stellvertretend alle Abnormitäten auszubrüten hatte, die das brave Publikum verdrängt hatte.¹³²

Es wird an dieser Stelle niemanden überraschen, dass Warnke – in der deutlichen Distanznahme vielleicht auch Einblicke in die eigene seelische Verfasstheit gebend – von solchen »psychischen Rekonstruktionen« nichts hielt: »Psychologie ist eine berufsunabhängige Interessensphäre.« Die Kunstgeschichte habe den Künstler nicht als Person, sondern als »Medium der Geschichte« zu betrachten; dieser arbeite zunächst wie ein Schuster, der für seine Kunden alle möglichen Stilvarianten im Angebot habe. Nach einer Abwägung sämtlicher methodischen Zugangsmöglichkeiten entschied sich Warnke dafür, Goyas Œuvre nach »Bestellersphären« durchzugehen und seine Werke im Hinblick auf die Auftragsituation nach »Kirche, Adel, Hof, Öffentlichkeit« zu ordnen. Heraus kam ein Paradebeispiel der »kritischen Kunstgeschichte«: Ihn interessiere, ob Goya die Ansprüche, die ihm die Mächte seiner Zeit zugemutet haben, so realisiert hat, dass noch etwas mehr als die akuten Bedürfnisse eines Kunden befriedigt wurden. Nur sehr selten gestattet Warnke sich eine persönliche Bemerkung, etwa dass es

meine persönliche Meinung ist, dass für mich Goya als Bildnismaler die gültigsten und gelungensten Leistungen als Maler vollbracht hat. Ich könnte auf vieles von Goya verzichten, vor allem auf die immer wieder beschworenen Zeugnisse für eine vorgebliche Volksnähe oder Volksliebe von Goya, weniger aber auf eines seiner Bildnisse.

»Nackte Maja« oder die »Familie Karls IV.«: Warnke gelingt es in dieser Vorlesung, Goyas Bildnisse, gerade die noch heute erstaunliche

»Deformierung« der Herrscherfamilie, aus der historischen Situation, aus der politisch motivierten neuen Nähe zum Bürgertum zu erklären, die sich nach der Französischen Revolution für den europäischen Adel empfohlen hatte. Danach entspricht der Künstler hier noch immer, wenn auch auf sehr eigenständige Weise, den an ihn gestellten Ansprüchen. Kann er aber auch, gerade angesichts seiner letzten frei und nur für sich selbst geschaffenen Werke, als Vorläufer des modernen, die Verfasstheit und gerade Abgründe der Gesellschaft spiegelnden Künstlers gelten? Nach einer auch sprachlich schwindelerregend intensiven Analyse der »Caprichos«, in der existenzielle Fragen aufscheinen, kommt Warnke auf dasjenige »Mitteilungsmedium«, »von dem alle ikonographischen, motivischen und literarischen Elemente gar nichts wissen« – die Form. Die konsequente Wegblendung des Hintergrundes durch den Einsatz von Aquatinta führe in den »Caprichos« zur »Negation des Illusionsraums«. Damit bewegen sich Goyas Menschen in einem »Unraum« oder »Nichtraum«, in einer maßstablosen Welt, in der Menschen ihre Leidenschaften aneinander ausleben. Es ist das genuine Erkenntnispotenzial der Kunstgeschichte, das Warnkes Ausgangsfrage beantworten hilft: Goya habe sich zwar noch dem Typus des alten Handwerkerkünstlers verpflichtet, aber sich auch schon mit einem Künstlerbild konfrontiert gesehen, das von ihm »subjektive Wahrhaftigkeit und Authentizität« verlangte und damit eine Gegenstellung zur bestehenden Welt und zu bestehenden Normen. Es ist eben jene Gegenstellung zu den bestehenden Normen, die bis heute das Selbstverständnis des modernen Künstlers ausmacht.

»Meine Geschichte mit Warburg«

Warnke hat mehrfach darauf hingewiesen:

Meine Geschichte mit Warburg begann eigentlich schon während der Marburger Professur. Damals, in den frühen 70er Jahren, hielt ich mit den Germanisten Gerd Mattenklott und Heinz Schlaffer ein kulturwissenschaftliches Seminar über ihn und seinen interessanten Schüler Edgar Wind. Von Warburg und seiner Bibliothek hatte ich zuerst von meinem Lehrer Kauffmann gehört. Dieser wiederum hatte bei seinem Lehrer Adolph Goldschmidt in den 1920er Jahren Panofsky kennengelernt, der den dortigen Lehrstuhl innehatte und eng mit Warburg und seiner Bibliothek verbunden war.¹³³

Die geistesgeschichtliche Bedeutung Aby Warburgs war Warnke also von jemandem vermittelt worden, der diesen noch persönlich erlebt hatte. Dass Aby Warburg in Hamburg wieder zu Ehren kam, dass man sich auch öffentlich seiner erinnerte und zu der von ihm initiierten Kulturwissenschaft bekannte, verdankte sich jedoch zunächst dem seit 1969 als Direktor der Hamburger Kunsthalle amtierenden österreichischen Kunsthistoriker Werner Hofmann. Dieser hatte sich schon in seinem 1973 erschienenen Ausstellungsband über Manets »Nana« zu Warburg als dem Initiator einer bildgeschichtlich agierenden Methode bekannt und 1978 dem damaligen Ersten Bürgermeister Hans-Ulrich Klose die Stiftung eines Aby-Warburg-Preises vorgeschlagen. Als Warnke dann 1979 nach Hamburg kam, öffnete die geteilte Überzeugung von der Vorreiterstellung Warburgs den Weg zu einer jahrelangen, fruchtbaren Zusammenarbeit. So präsentierte die Kunsthalle vom 14. Oktober 1979 an aus Anlass von Warburgs 50. Todestag eine Ausstellung zu seinem Leben und Werk. Ihr vorangegangen war ein Symposium über Karikaturen als »Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens«, auf dem sowohl Martin Warnke als auch die Hamburger Kollegen Klaus Herding und Alexander Perrig Vorträge gehalten hatten. »Nervöse Auffangorgane« – diese Formulierung spielt an auf Aby Warburgs Überzeugung von der in Kunstwerken enthaltenen psychischen Energie, deren Erforschung er sein wissenschaftliches Leben gewidmet hatte.

Sie diente auch als Titel eines von Herding zusammen mit Gunter Otto herausgegebenen Aufsatzbandes. Diese frühe, entscheidende Wiederentdeckung gewann Gestalt in einem 1980 von Werner Hofmann, Martin Warnke und dem damaligen Kustos an der Hamburger Kunsthalle, Georg Syamken, veröffentlichten Buch, das den wegweisenden Titel »Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg« trägt. Er entstammt einem unveröffentlichten Text Warburgs über Édouard Manet. Während Syamken erstmals Warburgs Wirken und seine Bibliothek in Hamburgischem Kontext vorstellte, präsentierte Hofmann Warburg im Licht der zeitgenössischen künstlerischen Produktion und so als jemanden, dessen Werk nicht nur von der Antike her, sondern gleichermaßen auch vom Kubismus, Impressionismus, Fauvismus zu verstehen sei. Warnke beteiligte sich mit zwei Beiträgen: »Vier Stichworte. Ikono-logie / Pathosformel / Polarität und Ausgleich / Schlagbilder und Bilderfahrzeuge« sowie »Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz«; bei dem letztgenannten Text handelt es sich um den Hamburger Vortrag.¹³⁴ In diesem entfaltet Warnke einen intensiven und produktiven Dialog zwischen Aby Warburg, Jacob Burckhardt und ihm selbst. Wie Warnke berief sich Warburg auf die überragende Leitfigur Jacob Burckhardt, dessen Frage nach den »Bedingtheiten« der Kunstproduktion beider wissenschaftliches Erkenntnisinteresse prägte; diesem galt er als »vorbildlicher Pfadfinder«, der den Weg wies in eine kulturgeschichtlich verstandene Kunstgeschichte, die sich als Teil der »Gesamtkultur« einer Epoche verstand – weshalb bei Burckhardt wie bei ihm selbst neben den großen Bildwerken der »Hochkultur« auch Zeugnisse der Alltagswelt wie Werbeplakate, Briefmarken, Hochzeitstruhen in den wissenschaftlichen Fokus rückten.¹³⁵ Warnke beginnt mit einem Überraschungsmoment, der Analyse eines Plakats von Klaus Staeck, und katapultiert so Warburgs Beobachtung vom »Nachleben« der Formen und Motive in einen zeitgenössischen Kontext. Mit spürbarer Sympathie wird Warburg hier als jemand präsentiert, der für die »Aussagekraft des an die Randzonen der Kultur Gedrängten« eintritt, der im Bilderatlas »das Periphere, Subkulturelle, Abgelagerte, Ge- und Verbraachte« zur Geltung bringt. Damit rücke er, so auch Warnke, in die Nähe zeitgenössischer Kunstpraxis, vor allem der des Dadaismus, dessen Collagen eine Ordnung herstellten, »in der noch das Letzte, Zufällige, das Ab- und Andersartige in Freiheit aufgehoben sein soll«.¹³⁶

Warnkes gründliche Analyse der sich spontan nur schwer erschließenden visuellen Bildbotschaften von Warburgs Bilderatlas, auch und vor allem dessen psychischer Dimension, hat allen späteren Bearbeitern den Weg gewiesen. Er rücke, so sein Fazit, »die Kunstwissenschaft ein in die Reihe jener großen Aufklärungs- und Rationalitätsprogramme der ersten Jahrhunderthälfte, wie sie für die Psychologie Sigmund Freud, für die Soziologie Max Weber und das gleichzeitig mit der Warburg-Bibliothek gegründete Institut für Sozialforschung in Frankfurt entworfen haben.«¹³⁷

Unter seinen vier »Stichworten« versammelt Warnke jeweils mehrere wissenschaftliche Beiträge Aby Warburgs, deren Grundmotive und Erkenntnisinteressen im Anschluss herausdestilliert werden. Damit wurde dankenswerterweise ein Weg geöffnet in dessen für Außenstehende unübersichtliche und disparate Ideenlandschaft. Gleichzeitig aber beginnt Warnke hier mit Warburg über die Jahrzehnte hinweg eine Diskussion, deren Themenfelder sein eigenes wissenschaftliches Denken berühren. Dazu gehört die Überzeugung, dass es produktiver sei, auf Probleme als auf Lösungen hinzudenken. Dass er in Warburgs thematisch geordneter Büchersammlung eine »Problembibliothek« erkennen konnte, hat ihn ebenso begeistert wie der Umstand, dass in dessen Ausführungen zur visuellen »Pathosformel« bereits eine weite Perspektive auf andere Wissenschaften angelegt war, vor allem auf die literarische Toposforschung und die moderne Medienwissenschaft. Und schließlich waren beide einem Phänomen auf der Spur, das, ganz im Gegensatz zur traditionellen Kunstgeschichte, im Unabgeschlossenen, Offenen, Beweglichen, Unerledigten keinen Mangel, sondern im Gegenteil eine Qualität erkannte. Warburgs »Bilderfahrzeuge«, seine Beobachtung des »Tauschverkehrs der Formen«, der »Kreislaufvorgänge« künstlerischer Themen und der »Mobilität von Bildern« bestätigten Warnkes Überzeugung, dass dieser einen Anstoß gegeben habe zu einer »problemorientierten« Kunstgeschichte, wie sie auch Burckhardt schon gefordert hatte – und deren Potenzial erst noch zu entdecken sei.¹³⁸ Angelegt ist in diesen Beiträgen bereits jene Faszination für Warburgs Bilderatlas-Projekt, das Jahre später zu einer grundlegenden Publikation führen wird. Mit der Publikation über die »Menschenrechte des Auges« war ein wichtiger Schritt getan: Die wissenschaftliche Leistung Aby Warburgs wurde hier nicht mehr nur vor der Folie der Vergangenheit

gesehen und kommentiert, sondern auch im Licht einer zukünftigen Dimension gesehen. Dass Warnke und Hofmann damit einen bemerkenswerten Weitblick bewiesen, dokumentiert die aktuelle Wertschätzung, die man dem Hamburger Kulturhistoriker in aller Welt entgegenbringt – und nicht zuletzt seine nicht nur Wissenschaftler, sondern immer wieder auch bildende Künstler begeisterte Inspirationskraft.

Und endlich besann sich in diesem Moment auch die offizielle Hamburger Politik auf den bedeutenden Bürger, dessen Bibliothek und Mitarbeiter von den Nationalsozialisten vertrieben worden waren: Der Erste Bürgermeister Hans-Ulrich Klose verkündete die Stiftung eines von der Freien und Hansestadt Hamburg eingesetzten Aby-Warburg-Preises; erster Preisträger der alle vier Jahre vergebenen Auszeichnung wurde der polnische Kunsthistoriker Jan Białostocki. Martin Warnke erhielt den Aby-Warburg-Preis im Jahr 2012. Universitätspräsident Peter Fischer-Appelt würdigte diese Entwicklung als Wende in der Geschichte der Hochschule: »Es war, als ob am Ende eines Jahrzehnts, in dem die großen Werke der Reformen ihre Wirkung getan, aber auch ihre Kraft verloren hatten, es war, als ob von unsichtbarer Hand ein grundstürzender Iconic Turn eingeläutet worden wäre, eine Wende zum Hervortreten der Bildverfassung unserer Existenz.«¹³⁹ Zwei Perspektiven eröffneten sich von dieser Stelle aus: einerseits Warnkes Nähe und auch Freundschaft zu Werner Hofmann und die daraus resultierende langjährige, fruchtbare Kooperation zwischen Hochschule und Museum, andererseits die Erkenntnis, dass die »Wiedergewinnung« Aby Warburgs und seiner »Hamburger Schule« ein weit über Hamburgs, auch über Deutschlands Grenzen hinaus wirksames Potenzial enthielt. Der von Warnke angelegte »Index zur Politischen Ikonographie«, von dem weiter unten die Rede sein wird, ist eines der wesentlichen Resultate dieses hier einsetzenden Auseinandersetzungsprozesses.

Das Warburg-Haus – Maschinenraum, der eine geistige Dauerheizung speist

Schon vor seiner Berufung nach Hamburg hatte Warnke das Haus der ehemaligen Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg im Blick gehabt: Während der Teilnahme an einem Kongress in der Hansestadt, so schildert er es selbst, war ihm ein ausliegendes Blatt mit Informationen über das Gebäude der ehemaligen Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg aus der Perspektive des Denkmalschutzes aufgefallen, das er aufbewahrte. Kaum in Hamburg angekommen, suchte er das Haus in der Heilwigstraße 116 auf, war jedoch enttäuscht – das Haus »wirkte zu der Zeit baufällig und wie eine Ruine.«¹⁴⁰ Tatsächlich hatte man im Lauf der Jahre die alten Fenster durch moderne ersetzt,



Fassade des Warburg-Hauses in der Heilwigstraße 116, rekonstruierter Zustand, o. J.

die ikonischen Leuchten entfernt und den Vorgarten in einen Waschbeton-Parkplatz verwandelt. Der interessierte Besucher wurde vom Besitzer verschreckt. Gemeinsam mit dem damaligen Kunsthallendirektor Werner Hofmann beschloss man jedoch, »diese nach London emigrierte Institution in dem von Warburg für die Bibliothek erbauten Gebäude wieder für die Kunst und Kulturgeschichte als Ort der Forschung und Vermittlung zu neuem Leben (zu) erwecken.«¹⁴¹

Inzwischen ist es ein selbstverständlicher Bestandteil der hamburgischen Kulturlandschaft. Bis das vergessene Bibliotheksgebäude aber dazu wurde, vergingen Jahre – Jahre intensivster Bemühungen, durch die Politik und potenzielle Geldgeber von der Notwendigkeit, das ikonische Gebäude wieder geisti-

gen Zwecken zuzuführen, überzeugt werden mussten. Horst Bredekamp hat berichtet, wie Warnke nach jahrelangem Kampf, nach unzähligen Stunden, die ihm zur Belastung durch »Lehre und Forschung« sowie Institutsverwaltung zuwuchsen, schließlich zunächst aufgab – und sich in eine andere Richtung hin orientierte: 1988 nahm er die ehrenvolle Einladung des Landes Nordrhein-Westfalen an, als Gründungsdirektor bei der Etablierung des Kulturwissenschaftlichen Instituts in Essen mitzuwirken – eines interdisziplinären Forschungskollegs für Geistes- und Kulturwissenschaften, das in der Tradition internationaler Institute »for Advanced Studies« auf hohem Niveau geisteswissenschaftliche Innovation förderte. Die Aufgabe, das ehemalige Gebäude der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg-Haus wieder wissenschaftlichen Zwecken zugänglich zu machen, reichte er an den damals als Geschäftsführenden Direktor zuständigen Horst Bredekamp weiter – Freund und Mitspieler im »Team Kunstgeschichte«, als das sich das Kunstgeschichtliche Seminar damals verstand. Im Frühjahr 1990 schrieb Bredekamp zwei entscheidende Briefe: Der eine war an Rudolf Augstein, damals Herausgeber des »Spiegel«, der andere an Hamburgs Ersten Bürgermeister Henning Voscherau gerichtet. Letzterer enthielt ein weit ausgreifendes Konzept für ein in Hamburg zu etablierendes »Warburg-Haus« als Forschungsstätte, als »One-man-Institute for Advanced Study« und als Ort öffentlichen Austauschs. Den Präses der Behörde für Wissenschaft und Forschung, Ingo von Münch, hatte er für dieses Vorhaben bereits gewonnen. Der Brief schloss mit dem emotionalen Appell des US-amerikanischen Kunsthistorikers Irving Lavin aus Princeton, New Jersey: »Von den drei bedeu-



Martin Warnke und Kurt W. Forster vor dem Kunstgeschichtlichen Seminar, 1990

tendsten jüdischen Denkern des deutschen Sprachraums sind zwei, Freud und Einstein, auf der ganzen Welt bekannt. Der dritte, Aby Warburg, bietet noch die Chance der Wiederentdeckung.«¹⁴²

