



Martin Warnke

Warburgs Schnecke

Kulturwissenschaftliche Skizzen

Wallstein

Martin Warnke  
Warburgs Schnecke  
*Kulturwissenschaftliche Skizzen*



Martin Warnke

# Warburgs Schnecke

Kulturwissenschaftliche Skizzen

Mit einem Essay  
von Horst Bredekamp

Herausgegeben  
von Matthias Bormuth

WALLSTEIN VERLAG

Für Freya Warnke

# Inhalt

Matthias Bormuth  
Kunstgeschichte im Geist der Skepsis . . . . . 7

Horst Bredekamp  
»Wie es sein sollte«  
Kunst als Vorbild . . . . . 23

## *I.*

»Wir haben ihn verloren, wir müßten ihn gewinnen.«  
Rede zum Tod des Vaters . . . . . 35  
Der »Fall César« zu Dortmund  
Rede zur Ehrenpromotion . . . . . 42

## *II.*

Wissenschaft als Knechtungsakt . . . . . 55  
Jacob Burckhardt und Karl Marx . . . . . 66  
Zur Situation der Couchecke . . . . . 96

## *III.*

Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image . . . . . 109  
»Alle werden fallen«  
Gedanken zu Goya . . . . . 146  
Goyas Gesten . . . . . 151  
»Der Leidschatz der Menschheit«  
Erinnerungen an Aby Warburg . . . . . 170  
Der lange Weg von Warburgs Schnecke . . . . . 191

Anmerkungen . . . . .	195
Nachweise . . . . .	241
Dank . . . . .	243

# Matthias Bormuth

## Kunstgeschichte im Geist der Skepsis

Gewiß hat der wahre Skeptizismus seine Stellung in einer Welt, wo Anfänge und Ende unbekannt sind und die Mitte in beständiger Bewegung ist; denn die Aufbesserung von seiten der Religion bleibt hier auf sich beruhen.

*Jacob Burckhardt*

### I.

Im Jahr 2012 begann Martin Warnke Erinnerungen aus seiner Kindheit aufzuschreiben. Diese betrafen vor allem seine Herkunft aus dem protestantischen Pfarrhaus und die sechzehn Jahre, die er nach seiner Geburt am 12. Oktober 1937 in einer kleinen Urwaldsiedlung im südlichen Brasilien mit der Familie verbracht hatte. Lakonisch heißt es zu Beginn der Aufzeichnungen: »Kulturgeschichtlich interessant: Die ersten deutschen Siedler nannten den von ihnen begründeten Ort ›Baumschneis‹, d. h. der Baum war ihr nächster Sozialpartner. (Vater schrieb es immer.) Als die Bäume gefällt und verbrannt waren, lichtete und weitete sich ihr Blick – auf die Berge, und sie nannten ihren Ort Dios Irmaos (zwei Brüder).« Zum Ende des Notizbüchleins finden sich Worte, mit denen Warnke zum Lutherjahr 1984 seine Vorlesung autobiographisch eröffnet hatte. Ihr Anfang lautet: »Ich heiße Martin – das spricht in dem Pfarrhaus, in dem ich aufwuchs, für sich selbst. Mein nächster Bruder hieß Christoph, er war also ein ›Christus-Träger‹. Die übrigen Brüder haben allesamt Apostelnamen: Thomas, die Zwillinge Peter und Andreas, und Matthias. Auf die Schwe-



stern Bettina und Susanne kam es nicht so an. Martin war aus lutherischer Sicht auch ein Apostelname: Luther wird im 16. Jahrhundert gerne in eine Reihe mit den Aposteln gestellt.«

Tatsächlich blieb Martin Warnke das kleine Büchlein *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, das er 1984 für Klaus Herdings Reihe »kunststück« schrieb, bis in die letzte Lebenszeit teuer. Er freute sich über die Aufmerksamkeit, die seine Überlegungen zur politischen Ikonographie der Reformation noch in der jüngsten Kirchengeschichtsschreibung erregten. So nahm im Herbst 2019 der Gedanke konkrete Gestalt an, diese und einige andere Studien zu zentralen Gestalten der Kunst- und Kulturgeschichte in einem Band gesammelt neu zugänglich zu machen. Das lutherische Erbe kam auch in der Rede zur Ehrenpromotion zur Sprache, die Martin Warnke im Jahr 2010 an der Universität Dortmund gehalten hatte. Der Zufall, dass die Feier in der Kirche stattfand, in der sein Großvater 1906 aufgrund seiner liberalen Theologie nicht hatte sein Amt ausüben dürfen, war der Anlass für diesen autobiographischen Rückblick, dessen abschließende Pointe das Publikum vollkommen überraschen sollte.

