

SIGRID WEIGEL

ABY WARBURGS AULA- EINE FLORENTINER KONSTELLATION

Als vor einhundert Jahren der von Fritz Schumacher entworfene grandiose Neubau für die Hamburger Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld eröffnet wurde und die neuen Werkstätten bezogen wurden, war der obere Teil der Wände dieser Aula noch eine weiße Fläche. Doch die architektonische Gestaltung dieses großzügigen Raumes war auf die Ausschmückung mit einem monumentalen Bildfries hin angelegt. Die Pläne dafür waren zum Zeitpunkt der Einweihung weit gediehen. Der Leiter der Klasse für figürliche Monumentalmalerei Willy von Beckerath hatte Entwürfe vorgelegt; und durch die Unterstützung einer Gruppe privater Geldgeber um den Hamburger Kunst- und Kulturwissenschaftler Aby Warburg standen auch die finanziellen Mittel für deren Realisierung bereit. Dass die Einweihung des Bilderzyklus dann erst viereinhalb Jahre später, im März 1918, stattfinden konnte, war nicht Fehlkalkulationen und Planungsfehlern geschuldet, wie sie heutzutage üblich sind, sondern dem Beginn des Krieges. Die Arbeiten am Fries waren weit gediehen, als Beckerath im August 1914, nur kurz nach der deutschen Kriegserklärung, aufgefordert wurde, Aula und Atelier für die Nutzung des Gebäudes als Hospital zu räumen.¹ Aus diesem Grund

konnte er seine Malerei erst Anfang 1918 fertigstellen.

Mit diesem Einbruch der Zeitgeschichte in die Geschichte der Kunst trägt der Wandfries von Beckerath die Spuren einer *symptomatischen Verspätetheit*. Erdacht und entworfen noch ganz im Geiste der Reformbewegung des noch jungen Jahrhunderts und der für sie typischen symbolischen Bildsprache, als dessen unumstrittener Vorreiter damals Ferdinand Hodler [ABB. 1] galt, verkörpern die makellosen unbedeckten Körper die Idee einer ‚geistigen Erneuerung‘, nach der die Welt den Gesetzen von Natur und Kosmos folgen sollte und nicht denen von Markt und Kapital.

In einem Kommentar Beckeraths zu seinem Fries erläutert er sein Bildprogramm der ewigen Welle als Symbolisierung eines stets wiederkehrenden Vorgangs „in der Geschichte der geistigen Menschheit, die sich nicht in eine Pyramide zu einer größeren Vollkommenheit zuspitzt, sondern stets in Wellenlinien mit Höhen und Tiefen in horizontaler Grundrichtung verläuft. Sie steht also inhaltlich ebenso sehr im Widerspruch zur modernen entwicklungsgeschichtlichen Weltauffassung, wie sie formell im Widerspruch, ja sogar im ausgesprochenen Gegensatz



Willy von Beckerath, *Die ewige Welle*, Aula der HFBK Hamburg *Aufgang – Gebunden, Verkündigung und Erleuchtung – Entfaltung*

