Erwin Panofsky

Herausgegeben von
Bruno Reudenbach

Schriften des Warburg-Archivs
im Kunstgeschichtlichen Seminar
der Universität Hamburg
Band 3

Erwin Panofsky

Beiträge des Symposions Hamburg 1992

Herausgegeben von
Bruno Reudenbach

Mit Beiträgen von
H. Abels, O. Bätschmann, V. Breidecker, H. Bredekamp,
H. Dilly, K. Herding, K. Hoffmann, H. Kugler,
K. Michels, R. Prange, B. Reudenbach,
W. Sauerländer, M. Warnke, U. Wendland, B. Wyss

Akademie Verlag

Gedruckt mit Unterstützung der Karl H. Dietze Stiftung

Einbandfoto:

Karte von Erwin Panofsky an seine Schülerin Adelheid Heimann. (Warburg-Archiv im Kunstgeschichtlichen Seminar, Universität Hamburg)

„Liebes Frl. Heimann, vielen Dank für Ihren Brief und die wirklich schöne Allegorie auf den Objektivismus –. Leider bin ich nicht in Fehmarn*, sondern in Hamburg, wo das Semester qua Kunsthistorie sehr nett ist. Universitätspolitisch dagegen versuche ich, eine von vornherein verlorene Schachpartie möglichst anständig zu Ende zu spielen. Im dritten Reich bin ich sicher der erste, der „will be fired". Freuen wir uns aufs vierte! Herzliche Glückwünsche zur „Drucklegung"!
Und viele Grüße von Ihrem E.P. + Frau
25.6.32"

* Die Karte zeigt auf der Vorderseite die Süderstraße in Burg auf Fehmarn

Die Deutsche Bibliotkek – CIP-Einheitsaufnahme

Erwin Panofsky : Beiträge des Symposions Hamburg 1992 / hrsg. von Bruno Reudenbach.
Mit Beitr. von H. Abels... – Berlin : Akad. Verl., 1994
(Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg , Bd. 3)
ISBN 3-05-002392-9
NE: Reudenbach, Bruno [Hrsg.]; Abels, Heinz; Warburg-Archiv <Hamburg>:
Schriften des Warburg-Archivs...

© Akademie Verlag GmbH, Berlin 1994
Der Akademie Verlag ist ein Unternehmen der VCH Verlagsgruppe.

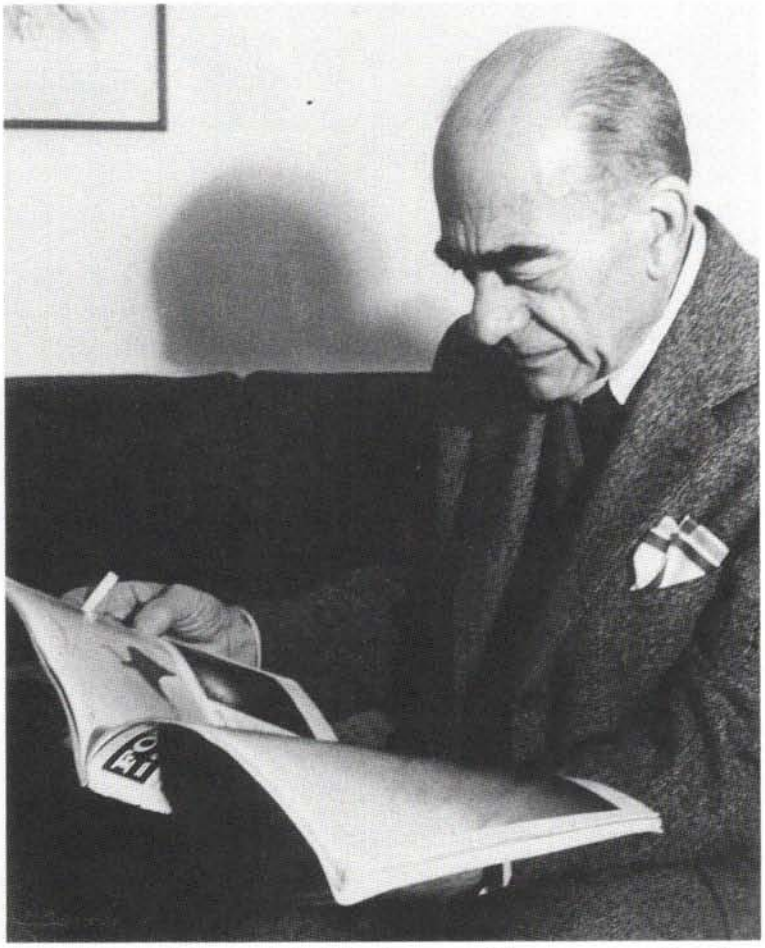
Gedruckt auf chlorfrei gebleichtem Papier.
Das eingesetzte Papier entspricht der amerikanischen Norm ANSI Z.39.48 – 1984 bzw. der europäischen Norm ISO TC 46.

Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung in andere Sprachen, vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form – durch Photokopie, Mikroverfilmung oder irgendein anderes Verfahren – reproduziert oder in eine von Maschinen, insbesondere Datenverarbeitungsmaschinen, verwendbare Sprache übertragen oder übersetzt werden.

All rights reserved (including those of translation into other languages). No part of this book may be reproduced in any form – by photoprinting, microfilm, or any other means – nor transmitted or translated into machine language without written permission from the publishers.

Satz: Mitterweger Werksatz GmbH, Plankstadt
Druck: Rheinhessische Druckwerkstätte, Alzey
Bindung: J. Schäffer, Grünstadt

Printed in the Federal Republic of Germany



Erwin Panofsky, um 1965/66 photographiert von Lotte Jacobi

Inhalt

Vorwort IX

Das Kunsthistorische Seminar der Hamburgischen Universität 1
Heinrich Dilly

Arkadien in Hamburg. Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität 15
Ulrike Wendland

Ex nihilo: Panofskys Habilitation 31
Appendix: Gustav Paulis Habilitationsgutachten 48
Horst Bredekamp

Panofsky – Die Hamburger Vorlesungen 53
Martin Warnke

Bemerkungen zu Panofskys Sprache 59
Karen Michels

„Pan deus Arcadiae venit". Panofsky und Poussin 71
Oskar Bätschmann

Einige Fragmente einer intellektuellen Kollektivbiographie der kulturwissenschaftlichen Emigration 83
Volker Breidecker

Panofsky und Suger von St. Denis 109
Bruno Reudenbach

„Barbari ad portas". Panofsky in den fünfziger Jahren 123
Willibald Sauerländer

Panofskys „Renaissance" 139
Konrad Hoffmann

Panofsky und das Problem der Psycho-Ikonologie 145
Klaus Herding

Stil und Medium. Panofsky 'On Movies' 171
Regine Prange

Ein Druckfehler 191
Beat Wyss

Perspektive als symbolische Form in der mittelalterlichen Dichtung. Panofsky und die germanistische Mediävistik 201
Hartmut Kugler

„Die Zeit wieder in Gang bringen". Soziologische Anmerkungen zu einer unterstellten Wirkungsgeschichte der Ikonologie von Erwin Panofsky 213
Heinz Abels

Personenregister 229

Vorwort

Vom 30. März bis 1. April 1992 fand in Hamburg, veranstaltet vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg und dem dort angesiedelten Forschungsprojekt „Emigration deutschsprachiger Kunstwissenschaftler", ein Erwin Panofsky gewidmetes Symposion statt, dessen Beiträge im vorliegenden Band versammelt sind. Anlaß für dieses Symposion war der einhundertste Geburtstag Erwin Panofskys am 30. März 1992.

In einem Brief an Gustav Pauli, den Direktor der Hamburger Kunsthalle, hat Panofsky 1933 Hamburg als den Ort bezeichnet, „wo sich das Schicksal vollzieht". Das hieß für ihn im Jahre 1933, daß er, der erste Ordinarius für Kunstgeschichte an der Hamburgischen Universität, wie viele seiner jüdischen Kollegen, seiner Schülerinnen und Schüler, von der Universität verwiesen und in die Emigration getrieben wurde. Mit dem gleichzeitigen Exodus der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg nach London bedeutete dies das Ende einer modernen, aufgeklärten Kunstgeschichte in Deutschland und den Anfang von deren internationaler Durchsetzung und Verbreitung. Entscheidenden Anteil daran hatte Panofsky, der in Amerika die Vorgaben und Anregungen der Hamburger Zeit zu einer bildanalytischen Methode verdichtete, die in den folgenden Jahrzehnten die Disziplin dominieren sollte.

