



Martin Warnke

Schütteln Sie den Vasari ...
Kunsthistorische Profile

Wallstein

Martin Warnke

Schütteln Sie den Vasari ...

Kunsthistorische Profile

Für Freya

Martin Warnke

Schütteln Sie den Vasari ...
Kunsthistorische Profile

Herausgegeben
von Matthias Bormuth

Mit einem Essay
von Horst Bredekamp

WALLSTEIN VERLAG

Redaktion: Malte Maria Unverzagt

Bibliografische Information 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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2017
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Einbandabbildungen: Giorgio Vasari: © Bildarchiv Foto Marburg;
Jacob Burckhardt: © SLUB Dresden/Deutsche Fotothek/
Regine Richter; Aby Warburg: © The Warburg Institute, London;
Erwin Panofsky: © Universität Hamburg, Arbeitsstelle für
Universitätsgeschichte

ISBN (Print) 978-3-8353-3170-9
ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4196-8

Inhalt

Einleitung	7
----------------------	---

Horst Bredekamp

Marburg als geistige Lebensform

Versuch über Martin Warnke	15
--------------------------------------	----

In eigener Sache

»Ich habe von Natur aus keinen revolutionären

Impuls ...« – Gespräch zur Biographie	23
---	----

»Ich schätze die implizite Darstellung ...«

Gespräch zum <i>Hofkünstler</i>	49
---	----

Enthüllung der Verhüllung	67
-------------------------------------	----

<i>Verlust der Mitte</i> – ein Gewinn	70
---	----

Klassiker seit Vasari

Vater der Kunstgeschichte – Giorgio Vasari	73
--	----

Kunst als »Verräterin« – Kaegis <i>Burckhardt</i>	83
---	----

Sehendes Denken – Heinrich Wölfflin	91
---	----

»Gebaute Kunstgeschichte« – Richard Hamann	105
--	-----

Gebrochenes Licht – Hans Sedlmayr	117
---	-----

Aby Warburg

»Geistige Dauerheizung« – Die Biographie	121
--	-----

»Ich bin ein wissenschaftlicher Privatbankier.«

Die Bibliothek	124
--------------------------	-----

Vier Stichworte – Das Denken	135
--	-----

Erwin Panofsky

Ein Versprengter Europäer	
<i>Sinn und Deutung in der bildenden Kunst</i>	155
Sprechen und Denken – Hamburger Vorlesungen . .	161
Dürer als Denker	171
Die traurige Muse	175
Ein Lebenswerk in Briefen	179

Ernst Gombrich

Aufklärung gegen Andacht	
Laudatio zum Goethepreis	191
Kunst und Fortschritt – Ein Dilemma	200

Kunst und Öffentlichkeit

Georg Schmidt – Kunst im Museum	203
Heinrich Klotz – Ein Nachruf	207
Anschauliches Denken – Werner Hofmann	210

Kunsthistoriker im Exil

Erfahrungen eines Jahrhunderts – Arnold Hauser . .	215
<i>Rom. Schicksal einer Stadt</i> – Richard Krautheimer . .	219
Meister des Wiedererkennens – Meyer Shapiro . . .	222
Nachweise	225
Dank	228

Einleitung

Meine späte Begegnung mit Martin Warnke verdankt sich einem kleinen Aufsatz, den ich als Ideenhistoriker zur Ikonographie des Leipziger Malers Michael Triegel schrieb.¹ Nach einem brieflichen Austausch erhielt ich im August 2015 die Einladung, nach Hamburg zu kommen, um das Warburg-Haus kennenzulernen. Daraus entspann sich ein längeres Gespräch, dessen schriftliche Form neben der Geschichte des Warburg-Hauses auch Warnkes eigene intellektuelle Biographie in den Blick nahm. Die angeregte Unterhaltung und die schönen Resonanzen auf die Abdrucke² beflügelten, in diesem Jahr ein zweites Gespräch zu führen, das vom *Hofkünstler*, dem Opus magnum Martin Warnkes, ausging und dabei auch die kleine Monographie *Cranachs Luther* einschloss.³

Beide Gespräche zeichnen in der Zusammenschau das Profil des Kunsthistorikers Martin Warnkes nach. In ihm ist auch die persönliche Signatur seiner wissenschaftlichen Einsichten und institutionellen Absichten erkennbar. Zwei kurze Essays zu wichtigen Zäsuren seiner intellektuellen Biographie ergänzen es. Der Verleger Thedel v. Wallmoden zeigte sich offen für die Idee, dieses persönliche Porträt in einem Band mit einer Sammlung von kunsthistorischen Profilen zu ergänzen, an denen Warnke über ihm wichtige Kunsthistoriker in Essays und Artikeln gearbeitet hat.

