

kritische berichte

Heft 1 2020 Jahrgang 48

Kritische Kunst- geschichte und digitaler Wandel

Henrike Haug, Ann-Kathrin Hubrich, Henry Kaap, Yvonne Schweizer Matthias Bruhn	Kritische Kunstgeschichte und digitaler Wandel. Editorial	2
Thorsten Schneider Birte Kleine-Benne	50 Jahre Künstliche Intelligenz. Elektronisierung von Kunst und Geschichte im Spiegel der <i>kritischen berichte</i>	9
Brigitte Sölch	Kritische Kunstgeschichte als produktiver Streit «We'll need to rethink a few things...» Überlegungen zu einer Kunstwissenschaft der nächsten Gesellschaft/en	19 27
Lee Chichester	Architektur und Architekturgeschichte(n). Partizipation auf dem Prüfstand	39
Ralph Knickmeier	#Partizipation: Neuverhandlungen von Sichtbarkeit im Zeichen des Hashtags	51
Lukas Fuchsgruber	Lernort contra Erlebnistempel: Das (Digitale) Museum zwischen Überforderung und Entgrenzung	63
Burcu Dogramaci	Wissenswertes über Wertloses. Fotografien von Fälschungen im Archiv, in der Ausstellung und als Digitalisat	72
Yvonne Zindel	Migration, globale Kunstgeschichte und die Chancen des Digitalen	83
Irene Below	Institution Zukunft. Ein Plädoyer für kritische, digitale Vermittlungsformate im Museum, am Beispiel von außereuropäischen, ethnologischen Sammlungen	92
	Korrespondieren ins Unreine – vom Austausch in digitalen Netzwerken	101
In memoriam		
Martin Papenbrock	Norbert Schneider (1945–2019)	108
Matthias Bruhn	Martin Warnke (1937–2019)	111

Der digitale Wandel betrifft uns alle! Wer diese Aussage für eine Pauschalisierung hält, versteht unter Digitalität vermutlich lediglich den vermeintlichen Zwang, den Internetbrowser permanent mit den letzten Updates zu versehen, oder die mittlerweile obligatorische Übertragung von Sammlungen und Archiven ins Digitale. Für ein umfassenderes Verständnis der Aussage aber gilt, wie überall sonst auch, dass das Verstehen ihrer Bedeutung zuvorderst eine Frage der Auslegung der verwendeten Rhetorik ist: Werden doch mit der voranschreitenden Digitalisierung wiederkehrende Schlagworte verbunden, die Digitalität mit positiven Charakteristika belegen. Einige der *buzzwords* dieser «Werbeslogans» lauten: Autonomie, Partizipation, Wissen. Diese Kategorien waren im 20. Jahrhundert mit dem Feld der kritischen Theoriebildung und einem aufklärerisch-demokratisierenden Impetus verbunden – ihre heutige ubiquitäre Verwendung auf Homepages und Plattformen sollte uns allerdings zu denken geben.¹ Denn auch wenn eine kritische Haltung gegenüber den «digitalen Heilsversprechen» einigen Protagonist*innen der aktuellen Gesellschaftstransformation altbacken oder rückwärtsgerichtet vorkommen mag, erscheint sie umso notwendiger, je deutlicher die Dimensionen der digitalen Durchdringung in der alltäglichen wie globalen Lebenswelt zum Vorschein treten.

Eine Kritik der Digitalisierung ist dabei so alt, wie die Digitalisierungsprozesse selbst. Seit annähernd zwei Jahrzehnten beschäftigen sich die *Digital Humanities* nun mit der Frage, welchen Nutzen und Gewinn die geisteswissenschaftlichen Fächer aus dem veränderten Umgang mit und Zugang zu Daten ziehen können. Die ersten experimentell-tastenden Versuche in den 1990er-Jahren wichen mittlerweile großen, vielfach kommerzialisierten Infrastruktur-Maßnahmen sowie der Unterstützung durch die Bereitstellung entsprechender Drittmittel-Volumina. So nahmen 2019 das DFG-Schwerpunktprogramm *Das digitale Bild* und damit zwölf Subprojekte ihre Arbeit auf.² Doch dieser tiefgreifende Wandel des Faches verläuft nicht ohne die Debatte darüber, was damit auf dem Spiel stehe – sind doch Ordnung der Daten, Form und Aufbereitung von Wissen sowie Zugang(smöglichkeiten) zu Informationen keineswegs rein pragmatische und damit nebensächliche Phänomene. Und Fakten niemals nur reine Fakten. Der Kulturphilosoph Roberto Simanowski fasst seine Befürchtungen gegenüber dem digitalen Umbau der Geisteswissenschaften zusammen: «Das Politikum der Digital Humanities besteht darin, sich dem Politischen, dem die Theoriebildung in den Geisteswissenschaften selten entkommt, entziehen zu wollen.»³ Vertretern und Vertreterinnen der *Digital Humanities* unterstellt er, reine Faktensammler zu sein, die den Geisteswissenschaften eine zentrale Kernkompetenz, die kritische Meinungsbildung, auszutreiben bestrebt sind. Die Frage, wie auch im Digitalen eine kritische Wissenschaft weiterhin möglich sein könnte, wird damit immer drängender. Mit seiner These der Verknappung der

