

DIE WANDBILDER IM HAMBURGISCHEN RATHAUSSAAL

VON

A. WARBURG



Die Wandbilderreihe im grossen Saale des Hamburgischen Rathauses malte Professor Hugo Vogel in einer kritischen Übergangszeit des historischen Monumentalstils.

Die malende Geschichtsdarstellung begann jene Stilwandlung, die sich in der schreibenden Historie anbahnte, mitzumachen: hier wie dort suchte man, von der antiquarisch-politischen Einzelerzählung zu „großzügig“ typenprägender Überschau ganzer Kulturepochen fortzuschreiten. Der Künstler und seine Auftraggeber wurden sich im Laufe der Jahre dieser problematischen Situation mit steigender Deutlichkeit bewusst und bemühten sich nach Kräften, einen Ausgleich zwischen alten und neuen Stilelementen zu finden. Die hierbei heraustretende stoffliche und formale Gegensätzlichkeit lässt den Sinn dieses Kampfes um den Stil deutlicher erkennen, wenn man die technologischen und inhaltlichen Kontrasterscheinungen als organisch zusammengehörige Symptome derselben Geschmackskrisis ansieht: die historische Figurenwelt verlangte noch den umreissenden Stift, das Instrument der alten expressionistischen Nahekunst, die erzählen will; der landschaftliche Hintergrund dagegen erforderte bereits das der impressionistischen Fernkunst eigene Werkzeug: den die Farbenwerte flächenhaft auftragenden Breitpinsel, der Milieustimmung schafft.

Durch gewandte Handhabung beider Ausdrucksmittel gelang nun dem Maler ein stilistisches Ausgleichsergebnis, das den bestechenden Eindruck symphonischer Zusammenwirkung zwischen Mensch und Landschaft hervorruft. Die Unzulänglichkeit dieses Kompromissversuches festzustellen, konnte selbstverständlich nicht die Aufgabe jener offiziellen Äusserungen sein, die die Enthüllung im Juni unmittelbar begleiteten. Der Ritus öffentlicher Siegerkrönung wurde damals wie üblich mit Staatspreismedaille und „Eröffnung eines neuen Geschichtsblattes“ vollzogen, begleitet von einer wohlorganisierten journalistischen Ruhmeskanonade; so festlich erhöhte Temperatur erzeugte dann noch zu Weihnachten einen weniger ephemeren Niederschlag, der wissenschaftlich ernst zu nehmen ist; Richard Graul kommt in seinem Prachtwerke* der laudatorischen Tendenz mit den Mitteln entwicklungsgeschichtlicher Beobachtung so geschickt zu Hilfe, dass die allzu besänftigenden Töne, die er der Trompete der Fama entlockt, die Gegenäusserung der trockenen Analyse eines problematischen Versuches zur kunstwissenschaftlichen Pflicht

* Richard Graul, die Wandgemälde des grossen Saales im Hamburger Rathaus. Leipzig 1909.

machen. Allein schon deshalb, damit nicht durch den äusseren Nachdruck des Hamburgischen Erfolges der Verzicht auf psychische Spannungssteigerung programmatisch werde für einen neuen historischen Monumentalstil.

