Wenn Michels dem, angesichts des begrenzten Umfangs der Publikation, vor allem den wechselvollen Etappen der faszinierenden Biografie Heckschers nachspürt und weniger der eingehenden Analyse seiner Schriften, so wird sie durchaus dem Selbstbild eines engagierten Gelehrten gerecht, dessen *vita activa* von seinen geistigen Interessen nicht zu trennen war. So stand er in den 1970er Jahren als renommierter Hochschulprofessor in North Carolina nicht an, unterprivilegierten schwarzen Kindern persönlich Unterricht in Latein und Literatur zu erteilen, um der (auch in der Wissenschaft) kursierenden Vorstellung ihrer genetisch bedingten Minderbegabung entgegenzutreten.

Zu den bemerkenswertesten Zügen Heckschers gehörte es, seinen geradezu „pikaresken" (Elisabeth Sears) Lebenslauf, stets auch selbst reflektiert und kommentiert zu haben. Die geistigen Prägungen des weltläufigen Elternhauses, das sein Vermögen in der Inflation verlor, eine Jugend zwischen Hamburg, Berlin und den Niederlanden, der Entschluss, zunächst eine Karriere als Kunstmaler zu verfolgen, die er als Mittzwanziger aufgrund einer zufälligen Begegnung mit Erwin Panofsky wieder beendet, um mit nachgeholtem „Begabtenabitur" Kunstgeschichte studieren zu können, und schließlich die Aufgabe der äußeren Heimat, um sich seine inneren Überzeugungen (auch noch als „enemy alien" in einem kanadischen Internierungslager) bewahren zu können – was in anderen Fällen wie ein mühsames Navigieren durch fremdbestimmte Wechselfälle erscheinen müsste, nimmt sich in Heckschers Sicht eher wie eine aktive und folgerichtige Persönlichkeitsentfaltung aus. Dazu gehörte neben großer Begabung auch Chuzpe und regelrechtes self-fashioning. So hat er während einer frühen Exilstation in London trotz drückender Geldsorgen Unterricht bei einem bekannten Phonetiker genommen, um seinen deutschen Akzent abzulegen („It soon turned out that at the Warburg Institute I was the only person who sounded like an Englishman.", S. 85).

Michels lässt ihren Protagonisten in seinen häufig humorvollen autobiografischen Selbstreflexionen immer wieder prägnant zu Wort kommen. Ihre mit großer Sachkenntnis verfasste und vorzüglich bebilderte Biografie vermag zu leisten, was der eingeschworene Humanist Heckscher einer Lebensbeschreibung wohl abverlangt hätte: docere, delectare, movere. Rainer Donandt, Frankfurt a. M.

Karen Michels, Neues Sehen. Wie Martin Warnke die Freiheit der Kunst entdeckte (Wissenschaftler in Hamburg, Bd. 7). Göttingen (Wallstein) 2023, 164 S., Abb., genealogische Tafel, 22 EUR.

Die von der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung herausgegebene und im Wallstein Verlag veröffentlichte Buchreihe „Wissenschaftler in Hamburg" stellt Biografien bedeutender Persönlichkeiten zusammen, die an der Universität Hamburg gearbeitet haben, deren Bedeutung allerdings auch weit über diesen Wirkungsort hinausreicht. Im Band 7 der Reihe beleuchtet Karen Michels Leben und Werk des Kunsthistorikers Martin Warnke (1937–2019), der von 1978 bis zu seiner Emeritierung 2003 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität gewirkt hat. Warnkes Verdienste beruhen zum einen in einer Reaktivierung des Warburg-Hauses in der Heilwigstraße als ein Ort des wissenschaftlichen Austausches und der kunst- und kulturgeschichtlichen Forschung an der Universität Hamburg: Dort hat er seit den frühen 1990er Jahren – nicht zuletzt durch den ihm zuerkannten Gottfried-Wilhelm-Leibniz-Preis