Den Ausgang dieser persönlichen Galerie bildet Giorgio Vasari als »Vater der Kunstgeschichte«. Ohne dessen Künstlerviten, die Warnke in den frühen Florentiner Jahren intensiv studierte, wäre sein *Hofkünstler* undenkbar gewesen, wie die Stichwortregister in der zehnbändigen

Ausgabe zeigen. Entsprechend erinnerte er sich bei der Zusammenstellung der Essays an einen Rat, den Jacob Burckhardt dem jungen Heinrich Wölfflin 1893 in Basel gegeben hatte: »Schütteln Sie den Vasari!« Das sinngemäß wiedergegebene Zitat ließ sich sofort auffinden und lautet in der von Wölfflin protokollierten Fassung des Gesprächs mit Burckhardt: »Im vielbeachteten Vasari stehn noch eine Menge ungeschüttelter Bäume. Lesen Sie ihn nach diesem Gesichtspunkt durch. Das ist mein Vermächtnis an Sie.«⁴

Für Warnke war Jacob Burckhardt auch der Stichwortgeber seiner Vorstellung einer »kritischen Kunstgeschichte«. So sagte er in unserem ersten Gespräch: »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.«⁵ In der Maske des Baseler Bürgers verstand Burckhardt die Kunst als notwendige »Verräterin«, um eine kritische Distanz zu den bestehenden Verhältnissen ausdrücken zu können. Warnke orientierte sich in seiner eigenen Forschung an Burckhardts Einsicht, dass die Künstler noch und gerade im äußeren Zwang des Auftragswesens nicht selten kritische Stachel setzten, die von der Kunsthistorie erkannt werden sollten, nicht zuletzt, um im historischen Beispiel auch gegenwärtige Verhältnisse unterwandern zu können.

Dass die institutionelle Gestalt einer städtischen Gesellschaft oft sogar vielfältige Gesichter der Macht entwickelte, die der Entfaltung des Individuums engere Grenzen setzten als die verpönte Welt der Höfe, war ein wichtiges Postulat Warnkes, das er in den Studien zu Rubens entwickelte und das ihn gegen die Selbstgefälligkeit modernen Denkens immunisierte. Der Gefahr einer veräußerlichten Aufklärung

setzte Warnke die im Protestantismus nach Luther kultivierte Gewissenhaftigkeit entgegen. Deren säkularisierte Radikalität und gesellschaftliche Unabhängigkeit hat Heinrich Heine im Begriff des »protestantischen Prinzips« pointiert. Einmal wählte Warnke als frisch habilitierter Akademiker den direkten Weg der Kritik, als er auf dem Kölner Kunsthistorikertag 1970 ohne Rücksicht auf persönliche Risiken die machthörige Zunft und ihre scheinbare Objektivität angriff. Auf polemischen Widerstand musste er nicht lange warten. Seitdem hat Warnke mit sublimeren Mitteln der Kritik nicht aufgehört, »kritische Kunstgeschichte« zu betreiben.

Dass bei Kunsthistorikern Herkunft und Persönlichkeit entscheidend sein können für die Entfaltung der eigenen Positionen und Perspektiven, zeigte Warnke schon früh am Marburger Lebenswerk von Richard Hamann, dem Ernst von Hülsen-Haus, das er über einige Jahre als Professor von innen kennen- und schätzenlernte. Zugleich demonstrierte Warnke an Heinrich Wölfflins späten Briefen, dass der als Formalist bekannte Klassiker aus einer leidenschaftlichen Subjektivität heraus seine Analysen vornahm. Diese versuchten die Gefahr der individuellen Willkür zu bändigen und sind nicht mit dem falschen Objektivismus des Wissenschaftsbetriebs zu verwechseln, von dem sich Wölfflin vorzeitig enttäuscht zurückzog. Gegen die geläufige Fama des politisch obsoleten Konservativen las Warnke auch Hans Sedlmayr, dessen *Verlust der Mitte* dem Abiturienten 1954 die Augen für eine philosophisch versierte Kunstgeschichte und das unlösbare Dilemma der Moderne geöffnet hatte, sich in der »metaphysischen Obdachlosigkeit« provisorisch einrichten zu müssen, um einen Begriff des frühen Georg Lukács zu gebrauchen. In der Erinnerung an diese einschneidende Leseerfahrung wies Warnke auf die Gefahr hin, der Aufgeklärtheit gerade dann verlustig zu gehen,

wenn aus ihr eine neue Mitte kreiert werden soll. Deren säkulare Verheißung auf Fortschritt kann in ganz anderen und nicht selten grausameren Formen der Bevormundung münden, als sie in der Tradition auftraten. Mit Reinhart Koselleck teilte Warnke die tiefe Skepsis gegenüber religiösen wie säkularen Heilsgeschichten, die versuchten, den »leergelassenen Thron«, wie Sedlmayr sich ausdrückte, dogmatisch zu besetzen.