In Hamburg kam die Warburg-Forschung in Gang. Warnkes Schüler Michael Diers legte 1990 eine Dissertation mit dem Titel »Warburg aus Briefen« vor. Im selben Jahr wurde Martin Warnke Sprecher des neu eingerichteten »Graduiertenkolleg Politische Ikonographie«. Und im Juni 1990 veranstaltete die Universität ein internationales Symposium zu Warburgs Ehren. Organisiert hatten es Horst Bredekamp und Charlotte Schoell-Glass vom Kunstgeschichtlichen Seminar; sie wird sich später mit einer Arbeit über »Aby Warburg und der Antisemitismus« habilitieren. Zwei Dinge waren entscheidend: Es beteiligten sich die drei international hochangesehenen Gelehrten Salvatore Settis aus Pisa, Kurt W. Forster aus Santa Monica und Irving Lavin aus Princeton; alle drei vertraten mit dem Institute for Advanced Study (an dem Lavin als Nachfolger von Erwin Panofsky wirkte), der Scuola Normale Superiore di Pisa und dem Getty Center for the History of Art Institutionen von Weltrang. Und zur Abendveranstaltung im historischen Hörsaal A der Universität begrüßten Universitätspräsident Peter Fischer-Appelt und Hamburgs Zweiter Bürgermeister Ingo von Münch die Gäste. Warnke nahm, aus Essen angereist, mit einem konzentrierten Vortrag über »Warburg und Wölfflin« teil. Dass er nicht, wie man ihm angeboten hatte, in Essen blieb, sondern nach Hamburg zurückkehrte, verdankte sich einem – genau im rechten Moment eingetretenen und für Hamburg ausgesprochen folgenreichen – Mirakel: Als erster Kunsthistoriker überhaupt wurde Warnke 1991 mit dem Gottfried Wilhelm Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgesellschaft, dem renommiertesten deutschen Wissenschaftspreis, ausgezeichnet. Das Preisgeld von 1,55 Millionen DM war zweckgebunden und innerhalb einer Frist von fünf Jahren einzusetzen; der bürokratische Aufwand wurde erfreulich geringgehalten. Es war typisch für ihn, dass Warnke nicht nur die Vorteile, sondern auch die Probleme erkannte und benannte, die mit dem Preis verbunden waren: »In meinem Fall hat der Leibniz-Preis den Vertreter eines relativ kleinen Faches getroffen, für den es in der Regel nicht leicht sein wird, so viel Geld sinnvoll auszugeben.«¹⁴³ So viel Geld sinnvoll auszugeben – das bedeutete für ihn nicht zuletzt, nächtelang zu rechnen und viel Zeit in Verwaltungs-

Prof. Dr. Martin Warnke

Herrn
Dr.-Ing. Dieter Langmaack
Koppel 55

20099 Hamburg

25. Oktober 1996

Lieber Herr Langmaack,

jetzt sind ja die Holzgitter vor dem Warburg-Haus angebracht, die dem Vorgarten einen schönen würdigen Abschluß geben, obwohl im Detail die Stäbe leider falsch rhythmisiert sind. Nun ist aber doch noch sozusagen der letzte Strich zu vollziehen: Die Gitter hängen etwas frei in der Luft; ich hörte neulich jemanden sagen, sie erinnerten ihn an die französischen Pissoirs. Tatsächlich kann man auf den alten Fotos sehen, daß die Gitter auf einem Backsteinstreifen aufruheten. Meine Frage ist, ob vielleicht noch so viele Mittel vorhanden sind, daß dieser letzte Schönheitsfehler am Hause korrigiert werden kann.

Mit freundlichen Grüßen

Brief Martin Warnkes an den Architekten Dieter Langmaack, 1996

vorgänge zu investieren, die er lieber eigenen Forschungen gewidmet hätte. Doch hat Warnke es insgesamt immer als glückliche Koinzidenz betrachtet, dass sich die Freie und Hansestadt Hamburg kurz zuvor entschlossen hatte, das ehemalige Gebäude der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg zu erwerben, das nun mit Inhalt zu füllen war: ein, wie Warnke fand, »lohnendes Gestaltungsziel«. Der Weg zum Warburg-Haus war endlich frei.

Es war ein großer, bedeutsamer Moment: Nachdem man das schon nicht mehr hatte erwarten können, wurde 1993 das Haus der ehemaligen Bibliothek Warburg in der Heilwigstraße 116 von der Bürgerschaft der Freien und Hansestadt Hamburg aus Schweizer Privatbesitz erworben; Erster Bürgermeister war damals Ortwin Runde, maßgeblich beteiligt sein Wissenschaftssenator Leonhard Hajen. Im Oktober des Jahres konnte eine »Aby-Warburg-Stiftung« begründet werden, die mit einem Kapital von sechs Millionen DM ausgestattet wurde; die wesentlichen Beträge hatten der Hamburger Ingenieur Hans Reimer – dem eine persönliche Unterstützung Warnkes am Herzen lag – sowie die Familie Reemtsma beigesteuert; Max Warburg Jr. hatte sie für das Projekt begeistert. Mit den Erträgen aus dem Stiftungskapital sollten geisteswissenschaftliche Forschungsvorhaben auf dem Gebiet der europäischen Kultur- und Kunstgeschichte gefördert werden. Nun gehörte es der Stadt, die, sich ihrer historischen Verantwortung gegenüber einer von den Nationalsozialisten vertriebenen, hochbedeutenden intellektuellen Institution bewusst, es der Wissenschaft zurückübereignen wollte. Doch sowohl das Äußere als auch, noch drastischer, das Innere des Hauses waren im Lauf der Zeit und durch seine späteren Nutzer (zuerst der NDR, dann mehrere kleinere Werbefirmen) erheblich verändert worden. Wir erhielten als das maßgeblich beteiligte Kunstgeschichtliche Seminar den Auftrag, den Rückbau zu begleiten und auch ein Konzept für die neue Nutzung zu erarbeiten. So kam es, dass Warnke und die Autorin dieses Buches den dafür in Auftrag genommenen Architekten Dieter Langmaack – den Sohn des ursprünglichen Architekten – kennenlernten, von ihm die im Architekturbüro erhaltenen originalen Fotos erhielten, alte Pläne entdeckten und anhand der im Haus selbst erkennbaren Spuren »Archäologie der zwanziger Jahre« betrieben.

Warnke hat sich selbst gern als »praktisch veranlagt« beschrieben, er hat etwa grundsätzlich seine Manuskripte und fotokopierten Quel-

lenmaterialien selbst eingebunden und Kartonschuber für Lose-Blatt-Sammlungen hergestellt. Diese Eigenschaft machte sich beim Rück- und Ausbau des Warburg-Hauses deutlich bemerkbar. Im Laufe unserer eisern und detailgetreu verfolgten Rekonstruktion haben wir manche Fehler noch gerade verhindern, manche vereinfachten Wiederherstellungen aber auch erdulden müssen. Doch wir guckten zu genau, sahen zu viel. Zu Warnkes auch später nicht nachlassender Enttäuschung war die Projektplanungs-Gesellschaft der Freien und Hansestadt, die Sprinkenhof AG, nicht bereit, etwa dem horizontal um das ellipsoide Oberlicht herum

verlaufenden Lüftungsschlitz das Aussehen eines antiken Zahnschnitts zu verleihen, das er früher – wie etwa auch im Hörsaal A des Universitäts-Hauptgebäudes (heute Ernst-Cassirer-Hörsaal) zu besichtigen – gehabt hatte. Die Fassungen der Deckenlampen wurden nicht brüniert, die Knospen der Oberlichtrosette bei der Rekonstruktion unterschlagen. Die rekonstruierten Bücherkartekästen im Lesesaal wurden (nachweislich nicht der historischen Situation entsprechend) so hoch angebracht, dass der klein gewachsene Warburg auf eine Leiter hätte steigen müssen, um einen Blick hineinzuwerfen. Die wiederhergestellte Bauhausdeckenleuchte in der Halle ärgerte uns durch ihre falschen Proportionen ... Die Handwerker selbst freuten sich darüber, dass wir ihre Kompetenz und ihren Erfindungsgeist herausforderten. Aber die Sprinkenhof AG, in ihren Kreisen gestört, erteilte Warnke und mir während der Umbauarbeiten eines Tages Hausverbot. Wir amüsierten uns – und beachteten es ungefähr 24 Stunden lang.

Das von Warnke mit Leidenschaft und Akribie betriebene Rückbauprojekt erwies sich als ausgesprochen anspruchsvoll und erforderte – etwa in dem Moment, als die Wissenschaftsbehörde ihre eigen-



Einer der selbstgefertigten Pappschuber



Lesesaal der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg
(heute Warburg-Haus) in der Heilwigstraße 116, 1925

willigen Vorstellungen von der Bestuhlung des Lesesaals durchsetzen wollte – oft genug diplomatisches Geschick. Aber am Ende hatte das Haus seinen ikonischen ellipsoiden Lesesaal wieder, der durch die im Keller entdeckte originale zweiflügelige Tür geschlossen wurde; Warnke hat noch in einem Anfang 2018 geführten Interview mit dem Fotografen Thies Ibold seine Form mit der römischen Barockkirche San Carlo alle Quattro Fontane zusammengesehen und bei Führungen im Haus gern auf die Entdeckung Keplers von den ellipsoiden Umlaufbahnen der Planeten um die Sonne hingewiesen, die sich in diesem »Denkraum der Besonnenheit« widerspiegelte.¹⁴⁴

An der Fassade wurden wie zur Erbauungszeit die Buchstaben »K. B. W.« angebracht, die Fenstersprossen erfreuten sich des auch sonst im Haus zu beobachtenden Dreierhythmus, der jetzt gleichermaßen die Struktur des zuvor als Parkplatz genutzten, nach den originalen Fotos neu bepflanzten Vorgartens bestimmte. Als alles fertig eingerichtet war, brachte ein distinguiertes Chauffeur eines Tages zur großen Überraschung und Freude aller Beteiligten die in der Familie einzig erhaltene bronzene Büste des Begründers der Kulturwissenschaftlichen



Der rekonstruierte Lesesaal heute

Bibliothek, die seine Frau Mary kurz vor seinem Tod 1929 gefertigt hatte. Es ist Martin Warnke zu verdanken, dass sie einen adäquaten Sockel erhielt: Er sprach dafür den bedeutenden Hamburger Bildhauer Franz Erhard Walther an, der einen für die Halle des Warburg-Hauses maßgeschneiderten Steinsockel, der minimalistischen Auffassung seiner »7 Bodenplatten für Hamburg« entsprechend, mit den eingravierten Lebensdaten Warburgs vorschlug. Aby Warburg ist als der eigentliche Herr des Hauses seitdem bei jeder Veranstaltung präsent – und findet an seinem Aufstellungsort einen Dialogpartner in einem noblen klassizistischen Schrank aus Altonaer Möbelproduktion, den Warnke – über seine Mutter mit traditionsreichen Hamburger Kaufmannsfamilien verwandt – aus dem Besitz der Familie Sieveking übernehmen konnte. Später kam ein weiterer Schrank und vor allem ein von Hinrich Sieveking gestiftetes lederbezogenes Sofa aus dem Nachlass von Warburgs Freund Heinrich Sieveking hinzu, der eng mit Warburg befreundet gewesen war und mit diesem auf dem genannten Sofa gesessen hatte; auch die kleine Fotografie von Botticellis »Venus«, die Warburg dem Freund geschenkt hatte, fand zu Warnkes Freude ihren Weg zurück ins Warburg-Haus.¹⁴⁵

Warburg-Archiv, Wissenschaftsemigration und andere Projekte



Feierliche Einweihung des Warburg-Hauses, 1995

Wie füllte man das Haus mit Leben, wie ließ sich der »Maschinenraum« dauerhaft beheizen? Eines der zahlreichen energispendenden Elemente bestand in der Etablierung eines »Hamburger Warburg-Stipendiums« für Studien in Hamburg und am Londoner Warburg Institute durch die Warburg-Stiftung: ein politisch bedeutsames Angebot, eine Geste der Versöhnung, eine ausgestreckte Hand. Das Warburg-Stipendium sollte eine Brücke schlagen hin zu den britischen Kollegen und damit in jene Sphäre, die seit dem Zweiten Weltkrieg auch wissenschaftlich ein ausgesprochen distanzierendes Verhältnis zu Deutschland unterhielt. Gleichzeitig konnte im Londoner Warburg Institute die Aufarbeitung des Aby-Warburg-Nachlasses beginnen, die aus den Mitteln des Leibniz-Preises finanziert wurde. Dorothea McEwan hat sie dort über viele Jahre lang betreut und somit viele daraus generierte wissenschaftliche Arbeiten überhaupt erst möglich gemacht. An der feierlichen Eröffnung des Hauses am 20. April 1995 nahmen nicht nur der dama-

lige Direktor des Londoner Warburg Institute, Nicholas Mann, sondern auch Mitglieder der Familie Warburg teil, die zum Teil aus den USA anreisen. Jürgen Habermas hielt im Audimax einen Vortrag über »Ernst Cassirers humanistisches Erbe«. ¹⁴⁶ Die Bücherregale im Lesesaal waren – eine von Warnke genau kalkulierte politische Geste – leer gelassen worden, um der Öffentlichkeit zu demonstrieren, dass sich die eigentliche geistige Substanz des Hauses in Großbritannien befand und man mit der Wiederbelebung keinesfalls bruchlos an die Situation vor der Vertreibung der Institution durch die Nationalsozialisten anknüpfen wollte.

Eine zweite Maßnahme war die Begründung zweier Schriftenreihen, die das wissenschaftliche Profil des Hauses nach außen hin dokumentieren sollten: Seit 1998 erscheinen in regelmäßiger Folge, in Anlehnung an die traditionsreichen »Studien« und die »Vorträge der Bibliothek Warburg«, die »Studien aus dem Warburg-Haus« sowie die »Vorträge aus dem Warburg-Haus«. Als Band 1 der »Studien« wurden 1998, auch dies programmatisch, die von Martin Warnke und der Autorin dieses Buches herausgegebenen deutschsprachigen Aufsätze von Erwin Panofsky publiziert. ¹⁴⁷ Das auf zwei Bände angelegte Editionsprojekt verdankte sich mindestens ebenso sehr dem Bemühen um Rehabilitierung eines vertriebenen Kollegen wie der Überzeugung von der Aktualität seiner inspirierenden Denkfiguren: »Gerne stellt Panofsky Phänomene heraus, die sich gleichsam einem stilgeschichtlichen Ausnahmezustand verdanken, die eine Unterbrechung, Aussetzung stilistischer Entwicklungslogik bedeuten.« Mit Panofskys Definition von Kunst konnte Warnke sich identifizieren: »Kunst ist nicht [...] eine subjektive Gefühlsäußerung oder Daseinsbetätigung bestimmter Individuen, sondern die auf gültige Ergebnisse abzielende, verwirklichende und objektivierende Auseinandersetzung einer formalen Kraft mit einem zu bewältigenden Stoff.« ¹⁴⁸ Er selbst hat 2000 im Rahmen der von ihm mitbegründeten »Gesammelten Schriften Warburgs« gemeinsam mit seiner Mitarbeiterin Claudia Brink die erste Edition von dessen hochberühmtem Bilderatlas »Mnemosyne« vorgelegt und damit das gewaltige Fragment, das Warburg als summa seiner Forschung bezeichnet hat, zum ersten Mal angemessen publiziert.

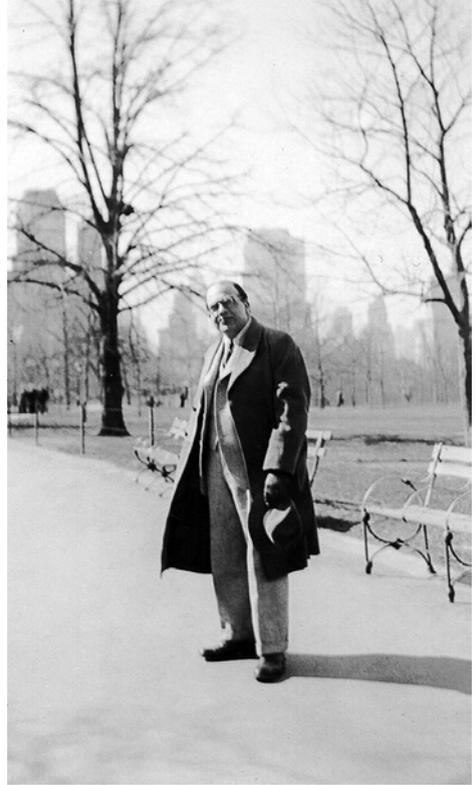
Schon 1979 hatten Kunsthalle und Kunstgeschichtliches Seminar ein Warburg-Archiv mit dem Ziel begründet, »die grundlegenden Impul-

se, die Warburg der wissenschaftlichen Welt hinterlassen hat, weiterwirken zu lassen«. ¹⁴⁹ Von Anfang an war unbestritten, dass das Warburg-Archiv im Haus seinen natürlichen Ort finden würde. Es war der »Hamburger Schule der Kunstgeschichte«, somit dem Wirken Aby Warburgs, seiner Kollegen und Schüler gewidmet und enthielt anfangs Briefe, Fotos, Vorlesungsmitschriften, Nachlassmaterialien von Aby Warburg, Gertrud Bing, Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Ernst Cassirer, Charles de Tolnay. Im Laufe der Zeit wurde es vielfach – etwa um den Nachlass des in die USA emigrierten Kunsthistorikers und Kunstphilosophen Max Raphael – ergänzt und auch von Warnke persönlich immer wieder um Dokumente und Bücher erweitert. Emigration ist das Stichwort: Wie erwähnt, hatte Warnke schon in den 1960er-Jahren begonnen, das eigene Handeln, die Auseinandersetzung mit der eigenen methodischen Position im Kontext des Faches zu einem Interessenschwerpunkt zu verdichten. Seit den Tagen des Kölner Kongresses lag ihm die Aufarbeitung einer im Fach bisher erfolgreich verdrängten Epoche, der Kunstgeschichte im sogenannten Dritten Reich, besonders am Herzen. 1989 gelang es ihm zusammen mit den Kollegen Hermann Hipp und Bruno Reudenbach, ein DFG-Projekt zur Erforschung von Verfolgung und Vertreibung deutschsprachiger Kunsthistoriker zu etablieren. Damit lagerte er die Forschungsarbeit aus auf jüngere Wissenschaftler, deren eine Ulrike Wendland, deren andere die Autorin dieses Buches war. In den folgenden vier Jahren haben wir, in einem permanenten fruchtbaren Dialog mit den Antragstellern, große Datenmengen gesammelt, Interviews geführt, detektivisch Spuren verfolgt und so die Ausgangszahl von etwa 80 verfolgten und vertriebenen Kollegen fast vervierfachen können. Ab 1995 wurde das Projekt im Haus der ehemaligen Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg etabliert, aus der ja zahlreiche renommierte Fachvertreter hervorgegangen waren. In diesem Zusammenhang entstanden unter anderem das von Ulrike Wendland als Dissertation vorgelegte zweibändige »Biographische Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil« ¹⁵⁰ und meine eigene Habilitationsschrift über »Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil« ¹⁵¹, beide Schriften erschienen 1999 in Buchform. Das im Rahmen des Projekts gewonnene, umfangreiche bio-bibliografische Quellenmaterial wurde in das Warburg-Archiv inkorporiert.

