

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 aussersehen 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 geminter 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 ausgelöschter 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.