Wenige Wochen nach unserer Absprache, welche Texte für diesen Band geeignet wären, starb Martin Warnke überraschend schnell an einer Krankheit, die sein Leben lange beschwert und sich plötzlich verschlimmert hatte. Horst Bredekamp schrieb mir am Abend des 11. Dezember 2019: »Mit Martin Warnke ist heute eine Epoche zu Ende gegangen.« Sein persönlich vertrautester Schüler und Freund sprach für viele. Als ich wenige Tage später zur Trauerfeier von Berlin nach Halle fuhr, war der Speisewagen des ICE unversehens zum provisorischen Ort des Gedächtnisses geworden. Eine schwarz gewandete Schar Männer und Frauen mittleren und höheren Alters, die sich alle vom verstorbenen

Doyen der deutschen Kunstgeschichte verabschieden wollten, waren in den Austausch ihrer Erinnerungen vertieft.

Ein Grund für die immense Verehrung, die Martin Warnke im Fach und in der weiteren Öffentlichkeit zukam, war neben der klassischen Brillanz und sprachlichen Schönheit seiner Erkenntnisse und Einsichten sein bescheidenes Auftreten. Er ließ Raum für die freie Äußerung, ohne in dieser Selbstzurücknahme an menschlicher und fachlicher Autorität zu verlieren. Seine Skepsis gegenüber einem allzu gewissen Auftreten, sei es im akademischen Habitus oder im fachlichen Gebaren, wirkte auf die Umwelt ansteckend. In der Nähe Martin Warnkes zeigten sich fast alle Akademiker und Bürger von der besten und bescheidenen Seite. Er war ein Meister des Understatements, der Verhüllung seiner stillen Größe, die gerade deshalb imponierte. Diese Haltung war keine rhetorische Manier, sondern entsprang seinem skeptischen Sinn, der bis zum Kern der eigenen Persönlichkeit reichte. Er maßte sich nicht an, alle und alles gänzlich zu verstehen, am wenigsten sich selbst. Als sein Bruder Christoph in seiner Totenrede an die Worte erinnerte, die Warnke über ein halbes Jahrhundert zuvor beim Tode des Vaters gesprochen hatte, leuchtete auf, woher dieser Zug seines Wesens stammte. Er spiegelte sich in einem Zitat Wilhelm Raabes, das dem Vater wichtig gewesen sei: »Es hat noch niemals auf der Erde ein Mensch vom andern ›was gewußt.«

Gerade in dieser Vorsicht drang Warnke in seiner Nachdenklichkeit oft weit tiefer in das Selbstverständnis des anderen, als man erwarten würde. Die Trauerrede auf den Vater gibt auch das Geheimnis dieses Erkenntniswillens preis, mit Ludwig Wittgenstein gesprochen die »Familienähnlichkeit«, die zwischen Subjekt und Objekt des Verstehens bestehen kann. Diese Korrespondenz erlaubt es, Züge im Gegenüber zu entdecken, die einem selbst nicht fremd sind.

In diesem Sinne sagte Martin Warnke 1968 bei dem Begräbnis des Vaters, verhüllt in eine literarische Anspielung: »Nach einem Goethe-Diktum streicht man in Büchern nur an, was man selbst schon einmal gedacht hat.« Und so kann man den Zug der »zweifelnden Skepsis«, den er genau beschrieb, gleichsam als Spiegel der Selbsterkenntnis bezeichnen, unterstrichen von den verschiedenen Zitaten, die Warnke aus den Notizheften des Vaters erwähnt. Sie führen so unterschiedliche Autoren wie Montaigne und Stifter in der tieferen Verwandtschaft ihrer Ungewissheiten zusammen. Von daher steht die Trauerrede, die vielleicht wie kein anderer Text Martin Warnkes den familiären Grund seiner menschlichen und fachlichen Bescheidenheit offenbart, am Anfang der noch mit ihm besprochenen Auswahl kulturwissenschaftlicher Skizzen, die autobiographische Darstellung aus dem Jahr 2010 ergänzend.