Geisteswissenschaften auf die reine Auswertung von Daten statt deren Bewertung steht Simanowski keineswegs alleine da, wirft man einen Blick in Publikationen, die aus dem Feld der *Digital Humanities* selbst stammen und in denen eine kritische Selbstbefragung der eigenen Methoden und Ziele längst stattfindet. So forderte bereits 2012 Alan Liu, Literaturwissenschaftler und *DH*-Protagonist der ersten Stunde, dass sich die *Digital Humanities* ihrer Verantwortung, gesellschaftspolitische Themen zu adressieren, nicht entziehen dürfen.⁴ Um Lius Appell auf die Disziplin Kunstgeschichte zu übertragen: Die Google-Bildermenge sollte nicht in erster Linie als Instrument genutzt, sondern mit Methoden der lange etablierten Forderungen kritischer kunsthistorischer Forschung reflektiert werden. So ließe sich fragen, welche politischen und normativ-gesellschaftlichen Implikationen beispielsweise den Begriffen eigen sind, die für die Verschlagwortung von *content* verwendet werden. Welche Begriffe und Inhalte tauchen auf den großen Plattformen auf, was wird dadurch sichtbar, wo bestehen hingegen Lücken? Fragen nach der strukturellen Aufstellung der *Digital Humanities* und ihrer Vertreter*innen, nach Netzwerken, Schulbildungen oder Geldgeber*innen sollten selbstverständlich und transparent sein. So würde beispielsweise deutlich, dass eine vorgeblich auf die Mitarbeit vieler und dem Ideal des *Open Content* beruhende Plattform wie *Wikipedia* sehr viel stärker diversifizierbar wäre – und dass wir als schreibende Kunsthistoriker*innen u. a. in sogenannten *Edit-a-Thons* eine solche Diversifizierung aktiv vorantreiben können.⁵ Damit ermöglichte das Wissen um die Strukturen und Hintergründe also nicht allein einen kritischen Blick auf die Daten und Inhalte, sondern würde zugleich eine Einladung zur Teilhabe und damit Erweiterung und Diversifizierung ihrer Substanz bedeuten.

Diese Ausgabe der *kritischen berichte* unterbreitet Vorschläge, wie die Zuständigkeitsbereiche und Methoden einer *Digital Art History* mit den bestehenden Fragen kritischer Kunstgeschichte zusammenzudenken wären – einer Kunstgeschichte, die an einer dauerhaften Überprüfung und Erweiterung ihrer Inhalte und Geltungsbereiche sowie der Hinterfragung ihrer strukturellen Hierarchien interessiert ist und die sich für eine Dekonstruktion etablierter Narrative stark macht. Inwiefern eine kritische Kunst- und Bildwissenschaft den digitalen Wandel in der Vergangenheit kommentierte, sich derzeit mit Fragen einbringt oder zukünftig noch stärker engagieren sollte, war auch der Ausgangspunkt der Jubiläumstagung zum 50-jährigen Bestehen des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e. V., die vom 22.–24. November 2018 an der Universität Stuttgart stattfand. Einige der Tagungsbeiträge finden sich in erweiterter und aktualisierter Form im vorliegenden Heft versammelt.