Diese Konstellation verpflichtet das Hamburger Kunstgeschichtliche Seminar seit längerem auf eine Beschäftigung mit der Geschichte des Faches. Dazu gehört auch die Einrichtung eines Forschungsprojektes, das sich seit 1988 der Erforschung der durch die Nationalsozialisten erzwungenen Emigration so zahlreicher Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker widmet und deren Voraussetzungen, Umfang und Auswirkungen dokumentiert. Gerade in Hamburg als einem „Schicksalsort" der Kunstgeschichte mußte daher anläßlich des Panofsky-Jubiläums mit dem biographischen Datum auch die Geschichte des Seminars wie die des gesamten Faches in den Blick geraten.

Wenn die Kunstgeschichte Panofsky die Ausformulierung der Ikonologie zu einem umfassenden und systematischen Interpretationsverfahren verdankt, so ist seine Leistung gleichwohl nicht darauf zu beschränken; die Wiederauflage der

Ikonologie-Debatte war daher nicht Anliegen dieser Tagung, eher, auch unter Beteiligung von Nachbardisziplinen, die Korrektur und Ergänzung dieser verkürzenden Festlegung. Insbesonders wurden wissenschaftsgeschichtlich orientierte Zugänge zu Panofskys Werk erprobt. Die Interessen der Emigrationsforschung bildeten daher einen deutlich artikulierten Schwerpunkt des Symposions, indem mehrere Beiträge sich den biographischen und historischen Bedingungen, den Ausdrucksformen und argumentativen Strategien Panofskys in seiner Hamburger Zeit und in der Emigration zuwandten. Neben dem wissenschaftlichen Frühwerk, der Formung durch das intellektuelle Klima des Warburg-Kreises und die akademische Kultur der zwanziger Jahre in Hamburg wurden damit auch die Auswirkungen der Emigration, die Einflüsse eines neuen akademischen, kulturellen und zeitgeschichtlichen Milieus zum Thema. Insofern ergeben sich aus der Tagung und dem vorliegenden Band Beiträge zu einer intellektuellen Biographie Panofskys; diese Historisierung macht zugleich eine Neueinschätzung der Denkweisen Panofskys und ihrer Entwicklung möglich und trifft sich mit der Gewinnung vorausweisender Perspektiven, etwa hinsichtlich der Aktualisierung oder kritischen Fortschreibung nicht nur der Ikonologie, sondern auch anderer Werkaspekte.

Den Teilnehmern des Symposions sei für das offene und lebhafte Interesse an diesen Problemen herzlich gedankt, auch dafür, daß sie ihre Beiträge bereitwillig und zügig für die Publikation zur Verfügung stellten. Besonderer Dank gilt Martin Warnke, der als *spiritus rector* dem Unternehmen von Beginn an mit förderndem Rat und entschiedener Hilfe beistand; ebenso Ulrike Wendland, die, unterstützt von Karen Michels, mit ihrer engagierten Organisationsarbeit die Voraussetzungen für das Gelingen der Tagung geschaffen hat. Zu danken ist der Behörde für Wissenschaft und Forschung, Hamburg, der BAT-Stiftung Hamburg, der Stiftung Hermann und Elisabeth Schaedtler, Hamburg, und der Mobil Oil AG, Hamburg, die das Symposion großzügig förderten, und außerdem der Karl H. Dietze Stiftung, Hamburg, für die Unterstützung der Publikation. Gedankt sei schließlich dem Akademie Verlag, und hier besonders Herrn Dr. Gerd Giesler, für den Einsatz, mit dem die Drucklegung dieses Buches betrieben wurde, und Frau Ursula Diecke für die aufmerksame und sorgfältige Betreuung des Bandes.

B. R.

Das Kunsthistorische Seminar der Hamburgischen Universität

Heinrich Dilly

Es bedurfte nicht erst der Wiederkehr des 100. Geburtstages von Erwin Panofsky bis die in Sachen Kunst und Geschichte oft gescholtene Stadt Hamburg ein Zeichen zu seinem Gedenken setzte. Bereits vor neun Jahren sorgte das hamburgische Kulturreferat dafür, daß eine Bronzetafel an ihn und seine Kollegen erinnert. Diese wurde nicht in der Alten Rabenstraße 34, wo Panofsky wohnte, angebracht. Sie wurde auch nicht in der Edmund Siemers-Allee an das Hauptgebäude der Universität montiert, in dessen Hörsaal C – auch heute noch der kunsthistorische Hörsaal – Panofsky von 1921 bis Mitte Februar 1933 wöchentlich mehrmals öffentlich las. Wissend, daß die geistige Produktionsstätte mehr zählt als die Stätte seiner auch publikumswirksamen Auftritte, befestigte man die Tafel an der Kunsthalle, in der sich das Kunsthistorische Seminar von 1921 bis 1964 befand. Die Wahl dieser Stelle ist in zweierlei Hinsicht das Zeugnis eines Willens, der wohl als spezifisch hamburgisch bezeichnet werden darf: die abstrakte Arithmetik von Geburts- und Todestagen ist hier offenbar nicht ganz so wichtig wie die allgemein historischen Daten, in diesem Fall das Jahr 1933. Und: der Arbeitsplatz rangiert hier immer noch vor dem Wohnort.

Gleichwohl gibt es im Falle der Gedenktafel an Panofsky und das ehemalige Kunsthistorische Seminar der Hamburgischen Universität den sprichwörtlichen Wermutstropfen. Zum Gedenken wird zwar am entsprechenden Ort, dort aber an, wenn schon nicht falscher, so doch unpassender Stelle angehalten. Denn anders als die Tafel suggeriert, betraten weder Panofsky, noch seine Kollegen, noch die damals Studierenden das Seminar durch die Seiten- und Kellertür, neben der sich diese befindet. Wenn auch Panofskys Arbeitszimmer in einem der Räume hinter diesem Eingang lag, so ließ doch der erst 1940 berufene Nachfolger, Hubert Schrade,[1] das Institut von der Bibliotheksebene der Kunsthalle in den Keller

1. Hubert Schrade (1900–1967) wurde im Dezember 1940 nach Hamburg berufen. Das *Hamburger Fremdenblatt* teilte die „Neubesetzung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte" am 12. Dezember mit. Es berichtete, daß Schrade aus Allenstein in Ostpreußen stammte, sich 1926 an der Universität in Heidelberg habilitierte und dort 1936 zum ordentlichen Professor für Kunstgeschichte ernannt

verlegen und diese Tür öffnen. Schrade änderte auch das Attribut des Seminars. Anstelle von ›kunsthistorisch‹ hieß es nun – und bis heute – ›kunstgeschichtlich‹. Den Namen Seminar jedoch behielt er bei.[2] Vermutlich wünschte er, aus dem ehemaligen Seminar Panofskys eine Pflanzschule nationalsozialistischer ›Kunstbetrachtung‹ – nicht ›Kunstwissenschaft‹ – zu machen, was allerdings weder ihm noch seinem Nachfolger Kurt Wilhelm-Kästner gelang.[3]

