

Zwischen Küche und Kunst: Die wahre Rolle der Mary Warburg

Bärbel Hedinger/Michael Diers (Hg.)
**Mary Warburg. Porträt einer
 Künstlerin. Leben und Werk.**
 München, Hirmer 2020.
 536 S., 900 Farbbabb.
 ISBN 978-3-7774-3614-2. € 68,00

Die „passive Harmonie der Frau heißt Natur, die bewußte und gewollte des Mannes heißt Kultur.“ „Die Kunst ist vom Mann für den Mann gemacht.“ Die ideologischen Behauptungen aus dem damals populären Buch *Die Kunst der Frau* des Kunstkritikers Karl Scheffler (Berlin 1909, 20 und 29) stehen programmatisch für das Denkmilieu, in dem die Künstlerin Mary Warburg, geb. Hertz (1866–1934) versuchte, ihren künstlerischen Weg als Malerin und Bildhauerin zu gehen. Die nicht nur von Hamburg aus dekretierte Geschlechterhierarchie um die Jahrhundertwende erschwerte die Karriere der Künstlerin erheblich. Die Kunstkritikerin und Frauenrechtlerin Lu Märten schrieb zum schweren Stand von Künstlerinnen in der Gesellschaft 1919 in ihrem Buch *Die Künstlerin*: „So ist alles geistige und künstlerische Schaffen der Frau schon in seinem Beginnen obdachlos und schutzlos“ (41). Auch wenn Mary Warburg im gut-situierten Milieu des Hamburger Großbürgertums agierte, waren gerade dort die Vorbehalte gegenüber Künstlerinnen besonders präsent. Ihr Ehemann Aby ermutigte sie einerseits in ihrer Kunst, andererseits aber erwartete er von ihr auch, sich ihrer Mutter- und Hausfrauenrolle diszipliniert zu widmen. Zwischen gesellschaftlichem Korsett und künstlerischem Freiheitsdrang siedelte sich das bürgerliche Leben der Mary Warburg an. Bislang

stand ausschließlich Aby Warburg im Rampenlicht der Forschung, in der seiner Frau bestenfalls die Rolle des dekorativen Beiwerks und der Muse des großen Kunst- und Kulturwissenschaftlers zugesprochen wurde. Bärbel Hedinger und Michael Diers haben die Künstlerin nun mit einer aufwendigen und reich bebilderten Monografie und einem Werkverzeichnis wiederentdeckt.

HAUSFRAU UND MUTTER ODER VERKANNTES GENIE?

Spätestens seit 1971, als Linda Nochlin (1931–2017) mit ihrem Essay „Why have there been no great women artists?“ die feministische Kunstgeschichte einläutete, entstanden eine Vielzahl an Monografien zu Künstlerinnen. Doch sie bilden nur die Spitze des Eisbergs einer Künstlerinnengeschichte, die bis heute der Künstlergeschichte nachgeordnet ist. Die Kunstmuseen der Welt zeigen in erster Linie Künstler, während die Werke der Künstlerinnen größtenteils in den Depots schlummern. Eine gendergerechte Kunstgeschichtsschreibung erscheint immer noch als defizitär. Doch man ist auf einem guten Weg, wie etwa – um zwei jüngere Beispiele zu nennen – das Netzwerk „Monacensia“ mit seiner Blogparade „#female heritage“ letzten November oder die Alte Nationalgalerie in Berlin 2019 mit der Ausstellung „Kampf um Sichtbarkeit“ gezeigt haben.