Ein weiteres Ergebnis des Emigrationsprojekts und der in seinem Zusammenhang wieder geknüpften Verbindungen zu noch lebenden Emigranten war die Übernahme des umfangreichen Nachlasses von William S. Heckscher. Ein »Ikologe der ersten Stunde«, hatte Heckscher in den USA die bei Warburg gesehene und bei Panofsky erlernte Methode populär gemacht und durchaus auch unkonventionell auf neue Gegenstandsbereiche übertragen. Sein umfangreiches, Arbeitsmaterialien und Korrespondenz in so genialischer wie anregender Mischung kombinierendes Archiv übertrug seine Witwe Roxanne Heckscher 2000 dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg und damit – berührender Vertrauensbeweis – einer Institution aus jenem Land, aus dem ihr verstorbener Mann hatte fliehen müssen; der Nachlass be-

findet sich heute, wohlgeordnet, im Warburg-Haus. Er gab Charlotte Schoell-Glass und Elizabeth Sears Anlass zur Abfassung einer Gelehrtenbiografie, die sowohl im Titel »Verzetteln als Methode« als auch in der inhaltlichen Gestaltung den kreativen Denkansätzen ihres Protagonisten Rechnung trägt.¹⁵²

Der Hamburger Ordinarius Erwin Panofsky war wie so viele 1933 aus dem Amt gejagt worden. Warnke hat sich, wie oben erwähnt, schon in seiner Marburger Zeit mit dem in den USA zu Weltgeltung gelangten Kollegen befasst. Auch seinem Engagement war es zu verdanken, dass im Juni 2000 der Hörsaal C im Hauptgebäude der Hamburger Universität in einem feierlichen Akt in »Erwin-Panofsky-Hörsaal« benannt wurde. Martin Warnke hielt den Festvortrag: »Erwin Panof-



Erwin Panofsky in New York, vermutlich 1932

sky – Kunstgeschichte als Kunst«. ¹⁵³ Auch in diesem Fall versetzte er sein Publikum mit einer originellen Problemstellung – der Frage nämlich, was Panofsky für die Epoche der Moderne bedeuten könne, die einzige Epoche, zu der er nie geforscht habe – in Spannung. Er setzt an bei der Panofsky von Anfang an entgegengebrachten Kritik: Immer wieder seien seine kunstgeschichtlichen Arbeiten und Methoden dem Verdacht ausgesetzt gewesen, mit dem bloßen Verstand, mit rationalistisch verdünnten, kunstfernen Kategorien erstellt worden zu sein – ein verbreitetes antijüdisches Stereotyp, das Warnke zwar nicht explizit als solches identifiziert. ¹⁵⁴ Doch wie zu erwarten, dreht er in dieser weit ausholenden, auch die spätere Geschichte des Seminars schildernden Rede, die noch immer zur Pflichtlektüre jedes Hamburger Kunstgeschichtsstudenten gehören müsste, erneut den Spieß um: Denn »was irrationaler Wahn, sadistischer Terror, entfesselte Emotionen in der Welt anrichten können, hat in den Künsten tiefe Reflexe und Reaktionen ausgelöst. Noch niemand aber hat den ästhetischen Gewinn ermessen können, der möglich wäre, wenn Rationalität und Vernunft einmal universale Geltung gewonnen hätten.« ¹⁵⁵

Die Hamburger Kunsthistorikerin Maïke Bruhns hatte bei Horst Bredekamp über die jüdischstämmige Hamburger Künstlerin Anita Rée promoviert und damit einen Forschungsschwerpunkt entwickelt, der Hamburger Künstlern, vor allem aber der Erforschung von Künstlerschicksalen während des Nationalsozialismus galt. ¹⁵⁶ Zahlreiche Ausstellungen und grundlegende Publikationen entstanden sowie eine umfangreiche Materialsammlung zu 220 verfolgten und verfeimten, aber auch regimekonformen Kunstschaffenden, zur NS-Kulturpolitik, zu Künstlervereinigungen, Kunsthändlern und Kunstsammlern. Ergänzt wurde dieses »Archiv für verfolgte Kunst« durch die Bestände des Archivs von Carl Walter Kottnik, der die Geschichte der Hamburger kommunistischen ASSO-Künstlergruppe dokumentiert hatte. Beides erhielt auf Warnkes Initiative hin, der die Materialien mit Mitteln des Leibniz-Preises erwarb, in einem der Souterrain-Räume des Warburg-Hauses einen festen Ort.

Die Leibniz-Mittel ermöglichten daneben die Anschaffung von seltener topografischer Spezialliteratur – zu Russland, Sizilien und Neapel –, von wertvollen Quellenschriften und von politischen Originalpostkarten aus der Zeit des Ersten Weltkrieges. Ein weiterer



Martin Warnke auf der Empore des Lesesaals im Warburg-Haus, 2017

Schwerpunkt entwickelte sich mit dem Erwerb einer geschlossenen Bibliothek zur Kunst der DDR, die wiederum durch eine Kampagne für ein nach politischen Stichwörtern der DDR-Nomenklatur geordnetes Bildarchiv erweitert wurde. Ansichtskarten, Inflationsgeldentwürfe, der Nachlass der Fotografin des Nazi-Bildhauers Arno Breker, Zeitungskarikaturen aus den 1950er- und 1960er-Jahren dokumentieren bis heute Warnkes weitgespanntes Interesse an direkten wie indirekten Manifestationen politischer Themen im Medium des Bildes. Eine kostbare Erstaussgabe von Thomas Hobbes' epochemachender staatstheoretischer Schrift »Leviathan or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiastically and Civil« (1651) schließlich verlieh der Kollektion noch einmal besonderen Glanz.

Obwohl auch ihm die emotionale Beteiligung am Projekt »Warburg-Haus« gelegentlich doch anzumerken war, hütete Warnke sich vor Gesten, die auch nur im Entferntesten den Verdacht nähren hätten können, er wolle an dessen innovatives Forschungsprofil, die Geschichte ignorierend, bruchlos anschließen. Dennoch erlaubte er sich in zwei Fällen eine Art Rekonstruktion: Er erwarb eine umfangreiche Handbibliothek, die in den Regalen des rekonstruierten Lese- und Vortragssaales

Aufstellung fand – und zwar, wo dies möglich war, in ebenjenen Ausgaben, in denen sie 1926 bei der Eröffnung der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg am selben Platz gestanden hatte. Ein besonderes herausragendes Stück war Diderots »Encyclopédie Française«. Die oberen Regale des Lesesaals füllten sich mit einer ebenfalls geschlossen erworbenen, die 1920er-Jahre als kulturpolitisches Phänomen dokumentierenden Bibliothek. Eine schmerzliche Lücke schloss sich mit dem Ankauf der beiden berühmten Publikationsreihen der K.B.W., den »Studien« und den »Vorträgen« der Bibliothek Warburg. Übernommen werden konnten die Bücher, auch dies ein Glücksfall, aus der Bibliothek des zunächst nach London, später nach New York emigrierten Kunsthistorikers Hugo Buchthal, der 1933 in Hamburg promoviert worden und in den Kriegsjahren am Londoner Warburg Institute angestellt gewesen war. Großzügige, hochwillkommene Schenkungen aus dem Besitz von Aby Warburgs Nachfahren kamen hinzu.

Die Forschungsstelle Politische Ikonographie

Eine Fülle von wissenschaftlichen Aktivitäten und Projekten füllte also das Haus mit neuem Leben: Als sein programmatisches Zentrum richtete Warnke eine Forschungsstelle zur Politischen Ikonographie ein, sie verknüpfte seine eigenen wissenschaftlichen Interessen mit denen des Begründers der Bibliothek, Aby Warburg. Wo diesem es gelungen war, eine Neudefinition der Kunstgeschichte, eine Ausweitung ihres bisherigen Wirkungsgebietes ins Zeitgenössische und Populäre zu erreichen, wo dieser in seinen Bilderatlas etwa auch Pressefotos und Werbeplakate integriert hatte, da erweiterte Warnke das Untersuchungsfeld systematisch bis in den Bereich der modernen Massenmedien. Kunstgeschichte öffnete sich so zur Bildwissenschaft. Den an historischen Dokumenten geschulten Analyseblick wandte man hier sowohl auf mittelalterliche Flugschriften als auch auf barocke Reitermonumente, auf Parteienwerbung, Urlaubsprospekte und andere Alltagsmedien an. Was auf diese Weise wuchs, war eine neue Sensibilität für Zusammenhänge, für die Verwandtschaften zwischen politischen Bildstrategien über die Jahrhunderte hinweg – und nicht zuletzt eine neue Mündigkeit gegenüber visuellen Inszenierungen, die sich auch auf die Gegenwart erstreckte.

Viele Jahre lang hatte man Warnke im Seminar, später auch im Warburg-Haus immer mal wieder mit ein paar Karteikarten in der Hand begegnen können, die er mit einem kleinen Foto beklebt und mit der Hand beschriftet hatte; die Fotos waren gleichsam »Abfallprodukte« der damals noch üblichen Diaproduktion, die durch eine institutseigene Fotostelle im Seminar selbst



Martin Warnkes Bildindex im Warburg-Haus

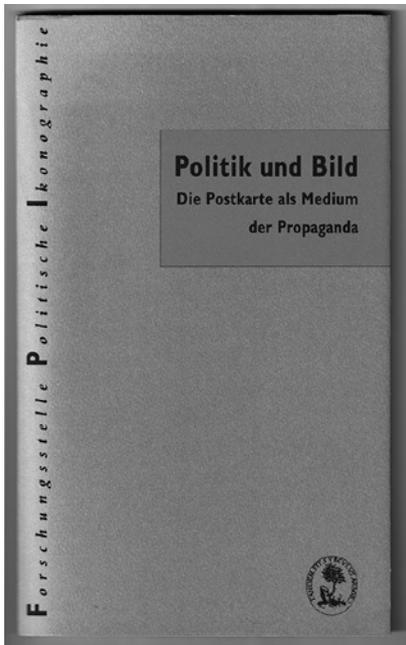


Martin Warnkes Bibliothek für Politische Ikonographie im Warburg-Haus

geleistet wurde. Warnke ordnete die Karten in geduldiger Kleinarbeit kontinuierlich selbst in die Karteikästen seines so langsam wachsenden und nach subjektiven Interessen angelegten Bildindex ein. Der Leibniz-Preis verschaffte ihm die Möglichkeit, den Bestand dieser bis dahin eigenhändig beschrifteten Bildkarten durch die Mitarbeiter der Forschungsstelle erweitern zu lassen. Zwar empfand er es als Herausforderung, die Arbeit am Bildindex so in fremde Hände zu übergeben. Aber am Ende der fünf »Leibniz-Jahre« enthielt der »Bildindex zur Politischen Ikonographie« ungefähr 300.000, nach 120 Stichwörtern geordnete Elemente. Eine separate Kampagne hatte den Bestand um etwa 10.000 Originalaufnahmen aus der Bibliothèque nationale de France mit Motiven aus der Regierungszeit Ludwigs XIII. und aus der Zeit Napoleons vergrößert. Neuaufnahmen von Bilddekorationen an Bauten aus der Zeit des Faschismus in Rom stellten eine unmittelbare Verbindung her zu Aby Warburg: Dieser hatte sich bereits Ende der 1920er-Jahre mit dem Symbol des altrömischen Liktorenbündels, den »Fasces«, bestehend aus Ruten und Beil, beschäftigt und dessen Revi-

talisierung durch Mussolini beobachtet. Zur Erschließung des Index ließ die Forschungsstelle eine Broschüre drucken, in der die etwa 100 nummerierten Stichwörter verzeichnet und durch Unterbegriffe weiter strukturiert erscheinen. Schon mit dem ersten Satz des einführenden Textes geht Warnke in medias res: »Bei dem einfachen Volk dringen die Dinge wirksamer über die Augen als über die Ohren ein, denn das Volk verinnerlicht besser das, was es sieht, als das, was es hört.«¹⁵⁷ Wer sich für »Stadtkonographie« interessiert, erhält so gleichzeitig eine Fülle von Verweisen: etwa auf Stadtallegorien, auf Tore, auf Zeremonien, aber auch auf Grünanlagen, Sozialbauten oder auf »Kritik an der Stadt«. Der »Sozialismus« ist durch Darstellungen seiner Gründerväter, seiner Symbole, seiner Propaganda, seines Untergangs vertreten. Stichwörter wie »Begegnungen«, »Liebe«, »Tourismus«, »Wald« lassen erkennen, dass der Bildindex ebenfalls gegenwärtige Phänomene entschlüsselt: »Die neuen visuellen Massenmedien, welche die Aufgaben der handwerklichen Bildproduktion in den modernen Demokratien übernehmen, arbeiten mit zahlreichen Motiven, Rezepten und Techniken, mit denen schon die alten Künste erfolgreich gewesen waren.«¹⁵⁸ Warnkes differenziertes Ordnungssystem spiegelt hier sowohl seinen wissenschaftlichen Weitblick als auch seinen Nonkonformismus wider. Auch Vertreter anderer Fachbereiche erkannten das Wirkungspotenzial des Bildindex – so der Informatiker Joachim W. Schmidt, Hochschullehrer an der Technischen Universität Hamburg-Harburg, der für seine Projekte nach Anwendungsmöglichkeiten suchte. Teile des Indexes wurden ab 1997 in einem fünfjährigen interdisziplinären Forschungsprojekt digitalisiert und als »Warburg Electronic Library« der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt; inzwischen betreibt die »Forschungsstelle Politische Ikonographie« die vollständige Digitalisierung des physischen Materials.¹⁵⁹

Materielles Ergebnis des groß angelegten Forschungsprojekts war ein 2011 publiziertes, zweibändiges »Handbuch der Politischen Ikonographie«, das Martin Warnke zusammen mit Hendrik Ziegler und Uwe Fleckner herausgab. Fast 100 Autoren haben sich beteiligt. Es enthält – von »Abdankung« bis »Fotofälschung«, von »Luxus« bis »Tyrannei« – 141 einzelne Studien zum politischen Einsatz visueller Botschaften und demonstriert die Vielfalt, Entstehung und den Gebrauch politisch konnotierter Bilder; Warnke selbst hatte sich die Themen



Broschüre »Politik und Bild«, Katalog zur Ausstellung im Universitätshauptgebäude über die Postkarte als Medium der Propaganda, herausgegeben von Elisabeth von Hagenow, 1994

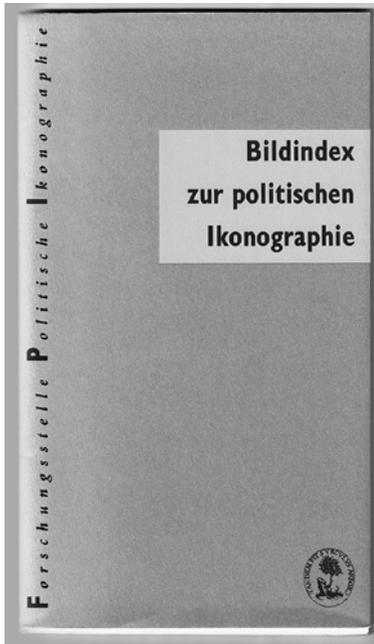
»Anarchie«, »Demokratie«, »Herrscherbildnis« und »Rebellion« vorbehalten. Die Herausgeber erhofften sich, dass

das Handbuch [...] auch über die engeren kunsthistorischen Fachgrenzen hinaus das Interesse von Historikern, Politologen, Kommunikations-, Medien- und Kulturwissenschaftlern, Journalisten oder Politikern wecken kann. Auch möchte es für das Hamburger Warburg-Haus als lebendige Einrichtung gegenwärtiger kunsthistorischer Forschung werben und zu einem Benutzen und Weiterführen des Bildindexes zur politischen Ikonographie vor Ort ermuntern.¹⁶⁰

Rezensenten haben dem Handbuch, vielleicht nicht ganz zu Unrecht, eine mangelnde Systematik und eine sich durch die Isolierung der Bilder ergebende Vernachlässigung des historischen

Kontextes vorgeworfen; ungeachtet dessen aber vermittelt es nicht nur ein beeindruckendes Wissen, sondern sensibilisiert bis heute für die Brisanz historischer wie aktueller politischer Medienprodukte wie Pressefotografien oder Wahlplakate.