Worin haben wir nun, den Bilderzyklus der fünf Kulturphasen Hamburgs betrachtend, im Sinne der Bewunderer des Meisters dennoch die Symptome fortschreitender monumentaler Stilbildung zu erkennen? Doch wohl vor allem in der Beseitigung der vom Theater her in die Malerei eingedrungenen Untugenden in Mimik, Beiwerk und Hintergrund. An Stelle überlauter Mitteilbarkeit im wesensfremden Stile romanisierenden Pathos soll stille zusammengefasste Menschlichkeit treten, deren höhere von innen heraus deutliche Charaktere des antiquarisch getreuen oder sinnbildlich erklärenden Aufputzes entraten können. Sie bedürfen auch nicht mehr zur Wesensbezeichnung der wechselnden, echtes Lokalkolorit vortäuschenden Kulisse; heimatliche Landschaftsmotive umspannen mit einheitlichem Horizont die fünffache Symbolisierung bodenständigen Geschehens. In der Idee und Ausführung dieser Hintergrundbehandlung liegt ohne Zweifel an sich eine positive künstlerische Errungenschaft; sie entspricht durch einen gefällig pasteurisierten Impressionismus den dekorativen Forderungen grossräumiger Wandkunst und erfüllt zugleich den Rathaussaal mit einer blaugrauen Luftstimmung, die die seelische Ausdruckslosigkeit der Milieubewohner als stilgemässe Folge niedersächsischer Nebelatmosphäre dem Auge plausibel macht. Man genoss die Ruhe des Ganzen um so dankbarer, als man die unruhige Didaktik Düsseldorfer Historien nicht mit Unrecht befürchtet hatte. Landschaft und Figuren aber hatten sich jetzt, nachdem der Maler sich von „Düsseldorfer Velleitäten“ in Paris „gereinigt“ hatte, die besten Monumentalmanieren angeeignet.

Das erste Bild, eine unbevölkerte Urlandschaft, versprach noch – was nachher nicht erfüllt wurde – eine umstilisierende Durchgeistigung des dekorativ Landschaftlichen. Man mochte auch die graue Herbststimmung – nach dem erklärenden Programm des Künstlers selbst – sich gefallen lassen als eben nicht gerade tief sinniges Symbol der grauen Vorzeit. Im zweiten Bilde der Vorzeit musste dann zuerst die Grenze dekorativen Begabungsgebietes überschritten werden. Die seelische Neutralität des Figürlichen auf dem „vorgeschichtlichen Zeitalter“ zunächst nicht gerade verletzend; Puvis de Chavannes hatte nicht umsonst den Sprachschatz offizieller Monumentalität um die Wirkungsakzente stillen in sich gesammelten Menschentums bereichert; von seiner Errungenschaft profitieren die Gestalten Vogels zunächst negativ, insofern sie lebhaftes Gestikulieren unterlassen; aber während bei dem Franzosen die äusser-

liche Ruhe sich mitteilt wie gebildete Selbstbeherrschung mitfühlender Menschen, beruhigt die Fischersleute auf dem Vorzeitgemälde die Passivität seelisch unbeteiligter Modelle; selbst die Bootschieber, auch wenn man sie nicht gerade an Feuerbach misst, scheinen dem Stillleben ihrer routiniert gezeichneten Muskelpartien keine aktive Energie einzuflößen. Immerhin kann man sich mit dem gefällig angeordneten und akademisch gut durchgebildeten Gruppenbild noch dadurch abfinden, dass man den gedrückten Charakter der Bevölkerung als typischen Gemütszustand primitiver Menschen nachempfunden, wie sie dem Erwachen der Kultur entgegendämmern.