## II.

Als Martin Warnke Ende 1953 erstmals nach Jena kam, waren seine Verwandten beeindruckt, mit welcher Begeisterung der Sechzehnjährige den »Prometheus« deklamierte. Allerdings wusste der Sohn eines protestantischen Pfarrers nicht, was Disteln waren. Mit der tropischen Vegetation Brasiliens aufgewachsen, fehlte ihm die Anschauung für Goethes Bild der kindlichen Willkür, »dem Knaben gleich, / Der Disteln köpft«. Kurz zuvor hatte er als Vorhut der Familie auf einem Frachtschiff die große Überfahrt nach Europa angetreten: »Es ging in rund vierzig Tagen zuerst über Buenos Aires entlang der Küste und später über den Atlantik nach Rotterdam. Von dort kam ich nach Gütersloh und Dortmund auf gute Gymnasien, bevor sich die gesamte Familie in der Nähe von Darmstadt niederließ und ich dort mein Abitur machte.«

Liest man in den Briefen, die er aus Deutschland an die Familie schrieb, fällt auf, wie stark das Bewusstsein für das Individuelle bei dem jungen Warnke schon war. Von allem Schulischen ist ihm allein das Thema eines Deutschaufsatzes erwähnenswert, das auch als Leitmotiv seines späteren Lebens als Kunsthistoriker gelten kann: »Das ›wir‹ zu erfüllen, ist eine Forderung, aber das ›ich‹ zu bewahren, ist eine Notwendigkeit.« Entsprechend erinnerte er später aus der Darmstädter Gymnasialzeit besonders die tragische Figur der Antigone, die man während einer Italienfahrt zur Aufführung gebracht hatte. Damals dürfte ihm die Einsicht des Chores, den Sophokles die letzte Grenze der Machbarkeit besingen ließ, noch fern geklungen haben: »Ratlos tritt er / Vor nichts, was kommt, / Nur dem Tod entrinnt er nicht.«

Diese Wahrheit erfuhr Martin Warnke in aller Härte am Ende seines Lebens, als die Krankheit alle Pläne durchkreuzte, nach den glücklichen Hamburger Jahren noch in Halle und Berlin der kunstgeschichtlichen Leidenschaft weiter nachzugehen. Aber der Todkranke blieb ein vital Suchender, der in seinen Gesprächen mit Familie, Freunden und Schülern mehr Fragen als Gewissheiten äußerte. Als alle Mittel versagten, die Krankheit aufzuhalten, trug Martin Warnke das Sterben im Dezember 2019 mit sokratischer Würde, seinen Schmerz vornehm mit Heiterkeit umhüllend. Christoph Warnke erinnerte bei der Trauerfeier an sein inneres Leben, das letztlich ein Geheimnis bleibe. Der Theologe nutzte Worte, die Martin Warnke nach dem Tod des Vaters gesprochen hatte, dessen skeptisches Erbe er besonders im Kreis der Familie vertrat: »Er hatte Ehrfurcht vor unserm Innersten, so wie er sein Innerstes in Ehrfurcht verwahrte.«

### III.

Schon als Schüler war Martin Warnke zur Kunstgeschichte gekommen. Die »Darmstädter Gespräche« hatten ihm mit der Kontroverse zwischen Theodor W. Adorno und Hans Sedlmayr die Augen dafür geöffnet, dass man das Fach philosophisch verstehen kann. Als Sedlmayrs vieldiskutiertes Buch *Verlust der Mitte* zu Weihnachten 1954 unter dem Christbaum lag, entfachte es bei dem ältesten Sohn, der als »Martin« eigentlich hätte Theologe werden sollen, die Leidenschaft für die Kunstgeschichte. Der Vater hatte es aus religiösen Gründen in jener Zeit begeistert gelesen, als er den Sohn mit dem Segen Gottes nach Deutschland verabschiedet hatte.

Jahrzehnte später, als Warnke nach einer lebensverändernden Lektüre gefragt wurde, antwortete er mit dem sprechenden Titel »*Verlust der Mitte* – Ein Gewinn«. In der paradoxen Wendung zeigte sich seine tiefe Skepsis gegenüber jeder Inthronisation und ihren fatalen Folgen: »In dem Buch, das ich nie habe schreiben können, hätte das zentrale Argument lauten sollen, daß in unserem Zeitalter dann und deshalb gelitten, gequält und gemordet wurde, wenn der leere Thron besetzt war; wenn die Mitte gefunden war.«

Nach den kunsthistorischen Anfängen bei Sedlmayr zog es Martin Warnke von München nach Berlin, wo die Idee zur Doktorarbeit *Kommentare zu Rubens* entstand. Die Haltung der sublimen Subversion, in der großen Kunst oft verwandt, entdeckte er in der diplomatisch versierten Hofkunst des Flamen. Warnke sprach vom »dissimulatio«-Konzept bei Rubens, das er in der Folge auf die Formel bringen wird: »Enthüllung durch Verhüllung.«