Aby Warburgs »Gesetz der guten Nachbarschaft« hatte den Anstoß gegeben: Dieser hatte in den 1920er-Jahren seine Bibliothek nicht nach alphabetischer Reihenfolge, sondern nach thematischen Zusammenhängen geordnet, was für ihre Benutzer den – anregenden – Vorteil hatte, dass man bei der Suche nach einem Buch gleich auf einen ganzen Literaturcluster stieß. Warburg hatte die vier Stockwerke seines Büchermagazins nach Stichwörtern systematisiert – Handeln, Wort, Orientierung, Bild. Warnkes Idee war, dieses Prinzip gleichsam in die Zukunft zu überführen mit einer Einteilung der Stockwerke in die Bereiche »Bild« und »Wort« und ihrer Ergänzung durch eine mit Rechnern aus-



Audienz: 540/10	70 Berater
45 Aufklärung	05 – Allegorien/Parallelen
10 – Allegorien	10 – Familia des Hofes
20 – Aurora	15 – Fatti
30 – Lichtmetaphorik	20 – Militärisch
35 – Rezeption/Verwertung	25 – Minister
40 – Sonstiges	30 – Ständevertretung
Aufstände (bis 1700): 385/20	Bergbau: 515/10
50 Außenpolitik	Besuch in der Werkstatt: 260/13
02 – Allgemeines	75 Bildersturm
05 – Allegorien	05 – Biblischer
10 – Diplomatie	10 – Objekte
15 – Konferenzen	20 – Zerstörungsszenen
20 – Missiven	30 – Sonstiges
25 – Satiren	80 Bildfunktionen
30 – Sonstiges	01 – Alltag
53 Banalia	05 – Apotropäisch
Bankwesen: 185/10	10 – Politisch
Bartholomäusnacht: 380/05	15 – Rechtlich
55 Bauern	20 – Religiös
10 – Bilder	30 – Werbung mit Bildern
15 – Ernte	85 Bildnis
20 – Feste	10 – Attribute
30 – Frauen	15 – Bildnis im Bild
40 – Ideologisch	20 – Bürger
50 – Pflügend	23 – Büsten
60 – Sämann	24 – Dichter
70 – Sonstiges	25 – Doppelbildnis
Bauernkrieg: 385/25	26 – Enface
Bauherr: 260/05	27 – Frauen
60 Baum	29 – Funktionen
10 – Natürlich	30 – Geistliche
20 – Ideologisch	35 – Gelehrte
30 – Ikonographisch	40 – Gruppenbildnis
Bauwesen: 515/05	43 – Künstler
65 Begegnungen	45 – Medaillon
05 – Politische	50 – Profil
15 – Zwischemenschliche	55 – Sammlerbildnis
20 – Sonstiges	60 – Sitzbildnis
Begrüßung: 540/15	

Schlagwortverzeichnis zum »Bildindex zur Politischen Ikonographie«, herausgegeben von der Forschungsstelle Politische Ikonographie im Warburg-Haus, 1993

gestattete Abteilung zu ihrer digitalen Verknüpfung. Denn den Bildindex ergänzt, und auch dies führt eine Tradition der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg weiter, eine zweite, im Stockwerk darunter eingerichtete Abteilung: eine Bibliothek zur Geschichte der Politischen Ikonographie, die nach den gleichen Stichwörtern geordnet ist wie der Index selbst. Wer also die Bildkarten etwa zu Stichwörtern wie »Revolution«, »Herrschertod« oder zum Gestus der »Politikerin« befragt, der findet die komplementäre Literatur schnell und gezielt in unmittelbarer räumlicher Nähe. Die »Bild«-Etage erweiterte ihren Bestand durch ein Konvolut von Originalpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg, durch mit Leibniz-Mitteln erworbene Großbestände zur Christlichen Ikonographie, zur Emblematik und zur eigentlichen, nach klassischen Schulen und innerhalb dieser Kategorie nach Künstlern geordneten Kunstgeschichte (Witt Library) – sei es in Gestalt von Fotografien, sei es in Form von Mikrofiches –, so dass sich in



Martin Warnke vor dem Warburg-Haus mit den Mitarbeiterinnen Marianne Pieper und Eva Landmann sowie dem Geschäftsführer der Aby-Warburg-Stiftung Hartmut Halfmeier, 2014

diesem Raum fast jedes beliebige ikonographische Problem lösen lässt. Im obersten Geschoss wurde eine Wohnung für einen akademischen Gast, den »Warburg-Professor«, eingerichtet, der – kontrapunktischer Gegensatz zum etablierten Modell des Institute for Advanced Study oder Wissenschaftskollegs – hier in splendorer Isolation für mehrere Monate seinen Studien nachgehen und im besten Fall die in den einzelnen Abteilungen gewonnenen Erkenntnisse und Anregungen zu neuen wissenschaftlichen Ergebnissen destillieren konnte. Carlo Ginzburg, Walter Jens, Reinhart Koselleck, Christian Meier, Caroline Walker Bynum, Durs Grünbein, Péter Esterházy, Elizabeth Sears, Kurt Flasch, Martin Mosebach, Aleida Assmann und viele andere brachten nicht nur inspirierende Impulse in die hamburgische wissenschaftliche und intellektuelle Landschaft ein, sondern wurden für einige Monate zu geschätzten intellektuellen Dialogpartnern für Warnke und die Crew des Warburg-Hauses.

Auch nach seiner Emeritierung 2003 blieb Warnke dem Warburg-Haus, dessen weitere Entwicklung ihn bisweilen mit Sorge erfüllte, eng



Schnecke, Briefbeschwerer aus dem Besitz Aby Warburgs, heute im Warburg-Haus

verbunden. Seine letzte Intervention galt »Warburgs Schnecke«: einem Briefbeschwerer aus Messing aus dem Besitz von Aby Warburg, der auf Umwegen aus dem Besitz des Kunsthallen-Kustos Eckhard Schaar dem Warburg-Haus geschenkt worden war. Warnke reagiert mit einer für ihn charakteristischen Geste: Er erstellte eine kleine ikonographische Analyse und konzentrierte sich dann auf die Aussage der Schnecke in ihrem Kontext, konkret im Kontext des Warburg-Hauses: »Der Haupteindruck, den Warburgs Schnecke auf uns macht, ist ihre heftige, eigenmächtige Bewegung, mit der sie sich aus dem starren Gehäuse herauswindet. Die Schnecke, wie sie sich hier gebärdet, könnte uns sagen: Ihr in Hamburg habt Euer Haus und Ihr in London habt auch Euer Haus und eine sagenhafte Bibliothek. Die Schnecke windet sich in einer energischen Bewegung aus ihrem Haus heraus und macht uns vor, dass auch wir Forscher gelegentlich aus unseren Häusern die Fühler nach außen strecken und etwas von den Umständen, den Nöten und Bedürfnissen der Außenwelt zur Kenntnis nehmen.«¹⁶¹ Die Bewegung der Schnecke setzte Warnke gleichsam fort – in Richtung des Londo-

ner Warburg Institute, dem er 2016 eine eigens in Bronze angefertigte Kopie des Briefbeschwerers überbrachte: letzter einer ganzen Reihe von Schritten, die Warnke zur Überwindung der politischen Gräben zwischen deutscher und britischer Institution immer wieder unternahm.

Zuletzt – »sub specie aeternitatis«

Man täte Martin Warnke unrecht, würde man ihn auf die Themen »Hofkünstler« und »Politische Ikonographie« reduzieren. Von Cellini bis Picasso, von Ruisdael bis Dalí, von Vasari bis Wölfflin und Warburg »als wissenschaftlicher Privatbankier« hat er in seinem Leben eine erstaunliche Fülle von Themen behandelt und es genossen, sich durch von außen kommende Anregungen auf neue wissenschaftliche Pfade locken zu lassen. Wo immer die Gelegenheit einlud, nutzte er sie verlässlich, wie Horst Bredekamp es formuliert hat, zur Umkehr jeder Erwartung.¹⁶² So kreuzte etwa bei einem Vortrag in der Hauptkirche St. Katharinen (sie ist gleichzeitig die Hamburger Universitätskirche), den Warnke von der Kanzel aus zu halten hatte, eben jene heilige Katharina seinen Weg: eine Situation, die seine biografischen Anfänge im Zeichen der Theologie aufrufen musste. Schon der Einstieg in seinen Vortrag wurde Warnke daher zum programmatischen Statement: »Ich habe die Patronin dieser Kirche nicht als Pastor, nicht als Prediger, nicht als Seelsorger zu behandeln, sondern als Kunsthistoriker, das heißt aus einem engen Blickwinkel. [...] Ich werde also nicht die Gedanken, Phantasien, Hoffnungen und Emotionen behandeln, welche diese Heilige in der Geschichte der Frömmigkeit der christlichen Völker hervorgerufen haben mag, sondern ich beschäftige mich mit Anstößen, Phantasien und Formideen, die über die Gestalt der Heiligen Katharina bei Künstlern in Gang gekommen sind.«¹⁶³

Eine vergleichbare inversive Reaktion war die Antwort, als ihn der Universitätspräsident Peter Fischer-Appelt, von Haus aus Theologe, im Jahr 2000 um einen Beitrag in dem Sammelband »Der ›Gott der Fakultäten‹. Gott der Wissenschaft – Gott, der Wissen schafft?« bat. Warnke reagierte mit einem Text über »Gott und die Kultur«.¹⁶⁴ Und auch hier kultivierte wissenschaftliche Distanz: »Kultur – das ist meine These – ist diejenige Kraft, die unablässig bestrebt ist, Gott auszuarbeiten, auszustellen, aus dem Jenseits in das Diesseits zu holen, zu vergleichen, als transzendentes Wesen zum Verschwinden zu bringen« – kurz, mit Jacob Burckhardt gesagt, ihn »auszuschwatzen«. Warnke nimmt sein Thema auch diesmal ganz wörtlich und präsentiert dem Leser einen materialgesättigten, dichten Überblick über die Erscheinungsformen des Gött-

lichen in der bildenden Kunst, dessen plastische Beschreibungen noch heute das Vergnügen des Autors an seinem Gegenstand – und seiner eigenen Entzauberungstechnik – erkennen lassen:

An der Fassade des Doms zu Orvieto wird dem Glaubensvolk ausführlich vorgetragen, wie Gottvater hinzuschreitet, dem nackten Adam das Haar zurechtlegt, sich sodann wie ein Anatom tief über den Körper Adams beugt, um ihm die Rippe zu entnehmen, und wie er dann in Begleitung des ersten Menschenpaares das gefiederte Getier und die Vierbeiner aufruft. Am Nordportal des Freiburger Münsters ist in einer Archivolte Gottvater gegeben, wie er die Gestirne erschafft; wie ein Lehrmeister weist er auf das vielschichtige Kugelgebilde. Kaum würde er persönlich auffallen, wenn er so auf der Straße auftauchte.¹⁶⁵

Gott erscheint in diesem Überblick als würdiger alter Herr, als Agronom, als inspirierter Künstler, als Verkünder eines Regierungsprogramms. Und zuletzt, in Dürers bekanntem Münchener Selbstbildnis, als Identifikationsfigur des Künstlers selbst: Indem er sein Antlitz mit demjenigen Gottes überblendet, macht er es zum Instrument einer gewichtigen kunsttheoretischen Aussage: »Je mehr künstlerisches Können wir haben, umso mehr werden wir Gott vergleichbar, der alles vermag.«¹⁶⁶

»Sub specie aeternitatis« – »unter dem Gesichtspunkt der Ewigkeit«, wie Erwin Panofsky gern Zusammenfassungen einleitete – zog Warnke am Ende ein positives Fazit:

Die sieben Jahre in Marburg neben Jochen Kunst und Heinrich Klotz; die Jahrzehnte in Hamburg neben Klaus Herding, Wolfgang Kemp, Monika Wagner, Hermann Hipp, Horst Bredekamp oder Jürgen Müller – diese beiden Etappen meines akademischen Berufslebens habe ich immer als ein glückliches Geschenk angesehen. Ich kann es mir nicht anders vorstellen, als dass ich ohne diese Schutzzonen zugrunde gegangen wäre.¹⁶⁷

2006 kam er im Festvortrag für den erstmals ausgeschriebenen Gerda Henkel Preis am 6. November resümierend auf das Thema seiner



Freya und Martin Warnke bei der Verleihung des Gerda Henkel Preises in Düsseldorf, 2006



Bei der Verleihung des Henkel Preises mit der Mäzenin Gabriele Henkel, 2006



Festvortrag bei der Verleihung des Henkel Preises, 2006

Habilitation zurück – nur von der entgegengesetzten Perspektive aus: Unter dem Titel »Könige als Künstler« argumentierte er für die Kunst als Instrument, mit dessen Hilfe der Künstler seine Zeit kommentieren und im besten Fall sogar verändern könne.

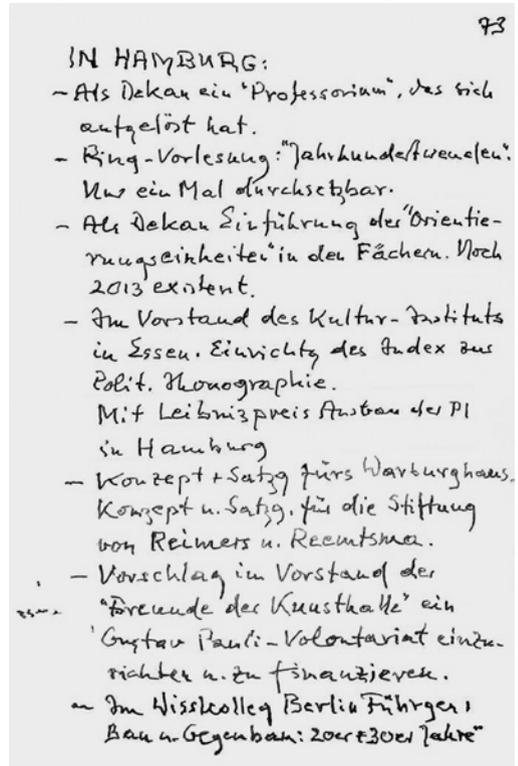
Einige Jahre später stellte er einen Katalog derjenigen Initiativen, Vorschläge, Anregungen zusammen, von denen sich viele in der Praxis hatten realisieren lassen. Hier in Auswahl:

Die Einführung neuer Ordnungsstrukturen für Foto Marburg, die Konzeption einer Bantzer-Ausstellung in Marburg (»Originale in Raummitte, peripher gegenüber Kommentare mit Fotos«); für Exkursionen die Entwicklung des »Systems Warnke: Gruppen erarbeiten sich Sektoren [...] und führen sich dann gegenseitig. Auch in Hamburg praktiziert«; »im Vorstand des VdK (Verband deutscher Kunsthistoriker, K.M.) das Thema »Konsequenzen der Moderne« erstmals in Hamburg als Plenar-Kongress mit einem Thema zu veranstalten«; die Klage wegen des Fehlens »Kritischer Berichte« auf dem Kölner Kongress; die Planung eines Wissenschaftlerhäuser-Verbundes; in Hamburg die Organisation der »Ring-Vorlesung »Jahrhundertwenden«. Nur einmal durch-

setzbar.« Zu den verwirklichten Initiativen zählte er aber auch das Graduiertenkolleg Politische Ikonographie mit seiner beträchtlichen Laufzeit von neun Jahren («Das erste Grako in Hamburg u. das erste in Kunstgeschichte»), das Konzept und die Satzung für das Warburg-Haus sowie die Stiftung Reimers und Reemtsma, die Etablierung eines »Gustav-Pauli-Volontariats« in der Hamburger Kunsthalle und die Einführung des Formats der »Orientierungseinheit« für Erstsemester. Für seinen Nachlass verfügte er, dass dieser im Deutschen Literaturarchiv Marbach verwahrt würde.

Seine letzten Lebensmonate verbrachte Martin Warnke in Halle/Saale, wohin er mit seiner Frau Freya 2019 übersiedelt war. Seine letzte Leidenschaft galt der Himmelscheibe von Nebra und dem Museum für Vor- und Frühgeschichte, für das er sich gleich nach seiner Übersiedelung eine Jahreskarte kaufte. Körperlich geschwächt, aber geistig klar und bis zuletzt an den Forschungsschritten seiner Freunde und Schüler Anteil nehmend, empfing er einen Strom dankbarer Abschiedsbesucher. Seine letzte Lektüre galt Goethes »Faust«. Am 11. Dezember 2019 starb Martin Warnke, umgeben von seiner Familie, in Halle/Saale.

Was bleibt, sind seine Sprache, seine Skepsis, vor allem sein Humor – und seine Texte, deren erste Sätze, die den Leser sofort hineinkatapultieren in eine unerwartete, unbedingt zum Weiterlesen motivie-



Martin Warnke: »Anekdoten, Szenen, Erinnerungen aus meinem Leben unsystematisch mitgeteilt seit 2012«

rende Situation, und deren letzte Sätze ihn fast immer ins Offene, in neue Fragezonen und Möglichkeitsformen entlassen: Warnke blieb auch hier ein Meister der leisen Töne und der Zurückhaltung. Horst Bredekamp hat in den Texten des Freundes die Kultur des »Understatements«, der »Verknappung«, die Tendenz zur kompakten wie unpräzisen Darstellung und die rhetorische Grundfigur der Lakonie erkannt, die der Sprache den Rang eines autonomen Erkenntnismediums verleiht.¹⁶⁸

Sprache war das eine. Das andere war das Auge. »Es muss«, so Warnke gegen Ende seines Lebens, »Leute geben, die genauer hinschauen, die mit dem Sehorgan arbeiten.«¹⁶⁹



Martin Warnke im Lesesaal des Warburg-Hauses, 2007

Museumsfragen (1973)

I.

Von kritischen Berichtern wird man nicht von vornherein heitere Lektüre erwarten, gelten sie doch als rigide Asketen, die kein Bierchen frisch, kein Kunsterlebnis fromm, kein Witz frei, kein Fußball fröhlich macht. In alledem durchschauen sie die kapitalistische Profitgier, die ideologische Verschleierung, die ausbeuterische Feiertagsindustrie.

Am Horizont steht eine Kunsthistorikergeneration, die mit dem Untergang des Faches den Untergang kunsthistorischen Weltumganges bringen wird. Zu diesem gehört die Originalität, die Skurrilität und der Klatsch. Kein Sachproblem, das nicht mit persönlichen Anekdoten zu würzen wäre.