Leere und Schweigen sind jedoch bei dem Mittelbilde – den Anfängen der christlichen Kultur – nicht mehr als stimmungsbildende Faktoren zu gebrauchen; hier musste einmal lapidar gesprochen werden. Die Komposition war ursprünglich durch die obere Hälfte des Portals in zwei Szenen zerlegt; links ein Gaugraf mit Reitergefolge, rechts der Bischof, die Heidenbekehrung durch die Taufe vollziehend. Dem Wunsch des Künstlers nach einer einheitlichen Fläche entsprach man später verständigerweise durch Entfernung der trennenden und drückenden oberen Portalhälfte. Die dadurch entstandene Lücke füllte der Maler aus durch eine Prozession weissgekleideter Träger des „goldenen Schreins mit den Reliquien des heiligen Petrus“ (Graul). Im letzten Augenblick änderte sich der Hauptakt wesentlich: der Täufling wurde dem Bischof entrissen, so dass dessen im wesentlichen beibehaltene Taufhandlungsmimik zu einer inhaltsleeren rhetorischen Geste verkümmert; er soll jetzt predigen über den freigewordenen Raum hinweg zu einer im Sumpfe stehenden Ansammlung von Frauen und Männern. Diese höchst auffällige Verflachung der Hauptaktion begründet Graul damit, dass die Taufe ein „allgemach etwas banaler Vorwurf volkstümlicher Historienmalerei geworden sei, dem die häufige Wiederholung viel von seiner Weihe genommen habe“. Verbrauchte Stoffe mag der Dekorateur fürchten, nicht ein bildender Künstler, vorausgesetzt, dass für ihn die Umschöpfung eines überlieferten Stoffes nur der äussere Anlass innersten Gestaltungstriebes ist, der nach gesteigertem Ausdruck ringt. Das eklektische Temperament Vogels bewahrt ihn freilich vor solchem Wettkampf um den höheren und intensiveren Ausdruck; es neigt im Gegenteil dazu, Wasser in den Wein der Lehrmeister zu giessen und die Art dieses Verdünnungsprozesses, lässt sich gerade hier deutlich beobachten, wo ein bestimmtes Bild von Puvis de Chavannes vorbildlich eingewirkt hat: die Begegnung der kleinen Geneveva mit dem heiligen Germain im Panthéon in Paris; beide Wandbilder behandeln das Motiv eines Bischofsheiligen, wie er zwischen andächtigen Menschengruppen eine feierliche Einzelhandlung vollzieht; durch des Heiligen Handauflegung scheint bei dem französischen Meister das religiöse Fluidum auf das Kind und seine Gemeinschaft überzugehen, die in starker Ergriffenheit verstummen.

Die Stille, die sie umfängt, ist eben nur das äussere Symptom eines konkreten religiösen Erlebnisses und auf dem Willen und der Fähigkeit zur Nacherfahrung so selbstvergessener Andacht beruht die dauernd packende Eindruckskraft jener „stimmungsvollen Harmonie“; sie aber allein um ihres äusseren ästhetischen Reizes willen verwerten und dabei zugleich vor sinnfälliger Verkörperung zurückweichen, weil man sich der Grundbedingung persönlichen Nacherlebens nicht gewachsen fühlt, bewirkt eben, dass die ergreifenden Ausdruckswerte innerlicher Kultur zu leeren Anstandsregeln für dienstthuende Kunstwerke verblassen. Für die Äusserlichkeit des Schaffensprozesses ist ferner die unfreiwillige Akzentverschiebung symptomatisch, die jene Ausdrucksscheu bewirkte: da der Bischof nicht mehr durch seine Taufhandlung die Aufmerksamkeit nach rechts lenkt, wird der äussere Bildmittelpunkt mit der Prozession, als deren Führer nunmehr der Bischof erscheint, auch für den Haupteindruck bestimmend und der unbefangene Zuschauer erblickt jetzt als Symbolum des Eintritts christlicher Kultur, des „wichtigsten Wendepunktes in der Geschichte der heimatlichen Scholle“: die Einführung des Reliquienkultes unter dem Schutze der weltlichen Macht.

Der goldene Schimmer des Reliquienschreines, der über dem Hamburgischen Staatswappen des Portales im architektonischen und illustrativen Zentralpunkte des Ganzen aufsteigt, verrät dem nachdenklicheren Geschichtsfreund, dass es nur eine Scheinemanzipation vom antiquarischen Historienstil bedeutet, wenn man die sinnvollen Realien der Geschichte artistischen Zwecken unterwirft; liturgische Gewandung und Gerätschaften sind eben ihrer wesentlicheren Qualität nach nicht Farbenvaleurs und Linienkadenzen. Wer sich weiter vergegenwärtigt, dass an dieser Stelle einst Carl Gehrts den Sieg der Reformation schildern sollte, dem wird die Überwindung der „unruhigen Redseligkeit“ des Religionsgesprächs ein teuer erkaufter Sieg der Atelierfeinheit über das historisch Charaktervolle erscheinen.