Die Tagung *Digitalität. Latenzräume einer pluralistischen Kunst- und Bildgeschichte?* widmete sich den veränderten Zugangsmöglichkeiten, neuen Sichtbarkeiten und gewandelten Forschungsformaten, die das Fach seit der Etablierung des Internets, den großen Digitalisierungskampagnen und der Professionalisierung der *Digital Humanities* zunehmend prägen. In einer bewussten Parallelisierung 1968/2018 war es ein Anliegen, die Fachgeschichte im Spiegel der Geschichte des Ulmer Vereins in die Überlegungen miteinzubeziehen. Mit 1968 hatte sich eine programmatische Anklage an die Kunstgeschichte Gehör verschafft: Gefordert wurde ihre umfassende Pluralisierung, das Partizipationsrecht verschiedener Akteur*innen bei gleichzeitiger Diversifizierung der Disziplin sowie das demokratische Mitspracherecht an den Inhalten des Faches in Museen, Forschungseinrichtungen und Univer-

sitäten. Die Umsetzung dieser Forderungen wurde in den letzten fünfzig Jahren u. a. durch eine Ausdifferenzierung der Methodenvielfalt und der Infragestellung des tradierten kunsthistorischen Kanons, durch die Teilhabe von Studierenden und Angehörigen des Mittelbaus an der universitären Selbstverwaltung, durch die Entwicklung neuer Lehrformate und durch die Berufung von Frauen auf Professuren in Teilen umgesetzt.

Doch auch fünfzig Jahre danach ist dieser Prozess nicht abgeschlossen und das Fach steht vor vergleichbaren Veränderungsforderungen und -verpflichtungen. Denn in der digitalen Gegenwart bleiben die in der Vergangenheit formulierten Vorhaben vergleichbar, verlangen aber mit latenter Dringlichkeit nach erneuter Aushandlung und methodisch-fachlicher Aktualisierung – ein Prozess, der zugleich Selbstvergewisserung als auch Neuausrichtung bedeutet. Erneut sieht ein Teil der disziplinären Kunstgeschichte die aktuellen technischen Entwicklungen als Möglichkeit, während viele der jüngsten Welle der «digitalen Revolution» mit großen Befürchtungen begegnen. Können die damals eingeforderten Ideale von Partizipation, Kollektivität und Diversifizierung der Vermittlungsinstrumente in den durch digitale *tools*, *open access policies* und netzwerkbasierten Arbeitsweisen erweiterten Formaten ihre Erfüllung finden? Oder verfestigen und manifestieren sich im digitalen Raum – im Gegensatz zu den 1968 formulierten Idealen – nicht erst die auf asymmetrischer Abhängigkeit basierenden Herrschaftsstrukturen bei gleichzeitigem Verlust von freiheitlicher Selbstbestimmung? Wie steht die digitale Zukunft der Kunstgeschichte etwa zur fortschreitenden Ökonomisierung des Netzes? Und was vermag eine kritische Bildwissenschaft im Zeitalter von «alternativen Fakten» und *fake news* zu leisten?

In vier Panels sowie einer Podiumsdiskussion widmeten sich die Vorträge und Diskussionsbeiträge der Anwesenden den Chancen, Folgen und Konsequenzen der sogenannten «digitalen Revolution»:

Herrschaftsraum Museum vs. digitales Depot?

Die Sektion überführte die in den 1970er-Jahren maßgeblich vom Ulmer Verein initiierte Debatte um das Museum als einem Lernort in die heutige Zeit. Insbesondere galt es, die gegenwärtige Digitalisierung ganzer Museumsbestände als Chance eines demokratisch agierenden und zugänglichen Museums auszuloten. Wie kann durch neue Vermittlungsorte und -wege ein diverseres Publikum zur Teilhabe motiviert werden? Wenn die Digitalisierung eine Öffnung der Depots bedeutet, wie sehen dann die Konzepte zur Transformation der «verstaubten Archive» zu interaktiven Bildspeichern aus? Gelangen dabei bisher ungesehene oder nicht gezeigte Bestände zu mehr Sichtbarkeit? Wie könnten dahingehend neue Formate der Teilhabe und Formen der Einbindung von Besucher*innen über Auswahlprozesse und Narrative, z. B. in *Museums-Wikis*, gestaltet werden? Werden die Bestände verändert, angereichert oder auch ihre Zurschaustellung verhindert – durch die Beteiligung einer wie auch immer gearteten Öffentlichkeit?

Bildkompetenz 3.0

Die neuen medialen Zugriffsmöglichkeiten und Darbietungsformen erfordern ein erhöhtes Maß an Medien- und Bewertungskompetenz im Umgang mit digital zirkulierenden Bildern und Botschaften. Wie kann die Kunstgeschichte ihr methodisches Rüstzeug zur Einschätzung von Bildinhalten und -kontexten einer digitalen Gesell-

schaft zur Verfügung stellen? Sollte sich eine Kunst- und Bildwissenschaft vor dem Hintergrund der aktuell bestehenden Wissenschaftsskepsis oder -feindlichkeit, die sich in Begriffen wie dem ›Postfaktischen‹ äußern und in politischen Agenden manifestieren, nicht gerade jetzt erst recht um eine Ausweitung ihrer Fachkompetenzen bemühen? Im Speziellen ihr Engagement in Bereiche wie der schulischen Ausbildung einbringen, d. h. für eine frühzeitige Vermittlung von kunsthistorischem und bildkritischem Wissen verstärkt eintreten?