Vielleicht sammelt jemand die noch kursierenden Kunsthistorikeraanekdoten und rettet sie in eine Zukunft verbissenen ideologischen Rigorismus hinüber. Es könnte sonst vergessen werden, daß sich etwa die Panofsky-Rezeption unter deutschen Kunsthistorikern nach dem Krieg zum großen Teil auf die Rezeption von Panofsky-Anekdoten beschränkte, die immer wieder frisch über den Atlantik kamen.

Die Nachfahren könnten den Anekdotenschatz bedenken – und ihn, vielleicht weil sie so sensibel sind, sehr ernst nehmen.

2.

Im Dahlemer Museum gab es einmal einen Angestellten, der hinter dem Kartenstand vor dem Eingang zur Galerie alle Besucher an sich vorbeigehen sah. Sie fragten ihn, wenn sie reingingen, und sie fragten ihn, wenn sie rausgingen. Einige Fragen sind ihm aufgefallen, und er hat sie sich aufgeschrieben. Den Fragekatalog überreichte er 1965 einem Volontär. Dieser hat ihn aufbewahrt und den »Kritischen Berichten« zur Veröffentlichung vorgeschlagen. In der originalen Reihenfolge und Vollständigkeit lautet er:

- Wo ist das Bild »Der Mann mit dem Stahlhelm« von Bernhard Dürer?
- Ist das Bild hier, das Dürer mit dem Füllfederhalter gemalt hat?
- Wo ist das Bild »Mona Lisa« von Michelangelo hingekommen? Es hing früher im Kaiser-Wilhelm-Museum.
- Haben Sie auch Bilder von Oskar Riemenschneider?

- Die Gobelins sind Kopien, denn solche Werte hätten uns die Amis doch nicht gelassen.
- Haben Sie einen Katalog mit den Bildern Anton Feuervogels? Warum nicht?
- Warum ist der Alte Fritz nicht auf dem Plakat? Wir sind doch Deutsche!
- Wo ist das Gemälde »Die große Annabella« von Anton Peser?
- Haben Sie eine Karte von dem Gemälde »Die wilde Bolle« von Peter Paul Hals?
- Warum sind die Bilder aus Dresden nicht im Katalog aufgeführt? Das sind doch auch deutsche Bilder!
- Wo hängt der Gesundbrunnen von Kramer?
- Warum sind die Sachen aus dem Neandertal-Museum nicht hier ausgestellt? Das ist doch auch sehr interessant.
- Haben Sie eine Postkarte von dem Gemälde »Sonnenaufstieg im Gehölz« von Menzel?
- Wo hängt das Bild der Witwe Bolte?
- Haben Sie eine Karte von der hl. Elisabeth mit dem Regenmantel?
- Wo hängt der Mann mit dem Feuerwehrlhelm?
- Wo hängt der Mann mit dem Sturzhelm?
- Wo ist Rembrandt, der Mann mit dem goldenen Hut?
- Warum heißt es »Mann mit dem Goldhelm« und nicht »Der Mann mit dem Gelbhelm«? R. hatte doch gelbe Farbe und nicht goldene!
- Wo ist die Schutzmann-Madonna?
- Wo hängt der Mann mit der Blechmütze?
- Wo steht die Mantel-Madonna von Tilman Haselkorn?
- Wo ist das Bild »Die Figur mit der goldenen Kappe«?
- Wo ist der Mann mit der goldenen Maske?
- Ist die Sixtinische Kapelle auch hier?
- Warum sind die Reiterstandbilder nicht hier ausgestellt, die früher vor dem alten Museum standen?
- Wo ist denn jetzt die Scheherezade?
- Warum gibt es denn keine S-Bahn-Station hier? Man muß immer so weit laufen. Das können Sie doch mal anregen?!
- Wo hängt das berühmte englische Konzert von Wilhelm Riemen-schneider?
- Wo hängt der Mann mit dem Perlenhalsband von Rembrandt van Delft?
- Wo ist die Barocktreppe von Watteau?

- Ist das Bild hier »Die Dame mit dem Sektglas« von Vermelen?
- Hängt das Abendmahl von Leonardo da Vinci auch hier?
- Wo hängt das Bild mit der Kurbelwelle? (Ob hier Courbet's »Welle« gemeint ist?)
- Warum ist die Uhr an dem Sockel der Nofretete?
- In welcher Etage steht die Nitribitt?
- Warum werden die schönen Wandteppiche nicht mehr ausgestellt? Der Adenauer hat die wohl verschoben.
- Haben Sie die Aufnahme von Rembrandt mit dem Turban »Der verlorene Sohn?« – »Ich kenne kein derartiges Gemälde von Rembrandt.« – Der Fragende zu seinem Begleiter, beide ältere Herren: »Der weiß ja nichts!«

3.

Lange bevor die Museen aufwendige Besucherbefragungen veranstalteten, hat sich ein Museumsangestellter für die Frageweise der Museumsbesucher interessiert. Er saß am Eingang, der zugleich der Ausgang ist, da eine ältere Museumsbautheorie es sicherheitstechnisch für erforderlich hielt, daß der Museumsbesucher die (möglichst schmale) Pforte, durch die er hineingegangen war, auch hinausging: Rundgang. Deshalb teilt sich die obige Fragereihe in Eingangsfragen und Ausgangsfragen.

Beim Eingang möchte man wissen, wo was hängt, steht oder ist. Denn man hat ein Vorwissen, eine Klischee-Erwartung: Rembrandt, Riemenschneider etwa. Die Atmosphäre der Empfangshalle gebietet, daß man sich sammelt, daß man abschaltet. Bei dem Versuch abzuschalten, sich auf die Klischees zu konzentrieren, stellt sich heraus, daß der Museumsbesucher alles Seinige doch mit sich trägt. In den Versprechern, Kalauern, Enallagen oder Vermengungen tritt zutage, daß in die Klischees Alltagserfahrungen einschließen: Bei den einen der Stahlhelm, der Feuerwehrhelm, die Kurbelwelle oder die Nitribitt, bei den andern der Sturzhelm, der Regenmantel, das Sektglas, der Schutzmann oder der Adenauer. Der atmosphärisch auferlegte Zwang, die Außenwelt zu vergessen, muß beim Eintritt ins Museum sehr komplizierte psychische Vorgänge auslösen.

In den Ausgangsfragen sind Anzeichen einer Klischee-Stimulierung zu bemerken. Wohl der geringere Teil der Museumsbesucher realisiert, daß an den Wänden Originale hängen, die eine letzte, authentische Er-

fahrung der Klischees ermöglichten. Das Gefühl des Außerordentlichen wird eher durch die museale Umgebung als durch die Kunstwerke vermittelt, denen man zumeist ja auch noch ansieht, daß sie einmal in einer Alltagswirklichkeit Gebrauchsgüter waren. Ganz selbstverständlich stellt sich deshalb am Kartenstand beim Ausgang die Frage, warum nicht alles zu haben war: Warum ist die Mona Lisa, die Sixtinische Kapelle, Leonardos Abendmahl nicht da; warum denkt man nicht an den Neandertaler oder an die Dresdener Bilder. Das Verharren auf der Reproduktionsebene ermöglicht das Verlangen nach universaler Klischee-Befriedigung.

Die Museen sind dazu übergegangen, die klischeebesetzten Objekte zurückzustufen, sie nicht mehr auf einem Sockel vor Samtvorhang zu exponieren. Der Goldhelm hängt wieder an der Wand, und golden wird er nur bei Betätigung des Scheinwerfers. Man verweigert oder erschwert die Klischeebestätigung – ein erzieherischer Akt, sofern der Vorwurf des Originalfetischismus stichhaltig ist. Es ist zu vermuten, daß vor dem Zeitalter der Reproduzierbarkeit die Bildreproduktion das Original in viel stärkerem Grade ersetzte als heute. Das Klischee arbeitet unablässig daran, das Kunstwerk in den Alltag zurückzuholen. Im Museum wird das originale Kunstwerk solange als reproduziertes Produkt gesehen, wie im Alltag das Produzierte kein Kunstwerk sein darf. Bis dahin muß das Gelb Gold bleiben.

4.

Eine oberflächliche Betrachtung des Fragekatalogs zeigt, daß der Adressat der Fragen einer recht komplizierten Fragemotivation gegenübergestanden hat.

Der Museumswärter ist im Museum der meistgefragte Mann. Einer der wichtigsten Vorgänge in der Museumsgeschichte ist wohl die Wandlung im Berufsbild des »Kustos«. Solange autodidaktische Kunstgelehrte, Künstler oder Schneider der Garderobe die Sammlungen betreuten, sporadische Besucher schlüsselklirrend durch die Säle führten und am Ausgang ihren Obolus verlangten, war der Fachmann der Gesprächspartner des Besuchers. Fürstliche und private Sammler haben die Besucher oft auch persönlich geführt. Nachdem die Kunsthistoriker mit der Kunstwissenschaft in den Museen auch die Etagen der Museumsdirektion etabliert haben, hat sich der Sachverstand vom Kom-

munikationsfeld zwischen Besuchern und Kunstwerken zurückgezogen. Die alltägliche Fragelast ist auf die Museumswärter übergegangen.

Wo der Direktor hohen Besuch noch selbst begleitet oder wo Volontäre und Mitarbeiter noch wissenschaftliche Führungen übernehmen, stellt sich auf Privilegienebene die alte Kustosfunktion gelegentlich wieder her. Ansonsten wird der Vermittlungsdienst an das Publikum verwaltet. Kataloge, Beschreibende Verzeichnisse, Bilderhefte, Führungsstäbe, neuerdings auch museumsdidaktische Abteilungen stellen Erziehungsformen von oben dar.

Die Ebene aber, bei der neuere Erziehungsmethoden überhaupt erst ansetzen, die Ebene der spontanen Neugierde, der am Gegenstand entwickelten Frage und Motivation, bleibt in den Museen das Aufgabefeld der Museumswärter. Sie sind die einzigen verfügbaren Adressaten für spontane Fragen, also die exponiertesten Träger der Museumspädagogik. Der hehre Bildungsauftrag der Museen hängt an den Museumswärtern. Was die Museen einem unter den Geringsten in ihren Häusern getan haben, das haben sie der Bildung der Nation getan.

5.

Die Hauptargumente gegen die Ausbildung der Museumswärter, dagegen, daß das Museum seinen Bildungsauftrag im eigenen Hause beginnt, lauten:

- Der Mensch ist unglücklich, wenn er mehr kann als wofür er bezahlt wird. Man unterhöhlt sein berufliches Selbstbewußtsein, wenn man ihn mit einem Eingeweihtenwissen vertraut macht, das einem höheren Berufsstatus entspricht.
- Wenn der Museumswärter weiß, was er bewacht, dann vernachlässigt er das, wofür er bestellt ist: aufzupassen. Ein Wärter, der ein Interesse für die Objekte entwickelte, die er bewacht, könnte zu der Einsicht kommen, daß das bewachte Kunstwerk eines der prekärsten Ergebnisse der Kunstgeschichte ist. Ob solcher Einsicht wäre er schwer relegierbar.
- Ein ausgebildeter Museumswärter wäre für die Besucher eher eine Belästigung als eine Hilfe. Die Besucher sollten ihre Ruhe haben zur tiefen, stillen, ungestörten Versenkung. Der Wärter soll nicht danebenstehen und unruhig auf die Sekunde warten, da er sein Wissen loswerden kann. Wenn schon nicht zu vermeiden ist, daß Wärter gelegentlich Preise und Werte, Anekdoten und Zoten verfügbar ha-

ben, dann soll doch eine fundiertere Kenntnis nicht unkontrolliert ein Informationsmonopol usurpieren, das den Wissenschaftlern von oben gehört.

Die Argumente sind spezifische Varianten der in der Gesamtgesellschaft praktizierten Herrschaft. Der geniale Bode hat das System eingeführt, die Wärter in Angestellte und Beamte zu teilen, womit ein außerordentlich wirksames Wachverfahren eingerichtet war, da die beiden Gruppen, die sich spinnefeind sind, sich gegenseitig erbarmungslos überwachen.

Eine etwas unkundige Meinung will wissen, daß die Klasse der Ausgebeuteten von den Museen ausgeschlossen ist. Doch ihre Vertreter, darunter Rentner und Invalide, sind dort uniformiert eingeschlossen. Es gibt nur eine Klasse, die in den Museumssälen mit permanenter Präsenzpflcht vertreten ist. Es sind die meistgefragten Leute des Museums.

Grußwort zum 80. Geburtstag von Martin Warnke

Sehr geehrter Herr Professor Warnke,
sehr geehrte Frau Professor Wenderholm,
sehr geehrter Herr Professor Ginzburg,
sehr geehrte Kolleginnen und Kollegen, Schülerinnen und Schüler,
Freundinnen und Freunde Martin Warnkes,

im Sommer hatte ich das große Vergnügen, zwei Stunden mit Ihnen, lieber Martin Warnke, im Warburg-Haus verbringen zu können. Und lassen Sie es mich gleich zu Beginn gestehen: Ich war inspiriert und begeistert! Nicht nur von Ihrem überaus großen Wissen, sondern auch von Ihrer Leidenschaft und Ihrer ungebrochenen Neugier eines großen Wissenschaftlers, von Ihrem feinen Humor, Ihrer Scharfsinnigkeit – eigentlich müsste man ja Scharfsichtigkeit sagen – und Ihrer Freude an der Weitergabe von Wissen und am Disput.

Hier im Saal weiß es ja eh jeder: Martin Warnke nimmt sein Gegenüber ernst, nicht nur den fundiert argumentierenden Kollegen, sondern auch den interessierten Laien. Gleich zu Beginn seiner Karriere setzte er daher zu einem gezielten Kinnhaken gegen die damaligen Gepflogenheiten der Kunstwissenschaft an: Auf dem Kölner Kunsthistorikerkongress im Jahr 1970 leitete Martin Warnke eine Sektion zur »Kritik der Kunstgeschichte« und hielt einen Vortrag mit dem Titel »Wissenschaft als Knechtungsakt«. Darin nahm er die von (älteren) Kollegen verfasste Populärliteratur aufs Korn. Warnke mokierte sich über die blumige Sprache, die an Kitsch grenzte und zudem mit autoritären Beschreibungs- und Deutungsmustern den Leser für unmündig erklärte.

Vor allem aber entdeckte er im Schreiben der Kollegen weltanschauliche Implikationen, die die Kunst »in eine Affirmationsrolle gedrängt [hatten] in der sie im Bestehenden einen umso rigoroseren Ordnungsdienst zu versehen hatte, je mehr das etablierte Bürgertum um eine Fortwirkung seiner Freiheitsparolen besorgt sein musste«.

Da war von der »Unterwerfung« des Einzelnen unter die Harmonie des Gesamten die Rede, von der »Gewalt des überpersönlichen Ausdrucks« und von »unerbittlicher Tektonik, die zum innersten Gesetz wird«. »Künstlerische Zuchtexerziten« nannte Warnke das, rief zur

politischen Selbstreflexion der Kunstwissenschaft auf und machte sich damit – wer wird sich darüber wundern – ziemlich unbeliebt bei so manchem Kollegen.

Trotz – oder vielleicht gerade wegen? – dieses provozierenden Vortrags, der ihm den Ruf eines »Revoluzzers« einbrachte (der er nach eigener Aussage nicht ist), erhielt er 1970 einen Ruf nach Marburg. 1978 kam er dann hierher nach Hamburg, wo er – mancher Versuchung, an andere Universitäten zu wechseln, widerstehend – bis zu seiner Emeritierung im Jahr 2003 lehrte. Die intellektuelle Eigenständigkeit und, wenn es sein muss, Widerständigkeit ist ihm bis heute geblieben.

Martin Warnke gilt als einer der herausragendsten und prägendsten Kunsthistoriker seiner Generation!

Die wissenschaftliche Selbstreflexion, die eine Kenntnis der Wissenschaftsgeschichte ebenso voraussetzt wie ein Bewusstsein über die eigene historische, politische und soziobiografische Verortung, hat er sich bis heute erhalten. Mit Respekt, Neugier und – ja – Ehrerbietung widmet er sich daher immer wieder auch den Schriften großer Kunsthistoriker und Kunstwissenschaftler.

»Schütteln Sie den Vasari« heißt das Buch, das Anfang des Monats pünktlich zum 80. Geburtstag von Martin Warnke beim Wallstein Verlag erschienen ist. Schütteln Sie den Vasari – das kann man als Aufforderung lesen für einen »Sprezzatura«-Umgang mit der Wissenstradition und als Aufforderung, mit Leichtigkeit und spielerisch die Dinge zu durchdringen und Wissen zu erlangen. Da kann man den Titan der Kunstgeschichte, den Vasari, ruhig mal ein bisschen durchschütteln, um an die Samen (bzw. an die Lesefrüchte) zu kommen...

Dass sich seine wissenschaftliche Leistung jedoch nicht in der Würdigung anderer großer Denker und ihrer Fruchtbarmachung für unsere heutige Zeit erschöpft, das wissen wir alle.

Als Begründer der Politischen Ikonographie hat er eine Forschungsrichtung etabliert, die mich schon früher wissenschaftlich interessiert hat und heute als betroffener Politiker naturgemäß besonders interessiert.

1991 hat Warnke die Mittel des ihm verliehenen Leibniz-Preises eingesetzt, um eine bereits bestehende Sammlung des kunstgeschichtlichen Seminars zu einem eigenen Forschungsbereich ausbauen. Diese Forschungsstelle für Politische Ikonographie wurde angesiedelt im Warburg-Haus in der Heilwigstraße. Sie bewahrt nicht nur das Andenken

an die wissenschaftlichen Verdienste des Kulturwissenschaftlers Aby Warburg – sie hält sie lebendig und schreibt sie weiter: Martin Warnke knüpfte mit der Forschungsstelle als auch mit den eigenen Forschungsschwerpunkten (der Sozialgeschichte der Kunst und der Politischen Ikonographie) an das Werk und das Vermächtnis von Aby Warburg an. Das von Warburg entwickelte wissenschaftliche Instrumentarium, das der Stilkunde die Ikonologie zur Seite stellte, ist immer noch aktuell, ja: wird sogar immer aktueller! In einer immer unübersichtlicher werdenden Welt wird es immer wichtiger, die Dinge nicht nur zu sehen, sondern sie auch verstehen und deuten zu können.