Die entscheidende Wendung der Stilkrise musste, wie die Abbildungen bei Graul verfolgen lassen, beim dritten Wandgemälde eintreten. Im „alten Hamburg“ mussten jetzt entweder Kostümfigur oder Volksseele zum herrschenden Stilprinzip der Typenbildung werden. Der wohlfeile Versuch, hanseatisches Milieu durch ein Nebeneinander von modernen Fischerdorfrealismen und mittelalterlicher Trachtenkunde zu versinnbildlichen, führte – freilich erst nachdem das Kompromissprodukt an der Riesenwand ausgeführt, seine Lebensunfähigkeit eingestanden – zur Peripetie. Die Volksseele siegte; mit starken Verlusten, die jedoch nicht zu beklagen sind: nur vergrößerungsunwürdige Skizzenbuchplattitüden fielen. Ihr Wegfall kann indes den Überlebenden noch nicht zu der erforderlichen inneren Grösse verhelfen. Zwei Männergruppen in der Ecke links markieren den Wagemut hanseatischer Kauf-

mannsenergie: ein alter langberockter Herr sucht sich von ein paar gleichgültigen Waterkantlern umgeben, mit einer Seemannstypen über den Inhalt eines Blattes zu verständigen, während fünf andere Leute hinter ihnen durch zwei Kisten und drei Säcke die Ladefähigkeit eines unmöglichen Segelfahrzeuges gefährden. Andere Schiffe, im Baustile zwischen Mittelalter und Neuzeit unsicher schwankend, dekorieren einen Strandhafen, den ein graublau schimmernde Stadtvedute umrahmt. Es ist klar, warum Personalverminderung hier nicht wie organische Auslese der Passenderen für monumentale Existenz wirkte; den Künstler drängte es nicht aus innerster Schaffensnot zur Typenvereinfachung. Keine quälende Überfülle seelischer Einzelerlebnisse zwang ihn aus elementarer Notwendigkeit zu genialer Synthese, die allein den Geschöpfen der Phantasie die ungewollt überzeugende Symbolik idealer Humanität einzuhauchen vermag. Daher musste jenes auf dem vierten Bilde vorgenommene Experiment, eine kulturgeschichtliche Epoche ohne die konventionellen Belebungsmitel der Tracht und der Gebärde zu schildern, nur eine Art lebensgross gemimter Heimatskunde hervorbringen, deren Gehalt im Rahmen anspruchsloser Buchillustration sein kongenialeres Format fände. Und trotzdem bedurfte es erst noch — auf dem heute verschwundenen fünften Bilde — jenes Massenversuchs, die in höheren Monumentalkreisen üblichen Formen abzustreifen, ehe man bodenständlicherer Nüchternheit das Privilegium monumentalen Auftretens aberkannte zu gunsten eines menschenfreien Panoramas; denn unter diesem ruht eine bereits völlig ausgeführte Apotheose modernen Volkslebens: Südwestermänner, flaggenhissende Matrosen, mit einer erschütternd monumental in freien Vierländerin im Mittelpunkt und Vordergrund, kurz, das ganze Schlussbildgewimmel eines Lokalstückes in St. Pauli durfte erst das vom Künstler kritiklos verliehene Privilegium monumentalen Auftretens öffentlich mißbrauchen, ehe es im heimatlichen Strome den sühnenden Opfertod fand.

