

«Im Augenblick, da Geschichte geschieht, denkt man nicht daran, dass man an einem Geschehen beteiligt ist, das bald schon Geschichte sein würde und irgendwann als solche zu verhandeln ist.» In diese klassisch anmutende Sentenz hat Martin Warnke vor einigen Jahren seine Zeit in der «Strukturkommission Kulturwissenschaft» gebracht.<sup>1</sup> Diese war an der Humboldt-Universität zu Berlin eingesetzt worden, um nach dem Fall der Mauer die Aufgabengebiete der Professuren für Ästhetische Theorie, Kunstgeschichte und Kunstpädagogik neu zuzuschneiden.

Dass der Autor die Arbeit eines solchen Universitätsgremiums historisch stark überhöhte, hatte eine persönliche Vorgeschichte. Warnke war 1937 als Kind evangelischer Geistlicher in Ijuí, einer 1890 von Ausgewanderten gegründeten Kleinstadt im Süden Brasiliens, zur Welt gekommen und als Teenager nach Deutschland gelangt. Nach dem Abitur in Darmstadt schloss er 1963 das Studium der Kunstgeschichte, Geschichte und Germanistik mit einer Dissertation zu Rubens' Briefen bei Hans Kauffmann an der Freien Universität Berlin ab, ehe er an den Berliner Museen volontierte. In dieser Zeit, im Frühjahr 1964, berichtete er bereits für die *Stuttgarter Zeitung* vom ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess. Die mörderische Gleichgültigkeit des NS-Apparats, die Hannah Arendt kurz zuvor anlässlich des Eichmann-Prozesses beschrieben hatte und die hier mit juristischer Kühle verhandelt wurde, hat Warnke in einer Reihe von Artikeln festgehalten, die 2014 wiederveröffentlicht worden sind und die sein Bemühen erkennen lassen, sprachliche Distanz zu wahren.<sup>2</sup>

Die Frankfurter Erfahrung war zugleich eine Vorbereitung auf Konflikte, die sich 1970 bei einer Sektion des Kölner Kunsthistorikertages ergaben, abgehalten unter dem Titel «Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung». Diese war nicht nur für Warnke folgenreich. Hier wurde inmitten einer Zunft, die sich bald nach dem Krieg wieder zusammengefunden hatte, um christlichen Kirchenbau und Renaissance-Humanismus zu erforschen, der Riss zwischen den Generationen deutlich. Warnkes eigenes Referat widmete sich der Auswertung populärwissenschaftlicher Publikationen, besonders den *Blauen Büchern*, die weiterhin als Kunstführer für den deutschsprachigen Raum verlegt wurden, als habe es einen NS-Staat nie gegeben. Architektur und Kunst der Vormoderne wurden darin als nationale und abendländische Kollektivleistungen überhöht, ähnlich wie in Hans Sedlmayrs *Verlust der Mitte*, das als *Art in Crisis* durchaus auch internationale Bekanntheit erlangte.<sup>3</sup>

Bezeichnenderweise fühlte sich der Berufsstand durch die Analyse seiner Sprache im Mark getroffen und in Sippenhaft genommen. Ein Zeitungsartikel vom Anfang des Jahres 1971 hat festgehalten, dass schon das Wort «Weltanschauung» genügte, um einige der Beteiligten zur Weißglut zu bringen.<sup>4</sup> Eine solche diskursi-

ve Analyse der Kunstgeschichte, deren Aufregungspotenzial heute kaum nachvollziehbar ist, war als «kunstferne» Debatte geeignet, Karrieren zu beenden, zumal sie den wissenschaftlichen Anspruch einiger Beteiligter untergrub, das Gute, Wahre und Schöne mit objektiver Urteilskraft und diagnostischem Blick zu erfassen.

