

HEINZ SCHLAFER

Laudatio auf Martin Warnke

Es nimmt sich immer gut aus, eine Rede mit Athen, dem antiken Athen, zu beginnen. Eine Anekdote berichtet, dass ein Spartaner in Athen eine öffentliche Lobrede auf Herakles hörte und auf die Frage, wie sie ihm gefallen habe, lakonisch, wie es sich für einen Spartaner gehört, antwortete: «Hatte denn jemand Herakles getadelt?» Überflüssig wie eine Laudatio auf Herkules ist auch eine Laudatio auf Martin Warnke, der in meinem Vergleich die Position eines Herkules der Kunstwissenschaft einnimmt. Heutzutage soll eine Laudatio begründen, weshalb einer Person ein Preis zuerkannt worden ist. Aber, so könnte man die Frage des Spartaners abwandeln, hat denn jemand an dem Preisträger Warnke gezweifelt? In der eindrucksvollen Reihe der Warburg-Preisträger ist er gewiss der warburgischste und seit langem für den Preis so prädestiniert wie der Preis für ihn.

Bedenklich hingegen steht es mit seinem Laudator. Warum darf ausgerechnet ein obskurer Literaturwissenschaftler etwas über einen illustren Kunstwissenschaftler sagen? Ich muss also zuerst eine Laudatio auf den Laudator, eine Lobrede auf mich halten, um den falschen Glanz, der sich auf mich richtet, wenigstens von seiner bescheidenen, nämlich biographischen Lichtquelle herzuleiten. Alles gewinnt an Würde, was in eine ferne Vergangenheit zurückweist. Und in dieser Vergangenheit wird endlich ein Vorzug

meiner Person sichtbar: Ich habe Martin Warnke vor vierzig Jahren kennengelernt, als wir beide als Professoren nach Marburg berufen wurden. Marburg ist klein, und klein war der Fachbereich Kunst-, Musik- und deutsche Literaturwissenschaft, dem lediglich fünf, fast zur selben Zeit berufene Professoren angehörten: Heinrich Klotz, Reinhold Brinkmann, Gert Mattenklott und wir beide, Warnke und ich. Da wir zwar Inhaber der Lehrstühle, aber Randfiguren im politischen Betrieb der Universität waren, freunden wir fünf uns miteinander an. Bereits als Student hatte ich, von meinem Lehrer Kurt Wölfel angeregt, Schriften aus der Warburg-Schule gelesen. Unverhofft fand ich in Martin Warnke einen Bewunderer und Kenner Aby Warburgs. Dessen Werk und Wirken war damals selbst Kunsthistorikern kaum noch bekannt. Zu Lebzeiten wurde Warburg als ein Außenseiter seines Faches angesehen (in dem er nie eine akademische Position eingenommen hat). Als Jude war er dem traditionellen Antisemitismus der deutschen Universität verdächtig und nach seinem Tod, nach der Emigration seiner Schüler während des Dritten Reichs und nach dem Umzug der Bibliothek Warburg von Hamburg nach London aus dem Gedächtnis der deutschen Wissenschaft gelöscht. Es bedurfte des Bildersturms von 1968 – «Bildersturm» hieß ein von Warnke damals herausgegebener Band, der einen Sturm der Entrüstung bei den Vertretern des Faches hervorrief –, es bedurfte also eines neuen Bildersturms, damit aus der Kritik an den Konventionen der Kunstwissenschaft die Erinnerung an ihre bedeutenden Leistungen vor 1933 hervorgehen konnte. 1974 veranstalteten Martin Warnke, Gert Mattenklott und ich in Marburg ein gemeinsames Seminar über Warburg, das erste vermutlich, das in Deutschland stattfand. – Aus der Vergangenheit erklärt sich die Gegenwart: Weil ich als junger Mann mit Martin Warnke gesprochen habe, spreche ich jetzt als alter Mann über ihn.