Hedingers und Diers' Buch über Mary Warburg ist ein Beitrag hierzu, wenngleich klarzustellen ist, dass sich die Publikation nicht als Beitrag zu einer feministischen Kunstgeschichtsschreibung versteht. Vielmehr ist sie eine Künstlerinnenmonografie, die sich der malerischen und skulpturalen Kunstproduktion einer Frau zuwendet, indem sie ihren künstlerbiografischen und soziohistorischen Hintergrund ausleuchtet. Dazu zählen die gesellschaftliche Rolle von Frauen und Künstlerinnen um 1900 ebenso wie viele andere Aspekte der



Abb. 1 Mary und Aby Warburg in der „Amüsiercke“ ihrer ersten Florentiner Wohnung, 1898. Fotografie (Hedinger/Diers, S. 42)

Mikro- und Makrogeschichte dieser gesellschaftspolitischen Schwellenzeit. Deshalb taxieren mehrere Autorinnen und Autoren in ihren Aufsätzen Mary Warburgs Verortung in der klassischen Moderne und im Einflussbereich der „Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde“, untersuchen ihre wissenschaftlichen Illustrationen, Grabmalentwürfe und Reiseskizzen und beschäftigen sich mit dem komplexen Widerstreit von Judentum und Christentum im großbürgerlichen Hamburg, um mit einem Rückblick der Enkelgeneration zu schließen. Daran schließt sich das Werkverzeichnis an, gefolgt von einer Auswahl zeitgenössischer Quellentexte.

Wissenschaftshistorisch gut begründet wird im einleitenden Aufsatz von Hedinger und Diers über Marys Leben und Werk, warum sich die Beschäftigung mit der Frau des ‚großen Aby‘ lohnt. Das zeigte sich schon in einer ersten kleinen Schau zu Mary Warburg 1985 in der Hamburger Kunsthalle – die selbstverständlich damals zu Ehren ihres Mannes und aus Anlass der Verleihung

des Aby Warburg-Preises an Meyer Schapiro ausgerichtet wurde. Im begleitenden Faltblatt (Texte von Georg Syamken) wird einerseits bedauert, dass Mary Warburg in keinem Künstlerlexikon Erwähnung finde. Andererseits wird ihr attestiert, dass sie mit dem bronzenen Aby-Porträt zwar einiges erreicht habe, ansonsten mit ihrer Kunst aber doch eher im 19. Jahrhundert hängen geblieben sei. Methodisch und typologisch völlig unzureichend ist dann der beiläufige Vergleich ihres Werkes mit namhaften Künstlern (Cézanne, Duchamp, Picasso, Giacometti u. a.), der mit der Behauptung endet, dass die Häuslichkeit das „Reich Mary Warburgs“ gewesen sei. Ein unangenehmer Tonfall der Herablassung und Arroganz durchzieht diese Texte, mit dem die Künstlerin „ein für allemal in eine Ecke gestellt wird, in die kein Licht der Kunstgeschichte mehr vordringen sollte“, wie Hedinger und Diers zu Recht vermuten (83).

Ungleich abwägender blickte die 1986 bei Martin Warnke eingereichte Magisterarbeit über Mary Warburg von Sabina Ghandchi auf ihren Untersuchungsgegenstand. Für das vorliegende Werkverzeichnis bildet diese eine erste Grundla-

Abb. 2 Mary Warburg im Atelier neben ihrer Büste von Lili du Bois-Reymond, 1923. Ton (P 36) (Hedinger/Diers, S. 69)

ge. Aber auch diese Autorin erliegt den Klischees, wenn sie Warburg zwar als „hochbegabte Dilettantin“ preist, um sie dann aber doch wieder zurechtzustutzen, indem sie ihr harmloses Treiben als private Leidenschaft einer „künstlerisch ambitionierten ‚höheren Tochter‘ des ausgehenden 19. Jahrhunderts“ darstellt. Vor diesem Hintergrund ist es heute unerheblich,

welches Attest man dem Œuvre Mary Warburg ausstellen möchte. Denn die bisherigen Maßstäbe zur kunsthistorischen Verortung der Künstlerin sind vollkommen unzureichend, gehen von den falschen, in den 1980er Jahren üblichen, bisweilen misogynen Prämissen aus und machen die Wiederaufnahme der Causa „Mary“ zu einem Desiderat für eine methodisch reflektierte Kunstgeschichte. Das vorliegende Buch gibt nun erstmals detaillierten Einblick in das symbiotische wissenschaftliche wie künstlerische Agieren der Eheleute (Abb. 1) und auch in die Reibungsverluste, die in der Alltagsbewältigung vor allem von Mary zu erdulden waren.