Damals war die besondere Qualität des Seminars aufgrund des Widerstandes bekannt, den eine Reihe von Schülern Panofskys bis 1938 insbesondere gegen die

wurde, nachdem er einen Ruf nach Köln abgelehnt hatte. Schrades kunsthistorische Arbeiten wurden so vorgestellt: „Sein Buch 'Das deutsche Nationaldenkmal' wurde 1934 vom Propagandaministerium durch Aufnahme unter die ›Bücher des Monats‹ ausgezeichnet. Unter Schrades zahlreichen Veröffentlichungen aus dem Gebiet der Kunstgeschichte nennen wir sein zweibändiges Werk über Tilman Riemenschneider, sowie seine Ikonographie der christlichen Kunst. Wichtige Aufsätze von ihm betreffen Franz von Assisi und Giotto, ferner Symbol und Realismus in der Spätgotik, frühchristliche und mittelalterliche Kunst, die romantische Idee von der Landschaft, die gegenwärtige Lage der Kunst, der religiösen Grundlagen von Dürers Schriften zur Kunst". Sich selbst stellte Schrade in der *Hansischen Hochschul-Zeitung* vor. Im Dezemberheft, das dem Thema „Front und Heimat" gewidmet war, schrieb er über „Die Lebenseinheit von Politik und Kultur". Seine Ausführungen gipfeln in Sätzen wie: „Zweifel am siegreichen Ende des Krieges kann nur der hegen, der von der Unvereinbarkeit von Kultur und Politik überzeugt ist. (...) Kunst und Kultur sind wie die Politik Mächte des Lebens. (...) Die Kunst hat die Macht, die Mächtigkeit des Lebens sichtbar zu machen. (...) Erst wenn auch die Kunst in den Bereich des politischen Handelns als schöpferische und mitgestaltende Macht eingetreten ist, stellt sich das politische Handeln als ein totales dar". – Obwohl „Kollegen und Schüler" Schrades 1960 eine Festschrift zu dessen 60. Geburtstag unter dem Titel *Das Werk des Künstlers* in Stuttgart veröffentlichten, konnte sich 1967 offenbar keiner von ihnen zu einem Nachruf entschließen. Eine kurze, treffende Kritik von Schrades Buch über *Das deutsche Nationaldenkmal* enthält der Aufsatz von Hans-Joachim Kunst „Architektur und Macht. Überlegungen zur NS-Architektur" in *Reichsautobahn. Pyramiden des Dritten Reiches*, hrsg. von Rainer Stommer, Marburg 1983, S. 193–98.

2. Schrade hat sich die Verlegung der Seminarräume und die Trennung der Seminarbibliothek von der Kunsthalle in seinen Berufungsverhandlungen im Juni 1940 u. a. ausbedungen. Vgl. Staatsarchiv Hamburg, Hochschulwesen II, Ai 3/27, S. 126–148. Die baulichen Veränderungen wurden in der Zeit zwischen dem 16. September und Ende November 1940 ausgeführt. Vgl. Staatarchiv Hamburg Hochschulwesen II, Gd 13, S. 8–15. Die Trennung der seminareigenen Bibliothek von der der Kunsthalle dauerte auf jeden Fall bis ins Jahr 1943.
3. Hubert Schrade folgte bereits im Juli 1941 einem Ruf an die Universität Straßburg. Zum Nachfolger wurde Kurt Wilhelm-Kästner (1893–1976) aus Greifswald berufen. Das *Hamburger Tageblatt* begrüßte am 17. Juni 1942 die Berufung wie folgt: „Seit Juni dieses Jahres hat die Hansische Universität in Professor Kurt Wilhelm-Kästner wieder einen Ordinarius für Kunstgeschichte. Diese Tatsache ist umso erfreulicher, als dieser Lehrstuhl seit einer Reihe von Jahren, abgesehen von dem kurzen Intermezzo Prof. Hubert Schrades, verwaist gewesen ist. Wenn Professor Wilhelm-Kästner auch kein Norddeutscher ist – er stammt aus Gröbern in Sachsen – so ist er doch durch seine bisherige Lehrtätigkeit gut mit der Kultur der Hansestädte vertraut. Beide Städte, an deren Universitäten er vorher Dozent war, gehörten dem Bund der Hanse an: Von 1924 bis 1936 war Professor Wilhelm-Kästner in Münster (seit 1934 lehrbeauftragt), von 1936–1942 Ordinarius in Greifswald, außerdem ab 1938 Rektor der dortigen Universität. (...) Überhaupt besteht eben die Besonderheit seiner kunstwissenschaftlichen Methode darin, die Kunst nicht nur in ihrer zeitlichen Entwick-

Willkür des Privatdozenten Werner Burmeister geleistet hat.[4] Heute rühmt man das Seminar aus anderen Gründen. Man nennt es die Pflanzstätte der Ikonologie und betont gern, wieviel weltweit bekannte Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen aus ihm hervorgegangen, zur Emigration gezwungen worden sind und den in Hamburg gewonnenen Habitus der Gelehrsamkeit in Australien, England, Frankreich, Israel und in den Vereinigten Staaten von Amerika gepflegt und sicher auch verbreitet haben. Ich würde mich dem gern anschließen und außerdem der Schüler Panofskys gedenken wollen, deren Lebensweg aufgrund weniger, oft grauenvoller Zeugnisse nur zu ahnen ist.

Zu Beginn dieser Tagung, auf der Ulrike Wendland anschließend über die Schüler Panofskys spricht, meine ich jedoch, etwas weiter ausholen, auf das Fach Kunstgeschichte und insbesondere auf die Sache sowie den Begriff des Seminars näher eingehen zu müssen. Denn das Kunsthistorische Seminar der Hamburgischen Universität repräsentierte unter Erwin Panofsky – erstens – an der auch damals schon großen Universitätsmaschine mit ihren ebenso selbstherrlichen wie zerstrittenen Instituten einen letzten Abschnitt der Epoche unserer Hochschulgeschichte, in der man über die in den Seminaren gepflegte Einheit von Forschung und Lehre

lung zu sehen, sondern in ihrer räumlichen, durch die stammeskundliche Herkunft gekennzeichneten Ausprägung zu erkennen. (...) Professor Wilhelm-Kästner hat bisher in seiner Wirksamkeit als Lehrer viel Wert auf die praktische Anschauung gelegt, hat viele Studienfahrten mit seinen Schülern zu den großen deutschen Kunststätten und Museen unternommen und er ist überhaupt nicht nur Gelehrter, sondern Lehrer seiner Studenten. Seine Schüler werden es ihm danken, und es ist anzunehmen, daß sich in Hamburg bald wieder auf dem Gebiete der Kunstgeschichte eine lebhafte Wirksamkeit entfalten wird". Weil jedoch Wilhelm-Kästner alsbald als Offizier eingezogen wurde, betreute lediglich die Assistentin Leni Münscher die wenigen Studierenden am Seminar. 1942 sind 6 und 1944 etwa 15 Studierende verbürgt. Zwischen 1940 und 1945 fand keine Promotion statt. Kurt Wilhelm-Kästner wurde im Laufe des Sommes 1945 seines Amtes enthoben. 1950 wurde er rehabilitiert. Ein Extra-Ordinariat wurde für ihn an der Universität Hamburg geschaffen, das er bis 1966 innehatte. Emeritiert zog sich Wilhelm-Kästner nach Müllheim an der Bergstraße zurück. Dort starb er 1976. – Leni Münscher blieb bis 1950 am Kunstgeschichtlichen Seminar. Danach soll sie in den Dienst des Auswärtigen Amtes getreten sein.

4. Werner Burmeister (1895–1945) wurde 1923 aufgrund einer Dissertation über *Die Wandmalerei in Mecklenburg bis 1400* bei Max Hauttmann in Rostock promoviert. 1931 habilitierte er sich in Hamburg mit einer Schrift über *Die norddeutsche mittelalterliche Backsteinkunst und ihre Beziehungen zu Westeuropa.* Er blieb als Privatdozent bis zur Berufung Schrades am Seminar und war nach 1933 zeitweilig mit der Leitung des Seminars beauftragt. Zusammen mit dem Archäologen Eugen von Mercklin versuchte er, wie er sich 1937 ausdrückte, „den Aufbau eines jungen Seminars im nationalsozialistischen Sinne". Vgl. Staatarchiv Hamburg, Hochschulwesen II, Pf S. 24. Gegen Burmeisters Hetze über das „Emigrantengesindel" und seine Diffamierung des ehemaligen Seminars als „ausgezeichnetes Instrument zur Gehirnverkleisterung und Schwächung völkischen Instinkts" wehrten sich die am Seminar verbliebenen Studierenden und der 1933 nach Hamburg zurückgekehrte Schüler Erwin Panofskys Ludwig Heinrich Heydenreich, der bis 1937 als Privatdozent ebenfalls zeitweilig die Geschäfte des Seminars führte. Über Burmeisters weiteren Lebensweg ist nicht mehr bekannt, als daß er von 1940 als Offizier der Wehrmacht diente, zeitweilig in Griechenland stationiert war und 1945 ums Leben kam.