Der Warburg-Preis wird so selten vergeben, dass ihn nur die Bedeutendsten und Berühmtesten unter den Kunsthistorikern aus aller Welt erhalten können. Berühmt wird heute – d.h. in den letzten fünfzig Jahren – in den Geisteswissenschaften nur, wer eine neue Theorie begründet, die für einige Zeit den internationalen Diskurs beherrscht. Dann wiederholen sich im Vorspann von Büchern, Aufsätzen, Vorträgen bestimmte Begriffe und Lösungs-

worte, mögen sie nun zu dem jeweils verhandelten, meist traditionell behandelten Gegenstand passen oder nicht; es ist, als würde auf eine pompöse Eingangshalle nichts als ein bescheidenes Zimmerchen folgen. Man darf es als ein sicheres Zeichen für den Rang Martin Warnkes nehmen, dass er berühmt wurde, ohne je eine solche globalisierbare Theorie vorgelegt zu haben. Wenn er etwas sagt oder schreibt, ist er unverzüglich bei der Sache. Was ihm fremde Theorien nützen und was sich an theoretischen Folgerungen aus seinen eigenen Erkenntnissen ziehen ließe, das ist ihm zwar bewusst, aber einer präntiösen Erörterung in schlagwortartigen Abstraktionen ist es ihm nicht wert. In einem Aufsatz mit dem paradoxen Titel «Praxisfelder der Kunsttheorie» macht er darauf aufmerksam, dass die Kunsttheorie der Renaissance keine Reflexion auf die Individualität des Malstils kennt. Diese spezifische Eigenschaft der neuzeitlichen Kunst wird jedoch vor Gericht verhandelt, sobald ein Auftraggeber gegen die künstlerische Freiheit eines Mantegna prozessiert, der in einer Himmelfahrt Mariens der ästhetischen Wirkung zuliebe nur acht statt der vorgeschriebenen zwölf Apostel dargestellt hatte. Die theoretische Fragestellung – wann beginnt die künstlerische Freiheit in der Geschichte der Malerei? – ist also keiner fertigen Theorie zu entnehmen, sondern wird erst dem historisch geschulten Blick bei der genaueren Analyse des Konflikts sichtbar, der zwischen dem an der religiösen Tradition orientierten Besteller des Bildes und dem nur seiner Kunst verpflichteten Künstler entstanden ist. Theorien sind sinnlos, wenn sie wie Vorurteile der Beobachtung konkreter Einzelheiten voran und im Wege stehen. Theorien sind sinnvoll, wenn sie aus reichhaltigen Beobachtungen eine Folgerung ziehen.

Kunstwerke sind Einzelwerke, die ein genaues Studium ihres individuellen Charakters fordern, eine Physiognomik also. Ein Gespür für das Physiognomische leitet bereits Warnkes Beschreibungen von Porträts, bei denen ja dem Maler selbst schon aufgetragen ist, den besonderen Charakter einer Person an ihrer körperlichen Erscheinung hervortreten zu lassen. Der forschende Blick des Kunstwissenschaftlers vermag an der physiognomischen Erscheinung auch die politische Funktion des Bildnisses zu entziffern. Warnke kontrastiert Cranachs Kupferstich des jungen Luther mit Cranachs Kupferstich vom Gegenspieler Luthers, dem Main-

zer Kardinal Albrecht von Brandenburg: «Um die hängenden Wangen des Kardinals legt Cranach einen Anflug von müder Gleichgültigkeit, so als habe man ihn soeben geweckt;» dagegen «schießen die Falten über der Brust des Mönches [Luther] unruhig hin und her und bündelt sich der Kragenausschnitt mit der zurückgeschlagenen Kapuze zu einer demonstrativen Energieform, aus der Hals und Kopf ruckartig hervorspringen». Kunsthistoriker vor Warnke waren davon enttäuscht, dass Cranachs Kupferstich seine Vorlage, Dürers heroisierendes Porträt dieses mächtigen Kirchenfürsten, durch scheinbare Nachlässigkeit beim Kopieren abschwächte. Warnke hingegen entdeckt in eben solchen kraftlosen Zügen die Absicht Cranachs, an dem energischen Luther seinen schwächlichen Gegner zu messen und diesem die Niederlage im Kampf zwischen neuem und altem Glauben vorauszusagen.