Mit diesem selbstkritischen Verständnis von Modernität, das die kulturelle Relevanz der tradierten Fragen in der Kunstgeschichte zu retten sucht, nahm Warnke auch seine Hamburger Tätigkeit auf. Ihn faszinierte, wie Aby Warburg »Geld und Geist« im Werden der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek verband und das »Nachleben der Antike« zum Fokus seiner Forschung werden ließ. Die wissenschaftliche Sublimierung persönlich drängender Fragen erwies sich auch in diesem Falle als Movens des Erkenntnisinteresses einer Ikonographie, die in Erwin Panofsky eine systematisch und methodisch vertiefte Fortsetzung fand. Warnke schrieb seit den 1960er Jahren immer wieder kleine Apologien dieses »versprengten Europäers«, dessen deutsche Wirkungsgeschichte erst um Jahrzehnte verschoben zur amerikanischen einsetzte. Nicht nur das Exil trug Schuld daran, sondern ebenso der Unwillen der Nachkriegskunsthistorie, die von den Alliierten nach 1945 nahegelegte Rückholung der Emigranten auch in publizistischer Form einzuleiten.

Wie groß der Verlust an jüdischen Kunsthistorikern war, die nach 1933 aus dem Land getrieben oder ermordet wurden, deutet das *Biographische Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil*⁶ an, dessen Entstehen Warnke in seinen Hamburger Jahren anregte. Er selbst schrieb über jüdische Kunsthistoriker wie Arnold Hauser und Richard Krautheimer, die vom Nationalsozialismus vertrieben worden waren, oder erinnerte an Meyer Shapiro, dessen Familie

eine Generation früher, nach den Pogromen im Zarenreich, den Weg in die Neue Welt angetreten hatte. An der Columbia University wurde Meyer Shapiro zu einem renommierten Wissenschaftler, der nach 1933 für die exilierten Kunsthistoriker einen wichtigen Kristallisationskern innerhalb der New York Intellectuals bildete.

Der mit seiner *Geschichte der Kunst* berühmt gewordene Exilant Ernst Gombrich, den Warnke 1984 in der Rede zur Verleihung des Goethe-Preises würdigte, hatte nach den Wiener Anfängen im Londoner Warburg Institute zuletzt die ihm entsprechende Stellung als Direktor gefunden. Dort konnte er mit den aus Hamburg geretteten Materialien die intellektuelle Biographie Aby Warburgs schreiben und entwickelte sich in der Freundschaft zu Karl Popper zu einem der philosophisch versiertesten Kunsthistoriker. Gombrich nahm damit auch ein Element der Hamburger kunsthistorischen Tradition auf, für die der Neukantianer und Symbolforscher Ernst Cassirer selbstverständlich als philosophischer Gesprächspartner von Aby Warburg und Erwin Panofsky wirkte.

Auch Martin Warnke suchte seit den akademischen Anfängen, als er Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* zum späteren Ärger der Zunft in seiner Dissertation rezipierte, die Kunstgeschichte philosophisch zu öffnen. Man kann sagen: Die Idee der individuellen Freiheit in weltbürgerlicher Absicht und Kants von Habermas weitergeführte Forderung nach dem öffentlichen Gebrauch der Vernunft lebt in Warnkes Verständnis einer philosophisch ambitionierten Kunstgeschichte. Und hierzu gehört es, sich selbst wie die Berliner Aufklärer um 1800 an ein bürgerliches und gebildetes Publikum zu wenden, das in der Gesellschaft Verantwortung trägt. Es wartet darauf, in verständlicher Form von jenen zum Selbstdenken angeregt zu werden, die – zumindest idealiter – das Privileg haben,

in geistiger Unabhängigkeit und mit zeitlichen Freiheiten als Wissenschaftler hauptberuflich nachdenken zu können.