PRIVATE UND WISSENSCHAFTLICHE SYMBIOSE

Nicht wenige Werke der Künstlerin vor allem aus dem Bereich der plastischen Arbeiten sind nur durch Fotografien und schriftliche Zeugnisse überliefert. Hierzu zählen etwa Porträtköpfe wie



der von der Schriftstellerin und Pazifistin Lili du Bois-Reymond, der 1923 entstand. Eine Fotoaufnahme zeigt Warburg im Büstenausschnitt neben dem Porträtkopf aus Ton in Lebensgröße (Abb. 2). Markant und ausdrucksstark ist das Gesicht, auf dessen Oberfläche die Spuren der Bearbeitung steheengeblieben sind. Aby Warburg, der damals im Sanatorium in Kreuzlingen behandelt wurde, ließ sich mehrere Fotografien schicken und kommentierte die Plastik ausführlich, gestand, dass er gefesselt sei von diesem Werk „symbolischer Größe“. Er entdeckte an ihm aber auch etwas „Willkürliches“ und die Gefahr, dass das Gesicht die Wirkung einer Totenmaske hervorrufen könne. Aus dem Tonmodell ist schließlich ein Bronzeabguss entstanden, doch beide Exemplare sind verloren. Erhalten geblieben ist das berühmte Bronzeporträt Aby Warburgs, das Mary Warburg nach dessen Tod 1930 vollendete und das als ihr Hauptwerk gilt (Abb. 3). Die „staatsmännische“ Büste, deren knapper Ausschnitt aus Kopf und