Der frisch Promovierte widmete sich im Frühjahr 1964 dem Abgrund der Zeitgeschichte. Lakonisch berichtete er als ungenannter Mitarbeiter für die *Stuttgarter Zeitung*

vom Frankfurter Auschwitz-Prozess, von den Versuchen der Selbstexkulpierung der Täter sowie den traumatischen Erfahrungen der Opfer. Sechs Jahre später hielt der junge Gelehrte in eigenem Namen Gericht über den korrumpierten Geist der Kunstgeschichte. Die polemische Rede »Wissenschaft als Knechtungsakt«, ursprünglich gehalten auf dem Kölner Kunsthistorikertag, bilanzierte die in populären Schriften spürbare »durchgängige Unterwerfung des Einzelnen unter den Zwang des Ganzen, die Liquidierung des Besonderen zugunsten einer uneingeschränkten Herrschaft des Allgemeinen«. Nur der Marburger Kunsthistoriker Hermann Usener, ein Mitglied des kommunistischen Widerstands gegen Hitler, bot dem daraufhin in der Zunft verfeimten Aufrührer noch eine berufliche Zukunft.

Sein Temperament beschrieb Warnke später mit den treffenden Worten: »Ich habe von Natur aus keinen revolutionären Impuls, aber kritisch würde ich mich schon nennen.« Diese Haltung kommt auch im Essay »Burckhardt und Marx« zur Geltung, in dem der schon im Kölner Vortrag angeführte Gedanke Burckhardts prominent ist: »Kunst sei gegenüber den herrschenden und bedingenden Ordnungen ›vollends eine Verräterin‹.«

#### IV.

Die Idee von Kunst als verhüllter Kritik an der Zeit sieht Warnke später ebenso bei Francisco de Goya, der als erfolgreicher Hofkünstler um 1800 zwischen den Fronten steht. Der »Konflikt zwischen rationaler Einsicht und biographischer Bindung«, der in den wechselnden politischen Verhältnissen Goya bedrängt habe, ist Warnke als Sohn eines protestantischen Pfarrers nicht fremd. Er sieht nach der revolutionären Zerstörung der religiösen und höfischen Welten, dass dies auch der Epoche der Aufklärung bevorsteht,

wie ein »Capricho« im Titel verdichtet: »Alle müssen fallen.« Prägnant schließt Warnke: »[Goya] hat das Schicksal der alten Werte den neuen Ewigkeitswerten, gleichsam als deren Fallgesetze, mit auf den Weg gegeben. Keine Norm wird durch Goyas Form geweiht oder abgesichert. [...] Nur daß die zeichnende Hand es vermag, den Fall der Dinge festzuhalten und anschaulich zu machen, ist ein Mittel, ihm zu entrinnen.«

Warnke spricht vom »Habitus suchender Reflexion«, den Goyas Porträtkunst exemplarisch in der melancholischen Gestik eines verunsicherten Adligen entfalte. In tiefgreifender Dialektik, die stilistisch an Kunstessays Adornos erinnert, heißt es: »Das Pathos der Wahrheit ist aus dem Zustand der Unwahrheit entfaltet. Nicht eine neue strahlende Macht verkündet den Tag, sondern die alten finsternen Mächte verabschieden sich. Deshalb ist Goyas Gestik nicht eine solche von Siegern, nicht eine Verkündigungsgestik, sondern die gebrochene Gestik von Gefallenen, Gefährdeten und Bedrohten, die eher eine Passionsgestik ergibt.«

## V.

Als Warnke dem Ruf an die Universität Hamburg folgte, nutzte er 1979 den 50. Todestag Aby Warburgs, um in der Kunsthalle dessen Denken wieder neu ins Gedächtnis zu rufen. Aufklärung, wie Warburgs Bildatlas »Mnemosyne« sie anstrebe, sei nicht als erfolgreiche Fortschrittsgeschichte zu lesen, von der man sagen könnte: »Die Ängste scheinen erledigt, Reflexe sind zu Reflexion befreit. [...] Die Leid-Erfahrungen der Vergangenheit sind abgebucht. Der Leidschatz der Menschheit *ist* humaner Besitz geworden.« Vielmehr sprach Warnke von der »Pathologie dieses Erwachens«, das Warburg schon in der Frührenaissance gesehen habe und in der eigenen Krankengeschichte auf unheimliche

Weise nochmals habe erleben müssen: »Das Individuum *ist* nicht schon frei, sondern versucht es unter Leiden zu werden.« Das Bemühen um den »Denkraum der Besonnenheit« bleibt demnach problematisch.