Warnke drängte es schon in frühen Jahren, als er nach der Promotion für die *Stuttgarter Zeitung* vom Frankfurter Auschwitz-Prozess berichtete, zu solcher *Zeitgenossenschaft*.⁷ Die hier abgedruckten Porträts stehen für sein aufklärerisches Bemühen. Sie wurden nicht selten als Essays und Rezensionen für das größere Publikum von Tages- und Wochenzeitungen geschrieben. Wie die großen Monographien enthalten sie stilistisch geschliffene Sätze, die verblüffen und zum Selbstdenken anregen. Nicht selten sind diese pointiert ans Ende eines Essays gesetzt und lassen die Leserschaft mit einer offenen Frage zurück. Vielleicht liegt darin auch ein Stück des rhetorischen Erbes des protestantischen Eltern- und Pfarrhauses, von dem her der älteste Sohn Martin eigentlich bestimmt war, zumal er die alten Sprachen auf dem Gymnasium erlernt hatte, dem Vater ins Pfarramt zu folgen. Die entfachte Leidenschaft für die Kunstgeschichte ließ aus der Kanzel das Katheder werden; aber auch so blieb der Anspruch auf eine selbstkritische Nachdenklichkeit.

Der säkulare Wille zu einer aufklärenden und vermittelnden Kunstgeschichte zeigte sich auch in Warnkes großer Sympathie mit jenen Fachvertretern, die in Museen und Medien ihre kunsthistorische Expertise für das öffentliche Leben nutzbar zu machen suchten. Neben dem Baseler Georg Schmidt, der mit seinem Kunstmuseum für die *Entartete Kunst* in der Zeit des Nationalsozialismus zu einem rettenden Hafen jenseits der Grenze wurde, war es in der Marburger Zeit vor allem der Kollege Heinrich Klotz, der mit der Gründung des Frankfurter Museums für Moderne Kunst und Architektur sowie – später – des Karlsruher Zentrums für Kunst- und Medientechnologie weitreichende Initiativen ergriff, um die Kunstgeschichte in den öffent-

lichen Raum zu tragen. In Hamburg ergab sich bald eine Verbindung zu Werner Hofmann, dessen Wirken in der Kunsthalle Warnke schätzte.

Das Porträt des Stilisten Hofmann trifft in vielen Passagen auch auf seinen Laudator Warnke zu, so an der Stelle, die das Bemühen um eine Sprache jenseits ideologischer Eindeutigkeiten skizziert. Der Leser dieses Bandes wird nachvollziehen können, dass der folgende Passus der Rede auch das Motiv von Warnkes offenem Sprachstil charakterisiert: »Ich frage mich, ob es in den vergangenen Nachkriegsjahrzehnten der gewaltigen politischen Blöcke, der kalten Kriege, der ideologischen Zwangssysteme eine intellektuelle Überlebenstechnik war, endgültige Schlüsse, begriffliche Verfestigung, gestanzte Schemata und systematische Sicherungen wie in panischer Angst zu meiden. Der sprachliche Habitus, der sich zwischen den Sprachblöcken und -regelwerken am Leben erhält, sucht in jeder Bestimmung eine Gegenbestimmung, setzt jeden Geltungsanspruch einer dialektischen Verflüssigung aus, die keine stehenden Positionen, keine unverrückbare Ganzheit verträgt.«⁸

Vom sokratischen Profil Martin Warnkes zeugt auch der energetische Essay Horst Bredekamps, der besonders die Marburger Anfänge der kritischen Kunstgeschichte ins Licht setzt. Die Leidenschaft des Nachdenkens findet in dem enthusiastischen Porträt eine unbändige Form. Deren Geist erscheint auf gezügeltere Weise in den intellektuellen Profilen, die Warnke über vier Jahrzehnte entfaltete. Ob provokativ oder sublim in der Gestalt, den Kern bildet in beiden Fällen eine gedankliche Unruhe, die in der Kunst und ihrem Verständnis nach bildlichem und beredtem Ausdruck drängt, getrieben von der menschlichen Frage nach Wahrheit.