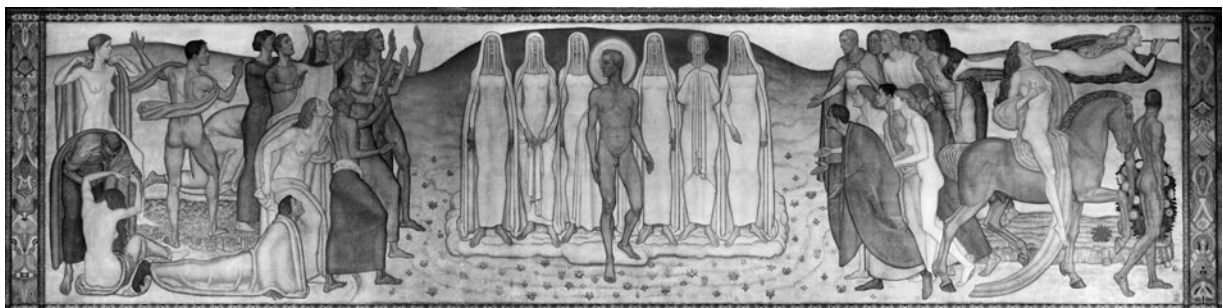
ZZO VON BECKERATH IN HAMBURG VOR 100 JAHREN

zu den ‚maßgebenden‘ Richtungen steht.“² Die einzelnen Etappen der visualisierten Bewegung sind für ihn 1.) *Aufgang* (im Bild der Morgendämmerung), 2.) *Gebunden* (personifiziert in der gefesselten Frauengestalt im linken Seitenflügel des Triptychons an der Stirnwand), 3.) *Verkündigung* (im Bild der vertriebenen Krieger und einer Gruppe von Erwachenden im vorderen Mittelbild), 4.) *Erleuchtung* (dargestellt in der Gebärde erhobener Hände im rechten vorderen Seitenflügel), 5.) *Entfaltung* (symbolisiert im Naturbild der Knospung), dann 6.) *die Erfüllung* (auf dem langen Fries der Seitenwand, dargestellt in drei Teilen, in der Mitte die Figur des „Lichtbringers“ vor den Personifikationen seiner Ideen, flankiert von zwei Gruppenbildern, links das „Crescendo“ des Erwachens und rechts eine in Bewegung geratene Gruppe, die er als Kulminationspunkt der Wellenbewegung versteht, 7.) *Spiel* (der Umschlag geistiger Bewegung in Virtuosität, dargestellt in der Ikonographie der drei Grazien), und schließlich 8.) *Niedergang* (symbolisiert in zwei Frauenfiguren, die ins Meer eintauchen).

Als aber die Teilnehmer der feierlichen Enthüllung Anfang 1918 das allegorische Bild-

programm zu sehen bekamen, das die Menschheitsgeschichte, Naturgesetzen gleich, im Bild einer ewigen Welle gestaltet, hatte das Bild der Natur in den Schützengräben des Krieges seine Unschuld verloren und war auch die Idee einer menschlichen Naturgeschichte gewaltsam desillusioniert worden.

Der Bilderzyklus hat eine konfliktreiche Geschichte; er stieß von Anbeginn auch auf Ablehnung und gilt bis heute als „umstritten“, Kritiker und Gegner forderten seine Übermalung, er wurde mehrfach verhängt, davon dreizehn Jahre während der NS-Zeit, und in den Fünfzigern wurden die Bilder für mehrere Jahre von den Wänden entfernt. Sein wechselhaftes Schicksal ist also nicht ohne die Verwerfungen, wenn nicht Abgründe zu betrachten, die sich zwischen seinem lebensreformerischen Bildprogramm und der Zeitgeschichte des 20. Jahrhunderts auftun. Da sich nach der Fertigstellung aber besonders Kritiker mit einer traditionalistischen Kunstauffassung von Beckeraths Fries ästhetisch wie auch moralisch abgestoßen fühlten und der Zyklus gerade zu jener Zeit verhängt wurde, als sich die Kunst am Idealbild ‚arischer‘ Körper auszurichten hatte, gilt das Merkmal der



Die Erfüllung



Abb. 1: Ferdinand Hodler: *Der Tag* (1900), *Die Nacht* (1889)

Verspätung jedoch nicht in ästhetischer Hinsicht. Es ist heute eher die Überhöhung ‚natürlicher‘ Körper, die Anstoß erregt, nicht mehr ihre Nacktheit, wie damals. Mit dem ‚zu spät‘ seines symbolischen Bildprogramms, dessen Ideen von der Weltgeschichte grausam überholt worden waren, und seiner ästhetischen Anstößigkeit ist der Wandfries *Die ewige Welle* in die Konstellation einer mehrfachen Ungleichzeitigkeit und Unzeitgemäßheit verwickelt. Diese kann als Lehrstück der Kunstgeschichte gelesen werden, – und zwar durchaus im Sinne jenes ‚Nachlebens der Bilder‘, das im Zentrum der Studien von Aby Warburg steht, dem Begründer der berühmten *Kulturwissenschaftlichen Bibliothek* in der Hamburger Heilwigstraße. Denn die Kulturwissenschaft Warburgs beschreibt das Nachleben der Bilder weder im Modell von Chronologie, Fortschritt oder der Abfolge von Stilen bzw. Epochen noch im Muster einer ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ nach Nietzsche. Wohl interessierte Warburg sich für Pendel- und Ausgleichsbewegungen zwischen extremen Gegensätzen wie Magie und Mathematik, Ekstase und Ruhe, doch sind diese Bewegungen bei ihm Teil einer Geschichte, die sich uns nur in archäolo-

gischen Schichten zeige. Aus ihnen sind Wanderungen von Symbolen durch verschiedene kulturgeschichtliche Räume und Zeiten rekonstruierbar, sind die Wiederkehr vergessener Bildsprachen und die unbewusste Aneignung alter Ausdrucksgebärden durch spätere Generationen abzulesen.