Nicht ohne Grund sah das Kollegium in der Herangehensweise eine linke Provokation.<sup>5</sup> Zwei Jahre zuvor hatten sich akademische und studentische Fachmitglieder anlässlich des Kunsthistorikertages in Ulm zusammengeschlossen, um ihre Interessen gegenüber dem Berufsverband zum Ausdruck zu bringen und verstärkt auf eine materialistisch-ideologiekritische Analyse der Kunstproduktion hinzuwirken. Die Kölner Sektion wurde zur Plattform dieses Protestes. In der Umkehrung war sie geeignet, den Sinn der Beteiligten für historische Dialektik zu schärfen. «Man wird abwarten müssen, welche Konsequenzen die Autoren bei ihren zukünftigen wissenschaftlichen Projekten daraus ziehen werden», resümierte Helmut Schneider in seinem Zeitungsbericht.<sup>6</sup> Tatsächlich standen die Sezession des Ulmer Vereins und der folgende Protest für einen bis heute nachwirkenden Aufstieg einer breitenwirksamen Kunst- und Kulturgeschichte von unten, der eine Welle von Publikationen, neuen Vermittlungskonzepten und schließlich auch Museumsgründungen nachfolgte. Unter Mitwirkung Warnkes wurden die ersten Nummern der *kritischen berichte* konzipiert. Das Verfassen von Zeitungsberichten wurde Verpflichtung; es machte Kunstgeschichte zur öffentlichen Sache, ebenso die Edition kostengünstiger Kunstbücher in großen Verlagen, die den *Blauen Büchern* den Boden entziehen sollten.

Es muss hier betont werden, dass dies keine Einzeltat war und auch nicht nur für den deutschsprachigen Raum galt. Nachrufe in überregionalen Zeitungen zeugen aber vom Anteil, den Martin Warnke an dieser Entwicklung hatte. Von den Kölner Ereignissen so mitgenommen wie mitgetragen, wurde er im selben Jahr nach Marburg berufen, wo er als Teilhaber einer neuen Schule historischer Forschung angesehen werden kann, wie Horst Bredekamp notierte.<sup>7</sup> Mit dem Titel *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks* gab Warnke den ersten Sammelband des Ulmer Vereins heraus, zu dem einige seiner Marburger Mitstreiter beitrugen.<sup>8</sup> Ziel war nicht weniger als eine Revision der kunsthistorischen Methodik, die sich vielleicht mit der französischen Schule der *Annales* vergleichen lässt: Der Ikonoklasmos verlangte nach einer indirekten Erzählung, weil gerade jene Werke, die in Folge religiöser und sozialer Unruhen zerstört werden, eine Geschichte von Leerstellen hinterlassen, die auf ihre einstige, negative Attraktivität hindeuten.

Diese Umkehrung der herkömmlichen Perspektiven betrieb Warnke kontinuierlich weiter, etwa bei der Untersuchung der Produktionsbedingungen in der mittelalterlichen Großarchitektur, die unter dem Titel *Bau und Überbau* erschien und die mit dem höheren «Anspruchsniveau» einer Zeit zugleich dessen soziologischen Unterbau verhandelte.<sup>9</sup> Eine als Assistent in Münster begonnene und in Florenz weitergeführte Habilitation zur Organisation der Hofkunst in Mantua konnte Warnke ebenfalls in Marburg abschließen. Der durchgehende Verzicht auf Bilder, der beide Bücher kennzeichnet, war nicht nur eine Folge des sozialhistorischen Ansatzes, sondern stand auch in der Tradition einer «kritischen Kunstgeschichte», die auf Carl Friedrich von Rumohr und seine Zeit zurückging. Rumohrs Quellenkritik wurde wiederum Ausgangspunkt der Dissertation Heinrich Dillys, die ihrem kürzlich verstorbenen Verfasser noch 1979 einen vergleichbaren Vorwurf der «Kunst-

ferne» eingebracht hat, während sie heute zu den methodischen Klassikern gezählt werden kann.<sup>10</sup>

Warnkes Veröffentlichung seiner Habilitation unter dem Titel *Hofkünstler*, Ende 1985 wegen eines Druckfehlers gleich mit der zweiten Auflage gestartet, lud ebenfalls zu Widerspruch ein.<sup>11</sup> Hatte wirklich der junge italienische Absolutismus erstmals den Künsten größere Entfaltungsmöglichkeiten geboten? Oder sprach hier ein «Hofkunsthistoriker», der die Seite gewechselt hatte? Tatsächlich verlief der Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, von der zünftigen zur höfischen Kunstproduktion nicht so geradlinig, wie es die Kernthese des Buches suggerieren könnte. Auf der anderen Seite ging es dem Verfasser vielmehr um die permanente Konkurrenz von Kräften wie Stadt, Kirche, Fürstentum oder Akademie, aus der sich schließlich die gestalterische Autonomie ergeben hat, die dem modernen Prinzip der Kunstfreiheit zugrunde liegt. Es entsprach Warnkes reformatorischem Anspruch, wenn dieser Gedanke durch Gegenargumente weitergedacht wurde.