Matthias Bormuth

Oldenburg, im August 2017

- 1 Vgl. Matthias Bormuth: »Masken der Modernität – Michael Triegel und die Tradition nach Nietzsche«, in: Richard Hüttel (Hg.): *Werner Tübke und Michael Triegel. Zwei Meister aus Leipzig*, München 2014, S. 101–119.
- 2 Vgl. »Ich habe von Natur aus keinen revolutionären Impuls, aber kritisch würde ich mich schon nennen. Martin Warnke im Gespräch mit Matthias Bormuth«, in: *Offener Horizont, Jahrbuch der Karl Jaspers-Gesellschaft* 3 (2016), Göttingen 2016, S. 399–417. Teilabdruck als: »Was es heißt, den Hofkünstler zu verstehen. Martin Warnke im Gespräch mit Matthias Bormuth«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.8.2016, N3 (Geisteswissenschaften).
- 3 Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985, und Martin Warnke: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a.M. 1984.
- 4 Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin: *Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882–1897*, hg. von Joseph Gantner, Basel 1948, S. 87.
- 5 In diesem Band, S. 34.
- 6 Ulrike Wendland (Hg.): *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgt und vertriebenen Wissenschaftler*. 2 Bde., München 1999.
- 7 Martin Warnke: *Zeitgenossenschaft. Zum Auschwitz-Prozess 1964*. Vorgestellt von Pablo Schneider und Barbara Welzel, Berlin 2014. Der Band enthält auch ein ausführliches biographisches Gespräch: »Der Kunsthistoriker als Zeitgenosse. Martin Warnke im Gespräch mit Birgit Franke, Pablo Schneider und Barbara Welzel« (S. 65–125).
- 8 In diesem Band, S. 212 f.

Horst Bredekamp

Marburg als geistige Lebensform – Versuch über Martin Warnke

Wenn es einen Ort gibt, an dem sich die Verwandlung der Kunstgeschichte in eine Wissenschaft vollzog, die der bildgesättigten Zivilisation der Moderne zu begegnen weiß, so ist es Marburg. Der Grund lag in Martin Warnkes Berufung an die dortige Philipps-Universität im Jahr 1971.

In seiner Sektion »Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung« des Kölner Kunsthistorikerkongresses von 1970 hatte Warnke eine subtile Abrechnung mit einer deutschen Kunstgeschichte geleistet, die den Verlust des Jahres 1933 weder reflektiert noch methodisch kompensiert hatte. Die Vertreter des Faches reagierten aggressiv in einer Weise, die seine Karriere als beendet erscheinen ließ. Genau aus diesem Grund aber setzte sich der Marburger Kollege Hermann Usener für ihn ein. Wir hörten als Studenten von ferne davon, dass der Staatsrechtler Wolfgang Abendroth am Grab von Usener vor der überraschten Trauergemeinschaft an ihre gemeinsamen Zeiten des Widerstandes gegen die Nationalsozialisten erinnerte. Abendroth war im Zweiten Weltkrieg von der Wehrmacht zu den griechischen Partisanen übergelaufen und besaß mit dieser Biographie in der jungen Generation einen auratischen Status, aber dass Usener im Widerstand gewesen war, hatte dieser selbst verborgen. In Warnkes Berufung wurde diese unbekannte Seite des Marburger Kunsthistorikers transparent.¹ Ein Dichter hätte sich nicht ausdenken können, wie der im brasilianischen Urwald aufgewachsene Warnke, Sohn eines protestantischen Pfarrers, in diesem Moment

zum Öffner eines Knotens der deutschen Geistesgeschichte werden konnte.

Der Kölner Kongress spaltete das gesamte Fach, und auch meinen Münchener Studienkollegen Franz-Joachim Verspohl, später Professor für Kunstgeschichte in Jena, und mich als Vertreter der Kunsthistorischen Studentenkonferenz traf ein Bannstrahl der versammelten Fachvertreter. Mir ist unvergessen, wie verschiedene Professoren vom Kongress unseren Ausschluss verlangten, worauf Leopold Ettlinger, der erstmals seit seiner Emigration wieder in Deutschland war, darauf beharrte, dass er seine eigene Sektion nur durchführen würde, wenn ich neben ihm auf dem Podium säße – was dann auch geschah. Die Drohung aber blieb, und 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.