– einen umfangreichen Bildindex zur Politischen Ikonografie aufgebaut, der zur Publikation des zweibändigen „Handbuchs der Politischen Ikonographie" (München, 3. Aufl. 2014) geführt hat. Demnächst wird der Index auch über das „Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte - Bildarchiv Foto Marburg" in Kooperation mit der Universität Hamburg online zugänglich gemacht werden. Zum anderen hat Warnke maßgeblich seit den 1970er Jahren zur Etablierung und Durchsetzung der politischen Ikonografie als innovatives Forschungsfeld beigetragen: Dabei hat er aber – und das macht die Originalität seines Ansatzes aus – Kunst nicht nur als Instrument des Politischen und als visuelle Spuren sozio-kultureller Veränderungen und Entwicklungen verstanden, sondern stets auch das anarchische, widerständige, kontingente Potential der Kunst herausgearbeitet und betont – gerade im Wechselspiel zur vielfältigen Indienstnahme der bildenden Künste durch die Gesellschaft und speziell die Machteliten. Daher heißt auch die von Karen Michels verfasste Monografie zurecht: „Neues Sehen. Wie Martin Warnke die Freiheit der Kunst entdeckte".

Michels ist bestens platziert, um eine Monografie zu Warnke zu schreiben, denn ihr Werdegang als Kunsthistorikerin ist eng mit dem Warburg-Haus verknüpft: Im entscheidenden Jahrzehnt war sie von 1993 bis 1997 als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg tätig und dort maßgeblich an der Wiedereinrichtung und Betreuung des historischen Warburg-Hauses unter Martin Warnke beteiligt. Michels' Buch ist fundiert recherchiert, zudem kurzweilig und spannend geschrieben; zahlreiche historische Bilddokumente lockern die Argumentation auf. Darüber hinaus wartet sie mit einigen archivalischen Trouvaillen auf, etwa zu den Bleibeverhandlungen Warnkes in Hamburg Anfang der 1980er Jahre, durch die seine Rückkehr an die Philipps-Universität Marburg verhindert werden konnte, an der er bereits von 1971 bis 1978 gelehrt hatte (S. 68-73) – ein Glückfall für die Universität der Hansestadt, wie sich herausstellen sollte. In 24 Kapiteln – mit einem vorgeschalteten Vorwort des Hamburger Kollegen Frank Fehrenbach und einem angefügten Quellentext sowie einigen informativen Anhängen – zeichnet Karen Michels den intellektuellen Werdegang Warnkes nach, arbeitet daran zudem aber anschaulich einige zentrale Entwicklungslinien der Nachkriegskunstgeschichte in Deutschland nach. Michels' Studie ergänzt dabei mehrere Publikationen, die Warnke in letzter Zeit gewidmet wurden (etwa von Pablo Schneider und Barbara Wetzel 2014 oder von Matthias Bormuth 2022; s. Bibliografie S. 156-158) und überzeugt dabei vor allem durch die profunde und dennoch übersichtliche Gesamtdarstellung.

Unter den vielschichtigen Verschränkungen von Individual- und Fachgeschichte, die die Autorin herausarbeitet, sei lediglich eine näher beleuchtet: Warnke, der 1963 an der FU Berlin mit einer Arbeit zum Medici-Zyklus von Peter Paul Rubens promoviert wurde und sich 1970 an der Universität Münster mit einer Studie zum „Hofkünstler" habilitierte, gehörte zwar nicht zur 68er-Bewegung der ersten Stunde; dazu war er bereits zu weit in seiner akademischen Ausbildung und Persönlichkeitsbildung fortgeschritten. Doch war sein wissenschaftliches Ethos tief durchdrungen und geprägt vom aufbegehrenden Gedankengut der Studentenbewegung, das sich gegen den autoritären Habitus des wissenschaftlichen Establishments und die festgefahrenen Methoden der universitären Kunstgeschichte wandte. Michels macht diesbezüglich u. a. deutlich, wie nachdrücklich sich Warnke in Deutschland für die (letztlich sehr späte) Rehabilitierung der von den Nationalsozialisten verfemten bzw.