zwar selten sprach, umso mehr jedoch für sie tat. Es nahm – zweitens – unter den kunsthistorischen Instituten Deutschlands eine besondere Stelle ein. Dadurch daß es im Bibliotheksbereich der Kunsthalle eingerichtet war, war es enger als andere deutsche Institute mit einem der kunsthistorischen Berufszweige verbunden. – Daß es zunächst auf die Geschichte des Kunstgewerbes, dann auf die kunstgeschichtliche Typologie focussiert war, ist nicht in gleichem Maße außerordentlich.[5] Hatten sich doch auch bereits andere Seminare bzw. Institute spezialisiert. – Es geht mir also um eine wissenschaftshistorische Topographie der Einrichtung ›kunsthistorisches Seminar‹, dabei zunächst um dessen Genese im ausgehenden 19. Jahrhundert und dann um dessen sozialisierende Funktion, die bis in die sechziger Jahre dieses Jahrhunderts mit der einer Familie verglichen werden konnte.

Daher gilt es zuerst einem möglichen Mißverständnis vorzubeugen. Denn unter einem Semniar verstand man bis in die sechziger Jahre unseres Jahrhunderts sehr viel mehr als eine akademische Lehrveranstaltung, einen Bildungskurs am Wochenende oder ein Internat zur Ausbildung katholischer Priester. Und die Pro-, Haupt- und Oberseminare der heutigen Universitäten wurden bis in die dreißiger Jahre schlicht Übungen genannt und oft mit Hilfe von Zusätzen wie ›für Anfänger‹ bzw. ›für Fortgeschrittene‹ näher qualifiziert. Seminar dagegen hießen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zuerst die philologischen Übungsstätten, die die zahlreichen älteren ›Deutschen Gesellschaften‹ ablösten. Im Rahmen der Universitäten hatten diese seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert als Vereine gewirkt und ihren Mitgliedern Übungen in Stilistik und Rhetorik angeboten.[6] Die damals neuen Seminare entsprachen den vier und bald mehr Laborwänden, um die zum Beispiel Justus von Liebig von seinen Gießener Kollegen beargwöhnt mit dem Darmstädter Kanzler jahrelang rang.[7] Es war nämlich auch nach der Humboldt'schen Universitätsre-

5. Wie Martin Warnke auf der Tagung gezeigt hat und in seinem Beitrag hier darlegt, breitete Erwin Panofsky in seinen Vorlesungen zunächst das tradierte Grundlagenwissen über das jeweilige Gebiet aus. Entsprechend arbeiteten wohl auch seine Kollegen am Seminar. Forscht man nach einem die ›Übungen‹ und die Dissertationen prägenden Schulbeispiel – einem ›Paradigma‹ des Seminars – so findet sich dieses am ehesten in Panofskys Aufsatz über die ›Imago Pietatis‹, ein Beitrag zur Typengeschichte des ›Schmerzensmannes‹ und der ›Maria Mediatrix‹" in der *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261–308, und nicht in seinen methodologischen Erwägungen wie etwa dem Aufsatz „Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", der erst 1932 in *Logos* XXI, S. 103–119 erschien.
6. Vgl. Wilhelm Erben, Die Entstehung der Universitäts-Seminare, in: *Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik* VII, 1913, S. 1247–1264 und S. 1335–1348, und Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München 1989, S. 51.
7. Alfred Ladenburg in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* XVIII, 1880, S. 539. Claus Priesner in der *Neuen Deutschen Biographie* XIV, 1985, S. 497: „Mit Liebig, der das Modell des

form, mit der man auch die Idee der Einheit von Forschung und Lehre verbindet, noch keineswegs selbstverständlich, daß ein Universitätsprofessor selbst experimentierte, daß er mit den Studierenden diskutierte, geschweige denn gemeinsam mit ihnen wissenschaftliche Probleme löste. Hielten doch viele Professoren auch über die Reform hinaus an überkommenen Grundsätzen wie etwa dem fest, daß in den Dissertationen nichts Neues stehen sollte.[8]

In den philosophischen Fakultäten muß daher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wiederholt darüber verhandelt worden sein, zu welchem Zweck auch anderen als den naturwissenschaftlichen und den lehrerbildenden Disziplinen eigene Räume zugestanden werden konnten. Weil hierfür die archivalischen Forschungen noch ausstehen, kann ich die Probleme nur andeuten: Sollten die beantragten Räume allein der Grundausbildung in freier Rede dienen, wie sie etwa auch die Theologen in ihren Seminarien seit dem 17. Jahrhundert pflegten? Oder wünschten die antragstellenden Kollegen anhand der Doubletten, die sie als Dauerleihgaben der Universitätsbibliothek in eigenen Handapparaten aufstellten, möglichst anschaulich in das einzuführen, was historisch-philologische Kritik hieß? Hegten die Vertreter eines Gebiets etwa noch größeren Ehrgeiz? Dachten sie etwa daran, die wissenschaftliche Phantasie ihrer Schüler zu bündeln und das Seminar zu einem geistigen Unternehmen auszubauen, wie es Ranke – allerdings noch in seiner Berliner Privatwohnung – getan hatte? Ab 1833 betrieb der große Historiker bekanntlich von dort aus die Publikation der *Jahrbücher des deutschen Reichs unter dem sächsichen Hause* (1837–40). Diese Jahrbücher waren wohl Zeugnisse historischer „Kritik, Präzision und Penetration",[9] aber nicht zu vergessen: sie waren auch die Erzeugnisse eines intersubjektiv sich vergewissernden Kreises, in dem der Professor lediglich primus inter pares war. Verlegte man solche Unternehmungen aufgrund der wachsenden Anzahl von Interessierten und aufgrund der schnell angestiegenen Literatur in die Universitäten, so leistete man einer modernen Rolle des Hochschullehrers Vorschub. Allein die jüngeren Kollegen mochten sich anfänglich mit ihr identifizieren. Seminare einzurichten hieß die Universität dem Experiment, dem Versuch, dem Tranining zu öffnen, noch kürzer: der Praxis,

systematischen Studienaufbaus einführte, brach in Deutschland eine neue Ära des chemischen Universitätsstudiums an: Von entsprechenden Vorlesungen begleitete Praktika, die einem festgelegten Programm folgten, sowie regelmäßige Prüfungen führten den Studenten Schritt für Schritt in die Chemie ein. Erst ganz am Endes dieses Weges stand die gemeinsame Forschungsarbeit mit dem Professor".

8. In der preußischen Universität Königsberg hatten die Dekane bei der Durchsicht der Dissertationen noch in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts dafür zu sorgen „ne quid nove insit". Vgl. Wolf Lepenies, *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts.* München 1976, Anmerkung S. 9.
9. Alfred Dove in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* XXVII, 1888, S. 258/9.

wodurch man auch in den Disziplinen, die keine Apparaturen, sondern lediglich Bücher, Bleistift, Papier und das sprichwörtliche Sitzfleisch benötigten, den Dialog förderte und mit diesem zwei nicht ganz so behagliche Prinzipien: die rasche Überprüfbarkeit der unterschiedlichen Behauptungen, und: die Universität selbst ist die Arbeitsstätte der Immatrikulierten.