Tatsächlich hatte Verspohl bald Grund, dem Ruf in die universitäre Idylle zu folgen. Seine Briefe berichteten von wundersamen Seminaren über Ikonologie, politische Ikonographie, von kritischer Stilgeschichte und Auseinandersetzungen mit der Moderne sowie einer forcierten Theoriebildung. Von Westberlin aus wechselte auch ich nach Marburg, wo sich eine seltene und kostbare Verbindung zu unseren Professoren ergab. Akteure waren der Architekturikonologe Hans-Joachim Kunst, mit dem wir die noch heute existierenden *Kritischen Berichte* gründeten, Heinrich Klotz, der zahlreiche Fachwerkhäuser der Marburger Altstadt gemeinsam mit einer Vielzahl von Studenten rettete und auch moderne Neubauten anregte, um dann von Marburg aus das Frankfurter Museum für Architekturgeschichte aufzubauen und schließlich das Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe zu gründen;² der Musik-

wissenschaftler Reinhold Brinkmann, der mit der modernen Musik, und insbesondere mit dem Werk von John Cage vertraut machte; der Germanist Heinz Schlaffer, der in einer unvergessenen Vorlesung Goethes *Faust* mit Marx' *Kapital* verglich und der Soziologe Heinz Maus, der mit der Reihe »Soziologische Texte« (gemeinsam mit Friedrich Fürstenberg) bei Luchterhand neben der Suhrkamp-Kultur eine eigene, sich der Kunst und der Religion öffnende sozialwissenschaftliche Forschung betrieb und dessen Seminar über einen einzigen Satz aus den »Grundrissen« mir als Muster der Beharrlichkeit haften geblieben ist. Später kam Gert Mattenklott aus Berlin hinzu. Warnke hat Verspohl und mich in dieser Zeit als seine ersten Doktoranden mit einer so freundschaftlichen Generosität durch die Promotionszeit nicht nur geführt, sondern begleitet, dass sie uns bis heute unverbrüchlich verbindet.

Ulrich Raulff hat diesem Kreis in seiner Autobiographie mit einer knappen Skizze ein kleines Denkmal gesetzt.³ Warnke bildete mit Klotz und Kunst eine Trias, die den Willen hatte, das Fach mit seinen Gegenstandsbereichen und seinen Methoden auf jenes Anspruchsniveau zurückzuführen, das ihm bis 1933 eine herausragende Statur bis über die Geisteswissenschaften hinaus vermittelt hatte. Die Aktivitäten dieser Jahre sind bis heute aktuell. Dies gilt insbesondere für eines der Hauptthemen, den Bildersturm. Es ging darum, ihn nicht allein als rohe Destruktion zu werten, was er oftmals war und heute mehr denn je ist, sondern auch als formbewusste Handlung, die im Werk jene Kraft freilegte, derentwegen es zerstört wurde. Als Gegenpol zur Zerstörung wurden die Bilder im Prinzip als mit eigener *force* befrachtet und damit als scheinlebendig erachtet.

Der zweite große Impuls war die in einer gewissen Skepsis gegenüber Walter Benjamins großartigem, aber höchst problematischem Kunstwerk-Aufsatz genährte Überzeugung,

dass Reproduktionen als Originale *sui generis* zu betrachten waren. Im Marburger Ernst-von-Hülssen-Haus, in dem das kunsthistorische Seminar gemeinsam mit der Archäologie und der Musikwissenschaft untergebracht war, befand sich auch das Bildarchiv Foto Marburg, das in seinen Ursprüngen bis in die Kaiserzeit zurückreichte. Es war von Richard Hamann aufgebaut worden, einem dezidierten Linken, der zugleich einen inspirierten Unternehmergeist besaß.⁴ Foto Marburg belegte einen Teil dieses Gebäudes, das Warnke als eine gebaute Hamann'sche Kunstgeschichte deutete.⁵ Mein Studienkollege Verspohl fand nach unermüdlicher Suche im Universitätsarchiv das Dokument, das dieses Archiv auf Dauer dem Kunsthistorischen Institut zusprach, und damit war der Plan hinfällig, dieses Archiv dem im selben Gebäude untergebrachten Museum zuzuschlagen. Mit der Bindung dieses zu den größten Sammlungen seiner Art zählenden Archives gelang es durch die Berufung Lutz Heusingers, Foto Marburg zu einem geisteswissenschaftlichen Vorreiter der digitalen *Big Data* zu machen, lange, bevor dieser Begriff erfunden wurde. Auch hier schloss sich ein Kreis insofern, als Heusinger in Warnkes Kölner Sektion einen programmatischen Beitrag geliefert hatte. Die Marburger Sammlungen mit ihren teils in das 19. Jahrhundert reichenden Papierabzügen, den nicht minder auratischen Groß- und dann auch Kleindiapositiven, den Microfiches und den Digitaten wurde zum Nucleus einer praktischen Mediengeschichte *avant la lettre*.