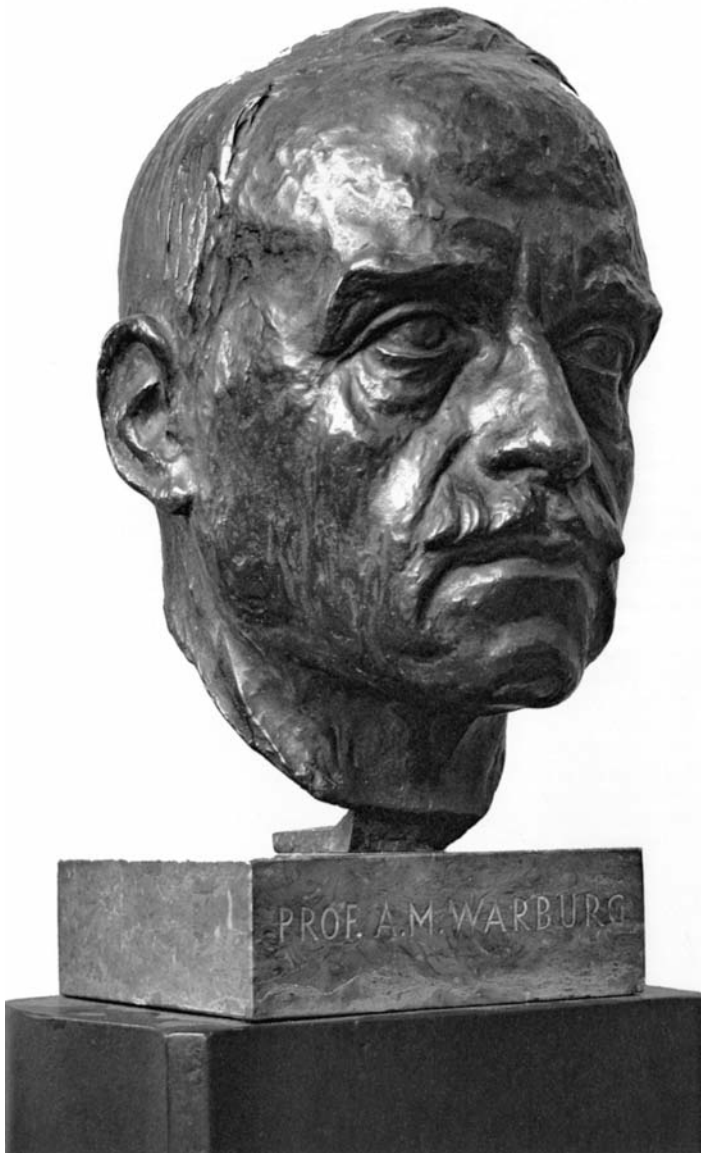


Abb. 3 Mary Warburg, Aby Warburg, 1930. Büste. Bronze, 28,5 x 16 x 21 cm. Hamburger Kunsthalle (P 41) (Hedinger/Diers, S. 465)

Michael Diers und Martin Warnke behandeln deshalb in einem gemeinsamen Essay das Kunstverständnis des Ehepaares, dem man aus Briefen und anderen Schriftquellen Ansätze einer Theorie der Gegenwartskunst abgewinnen kann, ergänzt durch ihre kleine Kunstsammlung, die freilich hinter der Bibliothekssammlung zurückstehen musste. Immerhin zählte die 1913 erworbene „Stute mit Fohlen“ von Franz Marc dazu. Im konservativen Hamburg war diese Akquise durchaus couragiert, und sie steht exemplarisch für die reflektierte Auseinandersetzung der Warburgs mit der zeitgenössischen Kunst zwischen Figuration und Abstraktion, mit 200 Künstlern, welche sie persönlich oder aber aus Ausstellungen und Katalogen kannten, wie Bantzer, Barlach, Boccioni, Böcklin, Corinth, Dix, Hildebrand, Liebermann, Munch, Nolde, Rodin oder van de Velde. Selbstverständlich rezipierte Mary kunsttheoretische

Halsansatz auf einer schlichten Steinplinthe steht, war bereits 1928 in Arbeit, als Aby noch lebte, der aber kaum Modell gegessen haben wird. Es ist ein energiegeladenes Bildnis, dessen unruhig flimmernde Oberfläche das irisierende Denken aufscheinen lässt und es in die ‚milde Strenge‘ der Gesichtszüge einbettet. Die Beschreibung allein reicht nicht aus, um Marys Werk nach kunstwissenschaftlichen Maßstäben einzuordnen. Es verlangt nach einer Verortung in der Moderne und vor allem auch in Mary und Aby Warburgs Auseinandersetzung mit ihr.

Schriften wie beispielsweise Klingers *Malerei und Zeichnung* (1895). Hinzu kamen ihre ehrenamtlichen Beiträge und Kontakte etwa zur „Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde“, an deren Ausstellungen sie regelmäßig mit Exponaten beteiligt war, weshalb es verfehlt war, ihre Kunst als Privatkunst abzutun. In ihrem Aufsatz rekonstruiert Andrea Völker jetzt den künstlerischen Beitrag Mary Warburgs zu den Jahresausstellungen mit Zeichnungen, Stillleben, Landschaften, Porträts und Angewandter Kunst. Die Künstlerin besuchte regelmäßig die Vorträge des von ihr geschätzten Direktors

der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark (1852–1914), und nahm an den Sitzungen der „Gesellschaft“ unter dessen Vorsitz teil.