Unsere Gesellschaft ist mehr denn je geprägt durch die visuelle Wahrnehmung. Das Erstarken der Bilder, die sich auch ohne Sprache weltweit vermitteln, ist Ausdruck eines längst lebensweltlichen Visual Turn, der mit dem Fernsehen an Fahrt aufnahm und in der heutigen digital vermittelten Kommunikation erst recht eine sichere Strategie ist, sich in der aktuellen Aufmerksamkeitsökonomie durchzusetzen. (Einer aufs Auge, acht aufs Ohr.)

Umso genauer sollten wir hinschauen und die Bilder lesen lernen, wenn wir mündige und demokratiefähige Bürger sein wollen. Denn immer noch unterstellen wir Bildern ja viel zu oft und unhinterfragt, dass sie wahr seien. Dieser essenzialistische Trugschluss verdeckt die Tatsache, dass ein Bild immer auch eine Behauptung ist.

Schon die Entstehung, das Kunst-»Handwerk« legt es eigentlich nahe: Die Künstlerin beziehungsweise der Künstler wählt ein Motiv, einen Ausschnitt, die Perspektive usw. Und in der inszenierten Fotografie oder in der Malerei kommen weitere Elemente des Subjektiven hinzu: bewusste inhaltliche Setzungen zum Beispiel durch den Besteller, künstlerische Manipulationen oder Fiktionen.

Ein Bild kann auch ein Narrativ sein, also der Versuch, ohne lange Rede eine sinnstiftende Erzählung zu präsentieren. Jedes Wahlplakat, das Sie in den Wochen vor der Bundestagswahl gesehen haben, machte im Grunde diesen Versuch: Die Inszenierung der Kandidaten von der Körperdynamik über die Farbigkeit von Kleidung und Hintergrund bis hin zum Gesichtsausdruck sind ja codierte Parteiprogramme, die allerdings weniger konkrete Inhalte vermitteln, als vielmehr eine Haltung zur Welt und ein Versprechen für die Zukunft – Gerechtigkeit, Wohlstand, Wachstum – die sich ikonografisch decodieren ließen.

»Diese Form einer Revisualisierung unserer Kultur verändert unsere Kommunikationsfähigkeit, indem sie in Bildform präsentierte Behauptungen über die Welt und wie sie sein soll durch die naturalistische Suggestion der Bildwirkung immunisiert und gleichzeitig die Kultur des Diskurses auf den öffentlichen Bühnen schmälert«, hat mein akademischer Lehrer, der Politikwissenschaftler Thomas Meyer, mal geschrieben.

Wir sollten uns fragen, was es für unsere Gesellschaft bedeutet, wenn wir Information und Kommunikation immer stärker über Bildmedien organisieren. Es spricht einiges dafür, dass wir eine visuelle, eine ikonographische Aufklärung benötigen, die der vermeintlich unmittelbar wirkenden Kraft der Bilder eine skeptische, zumindest aber kritische Haltung entgegensetzt.

Aufklärung könnte hier vielleicht heißen, sich nicht von den Bildern überwältigen zu lassen. Emotionalität und Überwältigungsstrategien gehören zu den signifikanten Zeitzeichen heutiger Aufmerksamkeitsökonomien – denn ein emotionaler Zugriff und eine emotionale Reaktion sind schneller zu bewerkstelligen als langwierige Diskurse und der Austausch von Argumenten. Bedauerlicherweise zeigt sich das heute auch manches Mal in Gesprächen über Kunst, in denen dann mehr darüber gesprochen wird, ob es einen »erreicht« hat oder ob es eine »Kraft« hat, aber nicht darüber, warum das so ist und welche Inhalte verhandelt werden und warum die Künstlerin beziehungsweise der Künstler dafür eben jene spezifische Form gewählt hat.

Gesunder, neugieriger Skeptizismus ist heute (leider) keine sehr angesehene Eigenschaft, sie gilt als behäbige Verhinderungsstrategie in einer Zeit, in der eher Machertugenden gefragt sind. Dabei galt schon in der Antike die Skepsis als Ausgangspunkt des Denkens. Und ich glaube, dass das Denken auch heute noch eine der größten Wahrscheinlichkeiten für Erkenntnisgewinn bietet.

Die kritische Aneignung von Kunst kann hierbei ein äußerst fruchtbarer Impuls sein. Jürgen Habermas beschreibt die frühbürgerlichen Gespräche über Kunst und Literatur sogar als wesentliche Katalysatoren gesellschaftlicher Vernunft.

Ihm zufolge »gelangt [...] das Publikum erst auf dem Wege über die kritische Aneignung von Philosophie, Literatur und Kunst dazu, sich aufzuklären, ja, sich als den lebendigen Prozess der Aufklärung zu begreifen«.

Die Lust am Denken ist, wenn man dieser Idee folgt, letztlich gleichzusetzen mit der Befähigung zur Demokratie.

In der Betrachtung von Kunst und vor allem auch im Gespräch über Kunst sind wir ja aufgefordert, nachzuforschen, womit wir es zu tun haben, um dann Argumente zu entwickeln und zu formulieren. Das setzt – im besten Falle – eine Betrachtung der Dinge von allen Seiten voraus und eine sich daraus ergebende eigene Haltung. Das können wir heutzutage gut gebrauchen ...

Kunst lehrt uns somit schon seit Jahrhunderten in allerbesten Form den Disput, die Neugier auf andere Sichtweisen und andere Argumente. Sie befähigt uns, die eigene Wahrnehmung zu schärfen und Sachverhalte zu kontextualisieren. Dieser »lebendige Prozess« der Aufklärung macht uns zu Citoyen – also zu mündigen Bürgerinnen und Bürgern, die sich aktiv und kompetent in die Gesellschaft einbringen.

Als jemand, der seinerzeit wissenschaftlich an Habermas' Rationalismus angeschlossen hat, bin ich übrigens – obgleich kein Kunsthistoriker – unbewusst in Kontakt gekommen mit einem Aufsatz von Ihnen, lieber Martin Warnke. Dieser Aufsatz trägt den schönen Titel »Zur Situation der Couchecke« und ist publiziert in dem von Habermas herausgegebenen Sammelband »Stichworte zur ›Geistigen Situation der Zeit‹«.

Zwischen Essays zum »Vaterland Deutschland«, der »Suche nach der nationalen Identität« und »Terrorismus und Gesellschaftskritik« fand sich dann dieser subversiv-ironische Text von Martin Warnke, der sich dem Inbegriff der Bürgerlichkeit und der Wohlanständigkeit (dem Sofa) widmete – und damit vielleicht mehr über den Zustand der (damaligen) Gegenwart erzählen konnte als so manch anderer.

Das Konzept vom Privaten, das immer auch politisch ist, liest sich bei Warnke sehr amüsant und doch sehr treffend, wenn er zum Beispiel über das heute immer noch sehr beliebte Modul-Sofa schreibt: »Eine schwere Krise schüttelt seit einigen Jahren die Couchecke. Die Symptome ihrer Auflösung sind unübersehbar. [...] Die Couchecke zeigt sich desorientiert, sie macht hilflose Gesten nach allen Richtungen.«

Und weiter: »Die Couchecke, die sich in diesem Jahrhundert als Symbol einer abgeschirmten, intimisierenden Privatexistenz ausgebildet und durchgesetzt hat, ist im Begriff, sich in der Außenwelt aufzulösen. Es ist den Dingen nicht mehr abzulesen, ob dadurch die Welt

wöhnlich werden kann oder eine der letzten Gegenwelten aufgezehrt wird.«

Vielleicht sollten wir uns alle auf Spurensuche begeben und damit gleich zu Hause anfangen – wer hätte gedacht, dass schon in den eigenen vier Wänden so großer Erkenntnisgewinn lauert, wenn wir nur die Zeichen zu lesen gelernt haben?

Ihnen wünsche ich weiterhin alles Gute, lieber Martin Warnke, und ein schönes Fest; uns wünsche ich viele weitere spannende Publikationen von Ihnen.

Und vielleicht können wir es uns ja irgendwann einmal auf einer Couch gemütlich machen, über Vasari sprechen und einen Martini trinken – geschüttelt, nicht gerührt...

Vielen Dank.

*Senator Dr. Carsten Brosda
Ansprache im Hauptgebäude der Universität Hamburg, Hörsaal B
am 16. Oktober 2017, 18.15 Uhr*



Martin Warnkes 80. Geburtstag: Martin Warnke mit den ehemaligen Universitätspräsidenten Peter Fischer-Appelt und Jürgen Lüthje im Universitätshauptgebäude, 2017

Anmerkungen

Zweifeln als Methode

- 1 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 34f.
- 2 In der Frage der »geschlechtergerechten Sprache« orientiert sich mein Text an den Empfehlungen des Rats für deutsche Rechtschreibung vom 26. März 2021.
- 3 <https://www.hamburg.de/bkm/aby-warburg-preis/> (letzter Zugriff: 2. März 2023).
- 4 Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 13.
- 5 Warnke, Anekdoten, Szenen, Erinnerungen. Für den Hinweis darauf sei Matthias Bormuth herzlich gedankt.

»Kunstgeschichte? Um Himmels Willen« – Stationen der Berufsausbildung

- 6 Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 27.
- 7 Ebd., S. 29.
- 8 Ebd., S. 32.
- 9 Warnke, Selbstdarstellung.
- 10 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 54f.
- 11 Warnke. Interview von Laila Möller und Franziska v. Aspern.
- 12 Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 43.

»Anpolitisiert« durchs Studium

- 13 Ebd., S. 43.
- 14 Ebd., S. 23.
- 15 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 31.
- 16 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 45.
- 17 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 33.
- 18 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 68.
- 19 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 34.

Was ein protestantischer Pfarrerssohn bei Peter Paul Rubens entdecken konnte

- 20 Warnke, Kommentare zu Rubens, Vorwort, o.S.
- 21 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 45f. »Auch hatte Kauffmann selbst ein ikonographisches Interesse, etwa in der Deutung niederländischer Stillleben. Panofskys große Studie zur Altniederländischen Malerei nannte er immer wieder.«

- 22 Warnke, Kommentare zu Rubens, S. 58.
- 23 Ebd., S. 58.
- 24 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 37.
- 25 Ebd., S. 37.
- 26 Vgl. Michels, »Eine Empfehlung vom lieben Gott persönlich«.
- 27 Wieder abgedruckt als »Jacob Burckhardt und Karl Marx«, in: Bormuth, Warburgs Schnecke, S. 66-95.
- 28 Warnke, Kommentare zu Rubens, S. 53 und 64.
- 29 Ebd., o.S.

Der nüchterne Blick – Berichterstattung über den Auschwitz-Prozess

- 30 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 36.
- 31 Pablo Schneider und Barbara Welzel im Gespräch mit Martin Warnke, in: Warnke; Schneider; Welzel, Zeitgenossenschaft, S. 65. Vgl. Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 76-86.
- 32 Schneider; Welzel, Gespräch, in: Warnke; Schneider; Welzel, Zeitgenossenschaft, S. 98.

»Besuuucher – was ist denn das?« – Berlin und die flämische Malerei

- 33 Warnke, Interview von Laila Möller und Franziska v. Aspern, S. 2.
- 34 Warnke, Flämische Malerei, S. 5.
- 35 Ebd., S. 20.

Wo ist der »Mann mit dem Stahlhelm« von Bernhard Dürer?

- 36 Warnke, Museumsfragen.
- 37 Ebd., S. 119.
- 38 Warnke, Nur eine Idee.
- 39 Warnke, Museumsfragen, S. 119.
- 40 Ebd., S. 119-120.
- 41 Ebd., S. 121.
- 42 Ebd., S. 122.

»Wie vom Zeitgeist privilegiert« – Zum ersten Mal in Italien

- 43 Zit. nach Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 88.
- 44 Warnke, Italienische Bildtabernakel.
- 45 Ebd., S. 87.
- 46 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 38.
- 47 Zit. nach Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 88.
- 48 Ebd., S. 38.
- 49 Michels, Transplantierte Kunstwissenschaft, S. 193.

»Im Fach erledigt« – Der Kölner Kongress und seine Folgen

- 50 Alle Zitate: Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen, S. 99-107.
- 51 Warnke, Weltanschauliche Motive, S. 98.
- 52 Zit. nach N.N., Ewiger Deutscher.
- 53 Kunstchronik, Vortrag von Martin Warnke.
- 54 Ebd., S. 310.
- 55 Ebd., S. 310.
- 56 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 32f.
- 57 Tauber, Relektüren, S. 400.
- 58 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 39.
- 59 Warnke, Wissenschaft als Knechtungsakt.
- 60 N.N., Ewiger Deutscher.
- 61 Warnke, Bittere Felder, S. 76.
- 62 Ebd., S. 76f.
- 63 Vgl. Tauber, Relektüren, S. 398.
- 64 Warnke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 8.
- 65 Ebd., S. 12.

Marburger Bilderstürme

- 66 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 32.
- 67 Ebd., S. 61.
- 68 Bredekamp, Marburg als geistige Lebensform, S. 16.
- 69 Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 97.
- 70 Ebd., S. 98.
- 71 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 36f.
- 72 Burckhardt, Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kultur.
- 73 Dolff-Bonekämper, Bau und Gegenbau, S. 102.
- 74 Bredekamp, Marburg als geistige Lebensform.
- 75 Ebd., S. 16.
- 76 Warnke, Bildersturm, S. 7.
- 77 Bredekamp, Marburg als geistige Lebensform, S. 17.
- 78 Warnke, Erwin Panofsky.
- 79 Hedinger; Diers, Mary Warburg, S. 98-117.
- 80 Warnke, Aby Warburg, Mary Hertz und die moderne Kunst, S. 104ff.

Bau und Überbau – Das Anspruchsniveau der mittelalterlichen Architektur

- 81 Kemp, Erinnerung, sprich!
- 82 Engels, Anti-Dühring, S. 25.
- 83 Warnke, Bau und Überbau, S. 11.
- 84 Ebd., S. 128.
- 85 Ebd., S. 13.
- 86 Ebd., S. 17.

Rubens als Playboy? – Kritische Kunstgeschichte in der Tagespresse

- 87 Michels, Transplantierte Kunstwissenschaft, S. 109ff.
- 88 Klotz, Heinrich, Einführung, in: Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen, S. 6-7.
- 89 Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen, S. 22.
- 90 Ebd., S. 77.
- 91 Ebd., S. 94.
- 92 Ebd., S. 88.
- 93 Warnke, Martin, Leonardo-Legenden, in: Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen, S. 15.
- 94 Ebd., S. 15.

Aus der »eigenlichtigen Sondersphäre« – Die Couchecke

- 95 Ebd., S. 673.
- 96 Geimer, Welche Couch passt am besten zu uns?
- 97 Warnke, Künstler, Kunsthistoriker, Museen, S. 675.
- 98 Ebd., S. 682f.
- 99 Ebd., S. 687.

Steine im Weg – Nach Hamburg, und fast wieder weg

- 100 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 109.
- 101 Fleckner; Wenderholm, Geschichte der »Hamburger Schule«, S. 214f.
- 102 Universitätsarchiv Hamburg, Bestand 201 f. Personalabteilung Nr. 92, Personalakte Martin Warnke. Ich danke Jens Geinitz für die sehr freundliche Unterstützung.
- 103 Ebd.
- 104 Brief von Klaus Herding, Annemarie Hagner, Horst Bredekamp an den Präsidenten der Universität Hamburg, 7. September 1977 (freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Horst Bredekamp).
- 105 Universitätsarchiv Hamburg, Bestand 201 f. Personalabteilung Nr. 92, Personalakte Martin Warnke.
- 106 Warnke, Wolfgang Schöne.

Kunstgeschichte als Urwald – Warnke als Lehrer und Prüfer

- 107 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 35.
- 108 Ebd.
- 109 Freundlich mitgeteilt von Dr. Stefan Brenske, München.

»Das Schreiben und das Ausstellen« – Im Dialog mit Werner Hofmann

- 110 Von Lindern, Im Verein mit Werner Hofmann, S. 110.
- 111 Ebd., S. 109-128.

- 112 Warnke, Nah und Fern zum Bilde, S. 200-234.
- 113 Bormuth, Zur Situation der Couchecke, S. 150ff.
- 114 Warnke, Cranachs Luther.
- 115 IDEA erschien bis 1991.
- 116 Hofmann; Warnke, Vorwort der Herausgeber, in: IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1 (1982), o.S.
- 117 Wieder abgedruckt bei Michels, Sokrates in Pöseldorf.

Der Hofkünstler

- 118 Mit dem 2005/07 erschienenen Band wurde das Erscheinen des Jahrbuchs eingestellt.
- 119 Warnke, Hofkünstler, S. 9.
- 120 Warnke, Interview von Laila Möller und Franziska v. Aspern.
- 121 Weibel; Ziegler, Stephan von Huene, S. 20.

Politische Architektur, politische Landschaft

- 122 Warnke, »Ich schätze die implizite Darstellung ...«, S. 63f.
- 123 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 64.
- 124 Warnke, Bau und Gegenbau.
- 125 Vgl. Michels, Pathosformel.
- 126 Warnke, Politische Architektur, S. 11.
- 127 Ebd., S. 12.
- 128 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 90.

Die Spanienforschung – Goya, Velázquez und andere »Seinserbeller«

- 129 Neben anderen Jutta Held, Peter Klein, Achim Arbeiter, Sabine Noack, Sylvaine Hänsel, Michael Scholz-Hänsel.
- 130 Warnke, Velázquez, S. 161.
- 131 Ebd., S. 162.
- 132 Dieses und die folgenden Zitate: Warnke, VL Goya, in: Nachlass Warnke, Hamburger Vorlesungen, Deutsches Literaturarchiv Marbach, BF00418651.
- 133 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 40.