Durch alle kunsthistorischen Gegenstandsfelder hindurch zog sich die Fähigkeit der Kunst, ihren Auftrag sowohl zu erfüllen wie auch zu verraten und Themen wie Stilformen versiv zu gestalten. Hierin war Warnke ein unübertrefflicher Lehrer. In einem Ambiente, das durch den kritischen Marxismus der Frankfurter Schule geprägt war, immer aber auch in der Gefahr stand, sich in Dogmatik zu

verfestigen, waren seine an Jacob Burckhardts Begriff der Kunst als »Verräterin«⁶ orientierten Auseinandersetzungen mit dem Werk von Rubens Lehrstücke der Abwehr einer mechanistischen Verbindung von Kunst und Politik.

In dieser Zeit arbeitete Warnke an seinem vielleicht wichtigsten Werk zum *Hofkünstler*.⁷ Für die seinerzeit herrschende Geschichtsphilosophie, die den Gang der Geschichte und der Kunst vom Hof zum Bürgertum, zu den Zünften und dann zum Markt als einen Aufstieg voranschreiten sah, wie es Arnold Hauser formuliert hatte,⁸ war seine Analyse, dass der Hof eine künstlerische Freiheit garantieren konnte, die in den Städten auf Grund der normierten Ausbildung nicht erwünscht war, eine befreiende Provokation.

In den gemeinsamen Jahren an der Universität Hamburg verband uns neben persönlichen Interessen wie den unentwegten Erörterungen der Metaphysik des Fußballs, die Warnke in Brasilien kennengelernt hatte, vor allem die Arbeit an der politischen Ikonologie. Ein Ausgangspunkt war die Reaktivierung von Aby Warburgs Kulturwissenschaftlicher Bibliothek und deren methodischen Parforce-Jagen über alle bekannten Gegenstandsbereiche und Methoden hinaus.⁹ Besonders prägend war Aby Warburgs Untersuchung der frühmodernen Massenpropaganda, die eine kritische Mediengeschichte begründete¹⁰ sowie Fritz Saxls Geschichte des römischen Kapitols, welche die politischen Formbestimmungen eines öffentlichen Raumes von der Renaissance bis zum Faschismus erschloss.¹¹

Mit dieser Tradition im Rücken gelang Warnke bereits im Jahr 1978 ein Brückenschlag zur Geschichtswissenschaft in Form eines Symposiums zur *Politischen Ikonologie*, das er gemeinsam mit dem Historiker Reinhart Koselleck in Wolfenbüttel abhielt. Markante Früchte waren auch die Sammelbände zur »Politischen Architektur«, zur »Politi-

schen Landschaft« sowie zu politischen Gesten.¹² Derart vorbereitet, hat Warnke in Hamburg das bislang umfassendste Archiv zur *Politischen Ikonographie* zusammengestellt, in dem alle Formen politischer Prägung, von der Körpersprache und Gestik bis hin zu Wahlplakaten, Postkarten und Herrscherportraits erfasst werden.¹³

Seine Methode zielt zunächst darauf ab, dass Autoritäten die visuelle Erscheinung ihrer selbst im eigenen Sinn steuern und über die Konstruktion eines »Image« die eigene Person als ein Wunschgebilde erscheinen lassen. Eine zweite, nicht vorhersehbare Seite politischer Bilder bestimmt einen nicht weniger wichtigen Inhalt der *Politischen Ikonologie*. Sie gilt allen Formen, die dem politischen Gehalt inversiv entweder eine alternative Lesart einschmuggeln oder diesen gar offen verraten, wie es Burckhardt immer wieder betont.

Warnke selbst hat diesen Charakter besonders im Blick auf Rubens und dessen Begriff der *dissimulatio* entfaltet.¹⁴ Der in Spanien durch Baltasar Gracián und Diego Saavedra Fajardo entwickelten Theorie zufolge bedeutet die Simulation von einem Gefühl und einem Gemütszustand Lüge und Betrug. Die *Dissimulation* baut dagegen darauf, dass die Affekte beherrscht werden müssen, um zur Weisheit fähig zu sein. Die dissimulierende Person zeigt die heute aus der Mode gekommene »Haltung«, um ihre Affekte im Sinne einer über den Moment hinausgehenden Wahrheit zu dissimulieren. Dasselbe gilt im politischen Raum: *dissimulazione onesta* meint eine Affektbeherrschung, die den Herrscher von Partikularinteressen frei macht, um die an ihn herangetragenen Einzelinteressen bereits durch seine Gestik abzuwehren. Sie lässt seine Ziele im Sinne des Neutralitätsgebotes als unberechenbar bleiben. Das heute herrschende Dissimulationsverbot mit seinem Gebot der Transparenz setzt dagegen voraus, dass ohne eine solche nichts als Betrug und Lüge grassieren. Es übersieht jedoch,

dass die Dissimulation ein Gebot allgemeiner und vor allem langfristiger Interessen sein kann.¹⁵