Transformation, Migration, Partizipation? Digitalität als Diskursraum

In diesem Panel kamen Formate und Modelle der digitalen Universität ebenfalls zur Sprache wie Visualisierungstools, die die Disziplin mit neuen Ansichten versorgen und damit einige Phänomene – etwa der Künstlermobilität – überhaupt erst rezipierbar machen. Ziel war es, jene digitalen Techniken als entscheidende Tools zu betrachten, die Geschichte der Kunst sowie das Fach Kunstgeschichte neu zu denken.

Zurück in die Zukunft... Kunstgeschichten 1968/2018

Mit dem Schlagwort ›68‹ wird in vielen Wissenschaftsbereichen ein grundlegender organisatorischer, methodischer wie auch inhaltlicher Wandel und eine Infragestellung überkommener Strukturen bezeichnet. In der Kunstgeschichte sind diese strukturellen und fachlichen Veränderungen aufs Engste mit der Gründung des Ulmer Vereins verknüpft. Im UV gaben sich junge Kunsthistoriker*innen eine institutionelle Form, seine Gründung ist als Reaktion auf gesellschafts- und wissenschaftspolitische Kontroversen zu verstehen und von Beginn an mit Demokratisierungsbestrebungen des Faches, seiner Methoden und der Forderung nach Inklusion von Nachwuchswissenschaftler*innen sowie Studierenden verbunden. Viele der Gründungsmitglieder und Unterstützer*innen des Vereins haben während ihrer beruflichen Laufbahn mit hohem Engagement die notwendige Erweiterung der Gegenstandsbereiche des Faches, Hochschulreformthemen u. v. m. vorangetrieben, eine Anstrengung, die seither die Vereinsarbeit prägt und deren Aktualität anlässlich des 50-jährigen Bestehens befragt werden sollte. Ziel des Panels war keine nostalgische Rückschau, sondern – im Sinne des Gründungsgedankens – eine kritische Auseinandersetzung über den digitalen Status quo der kunst- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen und ihrer Institutionen in der Gegenwart und für die Zukunft.

Podiumsdiskussion: #Partizipation!

Ausgangspunkt des Podiums waren die seit 2017 durch Netzaktivist*innen sowie Kulturarbeiter*innen neuerlich thematisierten Exklusionsmechanismen des Kulturbetriebs. Beispielsweise hat der 2017 unter dem #Not_Surprised veröffentlichte Brief erneut vor Augen geführt, dass in den Kunstinstitutionen strukturell bedingte Ungleichheiten vorherrschen.⁶ Zur Frage der bereits geleisteten und wünschenswerten Veränderungen des Faches Kunstgeschichte und der Kunstinstitutionen diskutierten verschiedene Generationen von Kunsthistoriker*innen: Inwiefern kann das Projekt einer Diversifizierung des Faches Kunstgeschichte und ihrer Institutionen gerade mit digitalen Mitteln vorangetrieben werden?

Wir möchten allen Referierenden für Ihre Beiträge, die vielfältigen Impulse zum Weiterdenken sowie die äußerst anregende und kooperative Diskussionsatmosphäre danken. Trotz der Themenvielfalt kristallisierten sich offene Fragen heraus, die die Tagungsteilnehmenden als Desiderata festhielten:

a) *Nachhaltigkeit der Digitalisierung*: Zum einen stellte sich die Frage nach der Haltbarkeit digitaler Inhalte. So diskutierten die Teilnehmer*innen die Dringlichkeit der Archivierung etwa jener Diskurse, die sich 2016 und in den Folgejahren um #MeToo entfachten und sich in digitalen Protestformen und Offenen Briefen manifestierten. Am Beispiel der Abschaltung der Homepage www.not-surprised.org nur rund zwei Jahre nach deren Launch wird deutlich, dass Initiativen zur Speicherung dieser Debatten schnellstmöglich umgesetzt werden sollten. Zum anderen sollte sich die Kunstgeschichte mit den Serverparks, den physisch greifbaren Architekturen der digitalen Vernetzung und ihren ökologischen Auswirkungen auf Landschaften beschäftigen.