Doch kamen in den Fakultätssitzungen und deren Aussprachen über die Seminare sicherlich noch weiter reichende Konsequenzen zur Sprache. Sie lassen sich ermessen, wenn man über einen anderen, dem berühmten Ranke ebenbürtigen Historiker nachliest. Dieser bedeutende Mann stand dem Ansinnen, der Universitätsverwaltung Räume abzuringen, fachlich begrenzte Literatur-Apparate aufzubauen, sich Schritt für Schritt in die wissenschaftliche Praxis einzuüben, bestimmte Teilgebiete einer Disziplin zu problematisieren und diese dann arbeitsteilig anzugehen, zurückhaltend, wenn nicht ablehnend gegenüber: Jacob Burckhardt, selbst Ranke-Schüler, traute der neuen Form fachlicher Konzentration und disziplinärer Praxisorientierung nicht. Anderes erschien ihm dringlicher: „Wir wollen nicht eine Anleitung zum historischen Studium im gelehrten Sinne geben, sondern nur Winke zum Studium des *Geschichtlichen* in den verschiedenen Gebieten der geistigen Welt", notierte er für seine Vorlesung unter dem Titel *Weltgeschichtliche Betrachtungen.*[10] Und auf das Historische Seminar des Göttinger Kollegen Georg Waitz angesprochen, antwortete Burckhardt: „Ich kann mir denken, daß man einen Schüler bilde, obschon ich auch das nie im Stande gewesen bin, aber eine Anzahl? – ja, philologische Seminarien sind etwas ganz anderes".[11]

1867, als Burckhardt sich so skeptisch gegenüber einer möglichen disziplinären Schulbildung äußerte und zubedenken gab, daß eine fachliche Differenzierung keineswegs auch sachgerecht sein müsse, gab es noch keine kunstgeschichtlichen Seminare. Nur zeitweilig waren Vorlesungen über Kunstwerke des Mittelalters und über berühmte Künstler der Neuzeit aufgrund schwer durchschaubarer personeller Konstellationen an einigen Universitäten – in Göttingen, Bonn, Berlin und Königsberg – angeboten worden. Wolfgang Beyrodt hat sie vor kurzem entzerrt und betont: Kunstgeschichtliches Wissen zählte zur Allgemeinbildung.[12] Sich über das Kunstschöne zu verbreiten, war Sache der Literaten, der Philosophen und – ich möchte hinzufügen – der Künstler selbst. Erst 1860 bzw. 1863 waren an die Universitäten in Bonn und in Wien ordentliche Professoren für Kunstgeschichte berufen und somit den mannigfaltigen kunstgeschichtlichen Studien eine staatlich

10. *Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe,* hrsg. von Emil Dürr, Albert Oeri u. a., Stuttgart/Basel ab 1929, Bd. VII, S. 1.
11. Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie,* IV., Basel/Stuttgart 1967, S. 45/46.
12. Wolfgang Beyrodt, Kunstgeschichte als Universitätsfach, in: *Kunst und Kunsttheorie 1400–1900,* hrsg. von Peter Ganz, Wiesbaden 1991, (Wolfenbütteler Foschungen XXXVII), S. 313–333.

gesicherte Zukunft versprochen worden.[13] Doch damit hatten die philosopischen Fakultäten nur dem Wunsch der Kultusverwaltungen nachgegeben und ein Gebiet in die Universitäten aufgenommen, das zur Hebung der miserablen Geschmacksbildung zukünftiger Pfarrer, Lehrer, Mediziner und Juristen und bestenfalls als Hilfswissenschaft dienen konnte. Damit zugleich auch eine Vertiefung und Erweiterung der allgemeinen Geschichtswissenschaft fördern zu wollen, lag den Fakultäten und den Verwaltungen fern. Ohnehin war der Kreis der Studierenden, die sich allein der Kunstgeschichte erst wissenschaftlich und dann beruflich zu widmen gedachten, verschwindend klein. Berufsaussichten eröffneten sich nämlich allenfalls in den Kunstakademien, den polytechnischen, pädagogischen und theologischen Hochschulen, weil an den Museen, die später das Gros der Absolventen aufnahmen, trotz einiger eklatanter konservatorischer Pannen und vieler falscher Zuschreibungen immer noch bildende Künstler und – vor allen – die Stifter der Sammlungen – die sogenannten Protektoren – das Sagen hatten.[14] Und weil man sich als Professor, worauf Burckhardt ja angespielt hatte, um den akademischen Nachwuchs am besten individuell kümmerte, hätte es um 1870 keiner kunsthistorischer Seminare bedurft, wären da nicht noch weitere Faktoren zu bedenken gewesen: 1. Die Konkurrenz der Kunsthistoriographie zur allgemeinen Geschichtswissenschaft, 2. das spezifische Unterrichtsmaterial und 3. der Umstand, daß sich das Fach selbst erst problematisch werden mußte, so daß sich seine Repräsentanten mit den Studierenden ihres Gegenstandes versichern und einen Prozeß fördern mußten, den Pierre Bourdieu in anderem disziplinären Zusammenhang eine „voreilige Spezialisierung" genannt hat.[15]

Zum ersten: Wie es Burckhardt in seinen Vorlesungen später tun sollte und wie es seine Freunde Gottfried Kinkel, Alfred Woltmann und Wilhelm Lübke an den Polytechnika in Zürich, Karlsruhe und Stuttgart seit den fünfziger Jahren bereits taten,[16] lasen die ersten Ordinarien für Kunstgeschichte Anton Springer in Bonn und Rudolf Eitelberger in Wien für Hörer aller Fachrichtungen. Nach einem Vorspann über die Entwicklung der allgemeinen Geschichte teilten sie in ihren

13. Vgl. dazu Heinrich Dilly, *Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin,* Frankfurt am Main 1979, S. 233–258.
14. Galeriedirektoren wie etwa die immer wieder genannten Gustav Friedrich Waagen und Heinrich Gustav Hotho, die nach einem wissenschaftlichen Studium bereits in den zwanziger Jahren an den Königlichen Museen in Berlin tätig waren, bildeten Ausnahmen, nicht die Regel! Ihre Abhängigkeit von den sogenannten Intendanten und Protektoren sowie die Anfänge einer demokratischen Kontrolle der Museen belegt mein Aufsatz „Treue zum Original. Die Berliner Geschichte des Altarbildes ›Madonna mit Kind und acht Heiligen‹ von Andrea del Sarto, in *Notizbuch III, Kunst, Gesellschaft, Museum,* hrsg. von Horst Kurnitzky, 1980, S. 141–156.
15. Pierre Bourdieu, *Satz und Gegensatz. Über die Verantwortlichkeit des Intellektuellen,* Berlin 1992, S. 9.
16. Reinhard Rürup, Friedrich Theodor Vischer und die Anfänge der Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* CXIII, 1965,

Vorlesungen gewöhnlich das tradierte Wissen über die unterschiedlichen Maler- und Bildhauerschulen des Mittelalters und der Renaissance mit. Sie berichteten darüber, was man allgemein über die Baudenkmäler der Welt wußte, und flochten in die Ausführungen ihre eigenen Einsichten ein, die sie auf ausgedehnten Reisen, durch Lektüre und Gespräche mit Kennern der Materie, insbesondere regionalen Kulturhistorikern gewonnen hatten. So hielten sie auch die Studierenden zu Erkundungen auf Reisen an.[17] Ihre Erinnerungen und Notizen veranschaulichten sie anhand von Abbildungen – Reproduktionsstichen und photographischen Abzügen auf Papier –, die sie selbst gesammelt hatten, in Mappen zur Vorlesung brachten, dann erläuterten und zur näheren Betrachtung herumreichen ließen. Weil das Bildmaterial handlich und relativ unempfindlich war und weil sich der Hörerkreis entgegen höherer Erwartungen in Grenzen hielt, benötigten sie anfänglich bestenfalls winzige Abstellkammern neben den Hörsälen.[18]

Wenn man guten Geschmack und Allgemeinbildung auch am besten ohne darüber zu diskutieren vermittelte, so sprach doch bereits in den ersten Jahren die Konkurrenz zu den Historikern und den Philologen dafür, in Form von Seminaren wenigstens ein Zeichen der Autonomie des Faches zu setzen. Das Mißtrauen insbesondere der Historiker gegenüber einem wohl populären, wissenschaftlich jedoch noch keineswegs selbständigen Fach war begründet. Denn, wenn die Historiker auch – ganz abgesehen vom materiellen Wert dieser Dinge – ebenso wie das gebildete Publikum vom Gefühlswert und von der nationalen Bedeutung der historischen Kunstwerke überzeugt waren, so mußten sie den ersten Handbüchern der Kunstgeschichte etwa von Franz Kugler und Carl Schnaase doch die deutlichen Signale dafür entnehmen, daß die Kunsthistoriker auch noch andere Interessen als die höhere Geschmacksbildung pflegten. Sie begnügten sich weder mit der Rolle der Geschmackräte an den Universitäten noch mit der der bescheidenen Hilfswissenschaftler einer allgemeinen Geschichtswissenschaft, die etwa der der Paläographen, Sphragisten und Heraldiker entsprechen konnte. Sie sprachen sich vielmehr dafür aus, den Studierenden auch zu demonstrieren, daß der Prozeß der Geschichte nicht allein an schriftlich gefaßten Quellen abzulesen ist. Und die Bilder, Bildwerke und Architekturen des Mittelalters, das Leben bestimmter Künstler der Renaissance und des frühen Barock, deren Werke sowie die historisch greifbaren Persönlichkeiten,

S. 415–427; Johannes Zahlten, Florenz am Neckarstrand? Zur Wiedergeburt der Künste und zu ihrer Geschichte an der Polytechnischen Schule in Stuttgart, in: *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart*, hrsg. von Johannes Zahlten, Stuttgart 1991, S. 43–82 (Universität Stuttgart, Reden und Aufsätze 41).