Ein bekanntes Bild in der Rubens-Sammlung der Alten Pinakothek in München heißt, dem Schildchen zufolge, «Der Raub der Töchter des Leukipp»: Zwei Männer zu Pferde heben zwei nackte Frauen zu sich herauf, um sie zu entführen – so lautet die geläufige Deutung. An ihr zweifelt Warnke, weil er Gestik und Bewegungen der vier Figuren sorgfältig, ohne das Vorurteil des seit Wilhelm Heinse eingebürgerten Titels betrachtet: Die Frauen werden nicht gewaltsam vom Boden hochgerissen und auf die Pferde gestemmt, sondern sanft von den Pferden herabgelassen und in einer idyllischen Landschaft freigesetzt. «Die Gruppe ist in einer arkadischen, sonnigen Landschaft angekommen, in der in einer Lichtung eine Schafherde sichtbar wird. Ihrer Ankunft sehen die Frauen dankbar entgegen, grüßend heben sie ihre Arme in die freie Luft. Auch die Blicke der Männer und Frauen lassen weder raubhafte Leidenschaften noch Leidempfindungen erkennen, vielmehr sind sie so aufeinander eingestimmt, dass die schwierige Ankunft reibungslos, wie eingeübt, ablaufen kann.» Trifft diese Beschreibung zu – und alles spricht dafür, sobald man das Gemälde mit neuen, mit Warnkes Augen ansieht –, so gewinnt es einen neuen Sinn. Rubens hat keine pikante Szene aus einem gefälligen Mythos ausgewählt, sondern in einer politischen Allegorie die wünschbare Lösung für das immer prekäre, oft kriegerische Verhältnis Spaniens zu den Niederlanden nahelegen wollen: Die neuen Landesherren seit 1600, Albert und Isabella, möchten doch die

beiden Niederlande (den protestantischen Norden und den katholischen Süden), die zum habsburgischen Spanien gehören, in die glücklichen Gefilde der Freiheit führen und ihnen dort Selbständigkeit gewähren. Warnkes erstaunliche, doch von historischem Wissen geleitete Beschreibung führt zu einer stimmigeren Interpretation – und sogar zu einem schöneren Bild.

Als ich 1975 von Marburg nach Stuttgart wechselte, empfahl mir Martin Warnke für meine neue Umgebung den Dehio-Kunsthändler «Baden-Württemberg» von Friedrich Piel und rühmte daran die exakten Beschreibungen, besonders jedoch die von Piel gebrauchten Adjektive; sie seien zugleich originell und präzise. Auf meinen Kunstreisen durch den deutschen Südwesten, mit diesem Buch in der Hand, hat sich Warnkes Urteil immer wieder bestätigt. Es ist kein Wunder, dass ihm ein solcher sprachlicher Vorzug auffiel, denn er selbst ist ein Meister des Adjektivs, einer wesentlichen Erfordernis bei der Charakteristik von Kunstwerken. Der Kunstwissenschaftler hat ja die schwierige Aufgabe, ein Nebeneinander von Anblicken in das Nacheinander von Wörtern zu überführen. Eine besondere stilistische Taktik zeichnet dabei Warnke aus: Er verschmäht das schmückende wie das abgegriffene Adjektiv und findet ein ungewohntes, mit dem Substantiv kontrastierendes Adjektiv, um die Aufmerksamkeit des Betrachters zu schärfen und ihm die Seltsamkeit der künstlerischen Mittel bewusst zu machen. Ein «energischer Bretterzaun» durchzieht – zum Beispiel – ein Altarbild Hans Multschers; seine Farben, unter denen ein «versupptes Gelb» hervorsticht, wirken wie «angefault». Überraschend und dennoch einfühlbar charakterisieren Warnkes Adjektive gemalte Frauen, sogar wenn sie noch kleine Mädchen sind, wie die Infantin Margarita, die auf Velázquez' Bild «so feierlich allein» steht, «dass sie sich an der Tischkante halten muss». Auf einem Gemälde Rubens' gönnt Maria ihren Blick nur «beiläufig dem Betrachter»; auf einem anderen wirkt der Blick Helene Fourments «wie abgerufen»; den «Tugendhelden» in einer Allegorie Rubens' krönt «eine nackt sich herankosende Viktoria» – eine überaus lebendige Kunstgeschichte. Das ungewöhnliche Adjektiv versucht, dem einmaligen Ausdruck, den der Maler in seine Figuren gelegt hat, so nahe wie möglich zu kommen. In Warnkes strenge Sätze, die kein überflüssiges Wort zulassen, bringt das un-