b) *Nachhaltigkeit vs. Innovation*: In Zeiten der drittmittelgeförderten Forschungen scheinen langfristige Forschungsprojekte mit einer Laufzeit über mehr als drei, zweimal drei oder gar zwölf Jahre kaum mehr denkbar – bei gleichzeitiger Forderung der geldgebenden Institutionen, die zu erarbeitenden Wissensbestände über virtuelle Forschungsräume schnell öffentlich zugänglich zu machen. Dies führt dazu, dass aller Orten Ruinen in Form von halbfertigen Datenbanken, nicht weiter entwickelten Software-Programmen, nicht mehr aktualisierten Homepages entstehen. Mit diesem Wissen muss – gerade auch unter dem Schlagwort von Nachhaltigkeit (und auch der Wertschätzung von Arbeit und Forschungsleistungen) – ein veränderter Umgang erarbeitet werden.

c) *Digital Publishing*: Des Weiteren ließe sich fragen, welche Chance und Verpflichtungen, aber auch Gefahren eine offene Wissensdistribution ermöglicht, die von Förderinstitutionen durch *open access policies* vertreten wird? Wie verändert die «digitale Revolution» die bestehende Verlagslandschaft durch eine immense Beschleunigung der Wissensprozesse und der Verbreitung von Inhalten? Wenn alles offen zur Verfügung steht, wer übernimmt die Qualitätssicherung? Und wie steht es um Autor*innenschaft und Autor*innenrechte?

d) *Das Digitale Nadelöhr*: Vergleichbar dem Wissensverlust, der zwischen dem 4. und dem 10. Jahrhundert im christlich-lateinischen Europa stattfand, scheint auch heute durch die Digitalisierung und ihre Möglichkeiten nicht allein mehr Wissen zu entstehen, sondern auch viel Wissen verloren zu gehen: Vieles von dem, was vor 1500 Jahren als irrelevant und nicht zum herrschenden Kanon passend angesehen und daher nicht von Papyrus-Rolle in Pergament-Codex kopierend umgewandelt wurde, verschwand. Vergleichbares ist heute zu beobachten, wenn Literatur, die nicht als Volltext-Digitalisat abrufbar ist, unsichtbar und damit kaum noch rezipiert wird. Die Auswirkungen dieses Verlusts werden in wenigen Jahren noch deutlicher zu Tage treten.

e) *Privatsphäre und «gläserne Bürger*innen»*: Welche Gegenmaßnahmen bzw. Strategien, die der Wiedergewinnung der «digitalen Privatsphäre» dienen sollen, werden seitens der Kunst entwickelt? Einerseits eröffnen sich Fragen danach, wie der permanenten Überwachung und dem *facial recognition* der Kameras im öffentlichen Raum entgangen werden kann, etwa durch materielle Verschleierungsstrategien gegen das «Scannen» menschlichen Verhaltens im öffentlichen Raum.⁷ Andererseits sollte Wissen um digitale Verschleierungsstrategien einer breiteren Öffentlichkeit

vermittelt werden. Gemeint ist damit beispielsweise Obfuskationssoftware, die die Suchalgorithmen oder Browser-Cookies, welche mehr oder weniger versteckt hintergründig Konsumentenprofile erstellen, um jeder Userin und jedem User personalisierte Werbeangebote zu unterbreiten, gezielt verwirren soll und somit deren Wirkweise durch Überinformation aushebeln vermag (indem eine Software beispielsweise wahllos Hunderte von unzusammenhängenden Suchanfragen an virtuelle Suchmaschinen verschickt).

f) Und nicht zuletzt die *Weiterführung des Kanons*, nun versteckt unter *Big Data*-Massen und scheinbar «objektiven» Programmen: Wie vielfach schon gezeigt, sind Algorithmen und andere scheinbar selbständig ablaufende Formen nicht unparteiisch, sondern artifizuell – und damit vom Menschen geschaffen; sie transportieren so Vorurteile, Hierarchien, normative Setzungen. Diese werden allerdings schwerer verhandelbar, da sie «hinter der Maschine» erst einmal wieder sichtbar gemacht werden müssen.

Mit diesem Heft ist die Diskussion über die Rolle der kritischen Kunstgeschichte im digitalen Wandel nicht abgeschlossen, sondern soll hiermit erst eröffnet werden. Wir werden mit dem Jahrgang 2020 ein Debattenmodell lancieren. Dieses soll in mehreren Beiträgen über die einzelnen Hefte eines jeden Jahres verteilt einen Austausch zu aktuellen hochschul- und museumspolitischen Anliegen führen, die den Zielen des Ulmer Vereins entsprechen.