Mit einem ästhetischen oder gar Geschmacksurteil oder aber mit einem ideologiekritischen Urteil über das zugrundeliegende Bildprogramm werden die Symptome, die den Schichten seines Nachlebens eingeschrieben sind, jedoch unlesbar, – zumal wenn solche Urteile aus der Perspektive eines nachträglichen Wissens über den nachfolgenden Verlauf der Kunst- und Zeitgeschichte formuliert werden. Ein Mehr an Wissen, das den Nachgeborenen gleichsam von selbst zufällt, begründet keine Position des Urteilens, sondern die Aufforderung zu genauerer Lektüre. Wie leicht ist es, sich über die Lichtgestalt im Zentrum der Längsfront von Beckeraths Fries, die deutlich Züge einer religiösen Erlöserfigur trägt, zu echauffieren, da man heute darum weiß, auf welche Weise solche Erlösungssehnsucht zur Kentlichkeit einer mörderischen Führergefolschaft ent-



Spiel – Niedergang



Abb. 2: Ludwig von Hofmann: Frühlingssturm (1894/95)

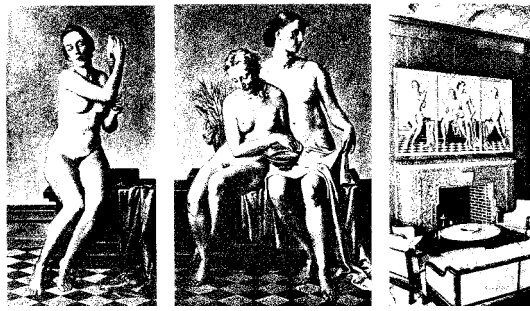


Abb. 3: Adolf Ziegler, *Die vier Elemente. Feuer, Wasser und Erde, Luft* (ca. 1937)



Abb. 4: Max Beckmann, *Die Argonauten* (1949/50),

stellt worden ist. Doch blendet man mit einer solchen Haltung aus, dass das ‚Unbehagen in der Kultur‘ (Freud), das sich in derartigen Symbolen ausspricht, auch heute keineswegs abgegolten ist. Zu Zeiten, als Bildprogramme, wie die von Beckerath, Ferdinand Hodler, Ludwig von Hofmann [ABB. 2] oder auch Kolo Moser entworfen wurden, war jedoch noch unentschieden und auch noch unentscheidbar, wohin sich ihre Bildsprache einer von Zivilisationszwängen befreiten Natur entfalten werde: ob in die aseptischen Normkörper eines Adolf Ziegler, der während der Nazizeit reüssierte, oder in die expressiven Bilder von teils verdrehten und gefesselten Körpern eines Max Beckmann. [ABB. 3 + 4]

Aby Warburgs Ansprache, die er am 23. März 1918 zur feierlichen Enthüllung von Beckeraths Wandbildern hielt, scheint gänzlich unberührt von solchen Fragen und von irgendwelchen Irritationen. In seiner Würdigung wird an keiner Stelle deutlich, dass die Beckerathsche Idee einer wellenartig verlaufenden und zyklisch wiederkehrenden „Geschichte der geistigen Menschheit“ seiner eigenen Auffassung von einer *kulturellen* Geschichte krass zuwiderläuft, einer Geschichte, in der auf dem Wege bildnerischer Praxis – sei es durch Werkzeugproduktion, Kleidung oder symbolische Tätigkeit – ein ‚Denkraum‘ der Distanz zur Natur geschaffen wird.³ Ebenso wenig scheint Warburgs Ansprache durch die Tatsache berührt, dass man sich mitten im Krieg befand. Nur in der Rhetorik seiner Schlusswendung kommt die Kriegssituation kurz zur Sprache, im Ausdruck der Dankbarkeit nämlich, dass es im vierten Kriegsjahr in Deutschland möglich sei, sich um kulturelle

Belange zu kümmern. Zwar verfügen erst wir im Rückblick über das Wissen, dass der Krieg noch siebeinhalb Monate andauern und mit einer Bilanz von nahezu zehn Millionen Toten und für Deutschland in einem Desaster enden sollte. Trotzdem aber ist die Ausblendung der Kriegssituation in Warburgs Ansprache bemerkenswert, und dies besonders deshalb, weil Warburg jemand war, der den gesamten Kriegsverlauf in geradezu obsessiver, wenn nicht zwanghafter Weise verfolgt und dokumentiert hat. Er tat dies so *extensiv* – seine entsprechenden Zettelkästen enthielten bei Kriegsende ca. 10 000 Dokumente, meist Zeitungsausschnitte⁴ – und auch so *intensiv*, dass er sich darüber in eine Art lebenden Seismographen⁵ verwandelte. Kein Reizschutz hat dieser Art täglicher Aufzeichnungen Stand halten können, so dass das Kriegsende mit einem psychischen Zusammenbruch Aby Warburgs zusammenfiel. – Doch von all dem scheint die Einweihungsrede nicht tangiert.