vorhergesehene Adjektiv einen Zug von Heiterkeit, der das doppelte Glück kunstwissenschaftlicher Erkenntnis und ihrer sprachlichen Darstellung an den Leser weitergibt.

Als sprachliches Mittel, der Lebensnähe wie der Lebensferne eines Bildes gleichzeitig gerecht zu werden, dient auch die Anspielung. Sie fügt dem gemalten Gegenstand eine weiterreichende, aber immer noch mit den Sinnen greifbare Bedeutung hinzu. Das medaillenartige Bildnis des Papstes Julius II. auf einem Holzschnitt Hans Burgkmaiers verfremdet Warnke so, dass daran die künstlerische Komposition hervortritt: «Die Kappe erweitert den Hinterkopf fast zu einer Kuppel, die denn auch in den Rand der Legende übergreift und dort die Worte auseinanderdrängt.» Kappe, Kopf und Kuppel gehören zum selben Wortstamm, doch der befremdende Vergleich eines Kopfes mit einer Kuppel erfasst gerade die Absicht des Holzschnitts, das Porträt eines Menschen so zu erhöhen, dass es die Autorität eines Papstes ausstrahlt. Das Schlusskapitel von Warnkes *Geschichte der deutschen Kunst* heißt «Sinnliche Erkenntnis»; es erläutert das Postulat Alexander Gottlieb Baumgartens, der 1750 die philosophische Ästhetik begründete: Auch die «niedereren Sinne», also auch das Auge und nicht allein der Verstand, sind zur Erkenntnis fähig. Aber sie sind es nur, wenn der Verstand mit Hilfe des Wortes den mächtigen, manchmal übermächtigen Eindruck des Bildes beschreibt, deutet und dadurch bändigt. Die kontrollierte Irrationalität der Bilder lebt in der rationalen Deskription fort, sofern diese dazu bereit ist, das außergewöhnliche Wort zu wagen.

«Ernst ist das Leben, heiter die Kunst» – leider ist Schillers Vers durch den langen Gebrauch so abgegriffen und lächerlich geworden, dass man heute über seinen bedenkenswerten Gehalt hinweglächelt. Und doch steckt in ihm eine Wahrheit, die gerade durch die kunsthistorischen Studien Warburgs und Warnkes bestätigt wird, nicht in dem Sinne, dass die Heiterkeit der Kunst nichts mit dem Ernst des Lebens zu tun hätte, sondern in dem Sinne, dass die Heiterkeit der Kunst aus dem Ernst des Lebens hervorgeht. Wie Aby Warburg an der Malerei der Renaissance, mit der angeblich die Epoche der autonomen Kunst und des freien Künstlers beginnt, nachwies, in welchem Ausmaß sie durch die psychische, soziale und politische Situation der Zeit bedingt war,

so lässt auch Warnke die Gemälde von Rubens und Velázquez, die scheinbar nur ein Fest der Farben und Formen ausrichten wollen, als anspielungsreiche Erwiderungen auf ihre Zeit und Umgebung verstehen. Kunst ist bedingt durch ihre Zeit und erst dann frei, wenn sie ihre Bedingtheit bewusst in die Darstellung aufnimmt und in ästhetische Energie umwandelt. Ein Gemälde muss, wie Warnke von ihm und also auch von dessen Interpretation fordert, «mehr sein als die Summe seiner Außenbedingungen».