In Marburg begegnete Warnke außerdem dem Architekturhistoriker Heinrich Klotz, der ihm zum langjährigen Weggefährten wurde und der ihn noch kurz vor seinem Tode 1999 mit einem Kapitel seiner Autobiografie bedachte. Zum Ende ihrer Zeit in Marburg hatte Klotz einen Sammelband mit grundlegenden Aufsätzen und Zeitungsartikeln Warnkes herausgegeben. Zu dessen Autor hielt er die Verbindung aufrecht, als er Mitte der 80er-Jahre zum Gründungsdirektor des Frankfurter Architekturmuseums berufen wurde, anschließend zum Leiter des Karlsruher Zentrums für Kunst und Medientechnologie (heute Zentrum für Kunst und Medien) und der dortigen Hochschule für Gestaltung, die dem Ulmer Vorbild im Zeichen der Neuen Medien nachfolgen sollte.<sup>12</sup> Warnke berichtete von gemeinsamen Vorgesprächen mit dem damaligen Ministerpräsidenten Lothar Späth, der mit dem Kunstzentrum den technologischen Vorsprung der Region zu unterstreichen gedachte.

Unter Klotz' Ägide wurde die Hochschule für Gestaltung zum heimlichen Ort einer neu gewendeten Mittelalterforschung, die vom bauhäuslerischen Strukturgedanken über die Vorlesungen des Rektors zur französischen Kathedralgotik bis zu Hans Beltings Studien des nachantiken Bilderkults reichte (selbst der später hinzukommende Wolfgang Ullrich hat zur fotografischen Mittelalterrezeption promoviert). Die Mitte der 90er-Jahre einsetzende Diskussion um Bildwissenschaft und *Iconic Turn* behielt dadurch eine mittelalterliche Tiefenverankerung. Klotz bat seinen Freund auch um den mittleren Band einer *Geschichte der Deutschen Kunst*, den Warnke wiederum mit der Einschränkung lieferte, dass historische Grenzziehungen nicht wieder für eine Physiognomik nationaler Stile oder Mentalitäten herhalten sollten.<sup>13</sup>

Als Warnke 1979 den Ruf der Universität Hamburg annahm, war gerade der 1000. Band der *Edition Suhrkamp* erschienen, in dem er mit einer vielzitierten Studie zur «Couchecke» vertreten ist.<sup>14</sup> Die bis heute nachwirkende mediale Neuordnung deutscher Wohnzimmer, die sich aus dem Einzug des Fernsehgerätes ergab, wurde wie die *Bildersturm*-These zum Gegenstand einer indirekten Geschichte. Durch die Verknüpfung von materieller und visueller Kultur war zugleich eine neue Brücke zur Sozialwissenschaft geschlagen, korrespondierend mit dem Ansatz eines Pierre Bourdieu, der seinerseits Erwin Panofskys Begriff des mittelalterlichen *Habitus* entlehnt hatte, um sein Konzept ästhetischer Distinktion zu untermauern. Der Brückenschlag erneuerte außerdem Traditionen, die durch den Nationalsozialismus abgebrochen waren. In Hamburg wurde die fachgeschichtliche Bedeutung, aber

auch die Verdrängung von Figuren wie Panofsky, Warburg oder Cassirer und damit auch die Geschichte der deutschsprachigen Emigration zu einem weiteren Lebens-thema Warnkes, für das er sich stetig einsetzte und das 1980 mit der Auslobung des Aby-M.-Warburg-Preises durch den Hamburger Senat neue Aufmerksamkeit erfuhr. An seiner neuen Wirkungsstätte erreichten Warnke zahlreiche Einladungen nach Los Angeles, Budapest oder Essen, über die 1989 gegründete Carl Justi-Vereinigung hielt er ständigen Kontakt zur iberischen Welt.