17. Gemeinsame Exkursionen wurden meines Wissens erst von Paul Clemen und Cornelius Gurlitt im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts unternommen.
18. Vgl. August Schmarsow, Das kunsthistorische Institut, in: *Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leibzig*. Hrsg. von Rektor und Senat. Leipzig 1909, IV, 1, S. 173, wo Schmarsow erwähnt, daß sich Anton Springer, ab 1873 Ordinarius in Leipzig, mit solch einer Kammer begnügt und auch vom geplanten Universitätsneubau nicht mehr erwartet habe.

die diese in Auftrag gegeben hatten, vermittelten kein ungefährliches Geschichtsbild. Dieses ließ sich daher auch nicht in den Rahmen politischer Willensbildung, militärischen Geschicks, technischer Erfindungen sowie nationalwirtschaftlicher Expansionskraft zwängen. Die bildlichen und die architektonischen Quellen machten vielmehr auf ganz andere historische Potenzen aufmerksam: Über die Phantasie vergangener Zeiten Rechenschaft zu geben; zu sagen, was diese und jene Meister und Schulen für eine Vision der Welt vor sich gehabt haben, war nicht allein Burckhardts, sondern auch der Burckhardt verehrenden Kollegen Wunsch. Wie Jacob Burckhardt waren die ersten kunsthistorischen Professoren Erben einer älteren Kulturhistoriographie, die sich seit der Aufklärung als alternativ zur Geschichte der Haupt- und Staatsaktionen und als Oppositionswissenschaft zur Ereignis- und Faktengeschichtsschreibung verstand. Zwar hatten sich die Kulturhistoriker des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts immer wieder auch auf Gegenstände konzentriert, die eher alltäglichen Verdruß, denn ästhetischen Genuß bereiteten.[19] Doch wiesen es die Kunstgeschichtler des 19., die längst nicht so weit wie ihre außeruniversitären Vorfahren gingen, ebenfalls weit von sich, lediglich als Hilfswissenschaftler der politisch focussierten Geschichtswissenschaft oder als Illustratoren der unterschiedlichen Philologien zu dienen. Ihre Quellen – die Kunstwerke – waren Monumente! Nicht Dokumente. „Die Kunst" hatte „ihr *eigenes* Leben und ihre *eigene* Geschichte".[20] Daher erwarten sie, in der akademischen Community ebenso ernst genommen zu werden, wie dies im allgemeingesellschaftlichen Rahmen geschah.

Die stärkste Überzeugungskraft gewannen die ersten Fachvertreter jedoch auf zwei Teilbereichen ihres schwer ermeßbar großen Gebiets: im Bereich der Künstlerbiographie und dem der Zuschreibung einzelner Werke an bestimmte Meister. Erinnert sei hier nur an Carl Justis Bücher, etwa an seinen *Winckelmann* (1866) oder *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (1888), die weit mehr als Biographien – eben: Kultur- und Sozialgeschichten des 17. und 18. Jahrhunderts – waren. Überzeugt hatte auch das Ergebnis im sogenannten Dresdner Holbeinstreit (1871): Aufgrund des maltechnischen und stilkritischen Vergleichs war es den jungen Philologen des Auges gelungen, mit Sicherheit auszumachen, daß ein in Dresden ausgestelltes Madonnen-Gemälde, das ebenso hoch wie Raffaels Sistina geschätzt wurde, die Kopie eines in Darmstadt bewahrten Bildes von Hans Holbein dem Jüngeren war. Erst mehr als ein Jahrzehnt nach dieser Erkenntnis wurde der optische Befund durch die Entdeckung schriftlich fixierter Dokumente bestätigt.

19. Vgl. Heinrich Dilly und James Ryding: Kulturgeschichtsschreibung vor und nach der bürgerlichen Revolution von 1848, in: *Ästhetik und Kommunikation,* Heft 21, 1975, S. 15–32.
20. So Jacob Burckhardt im Manuskript für seine Vorlesungen über die außeritalienische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts aus den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Vgl. Werner Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie,* VI, 2, Basel/Stuttgart 1977, S. 460.

Aufgrund zahlreicher entsprechender Fälle möchte man wohl annehmen, die Kunsthistoriker hätten ihren Anspruch auf eigene Seminare mit dem Wunsch verbunden, diese in den Museen oder in den Akademien, wo die damals gefeierten Künstler ihre Meisterateliers unterhielten, einzurichten. Es fehlte auch nicht an Vorschlägen seitens der Ministerien, Seminarräume in nächster Nachbarschaft zu den Originalen zu beziehen und somit eine, wenn auch schmale Brücke zwischen Kunst und Wissenschaft zu schlagen. Tatsächlich wurden jedoch die kunstgeschichtlichen Seminare im Einzugsbereich der Philosophischen Fakultäten angesiedelt. Während die Geschichte der Jurisprudenz und die der Medizin in den entsprechenden Forschungs- und Lehrgebieten ihre vier Wände fanden, hielt sich die Kunsthistoriographie – später auch die Musik- und Theaterwissenschaft – wie die Literaturwissenschaft in wissenschaftlicher Distanz zur ästhetischen Praxis in den Museen und Akademien. Wiederholt ist diese Distanzierung als Indiz für Berührungsängste ausgelegt worden. Sie kann aber auch als ein Zeichen dafür gelesen werden, daß man aller fachlichen Differenzierung zum Trotz den sachlichen Zusammenhang zu wahren wünschte, den Burckhardt die ›verschiedenen Gebiete der geistigen Welt‹ nannte und Wilhelm Dilthey in eben diesen Jahren als ›Geisteswissenschaft‹ und ›Geistesgeschichte‹ zu definieren begann.

Zum zweiten: Die Selbstbehauptung gegenüber der allgemeinen Geschichtswissenschaft und die besonderen Brennpunkte der Kunstgeschichte bereiteten auf die Einrichtung eigener Seminare jedoch nur vor. Zur Einrichtung selbst zwang erst das speziell kunsthistorische Unterrichtsmaterial. Denn auf Dauer war es den Fachvertretern nicht zuzumuten, die vielfältigen Reproduktionsstiche, -lithographien, Heliogravüren und Photographien von ihrer Wohnung zum Hörsaal und wieder zurückzuschleppen. Als dann in den neunziger Jahren bestimmte Firmen relativ billige ›Glasphotogramme‹ anboten, als sich diese Lichtbilder als sehr viel empfindlicher denn die herkömmlichen Reproduktionen erwiesen, und weil die damals monströsen Vorführgeräte fest installiert werden mußten, bauten die Kunstgeschichtler ihre Hörsäle zu recht eigentümlichen geistigen Werkstätten aus und nutzten diese zuerst auch als Seminarräume. Den wohl raffiniertesten Raum richtete August Schmarsow in Leipzig ein. Unmittelbar neben dem Katheder stand die zweite Autorität: das Projektionsgerät, auch Skioptikon oder bezeichnenderweise – worauf Adolf Max Vogt vor kurzem aufmerksam machte – ›Bildwerfer‹ genannt.[21] Vor dem Gerät und vor der linken Wand waren Stellagen angebracht, auf denen die herkömmlichen Reproduktionen von Stunde zu Stunde neu arrangiert