Es bedarf des Kunsthistorikers, um am Kunstwerk hinter seiner gegenwärtigen Wirkung die vergangene Wirklichkeit wieder aufleben zu lassen, hinter dem Schein ästhetischer Unmittelbarkeit den schwierigen Prozess gesellschaftlicher Vermittlung sichtbar zu machen. Es bedarf eines Kunsthistorikers, der gleichermaßen dazu fähig ist, zu sehen und zu denken, zu denken und wieder zu sehen. Ein solcher Kunsthistoriker hat den Warburg-Preis der Stadt Hamburg verdient.

Lebendige Kunstgeschichte

Mit Warburg im großen Festsaal des Hamburger Rathauses

Aby Warburg hat nur ein einziges Mal zu Bildern aus der zeitgenössischen Malerei öffentlich Stellung genommen. Ihm war wohl ältere Malerei, richtig erfasst, immer auch schon aktuell und lebendig. 1925 hat Hans Tietze, der Wiener Kollege, der in Warburgs Bibliothek auch zum Vortrag eingeladen war, eine «Lebendige Kunstwissenschaft» gefordert. Nach ihm sei eine «wahrhafte Verlebendigung» der Kunstgeschichte dann erreicht, wenn es gelungen sei, «den Geist zu begreifen, der sich so und nicht anders, in der künstlerischen Form ausspricht».¹ Wenn Tietze damit eine geistesgeschichtliche Bedingtheit der Kunstwerke gemeint hat, dann würde ihm Warburg eine lebensnähere, elementar begründete Beziehung vorgeschlagen haben. Nach ihm vermag eine «zurückschauende Erkenntnis» nachzuvollziehen, dass Kunst in Vergangenheit und Gegenwart aus menschlichen Grundbedürfnissen, sei es aus Daseinsnot oder sei es aus Daseinsglück, geschaffen wurde. Je nach Lebenslage wäre das «soziale Erinnerungsorgan» des Menschen imstande, Kunstwerke als lebendige, notwendige Hilfsangebote zu erfahren. Wie eine sinnvolle Historienmalerei vergangene Ereignisse, hat eine sinnvolle Kunstwissenschaft vergangene Kunstwerke durch besondere Erinnerungsleistungen zu aktualisieren.

In dem größten Saal des Hamburger Rathauses, im Großen Festsaal, wurde von 1901 bis 1909 von dem Berliner Maler Hugo Vogel auf einer Wand von 70 Metern Länge ein Zyklus von fünf Bildern gemalt.² Hugo Vogel, ein durchaus renommierter Maler, der auch im Berliner Rathaus Räume mit Wandbildern versehen hatte, war von einer Kommission, in der Alfred Lichtwark großen Einfluss hatte, nach mehreren Ausschreibungen für das Werk auszuwählen worden. Aby Warburg ließ sich bald auch hinter den Kulissen mit herber Kritik vernehmen. Ich versuche Vogels Bildzyklus im Großen Festsaal mit Warburgs Augen zu sehen.³ Die Bilder thematisieren Geschichte, schaffen es aber nicht – so Warburgs Grundthese –, dem Betrachter der Gegenwart etwas Wesentliches zu sagen.

Die Bilderreihe zeigt in fünf Abschnitten Phänomene aus der Hamburger Geschichte. Es handelt sich noch immer um Historienbilder, eine Bildgattung, die sich um 1900, nach Warburg, in einer Krise befand. Über das ganze 19. Jahrhundert war diskutiert

- 1 Hans Tietze: *Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und der Kunstwissenschaft*, Wien 1925, S. 53.
- 2 Michael Diers: *Warburg aus Briefen*. (=Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, Bd. 2), Weinheim 1991, S. 125–140; Mark Allan Russel: *Aby Warburg and Art in Hamburg's Public Realm*. Diss. University of Cambridge 2000, Kap.4, S. 188–252. Rainer Donandt: «Ein anschwellendes Gedicht von der Kultur». Hugo Vogels Wandgemälde im großen Festsaal, in: Joist Grolle (Hg.): *Das Rathaus der Freien und Hansestadt Hamburg*, Hamburg 1997, S. 53–60.
- 3 Aby Warburg: *Die Wandbilder im Hamburgischen Rathhause (1910)*. Aby Warburg: *Gesammelte Schriften*, Erste Abteilung, Bd. I.2, hg. von Horst Bredekamp und Michael Diers, Berlin 1998, S. 579–587. Zuerst in: *Kunst und Künstler*, 8.Jg, 8. Heft (Mai 1910).
- 4 Thomas W. Gaethgens und Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996. – *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*, hg. von Ekkehard Mai, unter Mitarbeit von Anke Repp-Eckert, Mainz am Rhein 1990, S. 241.