ins amerikanische Exil getriebenen Hamburger Kunsthistoriker Aby M. Warburg (1866–1929) und Erwin Panofsky (1892–1968) eingesetzt hat (S. 96-122). Dieses Engagement gipfelte in der Wiedergewinnung von Warburgs historischem Bibliotheksgebäude der 1920er Jahre für den Wissenschaftsstandort Hamburg sowie in der Lancierung einer kritischen Edition der Schriften des jüdischen Bankierssohns und Ahnvaters der ikonografisch-ikonologischen Bildwissenschaft. Zudem versuchte Warnke in mehreren Studien und Übersetzungen, die Bedeutung Panofskys herauszustellen und in Deutschland bekannt zu machen (Panofsky hatte seit seinem Weggang aus Deutschland Anfang der 1930er Jahre fast nur noch auf Englisch publiziert). Darüber hinaus entwickelte Warnke die von Warburg und Panofsky eingeführte Methode der quantitativen Bilderreihung in dem von ihm angelegten und schlussendlich auf über 200.000 Bildkarten angewachsenen Bildindex zur Politischen Ikonografie programmatisch weiter, der mittels ca. 1.000 alphabetisch geordneten Motivschlagworten erschlossenen wird. Dabei setzte Warnke ebenso wie bereits seine Vorgänger darauf, dass die Reihungen nicht nur Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der historischen Entwicklung, Ausdifferenzierung und Nutzung bestimmter Bildtypen aufzeigen würden, sondern sich auch neue, bisher von der Wissenschaft noch nicht erkannte Assoziationsmöglichkeiten und -ketten ergeben würden: Warnke vertraute also, trotz allem eigenen Sammlerfleiß, immer auch auf den (gelenkten) Zufall als wissenschaftliches Erkenntnismittel, um politisch-gesellschaftlich relevante Bildtypen herauszufiltern – ganz im Sinne Warburgs, der in seiner schließlich 1933 vor dem Zugriff der Nationalsozialisten nach London geretteten Bibliothek Bücher aus den unterschiedlichsten Wissensgebieten bewusst nebeneinanderstellte, gerade um nach dem von ihm entwickelten „Gesetz der guten Nachbarschaft" unerwartete, aber erhellende Verknüpfungen zu ermöglichen.

Wie weit Warnke in der „Imitatio" Erwin Panofskys gehen konnte, zeigt sich an seiner berühmt gewordenen Sozialstudie „Zur Situation der Couchecke" aus dem Jahr 1979 (S. 66 f.): Auch Erwin Panofsky hatte in seinem 1963 vorgelegten Aufsatz „Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers" eine humorvoll-erkenntnisreichen Brückenschlag zwischen Gegenwartsphänomen und historischen Bildtraditionen unternommen. Dabei blieben allerdings solche Exkurse in die Gegenwartskultur sowohl bei Panofsky als auch bei Warnke die Ausnahme. Michels deutet die Ferne – ja die Berührungsangst – Warnkes vor zeitgenössischer Kunst aus Taktgefühl nur an (S. 84 f.). Dabei gehörte zu den (wenigen) blinden Flecken Warnkes, dass er selbst solche Phänomene wie etwa den Bildersturm, zu dem er 1973 einen maßgeblichen Sammelband herausgegeben hatte, nicht als eine bis in seine jüngste Gegenwart hinein betriebene zeit- und kulturübergreifende Bildpraxis erkennen oder analysieren mochte (S. 54 f.). Genderaspekten oder postkolonialen Fragestellungen wandte sich Warnke auch nicht mehr zu; dabei waren es gerade seine Forschungen, die für die ihm nachfolgende Generation von Forscherinnen und Forschern als „Türöffner" fungierten.

Die vielsagende, gegen Ende des Buches S. 129 abgedruckte Porträtaufnahme, die Martin Warnke 2007 in dem maßgeblich durch sein Engagement wiederhergestellten ovalen Lesesaal des Warburg-Hauses wiedergibt, zeigt ihn mit seinem einnehmenden, verschmitzten Lächeln, das Vieles von seiner Persönlichkeit offenbart: seine Neugier, seinen Humor, vor allem aber auch seine Zugänglichkeit. Ein herzliches Dankeschön an Karen Michels für diese einfühlsame, aus genauer Kenntnis der Person, der Zeitumstände und des wissenschaftsgeschichtlichen Kontexts heraus gespeiste Darstellung!