Steffen Haug beleuchtet die Rolle, die Mary Warburgs kunstwissenschaftliche Illustrationen für Aby's Forschungen spielten. Als das jung vermählte Paar knapp fünf Jahre in Florenz wohnte (1897–1902), fertigte sie zahlreiche Zeichnungen und Kompositionsschemata von italienischer Renaissancekunst an, die im Fokus von Aby Warburgs Forschungen stand. Fotografisch waren die Freskenzyklen der Sassetti-Kapelle in Florenz oder der Sala di Galatea in der römischen Villa Farnesina ohne Verzerrungen nicht einzufangen, weshalb Mary Warburgs Skizzen die Forschungen des Gatten auch später noch bis ins Sanatorium von Kreuzlingen begleiten und den visuellen Überblick in Ergänzung zu fotografischen Detailaufnahmen gewährleisten sollten. Kaum zu überschätzen sind ihre Schemazeichnungen der Monatsfresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara, die Warburg die Entschlüsselung der astrologischen „Sphärenharmonie“ dieser Bilder überhaupt erst ermöglichten. Auch im Bilderatlas *Mnemosyne* hatten sie ihren festen Platz und legen beredtes Zeugnis ab vom wissenschaftlichen Gemeinschaftswerk des Ehepaares, das der Ehemann keineswegs verheimlichte. In Briefen und Publikationen lobt er die Symbiose als methodische Grundlage seiner wissenschaftlichen Arbeit.

KÖNIGSKLASSE DISEGNO

Mary Warburgs künstlerische Vielseitigkeit manifestierte sich skulptural in den erwähnten Porträts, aber auch in der Grabmalkunst auf dem Ohlsdorfer Friedhof. Andrea Völker macht in ihrem Essay deutlich, dass die Familiengräbmäler in ihrem schlichten Klassizismus mit Renaissanceakzenten



Abb. 4 Mary Warburg, Grabmal für Paul Hertz, 1898. Heller Sandstein und Bronze. Hamburg, Ohlsdorfer Friedhof (PG 1) (Hedinger/Diers, S. 135)



Abb. 5 Mary Warburg, Ansicht von Rothenburg o. d. T. („Spitalhof“), 1896. Bleistiftzeichnung (S XIV.34) (Hedinger/Diers, S. 142)

als Monumente zwischen Kontemplation und Repräsentation konzipiert sind (Abb. 4). Ihr architektonisches Form- und Proportionsgefühl ist jedoch ohne ihre rastlose zeichnerische Tätigkeit kaum zu verstehen – der Disegno war auch für sie die Erzdisziplin der bildenden Kunst. Bärbel Hedinger widmet deshalb den Rothenburg-Reiseskizzen eine eingehende Untersuchung. Sie entstanden im Sommer 1896, als Mary Warburg mit ihrem Vater eine Reise durch Franken unternahm, während sich der Ehemann bei den Pueblo-Indianern in den USA aufhielt. Sie stehen exemplarisch für Marys nüchternen Zugang zu den Rothenburg-Motiven in einer Zeit, da bereits eine verkitschende Romantik die Stadt an der Tauber erfasste. Statt zu schwelgen, streben ihre Zeichnungen nach Versachlichung, und das Blickregime konzentriert sich auf das Fragmentarische, auf urbane und architektonische „Merkwürdigkeiten“ (Abb. 5) oder auf die optische Relation von Turm und Häuserzeile in der Silhouette. Warburgs Zeichnungen sind der Schlüssel zu ihrem Kunstverständnis.

Für eine umfassendere Auseinandersetzung mit der Künstlerin ist die Untersuchung der soziohistorischen Kontexte unabdingbar. Neben der Geschlechterhierarchie spielte in ihrem Leben

und ihrer Kunst der Konflikt der Religionen eine prägende Rolle – sowohl im Privaten als auch im Öffentlichen. Denn die Protestantin heiratete einen Juden. Diese Familienkonstellation und -kollision war umso delikater, weil Marys Familie Hertz selbst jüdisch gewesen war, bis ihr Großvater 1820 für seine große Liebe zum Christentum konvertierte. Jutta Braden beschäftigt sich in ihrem Essay mit der Geschichte der Konversion in Hamburg, mit der indirekt auch Mary 1899 befasst war, da sie die Erinnerungen ihrer Großmutter Emma Dina Hertz für die Publikation illustrierte. Im vorliegenden Buch bilden die Erinnerungen von John Prag an die Flucht der Eltern aus Nazi-Deutschland, an die Familiengeschichte, an den jüngsten Rechtsstreit um das Warburg Institute und an die Kunst seiner Großmutter den berührenden Abschluss der Aufsatzsammlung.