Hingegen lässt sich das Stichwort des Arazzo im Schlussteil der Rede (Arazzo: ein monumentaler gewebter Wandteppich) als Chiffre dafür lesen, was dieser Augenblick, als Beckeraths Wandfries im Namen der Stifter dem Hamburger Senat feierlich übereignet werden konnte, für Aby Warburg vor allem bedeutete. „Die Wandgemälde Beckeraths befinden sich ja an der Stelle über der Holzvertäfelung (...) wo schon im spätmittelalterlichen Festsaal der ‚Arazzo‘ sich ausbreitete.“⁶ Und er fügt hinzu, dass „eines der kleineren Wandgemälde, auf dem die Blumenkinder aus der Knospe ans Licht drängen“ wie geschaffen sei „zu einem Wandteppich als dekoratives und inhaltliches



Abb. 5: Domenico Ghirlandajo, Grabkapelle der Sassetti in der Santa Trinità, Florenz



Abb. 6: Arazzi mit Holzhackerszenen (15./16 Jh.), Abbildungen zu Aby Warburgs Aufsatz *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen* (1907)



Abb. 7: Willy von Beckerath, *Brahms am Flügel* (1896)

Sinnbild dieser kunstgewerblichen Schule, die an Jugend und Zukunft glauben darf und soll.“ Die Bezeichnung von Beckeraths Wandfries als Arazzo und der Vergleich mit spätmittelalterlichen Wandteppichen darf vor allem als Hinweis auf Warburgs Verständnis der Konstellation Förderer–Künstler und seiner eigenen Rolle als Kulturpolitiker verstanden werden. Denn Warburg stand damals an dieser Stelle nicht in erster Linie als Festredner, sondern mehr noch als Initiator des Projekts, als treibende Kraft einer Beckerath-Stiftung zur Finanzierung des Vorhabens und als unermüdlicher Diplomat, der für die Idee des monumentalen Wandbildes in einem öffentlichen Gebäude, zumal einer Einrichtung künstlerisch-kunstgewerblicher Ausbildung, geworben hat, um sie beim Senat der Stadt durchzusetzen. Indem er Beckeraths Wandfries in die Nachfolge eines spätmittelalterlichen Arazzo stellt, sieht er zugleich sich selbst als Erben jener Florentiner Stifter, deren Selbstverständnis und deren Kultur- und Bildpolitik er intensiv studiert hatte.

Seine Forschungen zum Nachleben antiker Ausdrucksformen in der Renaissance-Malerei hatte Warburg während seiner langjährigen Studienaufenthalte in Florenz ausgeweitet durch Recherchen zur kulturgeschichtlichen Situation und insbesondere zur Rolle der Florentiner Patrizier, in denen er – als den Stiftern von Grabkapellen – die wichtigsten Auftraggeber der Künstler und die bedeutsamsten Förderer der Künste sah. In Studien zum Florentiner Francesco Sassetti (1901/07) zeichnet er das Porträt eines Kaufmanns aus der „Übergangsepoche zwischen Mittelalter und Neuzeit“ und deutet

dessen ausführliches Testament als Ausdruck der „herben Willensgrösse des antiken römischen Familien-Hauptes“. An dessen Plänen zur Ausgestaltung der Familien-Grabkapelle in der Kirche Santa Trinità durch Domenico Ghirlandajo [ABB. 5] hebt Warburg besonders hervor, „wie ernsthaft Francesco Sassetti, der beste Typus der derzeitigen florentinisch bürgerlichen Gesellschaft, es mit seinem Bildrecht nahm.“