Obschon diese Ausgabe der *kritischen berichte* eine «Jubiläums»-Publikation darstellt, drückt sich die lange und wechselhafte Geschichte des UVs im vorliegenden Heft auch in Form zweier Nachrufe aus. Gedacht und gewürdigt werden an dieser Stelle Norbert Schneider († 17.11.2019) sowie Martin Warnke († 11.12.2019), deren wissenschaftliche Verdienste für eine Sozialgeschichte der Kunst erst die Begründung und kontinuierliche Fortführung einer kritischen Kunstgeschichte im deutschsprachigen Raum ermöglichten.

Anmerkungen

- 1 Der Soziologe Harald Welzer vergleicht die von Plattformen wie *AirBnB* oder *Facebook* verwendeten Topoi gar mit der Sprache der Kolonisatoren der Frühen Neuzeit: «Dabei kann allein schon der messianische Duktus des Google-, Facebook- und AirBnB-Sprech an die Sprache von Kolonialherren erinnern: So wie man den Eingeborenen im 17. und 18. Jahrhundert den christlichen Gott (mit allen Mitteln) nahebrachte, so geht es heute ohne Unterlass darum, «die Welt zu einem besseren Ort zu machen, «alle Krankheiten abzuschaffen», «alle Probleme zu lösen» und was dergleichen Heilsversprechen mehr sind.» Harald Welzer, Digitalisierung als Kolonialisierung der Lebenswelt. Über die Optimierung von Herrschaft und Knechtschaft, in: *Magazin der Kulturstiftung des Bundes*, 2018, Bd. 33, S. 8–9, hier S. 8.
- 2 DFG, SPP 2172. Das digitale Bild, 2019, <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/402352280?context=projekt&task=showDetail&id=402352280&>, Zugriff am 4. Januar 2020.
- 3 Roberto Simanowski, *Stumme Medien. Vom Verschwinden der Computer in Bildung und Gesellschaft*, Berlin 2018, insbes. das Kapitel «Medien und Universität», S. 155–190, hier S. 188.
- 4 Alan Liu, Where is Cultural Criticism in the Digital Humanities?, in: *Debates in the Digital Humanities*, hg. v. Matthew K. Gold, Minneapolis 2012, S. 490–510 sowie die OA-Version unter <https://dhdebates.gc.cuny.edu/projects/debates-in-the-digital-humanities>, Zugriff am 4. Januar 2020.
- 5 Im 2019 veröffentlichten Folgeband fordert der Herausgeber Matthew K. Gold in der Einleitung ein kritisches Engagement seiner Fachkolleg*innen. Vgl. Matthew K. Gold, Introduction. A DH That Matters, in: *Debates in the Digital Humanities 2019*, hg. v. ders., Minneapolis 2019.
- 6 Ein *Edit-a-Thon* ist ein organisierter, kollaborativer Schreibworkshop mit dem Ziel, die Plattform *Wikipedia* zu diversifizieren. Vgl. Art + Feminism, 2014, <https://www.artandfeminism.org/>, Zugriff am 4. Januar 2020.
- 7 Die Homepage www.not-surprised.org, auf der der Offene Brief im Oktober 2017 gelauncht wurde, ist mittlerweile offline. Jedoch sind der Instagram-Kanal [@notsurprised2018](https://www.instagram.com/notsurprised2018), die Facebook-Seite (<https://www.facebook.com/notsurprised2017/>) sowie der Twitter-Kanal [@Not_Surprised1](https://twitter.com/Not_Surprised1) noch aufrufbar (Stand: 4. Januar 2020). Hinter dem Offenen Brief steckt das Kollektiv WANS, das mit der Veröffentlichung eine monatelang andauernde Debatte über Sexismus und sexuelle Belästigung in der Kunstwelt auslöste.
- 8 Für eine Untersuchung künstlerischer Positionen, die sich mit diesen Fragen und möglichen Camouflage-Praktiken im öffentlichen Raum auseinandersetzen, vgl. etwa Alexandra Waligorski, Datenmasken und Mugshots. Maskierung als künstlerische Praxis in einer transparenten Gesellschaft, in: *kritische berichte*, 2016, Jg. 44, Heft 1, S. 8–19.