21. „Man mag die Technologie des ... An-die-Wand-Werfens und die Philosophie der Geworfenheit als zwei völlig verschiedene Bereiche einstufen – sicher ist immerhin, daß beiden durch Wurf ihre Proportion oder ihr Maß abgestreift wird: das projizierte Bild kann beliebig klein oder groß an die Wand geworfen werden, technische Reproduzierbarkeit dieser Art bedeutet *gleitende Skala* anstelle *befestigter Masse.*" Adolf Max Vogt, Das interesselose Wohlgefallen am Fach Kunstgeschichte, in: *125 Jahre Institut für Kunstgeschichte Universität Stuttgart,* hrsg. von Johannes Zahlten, Stuttgart 1991, S. 43–82 (Universität Stuttgart, Reden und Aufsätze 41).

wurden.[22] Die Fenster in der rechten Wand waren fix zu verdunkeln. Die Rückwand des Raumes war frei und weiß, denn auf sie projizierte Schmarsow die Lichtbilder. Bei der Einrichtung hat er auch solche Probleme bedacht: Wie kann er die Unhöflichkeit auf ein Minimum reduzieren, die darin bestand, daß er die Kommilitonen im Dunkeln von hinten anzusprechen gezwungen war? Und wie kann er den Lärm, den das Rücken der Stühle verursacht, dämpfen? Mit der Anschaffung von Drehstühlen umging er diese Schwierigkeiten.[23] Der Berliner Seminarraum unterschied sich davon nur wenig. Allerdings hatte dort Herman Grimm die Reproduktionsstiche von Giovanni Volpato nach Raffaels Fresken im Vatikan fest montiert. Sie bildeten so etwas wie eine dauernde ästhetische Norm. Die Fachliteratur stand wie in Leipzig zunächst in Vitrinen auf dem durch Glaswände geschlossenen Flur vor dem Seminarraum, in dem sich auch einige Gipsabgüsse fanden; bald kamen Regale für die Kästchen der Diapositive hinzu, von denen man in Berlin um 1910 immerhin schon 10.000 besaß, so daß auch für sie ein eigener Raum benötigt wurde. Selbstverständlich war es sinnvoll, die Spezialliteratur so aufzustellen, daß man sich an Arbeitstischen in sie vertiefen konnte. Es dauerte nicht lange, bis aus den ›Apparaten‹ Bibliotheken, Foto- und Diatheken wurden, an die sich das Arbeitszimmer des Professors anschloß. Assistenten und Sekretäre gab es noch nicht.

Zum dritten: Daß die technische Reproduktion von Kunstwerken einen Wandel im Stil kunsthistorischer Vorlesungen und Übungen brachte, ist inzwischen fast ebenso weit bekannt wie, daß mit dem Erscheinungswandel einer Sache auch eine Veränderung ihres Sinns vollzogen wird. Stichworte genügen: Kunstgeschichte wurde nun nicht mehr in Erinnerung an die eigene Erfahrung im Umgang mit Kunstwerken, sondern im Dunkeln vor anscheinend gegenwärtigen Bildern und Gebäuden vorgetragen. Zwei Projektoren erlaubten den Vergleich entlegenster Dinge. Die verschiedenen Grauwerte der Diapositive reduzierten die Komplexität farbiger Originale. Die originalen Größenverhältnisse wurden nivelliert und die ursprünglich verwendeten Materialien sowie Techniken erst für ein ausdauernd trainiertes Auge am Diapositiv unterscheidbar. Die Rahmung der Bilder, die unmittelbare Umgebung von Skulpturen, das Ambiente von Architekturen und des Kunsthandwerks wurden der Leuchtkraft ihrer Reproduktionen geopfert, was übrigens nicht nur für die Darbietung im Seminarraum, sondern auch für die Bücher galt, die zu gleichen Zeit immer häufiger photographisch illustriert wurden. Doch gewann man mit den photographischen Reproduktionen den Blick für Details, für ausgesprochene Gegensätze und ein nicht gerade unbändiges, so doch großes

22. Während Jacob Burckhardt die Reproduktionen herumreichen ließ, bereitete August Schmarsow seine Vorlesungen und Seminare so vor, daß er die Reproduktionen für jede Sitzung neu montierte. Aby Warburgs *Mnemosyne-Atlas* hatte also auch in solchen Arrangements seine Vorbilder!
23. August Schmarsow, Das kunsthistorische Institut, in: *Festschrift zur Feier des 500jährigen Bestehens der Universität Leipzig*. Hrsg. von Rektor und Senat. Leipzig 1909, IV, 1, S. 173–178.

Verlangen, einmal die Originale selbst zu sehen. Daher ist es auch nicht von ungefähr, daß es Schmarsow war, der mit den Studierenden wiederholt für ein ganzes Semester den perfekten Leipziger Seminarraum verließ, in Florenz eine bereits 1888 angemietete Wohnung bezog und so zum Gründer des ersten kunsthistorischen Auslandsinstituts wurde. Selbstverständlich war dabei auch die Konkurrenz zu den Archäologen im Spiel, die seit 1829 in Rom und seit 1874 in Athen Institute im Status einer Reichsanstalt besaßen.

Was Jacob Burckhardt vierzig Jahre zuvor noch für sehr bedenklich gehalten hatte, trat infolge von Profilierungs- und Sachzwängen ein: Kunstgeschichte wurde Teil des gelehrten Studiums und wurde Beruf, damit aber auch sich selbst problematisch. Denn den jungen Doktoren des Faches boten sich – erstens – inzwischen weitere Chancen: Je mehr Museen von den Parlamenten kontrolliert wurden, desto argumentativer mußte die Arbeit in ihnen geleistet und gerechtfertigt werden. Bald sollten die staatliche Denkmalpflege und die freie Kunstkritik als Berufsfelder folgen. Über die Diskrepanz zwischen gelehrtem Studium und Berufsausbildung mußte ebenso diskutiert werden wie über die Schwierigkeiten von den Reproduktionen auf die Originale zu schließen.[24] Dies sowie die altbekannte Tatsache, daß man in Gesprächen mehr und schneller lernt als bei der Lektüre bzw. in der Vorlesung, ließ die Seminare zum derart selbstverständlichen Instrument kunsthistorischer Sozialisation werden, daß man inzwischen ihre kurze Geschichte kaum mehr kennt und über ihre Zukunft erst recht nicht mehr nachdenkt.

An den Universitäten bildeten sich unerwartet schnell Schulen, von denen die historisch-philologisch orientierte Wiener Schule, die formgeschichtliche Heinrich Wölfflins und schließlich die ikonologische Hamburger Schule Aby Warburgs und Erwin Panofskys die bekanntesten sind. Sie blieben bekannt, weil ihre Verfahrensweisen, Begriffsbildungen und Erkenntnisse bis heute zu fruchtbaren Diskussionen und plausiblen Ergebnissen führen. Andere Schulen werden dagegen nur noch selten gerühmt, weil ihre Einsichten, wie etwa die des Kreises um August Schmarsow, entweder den fachspezifischen Auseinandersetzungen nicht standhielten, oder, wie etwa im Falle der Schulen von Anton Springer und Adolph Goldschmidt, zum derart festen Bestandteil des Faches wurden, daß man sie als Resultate ehemaliger Schulung nicht mehr wahrnimmt, wie man überhaupt über die Arbeit in dieser zuerst umstrittenen und dann hoch gepriesenen Erfindung deutscher Universitätslehrer – dem Seminar – seltsamerweise von einigen Anekdoten abgesehen wenig mehr weiß, als daß die Anzahl der Studierenden winzig klein war und daß demzufolge der persönliche Kontakt, das vielzitierte kollegiale Verhältnis, sehr eng gewesen sein muß. Skizzen, wie sie zum Beispiel Erwin

24. Diese Diskussionen wurden auch öffentlich ausgetragen. Vgl. Wilhelm Bodes Kritik an der „Neueren Kunstgeschichte auf der Berliner Universität" in: *Preußische Jahrbücher* LXV, 1890, S. 481 ff. und Herman Grimms Antwort „Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte" in: *Deutsche Rundschau* LXVI, 1891, S. 390–413.