Mit diesem *Bildrecht* hat es eine besondere Bewandnis; es war im Florentiner Cinquecento das erworbene und vererbare Recht einer Patrizierfamilie auf Bild und Chor, das ist die ausdrückliche Erlaubnis, Chor und Altarbild einer Kapelle nach eigenem „Gutdünken ausschmücken zu lassen“, wie Warburg formuliert.⁷ Dieses private Bildrecht im kirchen-öffentlichen Raum betrachtete er zugleich als Verantwortung dafür, eine Bildsprache zu finden, in der die widerstreitenden Kräfte einer Übergangsepoche zum Ausdruck und Ausgleich gebracht werden. In der Art, wie Sassetti sein Bildrecht wahrnahm, würdigt Warburg den „gebildeten Frührenaissancemenschen“ mit einem Selbstbewusstsein, das einen „ethischen Gleichgewichtszustand“ und „charaktervollen Ausgleich anstrebt“.⁸

Vor dem Hintergrund dieses Porträts eines Florentiner Kaufmanns lässt sich Warburgs kulturpolitisches Engagement als Übertragung eines solchen Selbstverständnisses aus dem Florenz des 16. Jahrhunderts ins Hamburg des beginnenden 20. Jahrhunderts deuten. Was dort das Bildrecht des Patriziers zur Gestaltung einer Grabkapelle war, sind hier Recht und Verantwortung, die Bildpolitik im öffentlichen Raum



Abb. 8: Puvis de Chavannes, *Bois Sacré*, Wandgemälde im Amphitheater der Sorbonne

nicht den Behörden zu überlassen, sondern den Händen vermöglicher und kunsthistorisch vorgebildeter Hamburger Bürger zu überantworten. In diesem Sinne hat Aby Warburg, der selbst einer alteingesessenen jüdischen Bankiersfamilie entstammt, sich auch mehrfach für die Ausgestaltung öffentlicher Gebäude eingesetzt und sich in die städtische Bildpolitik eingemischt. Er verstand sich aber nicht nur als Geldgeber, sondern übernahm die Rolle des *spiritus rector* für die Idee des monumentalen Wandfrieses im Schumacher-Bau. Ihm war es gelungen, eine Gruppe einflussreicher und engagierter Personen für das Vorhaben zu gewinnen, u.a. den Senator Johannes August Lattmann, Toni O'Swald, die Frau des Überseekauffmanns William Henry O'Swald, der von 1908 bis 1910 zweiter Bürgermeister gewesen war, den Unternehmer und Kunstmäzen Oskar Treplowitz und, last but not least, seinen Bruder Max Warburg, den Direktor der Familienbank, an den er das Recht des Ältesten auf diesen Posten abgetreten hatte, um sich selbst dem Studium der Kunst- und Kulturgeschichte widmen zu können. Ende 1912 schon konnte Aby Warburg berichten, dass die Entwürfe Beckeraths angenommen seien; und wenig später bestätigte ihm sein Bruder die Einrichtung eines Bankkontos für das Projekt. Da die bereits zusammengetragene Summe von 9.700 Mark nicht hinreichte für den Monumentalfries von 44 Metern Länge und vier Metern Höhe, obwohl der Künstler die Arbeit ohne Honorar übernahm, betrieb Warburg die Gründung einer Beckerath-Stiftung.⁹ Nach diesem zeitintensiven Einsatz und nach der langen kriegsbedingten Unterbrechung der Arbeiten



Abb. 9: Hans von Marées, *Die Hesperiden* (1884)

am Fries bedeutete der Augenblick der Übergabe des Bilderzyklus an die Stadt den späten, aber glücklichen Abschluss eines ehrgeizigen Vorhabens, das Warburg sich ganz zu eigen gemacht hatte.

Was aber verbindet Beckeraths Bilderzyklus mit dem Arazzo in einem spätmittelalterlichen Festsaal? In mehreren Beiträgen zu solchem „monumentalen und gleichzeitig praktischen Wandschmuck“ aus den Werkstätten burgundischer Teppichweber hat Aby Warburg nicht nur ein Genre, das ansonsten weitgehend als dekorativer Gebrauchsgegenstand, als Sammler- und Wertobjekt behandelt wird, zum Gegenstand ernsthafter kunstgeschichtlicher Forschung gemacht; er hat damit zugleich auch erstmals die kulturelle Funktion kunstgewerblicher Objekte analysiert. Insofern ist die Chiffre des Arazzo auch eine Anspielung auf das Programm der reformierten Kunstgewerbeschule, die Trennung zwischen autonomer Kunst und Kunstgewerbe aufzuheben.