Abb. 1
Urlandschaft

worden, wie objektiv oder historisch korrekt die Geschichtsmalerei abzubilden habe, doch gerade um 1900 wurde Künstlern immer großzügiger zugestanden, auch ihre persönliche Sicht in übergreifenden, komplexen Historienbildern auszudrücken. Der aufgeklärte Friedrich Pecht hielt den Realisten, die penibel die historisch exakten Hosen, Hüte und Röcke erkunden, frech entgegen: «Mit dem Mikroskop untersucht man Läuse, keine Helden.»⁴ Warburg teilt diese Auffassung, doch statt der Helden und Panoramen möchte er einprägsame Bewegungen, Werte und Charaktere dargestellt sehen, die lebendig und wirksam bleiben. Hier aber ist dem Künstler und seinen Ratgebern nichts eingefallen, «was zu so monumentalem Vortrag berechtigte».

Vogel zeigt in seinem Zyklus nicht benennbare Ereignisse, sondern kulturgeschichtliche Phasen, Epochen. Ereignisse, so Warburg, verlangen «den umreißenden Stift», den zeichnerisch detaillierenden Stil, wogegen kulturgeschichtliche Epochen eine «typenprägende Übersicht», eine «impressionistische Fernkunst» erfordern, einen «flächenhaft auftragenden Breitpinsel, der Milieu-

stimmung schafft». Die gemalte epochale Übersicht wird in dem Zyklus durch einen «einheitlichen Horizont» angestrebt, durch ein durchgehendes Elbgewässer und graue Wolkenbänder, stilistisch «durch einen gefällig pasteurisierten Impressionismus», der den Saal «mit einer blaugrauen Luftstimmung» ausfüllt. Dem entspricht die «seelische Ausdruckslosigkeit der Milieubewohner als stilgemäße Folge niedersächsischer Nebelatmosphäre». Der Künstler und seine Auftraggeber wollen beides, Nah- und Fernkunst, Realismus und Impressionismus in Ausgleich bringen: Dieser «Kompromißversuch» soll die herrschende «Geschmackskrise» überwinden. Schließlich hofft Warburg, dass weder die pompöse Veröffentlichung des Leipziger Museumsdirektors Richard Graul, den man für eine prachtvolle Veröffentlichung über die Wandgemälde gewonnen hatte,⁵ noch eine «wohlorganisierte journalistische Ruhmeskanonade» «das Geld einbringen, Heliographien von den Bildern für Schulen zur Verfügung zu stellen».

Wie schlagen sich diese allgemeinen Maximen in den einzelnen Bildern nieder? Auf der Senatsseite, über der Musikempore im Westen, ist die vorgeschichtliche Landschaft Hamburgs gezeigt: Eine «unbevölkerte Urlandschaft» verweist auf den kulturgeografischen Glücksfall, dass in einem Tal die Alster in die Elbe mündet. Die «graue Herbststimmung» wird vom Künstler selbst als «Symbol der grauen Vorzeit» gedeutet – nach Warburg «nicht gerade tiefsinnig». Die gewaltige, wurzelreiche Eichenbaumgruppe wird von Warburg nicht erwähnt.