In dem wachen Geist Aby Warburgs, der sich gegen die Bedrängnisse der Zeit innerlich nicht ausreichend schützen konnte, erkannte Martin Warnke das eindrückliche Beispiel eines sensiblen Seismographen unserer Modernität und Zerrissenheit, der sich die Freiheit bewahrte, das Unglück wahrzunehmen. Dabei imponierten ihm auch die utopischen Energien des jüdischen Kunst- und Kulturwissenschaftlers, der die Religion seiner Väter innerlich verlassen hatte und den christlichen Glauben allein als Aufklärer betrachtet hatte. Aber die Spannung zwischen Unheils- und Heilsgeschichte blieb in dem säkularen Blick präsent. So schätzte Warnke den Satz, mit dem Warburg im Spiegel von Dantes *Göttlicher Komödie* das Nachleben des mittelalterlichen Christentums beschworen hatte: »Ich mag mich nur von jemandem durch ein Inferno schleifen lassen, dem ich auch die Fähigkeit als Führer durchs Purgatorio zum Paradiso zutraue.«

Zugleich besaß Warnke aber auch den pragmatischen Sinn, den Aby Warburg bewiesen hatte, als er aus Mitteln des väterlichen Bankhauses die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg begründete, die 1933, vier Jahre nach seinem Tod, nach London gerettet wurde. Warnke schaffte es in den 1990er Jahren, unterstützt durch finanzielle Mittel des Leibniz-Preises und in Verbindung mit Stadt, Universität sowie engagierten Mäzenen, das Warburg-Haus in Hamburg zu neuem Leben zu erwecken.

Als man Warnke im Jahr 2016 nach London einlud, um zum 150. Geburtstag Warburgs zu sprechen, brachte er ein kleines Geschenk ins dortige Warburg Institute mit: eine bronzene Schnecke, ein sogenannter »Handschmeichler«.



Dieser hatte Warburg als Briefbeschwerer gedient. Mit der kuriosen Fundgeschichte verband seine letzte große Rede »The Long Road of Warburg's Snail« ein Vermächtnis über den humanen Sinn des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Mit wenigen Strichen entwarf der Gast im Namen der Schwesterinstitution in Erinnerung an Aby Warburg ein Bild des Forschers, der in aller Vorsicht sein Gehäuse verlässt, um die Fühler wissbegierig und besorgt in die Welt hinauszustrecken. Denn ihm können die Wirklichkeiten, Härten und Nöte der Menschen in Geschichte und Gegenwart nicht gleichgültig sein.

## VI.

Der Kunsthistoriker Martin Warnke ist nicht ohne seine protestantische Herkunft zu denken. Das Lutherjahr 1984 bot die Gelegenheit, seine Leidenschaft für die politische Ikonographie mit der Aufmerksamkeit für das religiöse Erbe zu verknüpfen. Die Frage, warum der bildkritische Luther die Propaganda des Hofkünstlers Cranach zuließ, beantwortet sein Essay mit einem fiktiven Monolog des Reformators: »Mit meinem Gesicht, mit meiner Physiognomie könnt ihr machen, was ihr wollt; sie steht zur Disposition und kann nach Maßgabe der weltlichen Handlungszwänge gestaltet werden – wenn nur meine geistige Person, mein inneres Ich, mein privates, persönliches Gewissen davon unberührt bleibt.« Warnke kann sich auf die Zeilen berufen, die lateinisch am Fuß seines frühen Cranach-Druckes stehen und übersetzt lauten: »Die unvergänglichen Abbilder seines Geistes bringt Luther selbst hervor, seine sterblichen Züge jedoch das Wachs des Lucas.«

Seine Darstellung der protestantischen Bildpolitik bietet eine sublimale Rechtfertigung des Wortes, das im Pfarrhaus mit der Aufklärung auch zur weltlichen Passion vieler Dich-

ter und Denker wurde. Wort und Bild gehören zusammen und stehen zugleich in einem produktiven Konkurrenzverhältnis, das Warnke als Kunsthistoriker auch im Schreiben beflügelte. So war er stolz, dass sein Opus magnum *Hofkünstler*, das bei Giotto und Andrea Mantegna ansetzt und mit der Avantgarde der Moderne schließt, allein auf das Wort setzt und ohne den Abdruck von Bildern auskommt.