»Meine Geschichte mit Warburg«

- 134 Hofmann; Syamken; Warnke, Die Menschenrechte des Auges.
- 135 Warburg, Bildniskunst; noch 1927 hat Warburg in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek ein Seminar zu Burckhardt veranstaltet, vgl. Roeck, Warburgs Seminarübungen.
- 136 Hofmann; Syamken; Warnke, Die Menschenrechte des Auges, S. 159.
- 137 Ebd., S. 163.
- 138 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 85: »Man wird sich mit Burckhardt befassen, solange er ein ›Problem‹ bleibt. Es ist eine der wichtigsten Leistungen

von Kaegis Biographie, dass sie darstellt und nicht deutet; daß sie mit den überwältigenden Mitteln und Materialien nicht ein ›Burckhardt-Bild‹ herausmeißelt, sondern allenfalls herrschenden Urteilen und Vorurteilen gelegentlich neues Material zu bedenken gibt. Das Problem Burckhardt bleibt offen.«

139 Fischer-Appelt, Reformuniversität, S. 200.

Das Warburg-Haus – Maschinenraum, der eine geistige Dauerheizung speist

140 Warnke, Gespräch zur Biographie, S. 40.

141 Ebd., S. 40.

142 Schreiben von Horst Bredekamp an Henning Voscherau, 30. März 1990, Privatarchiv Bredekamp.

143 Warnke, Abschlußbericht über den Leibniz-Preis, S. 19.

144 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 30ff.

145 Vgl. das aus dem engen Kontakt zu Warnke entstandene Künstlerbuch des Hamburger Fotografen Thies Ibold, für das Warnke einen Interview-Beitrag über die Form der Ellipse beigesteuert hat.

Warburg-Archiv, Wissenschaftsemigration und andere Projekte

146 Habermas, Ernst Cassirer.

147 Michels; Warnke, Erwin Panofsky.

148 Ebd., S. XV f.

149 Hofmann; Syamken; Warnke, Die Menschenrechte des Auges, S. 9.

150 Wendland, Biographisches Handbuch.

151 Michels, Transplantierte Kunstwissenschaft.

152 Schoell-Glass; Sears, Verzetteln als Methode.

153 Warnke, Erwin Panofsky – Kunstgeschichte als Kunst.

154 Ebd., S. 51.

155 Ebd., S. 64.

156 Vgl. Bruhns, Kunst in der Krise.

Die Forschungsstelle Politische Ikonographie

157 Bildindex zur Politischen Ikonographie, S. 5.

158 Ebd., S. 11.

159 Warnke hat es mit Bedauern, aber auch mit einem ironischen Lächeln registriert, dass die Warburg Electronic Library nach einigen Jahren wegen veralteter Software nicht mehr benutzbar war. Sein Kommentar: »Wenn ich heute nach Florenz komme und in den Archiven des 14. Jahrhunderts unterwegs bin, ist das Papier immer noch da.«

160 Fleckner; Warnke; Ziegler, Handbuch der politischen Ikonographie, S. 12.

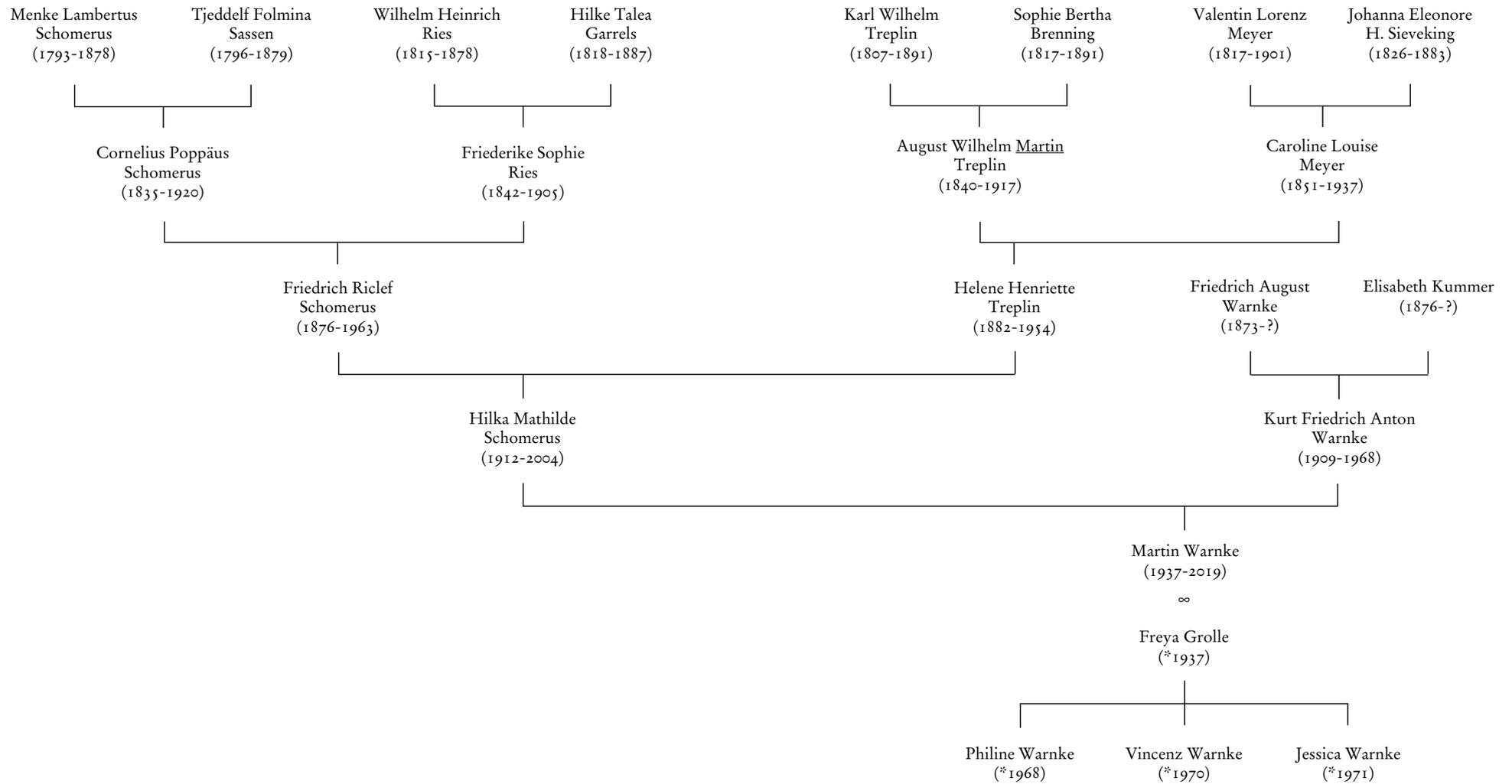
161 Warnke, Aby Warburg, Mary Hertz und die moderne Kunst, S. 193.

Zuletzt – »sub specie aeternitatis«

- 162 Bredekamp, »Wie es sein sollte.«, S. 31.
163 Warnke, Die Hl. Katharina von Alexandrien, Ms. o.D., Privatarchiv Karen Michels.
164 Warnke, Gott und die Kultur.
165 Ebd., S. 243.
166 Ebd., S. 246.
167 Warnke, Erinnerungen eines Kunsthistorikers, S. 39.
168 In: ebd., S. 17-20.
169 Warnke. Interview von Laila Möller und Franziska v. Aspern.

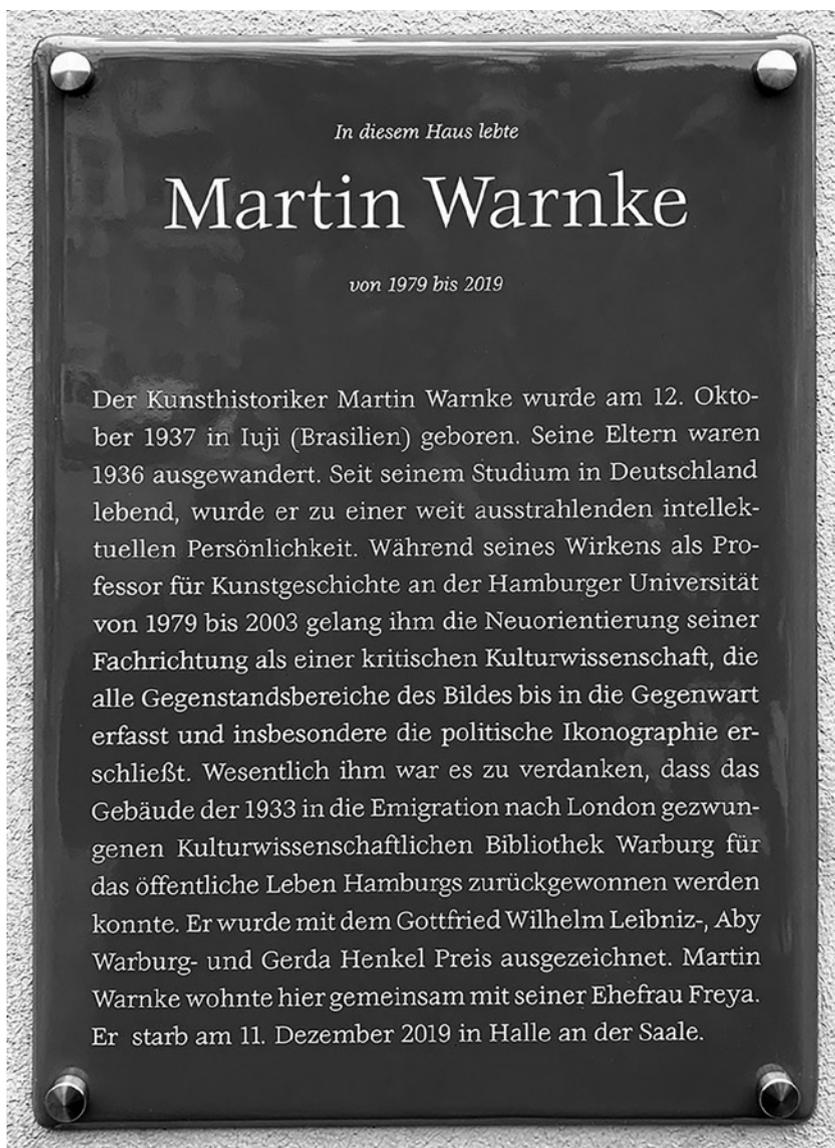
Anhang

Stammtafel (Auszug)



Martin Warnke – Lebensdaten im Überblick

12. Oktober 1937 Geburt in Ijuí/Rio Grande do Sul, Brasilien
- 1944-1953 Schulische Ausbildung in Dois Irmãos und São Leopoldo, Brasilien
- 1953 Übersiedelung nach Deutschland, Besuch des Gymnasiums in Gütersloh, Dortmund und Darmstadt
- 1957 Abitur auf dem Ludwig-Georgs-Gymnasium in Darmstadt
- 1957 Beginn des Studiums in München, Fortsetzung in Berlin (Freie Universität)
- 1963 Promotion in Berlin (Freie Universität) bei Hans Kauffmann:
»Kommentare zu Rubens«
- 1964 Volontariat Berliner Museen
- 1966 Stipendiaufenthalt in Florenz
- 1967 Wissenschaftlicher Assistent in Münster
- 1970 Habilitation in Münster: »Organisation der Hofkunst«
- 1970-1978 Professor für Kunstgeschichte in Marburg
- 1978-2003 Ordinarius für Kunstgeschichte in Hamburg
11. Dezember 2019 Tod in Halle/Saale



Gedenktafel an Martin Warnkes Wohnhaus im Mittelweg 26 in Hamburg, eingeweiht am 25. September 2020

Quellen- und Literaturverzeichnis

Unveröffentlichte Quellen

- Anekdoten, Szenen, Erinnerungen aus meinem Leben. Unveröffentlichtes Notizbuch, Privatarchiv Warnke
- VL Goya, in: Nachlass Martin Warnke, Hamburger Vorlesungen, Deutsches Literaturarchiv Marbach, BF00418651

Literatur von Martin Warnke (sortiert nach Jahr der Erstveröffentlichung)

- Warnke, Martin: Kommentare zu Rubens, Berlin 1965
- Flämische Malerei des 17. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Berlin, Berlin 1967 (Bilderhefte der Staatlichen Museen Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Heft 1)
 - Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 19 (1968), S. 61-102, wieder abgedruckt in: ders.: Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hg. v. Michael Diers, Köln 1997, S. 40-107
 - Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: ders. (Hg.): Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, Gütersloh 1970, S. 88-106
 - Wissenschaft als Knechtungsakt. Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: Stuttgarter Zeitung (25. April 1970, Sonntagsbeilage), S. 40
 - (Hg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks, München 1973 (1988)
 - Museumsfragen, in: kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 1, Nr. 2 (1973), S. 20-25, wieder abgedruckt in: ders.: Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, hg. v. Heinrich Klotz, Luzern/Frankfurt a.M. 1979, S. 119-122
 - Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte, hg. v. Heinrich Klotz, Luzern/Frankfurt a.M. 1979
 - Vier Stichworte, in: Hofmann, Werner; Syamken, Georg; Warnke, Martin: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a.M. 1980, S. 53-75
 - »Der Leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz«, in: Hofmann, Werner; Syamken, Georg; Warnke, Martin: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a.M. 1980, S. 113-164
 - Goyas Gesten, in: Hofmann, Werner; Helman, Edith; Warnke, Martin: Goya. »Alle werden fallen«, Frankfurt a.M. 1981, S. 115-177
 - (Hg.): Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute. Repräsentation und Gemeinschaft, Köln 1984
 - Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen, Frankfurt a.M. 1984
 - Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image, Frankfurt a.M. 1984
 - Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, Köln 1985

- Wolfgang Schöne, in: DIE ZEIT Nr. 35 (25. August 1989), in: <https://www.zeit.de/1989/35/wolfgang-schoene> (letzter Zugriff: 14. März 2023)
- Bittere Felder, in: kritische berichte – Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Bd. 18, Nr. 3 (1990), S. 76-78
- Bau und Gegenbau, in: Hipp, Hermann; Seidl, Ernst (Hgg.): Architektur als politische Kultur. Philosophia practica, Berlin 1996, S. 11-18
- Warnke, Martin: Abschlußbericht über den Leibniz-Preis 1991-1996, hg. von der Forschungsstelle Politische Ikonographie, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Hamburg, Warburg-Haus, Heilwigstraße 116, 20249 Hamburg, Hamburg o.D. [1997]
- Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie, hg. v. Michael Diers, Köln 1997
- Geschichte der deutschen Kunst in drei Bänden, Bd. 2: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit 1400-1750, München 1999
- Gott und die Kultur, in: Adamski, Heiner; Denecke, Axel; Hartmann, Wilfried (Hgg.): Der »Gott« der Fakultäten. Gott der Wissenschaft – Gott, der Wissen schafft?, Münster/Hamburg/London 2000, S. 238-246 (Hamburger Theologische Studien, Bd. 21)
- Velázquez. Form & Reform, Köln 2005
- Erwin Panofsky – Kunstgeschichte als Kunst, in: Krause, Eckart; Nicolaysen, Rainer (Hgg.): Zum Gedenken an Erwin Panofsky (1892-1968). Reden aus Anlass der Benennung des Hörsaals C im Hauptgebäude der Universität Hamburg in Erwin-Panofsky-Hörsaal am 20. Juni 2000, Hamburg 2009, S. 41-78 (Hamburger Universitätsreden, NF 17)
- ; Schneider, Pablo; Welzel, Barbara: Zeitgenossenschaft. Zum Auschwitz-Prozess 1964, Zürich/Berlin 2014
- Nur eine Idee, in: Zeitschrift für Ideengeschichte, VIII/3 (Herbst 2014), S. 107
- Erwin Panofsky. Ein ganz anderes »Stilprincip«, in: DIE ZEIT Nr. 6 (19. Februar 2015), in: <https://www.zeit.de/2015/06/erwin-panofsky-gestaltungsprincipien-michelangelo-raffael> (letzter Zugriff: 14. März 2023)
- »ich habe von Natur aus keinen revolutionären Impuls ...« – Gespräch zur Biographie, in: Bormuth, Matthias (Hg.): Martin Warnke. Schütteln Sie den Vasari ... Kunsthistorische Profile, Göttingen 2017, S. 23-48
- »Ich schätze die implizite Darstellung ...« Gespräch zum *Hofkünstler*, in: Bormuth, Matthias (Hg.): Martin Warnke. Schütteln Sie den Vasari ... Kunsthistorische Profile, Göttingen 2017, S. 49-66
- Nach fünfzig Jahren – Erinnerungen eines Kunsthistorikers, in: Bormuth, Matthias (Hg.): Martin Warnke. Künstlerlegenden. Kritische Ansichten, Göttingen 2019, S. 31-40
- ; Diers, Michael: Von Manet bis Marc. Aby Warburg, Mary Hertz und die moderne Kunst, in: Hedinger, Bärbel; Diers, Michael: Mary Warburg. Porträt einer Künstlerin. Leben, Werk, München 2020, S. 98-117
- ; Möller, Laila; von Aspern, Franziska: »Kunst ist da relevant, wo sie eine kritische Wahrnehmung ermöglicht. Eine angepasste Kunst ist so wie ein Tisch, der allein durch seinen Gebrauch bestimmt ist.« Martin Warnke. Ein Interview von Laila Möller und Franziska v. Aspern. In: <https://www.kulturwissenschaften.uni-hamburg.de/ks/mitarbeiter/puetz/interviews/interview-warnke.pdf> (letzter Zugriff: 2. März 2023; Interview vermutlich von Oktober 2015)
- Selbstdarstellung, in: <https://www.deutscheakademie.de/de/akademie/mitglieder/martin-warnke/selbstvorstellung> (letzter Zugriff: 2. März 2023), 2001