Auf der großen nördlichen Wand wird im ersten der drei Großbilder das «Vorgeschichtliche Zeitalter» dargestellt: links eine Familienidylle bei einer Rinderherde. Eine Mutter mit Kind im Schoß an einem Feuer sitzend, das ein niederkniender Mann am Leben hält. In der rechten Bildhälfte zimmern junge Männer Boote und schieben fertige Boote ins Wasser, wohin ihnen zwei Gefährten die Ruder und ein Genosse die Netze nachschleppen. Warburg registriert auch hier eine «seelische Neutralität des Figürlichen», da die Männer wie «seelisch unbeteiligte Modelle» auftreten. Man könne sich damit abfinden, meint Warburg, wenn man den «gedrückten Charakter der Bevölkerung als typischen Gemütszustand primitiver Menschen» ansehe, «wie sie dem Erwachen der Kultur entgegendämmern».

5 Richard Graul: Die Wandgemälde des Grossen Saales im Hamburger Rathaus, Leipzig 1909. Das Buch ist äußerlich der Anlass von Warburgs Aufsatz.



Abb. 2
Germanen an der Elbe



In der großen mittleren Partie dieser Nordwand öffnet sich ein Panorama, für das der Oberteil des plastisch mit einer Friedensallegorie befrachteten Portals geopfert wurde. Die paganen Hamburger werden zivilisiert von der christlichen, kirchlichen Macht. Sie wird vertreten durch den Bischof (Ansgar) und begleitet und beschützt von einer bewaffneten Truppe unter Führung eines Gaugrafen hoch zu Ross. Die Hamburger kommen von rechts aus sumpfigen, von einem Weidenzaun abgegrenzten Gelände heran und fügen sich mehr oder weniger mürrisch dem Taufangebot. Ein submissiv vor dem Bischof niederknieder Kandidat ist berühmt geworden, weil er auf Anweisung des Hamburger Senats, der keinen Unterwerfungsakt dulden mochte, vom Künstler gelöscht werden musste, so dass, nach Warburg, die «beibehaltene Taufhandlungsmimik des Bischofs zu einer inhaltsleeren rhetorischen Geste verkümmert» und zu einer «höchst auffälligen Ver-

Abb. 3
Christianisierung der
Hamburger



Abb. 4
Hafenleben zur Zeit
der Hanse

flachung der Haupthandlung» führt. Umso prachtvoller glänzt der goldene Reliquienbehälter, mit dem Priester den Taufakten Gewicht verleihen. Warburg irritiert auch, dass ein ursprünglich aus seelischem Bedürfnis geschaffenes Sakralgerät jetzt artistisch verwertet wird, so wie die Eichenpracht im Hintergrund zu einer Kulisse für die herrschaftlichen Hauptfiguren verflacht.

Das vorletzte Bild zeigt eine Szene aus der Epoche der hanseischen Kaufleute. Links eine Gruppe Männer, die um Geschäftspapiere versammelt sind und die Waren prüfen, verplanen und verrechnen. Zugleich schleppen Knechte Säcke über Planken in herandefilierende Segelschiffe. Nach Warburg handelt es sich um einen «wohlfeilen Versuch, hanseatisches Milieu durch ein Nebeneinander von modernen Fischerdorfrealismen und mittelalterlicher Trachtenkunde zu versinnbildlichen». Es bietet «nur eine Art lebensgroß gemimter Heimatkunde». Im Übrigen zwang den Künstler «keine quälende Überfülle seelischer Einzelerlebnisse aus elementarer Notwendigkeit zu genialer Synthese, die allein den Geschöpfen der Phantasie die ungewollt überzeugende Symbolik idealer Humanität einzuhauchen vermag».

Im Bild auf der östlichen Wand ist über einer Estrade mit den Bürgermeister- und Senatorensesseln der modernste Hafen der Welt gemalt. Nachdem auf eine zunächst geplante Personifikation der Stadt, eine gewaltige «Hammonia triumphans», verzichtet worden war, entwarf Vogel eine Ansicht des Hafentags.⁶ Sie zeigt ein lebhaftes Publikum auf dem Kai des Hafens, den von Ferne einige Dampfer und Segler ansteuern. Warburg nennt das Stück eine «genrehafte Banalität», die «sich zu monumentaler Größe» aufbläst. Der Künstler betätigte sich hier als ein «landschaftlicher Stimmungsdekorateur». «Das flott hingesezte Hafenstück» entwickelt nicht ein seinem «pompösen Format entsprechendes Minimalquantum sinnfälliger Aufklärungsenergie».