## VII.

Entstanden waren *Cranachs Luther* und der *Hofkünstler* zu einer Zeit, in welcher die Einladung an das Wissenschaftskolleg zu Berlin ihn von universitären Pflichten befreite. Das Privileg wurde ihm nochmals drei Jahre später zuteil, als er 1987 Fellow am Getty Center for the History of Art and the Humanities wurde. Die Renaissance des Hamburger Warburg-Hauses beruht zweifelsohne auf den Erfahrungen der gewährten Freiräume, die inmitten des wissenschaftlichen Betriebes einzelnen Forschern erlauben, die sie umtreibenden Fragen und Probleme zum Nutzen aller für eine Zeit – unbelastet von sonstigen Pflichten – für sich und im Austausch mit anderen zu verfolgen. Rückblickend sagte Warnke: »Akademische Orte wie das Warburg-Haus haben manches möglich gemacht, das die Universität sonst kaum bieten kann.«

Aber der vielfach privilegierte Wissenschaftler war sich lebenslang bewusst, dass der mögliche Rückzug in den Elfenbeinturm kein Selbstzweck ist. Vielmehr sah Warnke in der Bildung gerade als Protestant ein Medium sozialer Öffnung und Durchlässigkeit. Den autobiographischen Zug dieser sozialen Sensibilität bekannte er vielleicht nie deutlicher als 2010, da ihm die Universität Dortmund in der Stadtkirche St. Reinoldi, einem der wenigen repräsentativen Orte, die Würde eines Ehrendoktors verlieh. Die

Dankesrede »Der Fall ›César‹ zu Dortmund« entfaltete dem gespannten wie erstaunten Publikum den Fall des liberalen Theologen August César, den die orthodoxen Kirchenoberen dort nicht hatten wirken lassen wollen. So konnte der liberale Pfarrer erst im fernen Thüringen sein sozialetisches Programm zur Blüte bringen.

Bis zum Ende der Dankesworte musste die akademische Gemeinde vermuten, die Rede erinnere aus sozialkritischer Pietät an einen vertriebenen Heroen des undogmatischen Protestantismus. Erst ihr letzter Absatz enthüllt die biographische Pointe, von Warnke im lakonischen Hinweis gesetzt, der kinderlose Pfarrer habe im Zuge seiner Bildungsarbeit einen talentierten Schneiderjungen an Sohnes statt aufgenommen: »Dieser Junge war mein Vater.«

Des Theologen Unglück, aus Dortmund verbannt worden zu sein, erweist sich für den nachgeborenen Kunsthistoriker als Glück, dem er in jeder Hinsicht seine Existenz verdankt: »Ohne den schlimmen Ausgang des Falles César, ohne die damals als anstößig empfundene soziale Einstellung, stünde ich nicht hier und könnte ich die große Ehrung dieser Stadt nicht entgegengenommen haben.« Sein eigenes Glück verdankt sich jenem, das sein Vater in aller Brisanz der gesellschaftlichen Kluft erfahren hatte, welche die Aufnahme des Schneidersohnes ins evangelische Pfarrhaus bedeutet hatte. Warnke hatte diese Spannung 1968 nach dem Tod des Vaters vor der Trauergemeinde angedeutet: »Aus einem Haus, in dem das Soziale Not diktierte, kam Vater in ein Haus, in dem das Soziale Hilfe evozierte, ein Haus, in dem ja Friedrich Naumann ein- und ausgegangen ist.«

Die väterliche Familiengeschichte speist auch Warnkes passionierten Blick für Ungerechtigkeit und Leiden. Während der wirkliche Großvater als Schneider auch ein »gerader Sozialist« gewesen sei, wirkte der andere, der seinen Vater aufgenommen hatte, als sozial engagierter Pfarrer.

Hinzu kam von mütterlicher Seite das bürgerlich-liberale Engagement in Volkswohl und -bildung, für das der Großvater Friedrich Schomerus als Personalchef bei Zeiss bis 1933 eindrücklich stand. Vor diesem Hintergrund verwundert es kaum, dass er in der 1968er Zeit auf die provokative Einsicht des Baseler Bürgers Jacob Burckhardt verwies, dass in dem radikal sozialen Zug des frühen Christentums eine strukturelle Parallele zur sozialistischen Bewegung zu sehen sei. Zudem hatte Warnke in dem vornehmen Gelehrten einen großartigen Lehrmeister, durch die akademische Maske als Kunst- und Kulturhistoriker stilvoll und elegant zu tönen, ohne die tiefere Ironie gegenüber dem gelehrten Geschäft und dem sozialen Habitus zu verlieren. Die letzte Verborgenheit des Menschen, der im äußeren Leben nicht aufgeht und im Inneren nicht ganz erkannt werden kann, ist Ausdruck der religiösen Skepsis, die schon seinem Vater zu eigen war und die Warnke 1968 bei dessen Trauerrede sagen ließ: »Wir haben ihn verloren, wir müssten ihn gewinnen.«