In einem ersten Aufsatz zum Thema mit dem Titel *Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen* (1907), der drei Exemplare von Bildteppichen aus dem 15. und 16. Jahrhundert behandelt, hatte Warburg den Arazzo beschrieben als „aristokratisches Fossil“, das aber „seinem ursprünglicher Charakter nach demokratischere Züge“ trägt; und er hatte diese Züge vor allem in der Eigenschaft des Wandteppichs als „bewegliches Bildervehikel“ und reproduzierbarer „Bildverbreiter“ entdeckt. Das darauf dargestellte „Bild-drama“ vom Leben des arbeitenden Bauern – es handelt sich um Holzfällerszenen [Abb. 6] – befragt er auf seine Stellung „im Kampfe um den

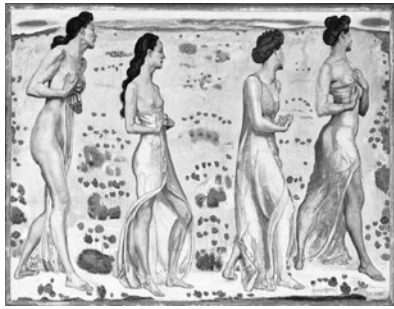


Abb. 10: Ferdinand Hodler, *Die Empfingung* (1901/02)



Abb. 11: Ferdinand Hodler, *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (1908/09)



Abb. 12: Ferdinand Hodler; *Der Ausgewählte* (1893/94)

Stil des bewegten Lebens“ hin,¹⁰ ebenso wie er auch die Gemälde der Renaissance befragt, sind doch die Ausdrucksgebärden auf Bildern für ihn bedeutsam als unterschiedliche Lösungen im Umgang der Menschen mit ihren Affekten und deren symbolischer Bearbeitung. 1912 in Rom, beim Internationalen Kunsthistorikertag war Warburg bei einem Empfang im Palazzo Doria Pamphili erneut auf burgundische Bildteppiche aus dem 15. Jahrhundert gestoßen, diesmal mit Szenen aus den Abenteuern Alexanders des Großen. Sein daraus hervorgegangener Artikel mit dem Titel *Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt*, den er im März 1913 im *Hamburger Fremdenblatt* publizierte, erörtert für diese „praktischen und zugleich unterhaltenen Wandbehänge“ das „angestammte Recht“, „Sage und Geschichte in ihrem eigentümlich unklassischen Stil zu erzählen“¹¹. Er schickte den Artikel umgehend auch an Beckerath. Der bedankte sich für Warburgs Beitrag über die Arazzi, aus dem er meinte, dessen Vorstellung über große Kunst ablesen zu können. Ob Beckerath damit zugleich – sei es bescheiden, sei es selbstkritisch – eine Meinung über die eigene Kunst verband, muss offen bleiben.

Der Maler hatte nämlich ein durchaus skeptisches und selbstkritisches Verhältnis seiner eigenen Kunst gegenüber. In einem Brief an seinen Freund Gustav Ophüls, geschrieben nach der Fertigstellung des Zyklus, spricht er davon, er kenne seine Grenzen und glaube keineswegs, das Werk eines Genies geschaffen zu haben; er ist zugleich aber davon überzeugt, dass seine Wandmalerei der Zukunft gehöre. Wie bedeutsam für ihn die symbolisch ins Bild gesetzten

Ideen waren, wird erkennbar, wenn er seine eigene Rolle lediglich in der des Propheten sieht, während nur ein Genie das Werk vollenden könne.¹² Lässt sich diese Bemerkung direkt auf das Bildprogramm der *Ewigen Welle* und die Erscheinung des Lichtbringers beziehen, so kann man sie auch als Hinweise auf Künstler-Vorbilder lesen, die damals als Genie einer neuen Malerei im Sinne der Lebensreform gehandelt wurden. Und diese Rolle kam vor allem Ferdinand Hodler zu, dessen Erfolg in Deutschland Beckerath aufmerksam verfolgte. So schrieb Beckerath, der zuerst mit Bildern von *Brahms am Flügel* [Abb. 7] auf sich aufmerksam gemacht hatte und 1906 mit dem Wandbild *Die Gefilde der Seligen* in der Bremer Kunsthalle hervorgetreten war, an Warburg im Februar 1911, dass Hodler aus Hannover einen Auftrag erhalten habe. (Es handelt sich um das heroische Monumentalbild *Einmütigkeit*, eine Auftragsarbeit für das Rathaus Hannover, 1911/13). Und in einem Brief im zweiten Kriegsmonat bewertete er Hodlers Bilder als „integralen Bestandteil deutscher Kunst“.¹³ Sein Begriff ‚deutscher Kunst‘, der uns Heutigen unheimlich geworden ist, war damals ein ästhetischer, kein nationalistischer Begriff. Der Abstand seiner Vorstellung zum zeitgenössischen nationalistischen Verständnis ‚deutscher Kunst‘ wurde nicht zuletzt darin offenbar, dass Beckerath bald darauf als scharfer Kritiker und Gegner des *Kampfbundes für deutsche Kultur* hervortreten sollte.