Im November des vergangenen Jahres mussten wir Abschied nehmen von Norbert Schneider, Mitglied der Gründergeneration des Ulmer Vereins und des Beirats der *kritischen berichte*, einem Gelehrten alter Schule, einem politischen Beobachter seiner Zeit und einem der produktivsten Autoren seines Faches. Freunde wussten seit längerem von seiner schweren Erkrankung. Trotzdem kam der Tod am Ende bestürzend schnell und überraschend.

Die Verbindung von klassischer Bildung und didaktischem Anspruch, die eine Grundlinie seiner wissenschaftlichen Tätigkeit bildete, lag bereits in seinem Studium und in seinen Anfangsjahren als Hochschullehrer begründet. In Münster hat Norbert Schneider zwischen 1965 und 1970 Kunstgeschichte und Germanistik, Philosophie und Mittellateinische Philologie, Pädagogik und Evangelische Theologie studiert, politisiert durch die Studentenbewegung, die auch in der westfälischen Provinz ein starkes Echo gefunden hatte. Noch vor dem Abschluss seiner Dissertation (*Civitas. Studien zur Stadttopik und zu den Prinzipien der Architekturdarstellung im frühen Mittelalter*, 1971) machte er mit einem Kommentar zum Verlauf der inzwischen berühmten Reformsektion *Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung* des Kölner Kunsthistorikertages von 1970 auf sich aufmerksam. Die damit verbundene kritische Positionierung innerhalb des Faches hatte zur Folge, dass ihn sein beruflicher Weg zunächst nicht an die alten Universitäten, sondern an Kunsthochschulen und Pädagogische Hochschulen führte, die seine didaktische Prägung verstärkten, bis er – über die Stationen Bremen, Münster, Bielefeld und Dortmund – 1997 auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Karlsruhe berufen wurde. Hier hat er das Institut für Kunstgeschichte über mehr als zwölf Jahre geleitet und ein Großteil seines wissenschaftlichen Werkes verfasst.

Dieses Werk ist in vielerlei Hinsicht außergewöhnlich. Es ist nicht die Summe von Einzelforschungen, sondern – was selten ist – etwas Ganzes. Wenn man sich die lange Liste der Bücher ansieht, die Norbert Schneider geschrieben hat, könnte man vermuten, dem Ganzen hätte von Beginn an ein Plan zugrunde gelegen. Es handelt sich ausnahmslos um Grundlagenwerke, die – mal exemplarisch, meist aber in historischen Längsschnitten – zusammen einen Grundriss kunstgeschichtlichen Wissens bilden. Die Summe seiner wissenschaftlichen Arbeit wird vor allem in den beiden Büchern sichtbar, die er gemeinsam mit seiner Frau, Jutta Held, verfasst hat: der *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert* (1993) und den *Grundzügen der Kunstwissenschaft* (2006). Ein Projekt, das normalerweise ganze Gruppen von Wissenschaftlern beschäftigen würde, hat er im Alleingang realisiert: einen Zyklus über die Gattungen der Malerei, jeweils ein Buch zur Geschichte des Stilllebens (1989), der Porträtmalerei (1992), der Landschaftsmalerei (1999), der Genremalerei (2004) und der Historienmalerei (2010).

Norbert Schneider verstand die Kunstgeschichte als eine intellektuelle Wissenschaft, die sich mit den Theorieentwicklungen der Geistes- und Sozialwissenschaften auseinandersetzen sollte, und stellte in seinen Publikationen immer wieder die Verbindungen der Kunstgeschichte zur Philosophie, zur Wissenschaftsgeschichte und zur Kulturtheorie her, ebenso wie zu den gesellschaftlichen Feldern der Ökonomie, der Politik und der Sozialgeschichte. Bemerkenswert für einen Kunsthistoriker sind seine grundlegenden Publikationen auf dem Feld der Philosophie: die *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne* (1996), die *Erkenntnistheorie im 20. Jahrhundert* (1998) und zuletzt die *Geschichte der Metaphysik* (2018). Eine *Geschichte der Kunsttheorie von der Antike bis zum 18. Jahrhundert* (2011) und ein Band über *Theorien moderner Kunst vom Klassizismus bis zur Concept Art* (2014) runden sein beeindruckendes theoriegeschichtliches Werk ab. Im erweiterten Sinne ist auch sein Buch *Atelierbilder. Visuelle Reflexionen zum Status der Malerei von Spätmittelelter bis zum Beginn der Moderne* (2018) dazu zu zählen.