In Anerkennung seines Forschungsfeldes, das als «Politische Ikonografie» schul-bildend zu werden begann, wurde ihm 1990 außerdem als erstem Kunsthistoriker der Leibniz-Preis der Deutschen Forschungsgemeinschaft verliehen. Er wurde Grundlage für den Aufbau einer Forschungsstelle, die sich der sichtbaren Formen politischer Kommunikation annimmt und diese historisch-systematisch dokumen-tiert. Ihre leitende Hypothese, wonach politische Führung bei jeglicher Kommuni-kation auf Kompetenzen der Gestaltung angewiesen bleibe, war schon im *Hofkünst-ler-Projekt* angelegt: Indem sie als gesellschaftliche Zeichengeber an der visuellen Selbstermächtigung der Kirchen, Kommunen oder Höfe ihren Anteil haben, ver-langen die bildenden Künste nach entsprechender Anerkennung und Ausstattung. Es eröffnet sich dadurch eine spannungsvolle Wechselbeziehung auf Augenhöhe, die in Diego Velázquez' *Meninas* verewigt ist und die später nach Ansicht Warn-kes auf andere Berufe übergegangen ist, etwa die moderne Wahlwerbung und die *spin doctors* der Politikberatung. Mit der Politischen Ikonografie war zugleich dem Schwarzweiß von Obrigkeit und Gefolgschaft eine bildsoziologische Absage erteilt, die sich bereits in der Dissertation zu Rubens' Korrespondenz andeutet. Hier hatte Warnke dargelegt, wie Kunstwerke zu Projektionsflächen widerstreitender Kräfte werden, indem sie der gebildeten Gesellschaft Spielräume der Deutung gewähren, um einander in verkleideter Form, in vornehmen Chiffren zu begegnen.

Um das Material seiner Recherchen zu sortieren, hatte Warnke schon als Dok-torand ein Codesystem ersonnen, das eine Alternative zur klassischen und christli-chen Ikonografie bot und nach dem sein «Bildindex Politische Ikonografie» bis heute im Wesentlichen geführt wird. Mit wachsender Größe wurden die methodischen Probleme dieser Sammlung deutlich. Selbst private Grußkarten fanden Eingang in den Index, wenn nur ihre Ansichtsseite etwas Relevantes hergab, ganz zu schwei-gen von der Herausforderung, die Welt der elektronischen Medien zu verzetteln. Hatte der Hanser-Band *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur* 1992 noch in knapper Form umrissen, wie sich politische Ikonografie auch auf die Besetzung des Raums durch Wegmarken, Wappen oder öffentliche Denkmäler übertragen lie-ße, so war der Bildindex zwei Jahrzehnte später bereits auf über 300.000 Karten angewachsen. Selbst das zweibändige Handbuch, das 2011 mit Unterstützung des Gerda-Henkel-Preises gedruckt wurde, konnte hieraus nur einen Querschnitt zei-gen, weshalb der Index nach wie vor Stichworte und Stoffe für Dutzende Disserta-tionen bereithält.<sup>15</sup>

Im Verbund mit anderen Persönlichkeiten im In- und Ausland konnte Warnke parallel zum Aufbau der Forschungsstelle Politische Ikonografie die Rückgewin-nung der seit dem Krieg zweckentfremdeten Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg vorantreiben, die 1995 als «Warburg-Haus» wiedereröffnet und mit einer Stiftung ausgestattet wurde. Die Forschungsstelle nahm dort ebenso ihren Sitz wie die Koordination des gleichnamigen DFG-Graduiertenkollegs. Im Warburg-Haus wurde die Neuausgabe der Warburg-Schriften begonnen, im Untergeschoss eine

Ausgabe der Schriften Ernst Cassirers. Wie schon die Vorlesungen und Vorträge Warnkes wurde auch das Warburg-Haus zu einem akademischen Treffpunkt, sein rekonstruierter ellipsoider Vortragssaal eine gesellschaftliche *location* besonderer Art. Warnke selber hielt besondere Nähe zur Geschichtswissenschaft, deren prominente Mitglieder auf Einladung der Warburg-Stiftung im Hause Quartier nahmen oder mit denen er im Rahmen der Werkausgabe Jacob Burckhardts in Verbindung stand.