Doch schauen wir uns abschließend noch die künstlerische Topographie der monumentalen Wandbilder an, in die Beckerath mit seinem Bilderzyklus eintrat. Einen unumstrittenen



Abb. 13: Hugo Vogel: *Hamburgs Hafen zur Zeit der Hanse*

Maßstab stellten die riesigen Wandbilder von Puvis de Chavanne im Amphitheater der Pariser Sorbonne dar [ABB. 8]. Mit seiner monumentalen Szene eines *Heiligen Waldes* hatte er das Genre allegorischer Darstellungen eines überhöhten geistigen Lebens vorgegeben, die in seinem Fall, noch in der ikonographischen Tradition von Raffaels *Schule von Athen* stehend, Personifikationen der Künste und Wissenschaften darstellen. Dagegen hatte Hans von Marées mit seinem Triptychon der *Hesperiden* (1884) eine ästhetische Bildsprache entwickelt, die für die symbolischen Wandbilder der Jahrhundertwende prägend wurde, eine Art Nachleben der paganen Antike in der Moderne, in der die nackten menschlichen Körper zum Mittelpunkt paradiesischer Räume und Landschaften wurden, auch wenn es sich oft um ein verlorenes Paradies handelt [ABB. 9]. Mit Ferdinand Hodler aber war eine neue Malweise auf die Bildfläche getreten, in der die menschlichen Körper zum reinen Sinnbild von kosmischen, seelischen oder geistigen Zuständen wurden – wie beispielsweise in der *Empfindung* (1901/02) [ABB. 10] – dies allerdings mit einer Tendenz zur Heroisierung – wie in dem großen Wandbild *Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (1908/09) [ABB. 11], das Hodler im Auftrag der Universität Jena malte – oder einem Hang zur Sakralisierung – wie in dem Bild *Der Auserwählte* (1893/94) [ABB. 12]. Soweit die Orientierungsmarken, wie sie sich für den Künstler damals darstellten.

Für Warburg stellte sich die Konstellation anders dar. Auch er ein Bewunderer von Puvis de Chavannes und Hodler, war sein Einsatz für das Bildrecht der Bürger jedoch vor allem durch den

Antipoden Hugo Vogel bestimmt, der die Wandbilder im Festsaal des Hamburger Rathauses gemalt hatte [ABB. 13]. Gegen Vogels Bilderzyklus, der fünf Kulturphasen aus der Entwicklung Hamburgs von der unbevölkerten Urlandschaft bis zur zeitgenössischen Hafenstadt darstellt, war Warburg 1910 mit einem Artikel öffentlich zu Felde gezogen, dessen polemischer Verriss mit keinem Sarkasmus spart. So charakterisiert er Vogels Entwicklungserzählung im „historischen Monumentalstil“ als „eine Art lebensgroß gemimter Heimatkunde“ und als „wohlfeilen Versuch, hanseatisches Milieu durch ein Nebeneinander von modernem Fischerdorfrealismus und mittelalterlicher Trachtenkunde zu versinnbildlichen.“¹⁴ Sein Engagement für den Wandfries am Lerchenfeld ist damit zweifellos als bildpolitisches Gegenprogramm zu Vogels Bildern zu verstehen. Warburg versprach sich von dem Zyklus in der Aula einer Kunstgewerbeschule, dass die Studierenden dadurch zur Auseinandersetzung mit geistigen Inhalten motiviert würden. Wenngleich uns der Begriff des ‚Geistigen‘ heute als metaphysische Leerformel suspekt geworden sein mag, so sei daran erinnert, dass 1912, im Jahr, in dem das Vorhaben des Bilderzyklus entstand, Wassily Kandinsky seine Schrift *Das Geistige in der Kunst* veröffentlichte, die als *die* Programmschrift der modernen Kunst gelesen wird.

In Projekt des Bilderzyklus *Die ewige Welle* begegnen sich Warburgs kulturpolitisches Engagement für ein Bildrecht der Bürger und das reformerische Bildprogramm Beckeraths, dessen Ideen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg stammen. Dieses Programm mag durch die Zeitgeschichte desillusioniert worden sein, Warburgs Einsatz für private Kunstförderung und tätiges Bürgerengagement muss jedoch auch heute noch als uneingelöst gelten, – in einem Land, in dem die Stiftungskultur bei weitem hinter dem finanziellen Potential ihrer Bürger zurück steht.