Verwendete Literatur

- Bormuth, Matthias (Hg.): Martin Warnke. Schütteln Sie den Vasari ... Kunsthistorische Profile, Göttingen 2017
- (Hg.): Martin Warnke. Warburgs Schnecke. Kunstwissenschaftliche Skizzen, Göttingen 2020
- Zur Situation der Couchecke. Martin Warnke in seiner Zeit, Berlin 2022
- Bredenkamp, Horst: Marburg als geistige Lebensform – Versuch über Martin Warnke, in: Bormuth, Matthias (Hg.): Martin Warnke. Schütteln Sie den Vasari ... Kunsthistorische Profile, Göttingen 2017, S. 15-21
- Bredenkamp, »Wie es sein sollte.« Kunst als Vorbild, in: Bormuth, Matthias (Hg.): Martin Warnke. Warburgs Schnecke. Kunstwissenschaftliche Skizzen, Göttingen 2020, S. 23-33
- Bruhns, Maïke: Kunst in der Krise, 2 Bde., Bd. 1: Hamburger Kunst im »Dritten Reich«, Bd. 2: Künstlerlexikon Hamburg 1933-1945, Hamburg 2001
- Buddensieg, Tilmann; Winner, Matthias; Simson, Otto von; Bock, Henning; Beseler, Hartwig; Warnke, Martin: Erklärung des Vorstandsvorsitzenden und des Referenten zum Vortrag von Martin Warnke. Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, 23 (1970), Heft 10, S. 309-310
- Burckhardt, Jacob: Die Religion in ihrer Bedingtheit durch die Kultur, in: Weltgeschichtliche Betrachtungen, III. Die Betrachtung der sechs Bedingtheiten, 6, Berlin 1905, zit. nach <https://www.projekt-gutenberg.org/burckhar/weltgesc/chap021.html> (letzter Zugriff: 2. März 2023)
- Dolff-Bonekämper, Gabi: Bau und Gegenbau. Ein analytisches Denkmodell, in: ICOSMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. 69, 2019, S. 102-115
- Engels, Friedrich: Einleitung, in: Anti-Dühring. Dialektik der Natur, 1878, MEW Bd. 20, Berlin 1990, S. 16-31, hier S. 25
- Fischer-Appelt, Peter: Die Universität Hamburg als Reformuniversität. 33 Schlaglichter auf meine Amtszeit als Hamburger Universitätspräsident 1970 bis 1991, in: Nicolaysen, Rainer; Krause, Eckart; Zimmermann, Gunnar B. (Hgg.): 100 Jahre Universität Hamburg. Studien zur Hamburger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte in vier Bänden, Bd. 1: Allgemeine Aspekte und Entwicklungen, Göttingen 2020, S. 163-207
- Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik: Handbuch der politischen Ikonographie, 2 Bde., München 2011
- ; Wenderholm, Iris: »... das Bildwerk mit dem historisch oder psychologisch dazugehörigen Gedanken zusammen zu schauen«. Zur Geschichte der »Hamburger Schule« der Kunstgeschichte, in: Nicolaysen, Rainer; Krause, Eckart; Zimmermann, Gunnar B. (Hgg.): 100 Jahre Universität Hamburg. Studien zur Hamburger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte in vier Bänden, Bd. 2: Geisteswissenschaften. Theologie. Psychologie, Göttingen 2021, S. 183-218
- Forschungsstelle Politische Ikonographie: Bildindex zur Politischen Ikonographie. Mit einer Einführung von Martin Warnke, Hamburg 21996
- Geimer, Peter: Martin Warnke: Welche Couch passt am besten zu uns?, in: DIE ZEIT Nr. 7 (13. Februar 2021), in: <https://www.zeit.de/2021/07/martin-warnke-warburgs-schnecke-essays-kunstgeschichte-kulturwissenschaft> (letzter Zugriff: 14. März 2023)

- Habermas, Jürgen: Ernst Cassirer und die Bibliothek Warburg, in: Kemp, Wolfgang (u.a. Hgg.): Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 1, Berlin 1997, S. 1-30
- Hedinger, Bärbel; Diers, Michael: Mary Warburg. Porträt einer Künstlerin. Leben. Werk, München 2020
- Hofmann, Werner; Syamken, Georg; Warnke, Martin: Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg, Frankfurt a.M. 1980
- ; Helman, Edith; Warnke, Martin: Goya. »Alle werden fallen«, Frankfurt a.M. 1981
- ; Warnke, Martin: Vorwort der Herausgeber, in: IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 1 (1982), o.S.
- Kemp, Wolfgang: Erinnerung, sprich! Wie es dem Kunsthistoriker Martin Warnke gelang, der Kunstwissenschaft einen neuen, linken Dreh zu geben, in: Die ZEIT Nr. 53 (17. Dezember 2019), in: <https://www.zeit.de/2019/53/martin-warnke-kunsthistoriker-kulturwissenschaft-nachruf> (letzter Zugriff: 14. März 2023)
- Ibold, Thies; Warnke, Martin: Im Gespräch mit Martin Warnke zum Thema Ovaloide und ovale Grundrisse, in: Ibold, Thies: A Warburg Workbook. Foto-Essays aus dem Warburg-Haus Hamburg, Hamburg 2019, S. 30-37
- Michels, Karen: Transplantierte Kunstwissenschaft. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil, Berlin 1999 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 2)
- Sokrates in Pöselndorf. Erwin Panofskys Hamburger Jahre, Göttingen 2017 (Wissenschaftler in Hamburg, Bd. 1)
- »Eine Empfehlung vom lieben Gott persönlich«. Wie man als jüdisch-katholischer Kunsthistoriker einen Weg in die USA fand, in: Becker, Ingeborg; Herklotz, Ingo (Hgg.): Otto von Simson 1912-1993. Zwischen Kunstwissenschaft und Kulturpolitik, Köln 2019, S. 113-124 (Studien zur Kunst 43)
- »Die Gottlosen des freigelassenen Temperaments«. Zur Theorie und Praxis der gebauten Pathosformel, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 48 (2021), S. 7-19
- ; Warnke, Martin: Erwin Panofsky. Deutschsprachige Aufsätze, Berlin 1998 (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 1)
- Nicolaysen, Rainer; Krause, Eckart; Zimmermann, Gunnar B. (Hgg.): 100 Jahre Universität Hamburg. Studien zur Hamburger Universitäts- und Wissenschaftsgeschichte in vier Bänden, Bd. 1: Allgemeine Aspekte und Entwicklungen, Göttingen 2020
- N.N., Ewiger Deutscher, in: Der Spiegel 43/1970 (18. 10. 1970), in: <https://www.spiegel.de/kultur/ewiger-deutscher-a-8ba2c693-0002-0001-0000-000043801163?context=issue> (letzter Zugriff: 14. März 2023).
- Roeck, Bernd: Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927, in: IDEA. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle X (1991), S. 65-89
- Safranski, Rüdiger: Einzelnen sein. Eine philosophische Herausforderung, München 2021
- Schoell-Glass, Charlotte; Sears, Elizabeth: Verzetteln als Methode. Der humanistische Ikonologe William S. Heckscher (1904-1999), Berlin 2008 (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, VI)
- Tauber, Christine: Relektüren: Der Kunsthistorikertag 1970 in Köln und seine Weltanschauungen, in: Kunstchronik. Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege, 75 (August 2022), Heft 8, S. 398-401
- Von Lindern, Klara: »Im Verein mit Werner Hofmann.« Martin Warnke, Werner Hofmann und die Hamburger Kunstwissenschaft seit den 1970er Jahren, in: Probst, Jörg (Hg.): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke, Berlin 2022, S. 109-128
- Warburg, Aby: Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum, Leipzig 1902

- Weibel, Peter; Ziegler, Philipp (Hgg.): Stephan von Huene. What's wrong with art?, Ausst.-Kat. ZKM Karlsruhe, München 2021
- Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. Teil 1: A–K, Teil 2: L–Z, Berlin/New York 1998

Bildnachweis

Trotz sorgfältiger Nachforschungen konnten nicht für alle Abbildungen die Rechteinhaber ermittelt werden. Sollte jemand in urheberrechtlicher Beziehung Rechte geltend machen, so möge er sich an die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung wenden.

S. 72, 101, 108	Foto: Enno Kaufhold
S. 113, 120	Foto: Anke Doberauer
S. 34, 85, 105, 115, 116, 153	Foto: Karen Michels
S. 125, 126	Foto: Philipp Hympendahl © Gerda Henkel Stiftung
S. 36, 37, 61, 81, 93, 118, 119	Foto: Singkha Grabowsky
S. 141	Foto: Thies Ibold
S. 11	Foto Nacktmulle: Thomas Park, University of Illinois Chicago Reproduktion: Singkha Grabowsky
S. 113	Foto: UHH/Dingler
S. 19, 23, 24, 26, 51 82, 90, 91 unten, 127	Privatarchiv Warnke
S. 49, 53, 91 oben, 92	Privatarchiv Horst Bredekamp
S. 100, 106, 107, 111, 121	© Warburg-Archiv im Warburg-Haus, Hamburg
S. 103, 129	Warburg-Haus, Hamburg

Personenregister

Verzeichnet sind die Namen von natürlichen Personen, die im Text und in den Bildunterschriften genannt werden. Das Vorwort sowie die Anmerkungen und Anhänge bleiben unberücksichtigt, ebenso der Name Martin Warnke. Ein * verweist darauf, dass auf der angegebenen Seite (auch) ein Bild der jeweiligen Person erscheint.

- Adorno, Theodor W. 54
Albers, Josef 65
Assmann, Aleida (geb. Bornkamm) 20
Augstein, Rudolf 101
- Bandmann, Günter** 87
Bantzer, Carl 57, 126
Benjamin, Walter 66
Beuys, Joseph 83
Białostocki, Jan 99
Bing, Gertrud 110
Bernini, Gian Lorenzo 9
Bormuth, Matthias 17, 20, 51, 79
Botticelli, Sandro 107
Brecht, Bertolt 25
Bredenkamp, Horst 10, 17, 43, 46,
49*, 50, 53*, 54f., 71, 73, 75,
90, 91*, 101f., 112, 123f., 128
Breker, Arno 113
Brink, Claudia 109
Brock, Bazon 55, 82*
Brouwer, Adriaen 35
Bruhns, Maike 112
Buchthal, Hugo 114
Buddensieg, Tilmann 41, 44
Burckhardt, Jacob 12, 15f., 26, 29, 44,
50-53, 60, 63-65, 88, 97f., 123
Buschbeck, Ernst 76f.
- Cassirer, Ernst 109f.
Caravaggio (Michelangelo Merisi da
Caravaggio) 62f.
Cellini, Benvenuto 123
Cranach, Lucas d. Ä. 15, 79
- Dalí, Salvador 123
Demokrit von Abdera 28
Diderot, Denis 114
Diers, Michael 102
Dilly, Heinrich 75
Dohnanyi, Klaus von 73
Dürer, Albrecht 15, 36, 38, 62, 74f.,
124
- Einstein, Albert 102
Elias, Norbert 54, 66, 70
Engels, Friedrich 25, 41, 52, 58
Esterházy, Péter 120
Ettlinger, Leopold 41-43, 87
Evers, Hans Gerhard 21
Eyck, Jan van 83
- Federico I. Gonzaga 40
Fischer-Appelt, Peter 69, 73, 99, 102,
123
Flasch, Kurt 120
Fleckner, Uwe 117

- Forster, Kurt W. 101*, 102
 Foucault, Michel 54
 Francisco Gómez de Sandoval y Rojas,
 Herzog von Lerma 28
 Freud, Sigmund 98, 102
 Friedrich, Caspar David 80
- Geimer, Peter 66
 Giesler, Gerd 53*
 Ginzburg, Carlo 120
 Goebbels, Joseph 64
 Goethe, Johann Wolfgang 55, 127
 Goldschmidt, Adolph 13, 27, 96
 Goya, Francisco de 14f., 74, 79,
 85, 90, 93-95
 Grien, Hans Baldung 76
 Grolle, Joist 21, 28, 73
 Grünbein, Durs 120
- Habermas, Jürgen 41, 66, 109
 Hajen, Leonhard 104
 Hagenow, Elisabeth von 118
 Halfmeier, Hartmut 120*
 Hamann, Richard 68
 Heckscher, Roxanne 111
 Heckscher, William S. 111
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 51
 Helman, Edith (geb. Fishtine) 79
 Henkel, Gabriele (geb. Hünemann)
 125*
 Heraklit von Ephesos 28
 Herding, Klaus 69, 96f., 124
 Hinz, Berthold 43, 46, 55
 Hipp, Hermann 110, 124
 Hobbes, Thomas 113
 Hofmann, Werner 16, 79f., 96f., 99f.
 Huene, Stephan von 84f.
- Ibold, Thies 106
- Jasper, Karl 66
 Jeanneret-Gris, Charles-Édouard
 (Le Corbusier) 18
 Jens, Walter 120
 Justi, Carl 92
- Karl IV., römisch-deutscher
 Kaiser 94
 Katharina von Alexandrien 123
 Kauffmann, Hans 25-27, 29, 96
 Kemp, Wolfgang 58, 124
 Kepler, Johannes 106
 Kinkel, Gottfried 51
 Kipphoff von Huene, Petra 73, 84
 Klose, Hans-Ulrich 96, 99
 Klotz, Heinrich 40, 48, 50, 55-57,
 61f., 68, 87, 124
 Kogon, Eugen 21, 31
 Koselleck, Reinhart 120
 Kottnik, Carl Walter 112
 Kunst, Hans-Joachim (Jochen) 50,
 51*, 55, 124
- Landmann, Eva 120*
 Langmaack, Dieter 103f.
 Lavin, Irving 101f.
 Leonardo da Vinci 62, 65
 Ludwig XIII. von Frankreich 116
 Luther, Martin 19, 21f., 79
- Manet, Édouard 93, 96f.
 Mann, Nicholas 109
 Mantegna, Andrea 40, 70, 83
 Marcuse, Herbert 41
 Marx, Karl 25, 29, 41, 50-52

- Mattenklott, Gert 57, 68, 96
 Maus, Heinz 68
 McEwan, Dorothea 108
 Medici, Maria de' 28
 Meier, Christian 120
 Meyer-Abich, Klaus Michael 9f.
 Michelangelo Buonarroti 38
 Middeldorf, Ulrich 41
 Mittag, Hans-Ernst 69
 Montaigne, Michel de 17
 Mosebach, Martin 120
 Moser, Tilmann 31
 Müller, Jürgen 124
 Münch, Ingo von 101f.
 Mussolini, Benito 117

 Naumburger Meister 43
 Nietzsche, Friedrich 13

 Oertel, Robert 33
 Otto, Gunter 97

 Panofsky, Erwin 9, 25, 27, 37, 41, 56,
 62f., 69f., 72, 80, 96, 102, 109f.,
 111*, 112, 124
 Perón, Eva (Evita) (geb. Duarte) 20,
 55
 Perón, Juan 20, 55
 Perrig, Alexander 69, 96
 Philipp IV. von Spanien 92
 Picasso, Pablo 123
 Pieper, Marianne 120*
 Plato 79
 Posse, Hans 33

 Ranke, Leopold von 74
 Raphael, Max 110

 Raulff, Ulrich 53*, 54
 Réé, Anita 112
 Reimer, Hans 104
 Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon
 van Rijn) 33, 38, 64, 74, 77
 Reudenbach, Bruno 110
 Ritter, Henning 79
 Rubens, Peter Paul 15, 25-29, 33, 35,
 40, 43f., 61f., 64f., 83
 Ruisdael, Jacob van 123
 Runde, Ortwin 104

 Sauerländer, Willibald 46
 Savonarola, Girolamo 55
 Saxl, Fritz 87, 110
 Schaar, Eckhard 121
 Schiller, Friedrich 45, 55
 Schlaffer, Heinz 57, 68, 82*, 96
 Schmidt, Joachim W. 117
 Schoell-Glass, Charlotte 102, 111
 Schöne, Wolfgang 44, 68f., 71
 Schwitters, Kurt 57
 Sears, Elizabeth 111, 120
 Sedlmayr, Hans 23-25, 62
 Sellner, Gustav Rudolf 21
 Semper, Gottfried 41
 Seneca der Jüngere 28
 Setti, Salvatore 102
 Sieveking, Heinrich 107
 Sieveking, Hinrich 107
 Simson, Otto Georg von 28f., 44f.,
 56
 Sokrates 80
 Staeck, Klaus 97
 Steiger, Emil 62
 Stifter, Adalbert 66
 Syamken, Georg 97

- Thode, Henry 76
 Tolnai, Karl von (später Charles de Tolnay) 110
 Usener, Hermann 46, 49f.
- Vasari, Giorgio 123
 Velázquez, Diego 83, 90, 92, 93*
 Vermeer, Jan 38, 43
 Verspohl, Franz-Joachim 43, 46, 49*, 50, 54
 Voscherau, Henning 101
- Walker Bynum, Caroline 120
 Walther, Franz Erhard 107
 Wagner, Monika 124
 Warburg, Aby 12, 16f., 57, 70, 73, 79f., 87, 92, 96-100, 102, 105, 107, 109-111, 114-116, 118, 121, 123
 Warburg, Eric 73
 Warburg, Mary (geb. Hertz) 12, 57, 107
 Warburg, Max Jr. 104
 Warburg, Moritz 57
 Warnke, Andreas 19
 Warnke, Christoph 19
 Warnke, Freya, (geb. Grolle) 18, 28, 51*, 125*, 127
 Warnke, Hilka (geb. Schomerus) 19, 21
 Warnke, Jessica 62
 Warnke, Kurt Friedrich Anton 19, 21
 Warnke, Matthias 19
 Warnke, Peter 19
 Warnke, Philine 62
 Warnke, Thomas 19
 Warnke, Vincenz 62
- Weber, Max 98
 Wendland, Ulrike 110
 Wind, Edgar 96
 Winner, Matthias 36
 Wölfflin, Heinrich 16, 102, 123
- Ziegler, Hendrik 117

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z.B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Karen Michels 2023

Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2023

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Thesis

Projektleitung: Dr. Johannes Gerhardt, Hamburg

Lektorat: Dr. Petra Kruse und Uta Courant, Berlin

Bildrechte: Singkha Grabowsky, Hamburg

Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagfoto: Martin Warnke, 1992. Foto: Jörg Martin Schulze

Lithografie: Wallstein Verlag, Göttingen

ISBN (Print) 978-3-8353-5540-8

ISBN (Open Access) 978-3-8353-8102-5

DOI <https://doi.org/10.46500/83535540>