### VIII.

Die vorliegenden kulturwissenschaftlichen Skizzen bieten in diesem Sinne die Möglichkeit, Innenansichten Martin Warnkes zu gewinnen, der als Kunsthistoriker wie wenige andere die implizite Darstellung in den Bildnissen schätzte und im eigenen Schreiben übte. Seine Art, den eigenen Standpunkt dezent zu verhüllen, war keineswegs als ein sophistisches Versteckspiel gedacht. Es entsprach dem vorsichtigen und zweifelnden Denken, dessen besondere Konturen Warnke schon 1968 im Spiegel des Vaters umrissen hatte. Damals beschrieb er nüchtern, dass der charismatische Theologe, der auf der Kanzel aufblühte, nie heroische Ambitionen gehegt hätte, sondern noch auf dem späten Krankenbett bekannte: »Ich bin kein Held.« Was

als Selbstaussage resignativ anmuten mag, war gleichwohl die Signatur des aufgeklärten Geistes, der zu nachdenklich war, um eindeutige Wahrheiten verkünden und einseitige Positionen vertreten zu können. Die damalige Rede lässt hierin kaum Zweifel: »Vater muß sich von früh auf darüber im Klaren gewesen sein, daß seine Bewußtseinskraft und sein Einfühlungsvermögen ihn daran hinderten, ihn davor bewahrten, je ein Held und Glaubenskämpfer zu sein.«

Warnke selbst entwickelte seine kritische Kunstgeschichte nach dem Kunsthistorikertag in Köln als ein implizites Instrument gesellschaftlicher Polemik, das seine Apologien des Individuellen aus einer stilleren Form der Subversion entfaltet, fern einer heldischen Ambition.

Die religiöse Wurzel solch säkularer Ungewissheit hatte schon der protestantische Pfarrerssohn Friedrich Nietzsche skizziert: »Wir modernen Menschen, wir sind die Erben der Gewissens-Vivisektion und Selbst-Tierquälerei von Jahrtausenden«. Er wendet seine verhaltene Ansicht des Selbstzweifels auch gegen seine eigene Zeit ins Zornige: »Die Sicherheit bietet man jetzt als die oberste Gottheit an.« Martin Warnke erinnert in seiner Trauerrede genau an jenen Satz, den sein Vater sich als Student notiert habe, um die Ungesicherheit der eigenen Position als Schutz vor dem »Selbstbetrug« zu betonen. So kann man sagen: Die kritische Kunstgeschichte ist geboren aus dem väterlichen Geist des Zweifels. Sie ist im Kern eine skeptische Kunstgeschichte.

Von daher liest sich Warnkes vielleicht bekanntester Essay »Zur Situation der Couchecke« heute nochmals anders als seit der Veröffentlichung 1978 im selbstgewissen Duktus von Jürgen Habermas' Anthologie *Stichworte zur ›Geistigen Situation der Zeit‹*. Die Kritik am spießbürgerlichen Rückzug ins Private, das sich in der ironischen Erfolgs- oder Verfallsgeschichte der Couchecke verbirgt, ist ohne

Zweifel eine bis heute zeitgemäße Wahrheit. Sein genauer Blick legt den kulturhistorischen Wandel frei, die im Phänomen der Couchecke ersichtlich werden kann: »Jedes Wohnzimmer enthält – darin dem Museum vergleichbar – Restbestände von erledigten Funktionen, die anschaulich geworden sind.« Vor allem sind es der religiöse »Herrgottswinkel« und ebenso das »Sofa« als Merkmale des aufgeklärten Salons, die Warnke in dem bürgerlichen Parademöbel ungenügend ersetzt sieht. Weder der »weihevollen Schirm der Stehlampe« noch die »Sofaecke« können im bürgerlichen Leben der Moderne ersetzen, was ehemals intensiver lebte. In beiden Elementen scheint auch die Vergangenheit des Pfarrhauses auf, das Frömmigkeit und Aufklärung oftmals zu verbinden suchte und im sozialen Leben bereichernd wirkte.

Im säkularen Absturz des Wohnzimmers, das – vom Fernseher dominiert – kaum mehr religiöser Inbrunst oder geistiger Begeisterung Raum bietet, liegt gleichwohl das nicht gänzlich erschöpfte Versprechen des Individuellen. Darauf folgt eine skeptische Volte, wie nicht selten bei Martin Warnke am Ende eines Essays platziert. Seine Darstellung des säkularisierten Verfallsprodukt der Couchecke geht nicht in der kritischen Sicht auf. Warnke gleicht – im Bild gesprochen – einem Hofkünstler, der eine bestellte Wahrheit liefert und doch die Erwartung im Detail so unterläuft, dass sich ihre Gewissheit verliert. So gibt der skeptische Kunsthistoriker seiner perplexen Leserschaft auf, die Situation der Couchecke abgründiger zu betrachten, als es allein aus der Ansicht des aufgeklärten Fortschritts möglich wäre. Denn selbst die philiströse Harmlosigkeit des Wohnzimmers, wie sie das kleine und große Bürgertum bietet, stellt als privater Widerstand gegen den öffentlichen Zugriff ein kostbares Moment kulturellen Lebens dar: »Die Couchecke, die sich in diesem Jahrhundert als Symbol einer

abgeschirmten, intimisierten Privatexistenz ausgebildet und durchgesetzt hat, ist im Begriff, sich in der Außenwelt aufzulösen. Es ist den Dingen nicht mehr abzulesen, ob dadurch die Welt wohnlich werden kann oder eine der letzten Gegenwelten aufgezehrt wird.«