Aus dem Standort erklärt sich schließlich auch, warum das 1997 begonnene Projekt zur Digitalisierung des Bildindex *Warburg Electronic Library* getauft wurde. Es markierte neben dem Einzug des Computers eine neue Dialektik der temporären Drittmittel- und Projektförderung, die eine langfristige Forschung wie jene Warnkes zugleich beschleunigen als auch gefährden konnte. Hinzu kam, dass Forschungsmittel aus privater Hand in den Augen Warnkes das Risiko der Fremdbestimmung in sich trugen. Sein Wunsch nach unabhängiger Forschung und Mittelverwendung war keiner gutsherrlichen Neigung geschuldet, sondern dem Wissen, dass der Neubau der kunsthistorischen Republik auf vielen Schultern ruhe. Es ließ sich ebenso gut an der geistigen Freiheit ablesen, die Warnke den Mitgliedern seiner vielen Projekte ließ.

Trotz publizistischer Aktivitäten und voller Hörsäle war er kein Freund der Massenveranstaltung, sondern des konzentrierten Gesprächs und der zeitbewussten Besonnenheit. Das Bedürfnis nach intellektueller Stringenz artikulierte sich auch in dem leisen Beben der Stimme, das die Aufmerksamkeit des Publikums bannte. Wörter wurden nicht um ihrer selbst willen gesetzt, das Wort ‚Aufklärung‘ behielt durch die Brechungen kritischer Theorie und Diskursanalyse hindurch einen Voltaire’schen Sinn. Ausschweifen konnte der Kunsthistoriker dagegen bei Reisen und Exkursionen, die stets einen Abstecher zuließen, um denkwürdige Orte aufzusuchen. Am 11. Dezember 2019 ist Martin Warnke in Halle an der Saale, seinem letzten Wohnort, verstorben.

## Anmerkungen

- 1 Martin Warnke, Strukturkommission Kulturwissenschaften, in: *In der Mitte Berlins. 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, hg. v. Horst Bredekamp u. Adam S. Labuda, Berlin 2010, S. 393–397, hier S. 393.
- 2 Martin Warnke, *Zeitgenossenschaft. Zum Auschwitz-Prozess 1964*, vorgestellt von Pablo Schneider und Barbara Welzel, Zürich 2014.
- 3 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Salzburg 1948 (engl. Übers. London 1957). Siehe zu Sedlmayr auch Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln 2017.
- 4 Helmut Schneider, Verstörte Kunsthistoriker, in: *Die Zeit*, 28. Mai 1971, Nr. 22, online verfügbar unter: <https://www.zeit.de/1971/22/verstoerte-kunsthistoriker>, Zugriff am 2. Januar 2020.
- 5 *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung*, hg. v. Martin Warnke, Gütersloh 1970.
- 6 Schneider 1971 (wie Anm. 4).
- 7 Horst Bredekamp, Rubens, Warburg und die Couchecke, in: *Süddeutsche Zeitung*, 12. Dezember 2019, online unter <https://www.sueddeutsche.de/kultur/zum-tod-des-kunsthistorikers-martin-warnke-rubens-warburg-und-die-couchecke-1.4719332>, Zugriff am 2. Januar 2020.
- 8 *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, hg. v. Martin Warnke, München 1973 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 1).
- 9 *Bau und Überbau. Soziologie der mittelalterlichen Architektur nach den Schriftquellen*, Frankfurt am Main 1976.
- 10 Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin*, Frankfurt am Main 1979.
- 11 *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Köln 1985 (2. Aufl. 1986).
- 12 *Künstler, Kunsthistoriker, Museen. Beiträge zu einer kritischen Kunstgeschichte*, hg. v. Heinrich Klotz, Luzern 1979.
- 13 *Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, 1400–1750*, München 1999 (Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 2).
- 14 *Stichworte zur «Geistigen Situation der Zeit»*. 1. *Nation und Republik*, hg. v. Jürgen Habermas, Frankfurt am Main 1979 (Edition Suhrkamp, Bd. 1000).
- 15 *Handbuch der politischen Ikonographie*, hg. v. Uwe Fleckner / Martin Warnke / Hendrik Ziegler, 2 Bde., München 2011.