Warnke hat diese so definierte Kategorie der *dissimulazione onesta* zur Bestimmung von Politik wie auch zur Entdeckung der verborgenen Strategien von Kunstwerken wie kein Zweiter genutzt. Vielleicht ist dies der Grundzug seiner Impulse: unfähig zu sein, gesicherte Wahrheiten deklamatorisch zu wiederholen. In methodischer Hinsicht hat ihm dies die Freiheit vermittelt, immer wieder den methodischen Manichäismus und das Auseinanderfallen in Wissenschaftslager durch Gesten der Wertschätzung von Verfemten zu unterlaufen. Hierzu gehört sein Insistieren auf dem politischen Sinn des Formalismus Heinrich Wölfflins, den er als Abwehr einer nationalistischen Indienstnahme der Kunst im Zuge des Ersten Weltkrieges deutete,¹⁶ und dies gilt nicht weniger und vielleicht noch spektakulärer für seine Wertschätzung Hans Sedlmayrs, dem Autor des berühmt-berüchtigten *Verlust der Mitte*.¹⁷

Dieser behutsame Widerspruchsgeist ist von Skepsis erfüllt, ohne auch nur in einem Moment in Gefahr zu geraten, zum Zynismus zu werden. Gewonnen aus dieser inneren Freiheit, wird jeder Satz Martin Warnkes zu einem Ereignis, und dies gilt auch für sein Auftreten. Niemals steht ein falsches Pathos oder auch nur eine Spur von Eitelkeit im Raum. Es wird wenige Personen geben, deren Zögern, sich selbst auszustellen, von so viel Aura gekrönt ist wie bei ihm.

Rehmstackerdeich, im August 2017

1 In diesem Band, S. 62f.

2 In diesem Band, S. 207–209.

3 Ulrich Raulff: *Wiedersehen mit den Siebzigern. Die wilden Jahre des Lesens*, Stuttgart 2014, S. 22.

- 4 Angela Matyssek: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin 2009.
- 5 Martin Warnke: »Richard Hamann«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd. 20, 1981, S. 11–20.
- 6 In diesem Band, S. 83–90.
- 7 Martin Warnke: *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985.
- 8 In diesem Band, S. 215–218.
- 9 In diesem Band, S. 135–153.
- 10 Aby Warburg: *Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Erste Abteilung*, Bde. I, 1 und I, 2 (Hg.: Horst Bredekamp und Michael Diers), Berlin 1998, hier: Bd. I, 2, S. 483–558.
- 11 Fritz Saxl: *Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur*, Zürich 1974.
- 12 Martin Warnke (Hg.): *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute*, Köln 1984; ders.: *Politische Landschaft: zur Kunstgeschichte der Natur*, München 1992; ders. (Hg.): *Politische Kunst. Gebärden und Gebaren*, Berlin 2004.
- 13 Martin Warnke: »Politische Ikonographie«, in: Andreas Beyer (Hg.): *Die Lesbarkeit der Kunst. Zur Geistes-Gegenwart der Ikonologie*, Berlin 1992, S. 23–29; Martin Warnke: »Politische Ikonographie«, in: Forschungsstelle Politische Ikonographie Universität Hamburg (Hg.): *Bildindex zur Politischen Ikonographie*, Hamburg 1993, S. 5–12.
- 14 In diesem Band, S. 67–69.
- 15 Horst Bredekamp, Michael Diers, Ruth Tesmar, Franz-Joachim Verspohl: »Vorwort der Herausgeber«, in: *Dissimulazione onesta oder Die ehrliche Verstellung. Von der Weisheit der versteckten Beunruhigung in Wort, Bild und Tat. Martin Warnke zu Ehren. Ein Symposium* (2003), Hamburg 2007, S. 7–12.
- 16 Martin Warnke, »On Heinrich Wölfflin«, in: *representations*, Bd. 27, Summer 1989, S. 172–187; vgl. ders., »Martin Warnke, Warburg und Wölfflin«, in: Horst Bredekamp, Michael Diers und Charlotte Schoell-Glass (Hg.): *Akten des internationalen Symposions Hamburg 1990*, Weinheim 1991, S. 79–86.
- 17 In diesem Band, S. 70f. und S. 117.