- 1 Nach Tagebuchaufzeichnungen von Beckerath vom 19. – 20. August 1914, Mark A. Russell: *Between Tradition and Modernity. Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918*. New York, Oxford 2007. S. 189.
- 2 W.v. Beckerath in einem Brief an Gustav Ophüls im Mai 1918 in: Willy von Beckerath/Gustav Ophüls: *Briefwechsel 1896 – 1926: Zeugnisse einer geistigen Freundschaft*. Erika Ophüls (ed.), Merseburg 1992. Abgedruckt bei Michael Diers: „Anlässlich der Restaurierung: Willy von Beckeraths Wandzyklus ‚Die ewige Welle‘“. In: *newsletter der HfbK*, Nr. 52/Dezember 2008. S. 6/7.
- 3 Wiederkehr erhält darin eine gänzlich andere Bedeutung. So hat der französische Bildwissenschaftler George Didi-Huberman in Warburgs Ansatz ein „Phantommodell der Geschichte“ entdeckt, mit dem die Kunstgeschichte in Unruhe und Bewegung geraten sei. Die Geschichtlichkeit der Bilder finde darin „ihren Ausdruck in einer zwinghaften Wiederkehr und einem geisterhaften ‚Nachleben‘ der Formen (...). Also im Ungewußten, Ungedachten und Unbewußten der Zeit.“ Georges Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. (2002) Frankfurt/M. 2010, S. 30f.
- 4 Vgl. dazu Gottfried Korff (Hg.): *Kasten 117. Aby Warburg und der Aberglaube im Ersten Weltkrieg*. Tübingen 2007.
- 5 Das Bild des Seismographen hat Warburg für sich selbst verwendet. In: Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos. In: *Werke in einem Band*. Hgg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel, Perdita Ladwig. Frankfurt/M. 2010. S. 573. Vgl. dazu Didi-Huberman: *Das Nachleben der Bilder*, S. 148f.
- 6 Manuskript der Ansprache vom 23.3.1918. Archiv des *Warburg Institute London*, WIA III. 28.2.5, S. 9. Ich danke meinem Kollegen Dr. Martin Treml für die Transkription des Redemanuskripts von Warburg.
- 7 Aby Warburg: Florentinische Wirklichkeit und antikisierender Idealismus. In: *Werke in einem Band*, S. 221 und S. 214.
- 8 Aby Warburg: Sassetis letztwillige Verfügung. In: Ebenda, S. 271 und S. 277.
- 9 Die Einzelheiten sind überliefert durch die Korrespondenz von Aby Warburg im Archiv des *Warburg Institute London*. Auszüge in Michale Diers: *Warburg aus Briefen. Kommentare zu den Kopierbüchern der Jahre 1905 – 1918*. Berlin 1991, S. 91f.
- 10 Aby Warburg: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen. Erstdruck in: *Zeitschrift für bildende Kunst* NF. XVIII (1907), S. 41 – 47. In: Aby Warburg: Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance. Gesammelte Schriften. Hgg. V. Horst Bredekamp, Michael Diers. Bd. I.1. Berlin 1998. S. 221 – 230, Zitat S. 229. Vgl. dazu Michael Diers: Warburg-Lektüre: Arbeitende Bauern auf burgundischen Teppichen oder Kunst im Kanzleramt. In: *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposiums Hamburg 1990*. Hgg. v. Horst Bredekamp, Michael Diers, Charlotte Schoell-Glass. Berlin 1991. S. 179 – 198.
- 11 Aby Warburg: Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt. In: *Werke in einem Band*, S. 415.
- 12 Brief an Gustav Ophüls am 7.5.1918, in Beckerath/Ophüls, *Briefwechsel*, S. 176.
- 13 Beckerath an Warburg, 22.10.14, Archiv des *Warburg Institute London*.
- 14 Aby Warburg: Die Wandbilder im Hamburgischen Rathausaal. Erstdruck in: *Kunst und Künstler*. 8. H., Mai 1910. In: Warburg, *Erneuerung*, Bd. I.2, S. 585.

H F B K

Hamburg

Hochschule für bildende Künste Hamburg
 Lerchenfeld 2, 22081 Hamburg
www.hfbk-hamburg.de