Immer wieder also fordert Warburg, dass mit dem Historienbild der erinnerte Gegenstand durch die Künstler eine bewegende, aufklärende, lebendige Wirkung entfalte. Während der Künstler selbst das «hohe Lied auf die Kultur der Elbstromlande» verkünden will, verweigert ihm Warburg «das Amt repräsentativer Geschichtsverkündung», das dazu verpflichtete, «als soziales Erinnerungsorgan zu funktionieren».

⁶ Abgebildet bei Rainer Donandt in seinem Beitrag im Rathausband von 1997 (wie Anm.2).



Abb. 5
Der moderne
Hamburger Hafen

Nur wenige Worte verliert Warburg über das größte Bildfeld, das Schlussbild des Zyklus auf der wichtigsten, östlichen Wand des Festsaales. Eine Schiffslotte naht aus der Tiefe des Raumes, den die Elbe eröffnet. Sie treibt an den Ozeanriesen, darunter auch Kriegsschiffen, die wie gefangen in den Gerüsten der Werften und Dockanlagen hängen, und an den hohen Takelagen vorbei. Es ist die Demonstration einer imperialen Seemacht – das größte deutsche Schiff hieß «Imperator». Warburg war an seiner Ausstattung ohne Glück beteiligt.

Wie das Eingangsbild mit der vorgeschichtlichen Landschaft zeigt auch dieses Schlussbild keine Menschen. Kein Arbeiter auf den gewaltigen Werftanlagen; am Anfang wie am Ende des Zyklus bleiben die Bilder menschenleer, nachdem doch die Vorfassung eine volkreiche Hafenszenerie geboten hatte. Es scheint,

dass der Künstler für das Schlussbild eine Vision von einer zukünftigen technischen, industriellen Welt hatte, die ohne Menschen auskommt. Andere Maler, etwa André Zorn, haben in Zimmerformaten den Hamburger Hafen früher ähnlich gesehen. Hier jedoch ist er als gewaltiger Leerraum in den Mittelpunkt des repräsentativ überfrachteten Rathauses gerückt. Nach Warburg wird «die inhaltliche Leere des Ganzen durch einen Strom schillernden Elbwassers» ausgeglichen. Der Beschauer frage sich, «ob diese Gemäldesuite das ihrem pompösen Format entsprechende Minimalquantum sinnfälliger Aufklärungsenergie mitteilt».

Ich halte diesen Zeitschriftenartikel von Warburg aus der Zeitschrift *Kunst und Künstler* (1910) über einen damals noch kaum getrockneten Zyklus von Wandbildern für ein bedeutendes Beispiel einer Kunstkritik, die ihre bissige, satirische sprachliche Schärfe durch eine theoretische Grundposition heraus gesichert weiß. Warburg verlangt mit Leidenschaft eine Aktualisierung der Vergangenheit, eine «Aufklärungsenergie», die aus vergangener Kunst zu aktualisieren sei. Doch er verweigert sich der Zukunft: Es scheint, dass er sich von der Perspektive einer technischen Welt nichts versprach. Er konnte sich vorstellen, dass das moderne Individuum aus der Kunst der Vergangenheit stabilisierende Hilfen bezieht; eine technische und industrialisierte Zukunft ausgelöscht oder entbehrlich gewordener Individuen konnte oder wollte er sich offenbar nicht vorstellen.

Dankrede zur Überreichung des Aby-Warburg-Preises der Freien und Hansestadt Hamburg am 27.11.2012 im Großen Festsaal des Rathauses. Die Laudatio hielt Heinz Schlaffer.

Bildnachweis: Abb.1–5: Hugo Vogel: Die Gemälde im Festsaal des Hamburger Rathauses (1901–1909), ©Denkmalschutzamt Hamburg, Bildarchiv, Fotos: Nicolai Wieckmann.