# Horst Bredekamp

## »Wie es sein sollte«

### Kunst als Vorbild

Als wir über seine Studienerfahrungen sprachen, erzählte mir Martin Warnke während einer gemeinsamen Exkursion nach Spanien Ende der 1970er Jahre, dass er, während er in den frühen 1960er Jahren an der Westberliner Freien Universität eingeschrieben war, eigens nach Ost-Berlin gefahren sei, um das Grab Georg Wilhelm Friedrich Hegels auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof an der Chausseestraße zu besuchen. Fast ein halbes Jahrhundert danach bat er mich im Laufe eines Aufenthaltes in Berlin, mit ihm auf diesen Friedhof zu gehen, damit er dort »noch einmal« seine Aufwartung machen könne. Warnke war kein dogmatischer Hegelianer. Das Denken in Gegensätzen und die Spannung von Widersprüchen, das ihn mit Hegel verband, war ihm aber gleichsam naturhaft vertraut. Aus diesem Grund war es unmöglich, in seiner Gegenwart nicht unablässig die eigenen Überlegungen zu überprüfen und von ihrem Gegenteil her zu durchdenken. Jede Gewissheit war ihm ein Rätsel: Dies war sein persönlicher Auszug aus Hegel.

Die im vorliegenden Sammelband gefassten *Kulturwissenschaftlichen Skizzen* durchziehen persönliche Reflexionen seiner Familiengeschichte, wissenschaftshistorische Beiträge, geschichtsphilosophische Ideen und Überlegungen zum Zusammenhang von Geste, Bild und Gewalt. Sie alle beleuchten jene Autonomie der Kunst, die nicht als sekundäre Begleiterscheinung, sondern als eigenwilliger Gestaltungskern historischer Abläufe begriffen wird. Diesen Grundzug versuchen die folgenden Gedanken über das



Corpus der hier versammelten Schriften hinaus zu rekonstruieren.

Die Kunstgeschichte hat einen beträchtlichen Anteil an der historischen Epochenbildung der nachantiken Zeit. Mit der Romanik, der Gotik, der Renaissance, dem Manierismus, dem Barock, dem Rokoko, dem Klassizismus und dem Historismus sowie der Moderne sind Formprinzipien der bildenden Kunst zu Begriffen der geschichtlichen Entwicklung geworden. Hegel hatte mit der Selbstoffenbarung des Weltgeistes durch die Stufen der Kunst, der Religion und der Philosophie ein triadisches Modell entwickelt, das trotz all seiner inneren Dialektik nicht weniger linear angelegt war.<sup>1</sup> Die neomarxistische Wende erkannte eine ähnliche Zwangsläufigkeit durch den Übergang vom Feudalismus zum Kapitalismus in mannigfachen Spielarten bis schließlich hin zum Sozialismus.

Schon früh hat sich jedoch gegen Mechaniken dieser Art eine Kritik geäußert, die sich dem sogenannten »Gänsemarsch der Stile« in den Weg stellte. Obwohl Wilhelm Pinder später zum bekanntesten Kunsthistoriker des Nationalsozialismus wurde, ist daran zu erinnern, dass er dieser Kritik noch in der Zeit der Weimarer Republik eine höchst einflussreiche Zuspitzung verlieh.<sup>2</sup> Er fasste sie in jene Formel von der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«, die unter Ausblendung ihrer Herkunft eine beträchtliche Karriere in der Soziologie machte.<sup>3</sup> Nach dem Krieg war es Josef A. Schmoll gen. Eisenwerth, der den Modellen der stilistischen Abfolge den Abschied gab.<sup>4</sup>

Die wohl bedeutendste, von der Kunstgeschichte in die Philosophie und Sozialgeschichte hineinwirkende Durchkreuzung eines in Stufen denkenden Geschichtsbildes wurde jedoch durch Martin Warnke in seiner Untersuchung zur mittelalterlichen Baukunst angelegt und in seinem großen Werk zur Hofkunst vollendet.<sup>5</sup> Seine Sicht, dass, wenn die