Panofsky vom 1908 gegründeten Freiburger Seminar machte, vermittelten einen Eindruck davon: „Das kunsthistorische Seminar", so schrieb Panofsky 1958 seines Lehrers Wilhelm Vöge gedenkend, „war damals in der von einem klaren Wasserlauf begleiteten Bertholdstraße untergebracht, und zwar in der sogenannten ›Alten Bibliothek‹, einem langestreckten, schmucklosen, braun-gelb geputzten Barockbau mit rostrotem Ziegeldach, der jetzt, ..., ›dem Erdboden gleichgemacht‹ oder in ihn hineingestampft ist. Der Seminarraum selbst war sehr lang, und jeder der älteren Studenten saß, wie Dürers Heiliger Hieronymus, an einem quer zur Wand gestellten Fenstertisch, von dem aus er im Sommer das Blumen- und Insektenleben eines bäuerlichen Gartens beobachten konnte. Ganz hinten führte eine kleine, immer knarrende Treppe zu Vöges Sanctum, das er, die Morgenpost in der Hand (...) nur nach Passierung aller Fenstertische zu erreichen vermochte. Ich werde nie vergessen, wie er bei einer solchen Gelegenheit, ein zierliches, noch ungeöffnetes Briefchen wie die Oriflamme emporhaltend, mir im Vorbeigehen zurief: ›Sie nennt mich Paul!‹ Erst sehr viel später stellte sich heraus, daß die ›sie‹ eine Studentin war, die sich zum Studium in Freiburg anmelden wollte; sie erschien auch für ein oder zwei Semenster, aber Vöge hat ihr den ›Paul‹ nie völlig verziehen".[25]

Entsprechendes ist von den Hamburger Schülern Panofskys überliefert. Willi Meyne etwa erinnerte sich daran, daß Panofsky vormittags durch die Bibliothek zu seinem Arbeitszimmer ging, jeden der Studierenden persönlich begrüßte und sich dabei jeweils erkundigte, in welcher Weise er behilflich sein könne. Alle beteuerten: Wir waren so etwas wie eine Familie! Und sie machten sofort darauf aufmerksam, daß Panofsky als Lehrer am Seminar ja nicht allein war. Gustav Pauli, der Leiter der Kunsthalle, der Panofsky nach Hamburg empfohlen hatte, Richard Stettiner und Max Sauerlandt vom Kunstgewerbemuseum waren da. Sie, Fritz Saxl und – nach dem Tode Aby M. Warburgs – Karl von Tolnay führten die Studierenden vom ersten Semenster an in Gesprächen in die Probleme ein, die sie selbst gerade zu lösen versuchten.[26] Daß die Anzahl der Studierenden ausgerechnet in den Notjahren der Weimarer Republik im Verhältnis von fünf zu einem Dozenten stand, war den Schülern Panofskys so selbstverständlich, daß der Vergleich mit den aktuellen Daten einer drittstärksten Industrienation nur Kopfschütteln und das Wort ›unmöglich‹ auszulösen vermochte.

Lebhafter jedoch als das Seminar in der Kunsthalle war fast allen ehemaligen Studentinnen und Studenten eine andere Einrichtung in Erinnerung, – eine soziale Institution, die bis dato mit vollem Recht immer zuerst genannt wird, wenn über die Kunsthistoriographie in Hamburg die Rede ist: Die Kulturwissenschaftliche

25. Erwin Panofsky, Wilhelm Vöge. 16. Februar 1868 – 30. Dezember 1952, in: Wilhelm Vöge, *Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge.* Vorwort von Erwin Panofsky, Berlin 1958, S. XXIII.

26. Werner Burmeister, der sich im Februar 1931 habilitierte, spielte bis 1933 im Seminar, wie er später selbst gestand, keine Rolle.

Bibliothek Warburg! An sie sei auch hier abschließend erinnert. Sie nämlich garantierte dem so familiären Kreis der zukünftigen Berufsmenschen und Fachleute aus der Kunsthalle einen sachlichen Zusammenhang, den schon damals weder die Philosophische Fakultät noch die Kunsthalle, geschweige denn die von Warburg vorausgesehene ›Universitätsmaschine‹ zu bieten vermochten: Die Kunstgeschichte erforschte lediglich einen Teil der Formen, die Warburg die nervösen Auffangorgane der Menschheit genannt und Cassirer als symbolisch bezeichnet hat. Hier galt es, wie es im Votum für die Berufung Erwin Panofskys stand, „das bildhafte Material der Kunstgesichte zu einer Dokumentensammlung für vergleichende Kulturwissenschaft umzugestalten." Und es kam darauf an, „das Bildwerk mit dem historisch oder psychologisch dazugehörigen Gedanken zusammenzuschauen. Dieser Gedanke muß aus dem Wort herausgeholt werden, einerlei ob es sich in urkundlicher Form darbietet, oder erst in der Wunschregion der philosophisch-lehrhaften Forderung oder der dichterischen Sehnsucht gesucht sein will. Erst wenn das Bildelement durch das dazugehörige Wort bereichert ist, verkündet das Kunstgebilde Aussagen über den Sinn des Phänomens bildhafter Orientierung in Zeit und Raum".[27]

27. Staatsarchiv Hamburg, Hochschulwesen II, Ai 3/27, S. 3. Es handelt sich offenbar um die Begründung dafür, weshalb die Fakultät allein Erwin Panofsky für den Lehrstuhl vorgeschlagen hat.

Arkadien in Hamburg

Studierende und Lehrende am Kunsthistorischen Seminar der Hamburgischen Universität

Ulrike Wendland

Zwölf Jahre lang lehrte Erwin Panofsky am Kunsthistorischen Seminar[1] der 1919 neugegründeten Hamburgischen Universität. So läge es nahe, anläßlich des 100. Geburtstages nur seine Bedeutung für die *Hamburger kunstgeschichtliche Schule*[2] hervorzuheben. Doch hatten an ihr auch andere Personen entscheidenden Anteil – neben Aby Warburg vor allem Fritz Saxl, weitere Hochschullehrer und nicht zuletzt die Studenten. Das Hamburger Seminar wurde in den Jahren vor 1933 nicht allein von einem Ordinarius bestimmt, sondern von einer Gemeinschaft der Wissenschaftler und Studenten. Ihnen gilt die folgende Spurensuche.

Erwin Panofsky hat die Hamburger Jahre wiederholt als seine glücklichsten bezeichnet. Ebenso geraten ehemalige Studenten jener Zeit ins Schwärmen über die einmalige Konstellation der Lehrer und Gelehrten sowie über die anregenden und prägenden Studienjahre. Und dies, obwohl die äußeren Bedingungen der Lehre und Forschung an der in Notzeiten gegründeten Universität nicht üppig waren, obwohl die letzten Jahre der Weimarer Republik von heftigen politischen Auseinandersetzungen geprägt waren, die auch in die Hamburgische Universität hineinwirkten. Die Wirtschaftskrise und die hohe Akademiker-Arbeitslosigkeit jener Jahre forderten auch von der Hamburger *scientific community* Opfer.

Was also machte das Faszinosum der *Hamburger Schule* aus?

Räume

Räumlich existierte das Kunsthistorische Seminar praktisch nicht. Die Mittelknappheit bei Gründung der Universität hatte eigene Räume nicht zugelassen, so daß es in der Kunsthalle untergebracht wurde. In der Nachbarschaft der dortigen

1. Bis 1940 hieß es Kunst*historisches* Seminar; eine ideologisch bedingte Eindeutschung führte zu dem bis heute gültigen Namen Kunst*geschichtliches* Seminar.
2. Der Begriff *Hamburger Schule* taucht ab ca. 1930 in verschiedenen Äußerungen auf. U. a. im Gutachten Panofskys über Walter Horns Dissertation vom Juni 1933, in: *Chronik des Kunsthistorischen Seminars der Hamburgischen Universität.* Zusammengestellt und kommentiert von Heinrich Dilly et al. (Mscr.) Hamburg 1989, 20. Juni 1933.