Abschließend folgt das mehr als 900 Nummern umfassende Werkverzeichnis, das Bärbel Hedinger zusammen mit Andrea Völker zusammengestellt hat. Es ist nach Kunstgattungen sortiert, und die häufig weder bezeichneten noch datierten Werke sind mit Sachtiteln und (nach Möglichkeit) mit Datierungen versehen. Die erwähnte, unveröffentlichte Magisterarbeit von Sabina Ghandchi

(1986) diente für die akribische Rekonstruktionsarbeit als Grundlage, deren Angaben jedoch kritisch durchgesehen, wesentlich erweitert und vor allem um ausführliche Kommentare und Verweise auf (auto-)biografische Zeugnisse und Literatur sowie neue (Farb-)Abbildungen ergänzt wurden. Die Abteilung „Wissenschaftliche Illustrationen“ wurde von Steffen Haug bearbeitet. Fast alle im Verzeichnis erwähnten Werke sind in sehr guten Reproduktionen wiedergegeben.

Mary Warburg arbeitete in allen drei klassischen Gattungen (Architektur, Malerei, Skulptur). Als Architektin trat sie lediglich mit den Grabmälern in Erscheinung. Im Überblick wird deutlich, dass ihre figurative Skulptur und Malerei nie rückwärtsgerichtet, sondern eine Auseinandersetzung mit der Moderne war, die sie um ihre Erfahrungen mit und Faszination für die italienische Renaissance bereicherte. Die daraus hervorgehende komplexe Stilmixtur und typologische Vielfalt zeigt sich nirgends deutlicher als an ihren Porträtbüsten, die ebenso viel ‚Klinger‘ oder ‚Rodin‘ enthalten, wie sie sich subtil an das Florentiner Quattrocento anlehnen. Der Überblick über Warburgs Werk und ihre Biografie dokumentieren zudem, dass sie entgegen dem Klischee nicht nur privat, sondern auch und vor allem mit vielen ihrer Kunstwerke öffentlich wirksam war, auch wenn – wie etwa bei der Ausstellung „Die Kunst der Frau“ (1911) im Secessionengebäude in Wien – nicht immer mit der von ihr und von Aby Warburg erhofften Ausstrahlung. Ihren Sinn für Ironie dokumentiert etwa ihr Geburtstagsgeschenk für ihren Ehemann (Juni 1918), die „Freuden und Leiden des Ziegengrossvaters“, anlässlich des Nachwuchses der Warburgschen Ziege, die man in Kriegszeiten für die tägliche Milchversorgung im Garten hielt und die dem stets ruhebedürftigen Gatten mehr Last als Lust war.



Abb. 6 Mary Warburg, Amalie Goldschmidt, um 1909. Statuette. Biscuit-Porzellan, farbig gefasst, 23 x 13,5 x 17,5 cm. London, Maria Mills (P 33) (Hedinger/Diers, S. 459)

Die leise Ironie setzt sich vereinzelt bis in Warburgs Porträtskulptur fort. So steht die Statuette „Tante Malchen“ (Abb. 6) für ihre einfühlsame, witzige und hochinteressante Kunst, deren bislang unterschätzte Bedeutung – auch für die von Aby Warburg entwickelte „Bildwissenschaft“ – im vorliegenden Band erstmals eine angemessene Würdigung und weitreichende Kontextualisierung erfährt. Ausstellungen werden folgen. Das Ernst Barlach Haus in Hamburg macht mit „Auf Augenblicke frei und glücklich“. *Mary Warburg (1866–1934). Pastelle, Zeichnungen, Plastiken* von Mitte Februar bis Mitte Juni 2022 den Anfang.

PROF. DR. PHILIPP ZITZLSPERGER
 Fachbereich Design der Hochschule Fresenius,
 University of Applied Sciences /
 Institut für Kunst- und Bildgeschichte der
 Humboldt-Universität, Berlin,
 philipp.zitzlspenger@culture.hu-berlin.de