Hendrik Ziegler, Marburg

Hansjörg Drauschke, Die Opern Johann Matthesons 1699–1711. Baden-Baden (Georg Olms) 2025, 592 S., zahlr. Abb., 149 EUR.

Hansjörg Drauschkes Studie „Die Opern Johann Matthesons 1699–1711" untersucht erstmals Matthesons Opernkompositionen in einer umfassenden Perspektive und begegnet damit einem bislang noch klaffenden Forschungsdesiderat. Das Vorhaben zielt dezidiert in zwei Richtungen: Zum einen sollen die Hintergründe der Entstehung, Aufführung und der Quellenlage eruiert werden, und zum anderen will Drauschke auf dieser Basis die kompositorische Gestalt eingehend analysieren. Diese Zielsetzung wurde von Drauschke in großer Breite und absolut überzeugend eingelöst.

Der genannten Zielsetzung entsprechend gliedert sich Drauschkes Buch in zwei übergreifende Abschnitte. Der erste Abschnitt „Entstehung, Quellen, Sujets, Libretti" (S. 25-357) widmet sich den untersuchten Bühnenwerken jeweils einzeln und in übereinstimmender Struktur, die in der Kapitelüberschrift bereits angelegt ist. Folgende Kompositionen aus dem Zeitraum 1699–1711 werden hier eingehend und in chronologischer Abfolge besprochen: „Die Plejades oder das Sieben-Gestirne", „Der edelmühtige Porsenna", „Victor, Hertzog der Normannen", „Todt des grossen Pans", „Die betrogene Staatsliebe oder Die unglückseelige Cleopatra", „Le retour du siècle d'or", „Boris Goudenow" und „Henrico IV". Die Präsentation der Informationen zu diesen Opern basiert auf umfangreichen Quellenstudien und erstreckt sich in vielfältige Richtungen. Zuerst rekonstruiert Drauschke hierbei immer den Entstehungszusammenhang der Opern und die Überlieferungssituation sowohl der Libretti als auch – sofern vorhanden – des musikalischen Materials. Hierbei bezieht er auch häufig viele weitere Quellen wie Romanvorlagen, Libretti aus anderen Aufführungskontexten sowie Vertonungen durch andere Komponisten ein, um die Ein- und Zuordnung zu schärfen, und kommt damit zu zahlreichen neuen Bewertungen. Im folgenden Abschnitt widmet er sich dem Libretto aus inhaltlicher Sicht und erläutert nicht nur etwaige Hintergründe zur Sujetwahl, sondern auch Fragen zu Vorbildern und zum Genre. Beigegeben wird jedem Teilkapitel außerdem eine Inhaltszusammenfassung der jeweiligen Oper. Besonders aufschlussreich sind darüber hinaus die beiden eingefügten Exkurs-Kapitel zur „Reinschrift als Grundlage eines historischen Gedächtnisses" (S. 295-299) und „Zur Herkunft italienischer Arientexte in Matthesons Libretti" (S. 346-357), die die Quellenbefunde auf eine zusätzliche Metaebene heben. Dieser erste Teil der Untersuchung liefert somit gewissermaßen einen umfangreichen Katalog der Opern samt vielfältiger Informationen, die das Umfeld der Oper, die internationalen Transfers, literarische Gesichtspunkte sowie politische Gegebenheiten umfassen – eine Rundumschau, die allein für sich bereits von unschätzbarem Wert ist und mit allerlei neuen Erkenntnissen aufwartet.

Aber damit nicht genug: Drauschke liefert gewissermaßen zwei Bücher in einem – nicht nur den Umfang betreffend, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht. So hängt er dem ersten quellenbasierten Teil einen zweiten an (S. 361-536), der sich eingehend mit der kompositorischen Gestalt der Opern beschäftigt. Dieser ist nun nicht mehr chronologisch aufgebaut, sondern gliedert sich nach bestimmten musikalischen Aspekten.