Diese ganze fatale Stilkrise, die der Maler durchmachte, war subjektiv heilsam und objektiv respektabel, soweit der Künstler und seine Freunde jene Zeugen dafür diskret verschwinden lassen, dass der Künstler selbst am Ende einer langen Schaffensperiode einer so genrehaften Banalität den unverantwortlichen Versuch gestattete, sich zu monumentaler Grösse aufzublasen. Graul präsentiert dagegen jene verflossenen Beweisstücke mangelnder künstlerischer Selbstkritik im grösstmöglichen Formate, ohne diese Leistungen gebührend zu distanzieren. Der Künstler selbst verdeckte ja seinen Rückzug als charakterbildender Epiker durch einen Vorstoss des landschaftlichen Stimmungsdekors; das flott hingesezte Hafenstück, das die menschen- und bewegungerzeugende Schöpferkraft auf gar keine Probe mehr stellte, interessiert stofflich und, indem es die inhaltliche Leere des Ganzen durch einen breiten Stromschillernden Elbwassers ausgleicht, täuscht es

darüberweg, dass die Einzelbestandteile des künstlerischen Erlebnisses den Läuterungsprozess stilisieren der Umschmelzung zu höherer Einheit nicht erfahren haben.

Vogels historischer Monumentalstil spricht also das entscheidend zusammenfassende Schlusswort unter Verzicht auf das eigentlichste und höchste Ausdrucksmittel der Historie, des beseelten Menschentums. Landschaftliche Stimmungswerte lenken zugleich von der energetischen Unzulänglichkeit der noch vorhandenen Figurenwelt der Hauptbilderwand so erfolgreich ab, dass der visuell einschmeichelnd beruhigte Beschauer sich nicht erst durch die Frage stört, ob denn diese Gemälde suite das ihrem pompösen Format entsprechende Minimalquantum sinnfälliger Aufklärungsenergie mitteilt.

Wer das Amt repräsentativer Geschichtsverkündung öffentlich übernimmt, verpflichtet sich dazu, als soziales Erinnerungsorgan zu funktionieren, das zurückschauender Selbsterkenntnis zur Besinnung auf die wesentlichen Entwicklungsmomente verhelfen soll; wenn nun aber jenes Riesentryptichon von Strandidyll, religiösem Zeremonialakt und Landungsplatz die Quintessenz Hamburgischer Kulturbewegung ausreichend versinnbildlicht, so ist eben den Hamburgern und ihrem berufenen Organ im Augenblick höchster Gedächtnisanspannung nichts aufregend Grosses, nicht einmal menschlich Wesentliches eingefallen, das zu so monumentalem Vortrage berechtigte. Diese Unbedeutbarkeit verspürt Graul offenbar nicht; er preist den Wandschmuck als „gewaltiges Epos“, als ein „hohes Lied auf die Kultur im Elbstromlande“, das eine „enthusiastische Entdeckung für die Grösse Hamburgs“ erweckt.

Hamburg scheint die festlich optimistische Beurteilung dieses problematischen Ausgleichsversuches zu teilen; Heliogravüren, die ohne die dekorativ verdienstliche Farbenwirkung nur auf den fragwürdigen pantomimischen Aufklärungswert der Staffage reduziert sind, schmücken bereits Hamburgs Gymnasien; hoffentlich verhindert es die Finanzlage, den Ruhm der Rathausbilder derartig in staatliche Regie zu nehmen, dass man noch andere weitere Kreise der werdenden Jugend mit pseudomonumentalen Surrogaten wirklich grossgesinnter Vergangenheitskunde versorgt. Die Scheu vor falschem Enthusiasmus ist ja als Reaktion gegen die frühere Geschichtsrhetorik eine verständliche Zeitererscheinung; aber solche Dyspepsien gehen vorüber; Goethes Zeit erwartete noch, dass Kunstwerke: „aufregen und nutzen“. Solche Zeiten dürften wiederkommen. „Von der Aufregung zur Anregung“ müsste dann in dem ungeschriebenen Buche von den Seelenmoden im zwanzigsten Jahrhundert, jenes Kapitel lauten, das den Einfluss des ermüdeten Arbeitsmenschen auf die künstlerische Kultur behandelt. Hamburgs Rathauswandschmuck würde dann ein belehrendes Objekt abgeben für die Sozialpsychologie einer Epoche, die schon froh war, „Schlimmeres zu verhüten“, wo sie kategorisch das Höchste hätten fordern müssen.