Das Kerngebiet seiner historisch und topographisch breit gefächerten Forschungsinteressen war die frühneuzeitliche Malerei in den Niederlanden und in Italien. Monographien zu Jan van Eyck (1986) und Jan Vermeer (1993) standen Epochenstudien zur Malerei der Frührenaissance (2002) und zum Manierismus (2012) in Italien sowie zur niederländischen Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation (*Von Bosch bis Bruegel*, 2015) gegenüber. Seine Arbeiten zur niederländischen und italienischen Kunst waren in gewissem Sinne Gegenstücke zu den Arbeiten seiner Frau, deren Forschungsschwerpunkte im Bereich der frühneuzeitlichen Malerei Frankreichs und Spaniens lagen. Eine Synthese bot Schneiders zuletzt erschienener Band *Malerei der frühen Neuzeit. Von Masaccio bis Delacroix* (2017).

Es ist eine seltene Ausnahme, dass ein Einzelner mit seinen Publikationen für sein Fach ein solch umfangreiches, gleichermaßen empirisch wie theoretisch fundiertes Lehrgebäude entwirft. Was Norbert Schneiders Arbeiten besonders auszeichnete, war seine Fähigkeit, Kunst- und Theorieentwicklungen über lange historische Zeiträume zu verfolgen. Das setzte ein beinahe enzyklopädisches und in höchstem Maße komplexes Wissen voraus, über das heute nur noch wenige verfügen.

Bemerkenswert war darüber hinaus die enge Verbindung zwischen wissenschaftlichem und ethischem Denken und Handeln. Norbert Schneider gehörte zur Generation kritischer Wissenschaftler, die sich im Zuge der Studentenbewegung für eine gesellschaftlich verantwortungsbewusste und sich auch politisch artikulierende Wissenschaft stark gemacht haben. Dem heute an den Universitäten verbreiteten Wissenschaftsbegriff, der zunehmend von Prestige- und Verwertungsinteressen bestimmt wird und sich in zahllosen Großprojekten manifestiert, setzte Norbert Schneider eine traditionelle wissenschaftliche Ethik entgegen, die selbstbewusst auf das intellektuelle und kritische Vermögen des Einzelnen baute. Für kritische Wissenschaftler wie ihn, die ihrer sozialen Verantwortung gerecht zu werden versuchten, schien dies die exzellentere Strategie zu sein.

Sein Verständnis einer kritischen Wissenschaft dokumentierte er in seinen Schriften durch eine sozialgeschichtliche Perspektive auf die Kunst, darüber hinaus durch sein Engagement für die von seiner Frau gegründete Guernica-Gesellschaft und für das von ihm mitherausgegebene Jahrbuch *Kunst und Politik* sowie durch seine engen Kontakte zum Berliner Institut für Kritische Theorie und seine Mitarbeit am *Historisch-Kritischen Wörterbuch des Marxismus*. Außerhalb der Hochschule ist

er gegen Berufsverbote eingetreten, hat gegen die Stationierung der Pershings und gegen den Krieg im Irak Stellung bezogen, friedlich und zivil, aber beharrlich und nachdrücklich. Sein friedenspolitisches Engagement entsprach nicht nur seiner politischen Überzeugung, sondern auch seiner Persönlichkeit, seinem zutiefst freundlichen Naturell. Sein zuvorkommendes Wesen, seine Gastfreundschaft und seine vollendete Höflichkeit, aber auch sein Talent als charmanter und gewitzter Unterhalter haben das Klima in seinem wissenschaftlichen Umfeld über viele Jahre geprägt. Der freundliche Gelehrte: Das ist das Bild, das sich über die Jahre festgesetzt hat und das in Erinnerung bleiben wird.



Jutta Held und
Norbert Schneider,
Florenz 2005



Norbert Schneider und
Martin Warnke, Rom
1969

«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.¹ 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.²

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.³

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.⁴ 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.⁵ 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.⁶ 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.⁷ Mit dem Titel *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks* gab Warnke den ersten Sammelband des Ulmer Vereins heraus, zu dem einige seiner Marburger Mitstreiter beitrugen.⁸ Ziel war nicht weniger als eine Revision der kunsthistorischen Methodik, die sich vielleicht mit der französischen Schule der *Annales* vergleichen lässt: Der Ikonoklasmus 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.⁹ 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.¹⁰

Warnkes Veröffentlichung seiner Habilitation unter dem Titel *Hofkünstler*, Ende 1985 wegen eines Druckfehlers gleich mit der zweiten Auflage gestartet, lud ebenfalls zu Widerspruch ein.¹¹ 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.¹² 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.¹³

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.¹⁴ 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.¹⁵

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 bannete. 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.