

Rosa Luxemburg und die Malerei. Historisch-Theoretisches zur Kunstauffassung in der deutschen Sozialdemokratie vor dem Ersten Weltkrieg

Wilma Ruth Albrecht

“Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in begeistertem Einklang sein wird, die nicht aus der verblichenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß. Bis dahin möge, mit Farben und Klängen, die selbsttrunkene Subjektivität, die weltentzückte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprißlicher ist als das tote Scheinwesen der alten Kunst.” (Heinrich Heine: 1831)¹⁾

Übersicht

I. Gegen einen ungenannten Parteigenossen II. Malen und Zeichnen III. Künstlerkreise IV. Geschätzte Künstler V. Ignoranz künstlerischer Moderne VI. Ausblick

I.

Als Rosa Luxemburg mit ihrem Artikel “Tolstoi als sozialer Denker”, 1908 erschienen in der “Leipziger Volkszeitung“, in die Tolstoi-Diskussion der sozialdemokratischen Partei eingriff, in der es darum ging, die Lehren des großen russischen Schriftsteller als reaktionär ablehnend (Karl Kautsky) oder revolutionär vereinnahmend (Friedrich Stampfer) zu beurteilen²⁾, positionierte sie sich auch streitbar in der Debatte um visuelle Agitation der Sozialdemokraten und moderne Malerei.

Dabei äußerte sie sich in ihrem “Tolstoi-Artikel” - völlig unvermittelt - abfällig über Max Slevogt (1868-1932) und Ferdinand Hodler (1853-1918). Unter Verweis auf Tolstois Feststellung, dass “die Kunst der höheren Klassen nie die Kunst der ganzen Nation werden” könne, bemerkte sie:

“Der das schrieb, ist in jedem Zoll mehr Sozialist und auch historischer Materialist als jene Parteigenossen, die in der neuerdings aufgekommenen Kunstfexerei machend, mit gedankenloser Geschäftigkeit die sozialdemokratische Arbeiterschaft zum Verständnis für die dekadente Kleckerei eines Slevogt oder eines Hodler ‘erziehen’ wollen.”³⁾

Schon zuvor hatte sie sich verständnislos über die Ausstellung der Sezession 1908, auf der Lowis Corinth (1858-1925), Georg Kolbe (1877-1947), Max Pechstein (1881-1955), Max Beckmann (1884-1950) und Max Slevogt (1868-1932) ausstellten, geäußert: “Die Sezession ist ein unbeschreiblicher Dreck.”⁴⁾

Max Slevogt und Ferdinand Hodler gehörten beide der Berliner Sezession an, der eine galt als Impressionist, der andere eher als Jugendstilanhänger, bei dem die Linie wieder zum Ausdrucksträger wurde, und beide waren in der neuen bürgerlichen Kunstwelt der Vorkriegszeit anerkannt. Hodler orientierte sich zunächst an Camille Corot (1796-1875) und Gustave Courbet (1819-1877), bevor er zu seinem Stil fand. Auf der Weltausstellung in Paris im Jahre 1900 erlangte er die Goldmedaille. In der Öffentlichkeit wurde er bekannt durch seine für das Landesmuseum in Zürich

gemalten monumentalen Historienbilder mit Schweizer Motiven.

1908 erhielt er von der bürgerlichen “Gesellschaft der Kunstfreunde von Weimar und Jena”, eine Gemeinschaft, die den damals neuen Kunstrichtungen des Expressionismus und des Jugendstils positiv gegenüberstand, anlässlich der 350-Jahr-Feier der Jenaer Universität den Auftrag zu dem Monumentalgemälde “Aufbruch der Jenenser Studenten 1813”, das, weil umstritten, nicht in der Aula sondern an einem Nebenraum gehängt wurde.⁵⁾

Auch Slevogt fand über den Realisten Gustave Courbet zu seinem Stil und entsprach mit seinen großformatigen Künstlerdarstellungen, besonders mit dem sogenannten “Weißen d’Andrade“ (1902), dem Anspruch des wirtschaftlich erstarkten Großbürgertums sich auch kulturell zu etablieren und Lebensgenuss und individuelle Unabhängigkeit auszudrücken. 1908 malte er seine Seebilder, unter anderem die “Dame am Meer”.

Luxemburgs Polemik gegen Slevogt und Hodler steht in keiner inhaltlichen Beziehung zu dem russischen Schriftsteller. Ihre Werke als “dekadente Kleckserei” zu diffamieren, scheint nicht nur von Unverständnis gegenüber der damals zeitgenössischen Kunst zu zeugen sondern auch von einer unangebrachten Vereinnahmung dieser Persönlichkeiten für ihre Polemik gegen “jene Parteigenossen”, die geschäftig das Kunstnarrentum propagierten, aber persönlich nicht genannt werden.

Allerdings dürfte in der sozialdemokratischen Intellektuellenszene Berlins klar gewesen sein, dass Luxemburg mit dieser Äußerung auch und gerade auf ihren Parteigenossen Eduard Fuchs zielte. Dieser war mit Slevogt befreundet, schätzte dessen Werk, sammelte seine Bilder und Zeichnungen und versuchte ihn zusammen mit anderen zeitgenössischen Künstlern für sozialdemokratische Publikationen zu gewinnen.⁶⁾ Denn Fuchs war bis 1908 Redakteur der sozialdemokratischen Mai-Zeitungen des „Vorwärts-Verlages“, in denen er Beiträge von Robert Engels (1901), Walter Clane (1901), Max Slevogt (1903), Käthe Kollwitz (1904), Gustav Brandt (1906) und Ilse Schütz-Schur (1907) gedruckt und ausführlich erklärt hatte.⁷⁾

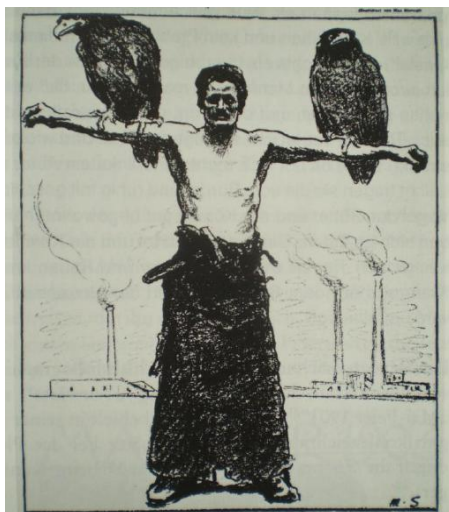


Abbildung 1: Wir sind die Kraft, 1903 Max Slevogt: Schlußbild in der Maizeitung des Vorwärts-Verlags 1903. Quelle Ulrich Weitz: Salonkultur und Proletariat, 1991: 247

So hatte Fuchs über Max Slevogts Kohlezeichnung „Wir sind die Kraft ...“, das das Schlussbild der Maizeitung 1903 gab, geschrieben: „Wohl keines unserer Bilder bedarf der Erklärung. Aber in Bezug auf das Schlussbild dürfen für manchen vielleicht doch ein paar Worte angebracht sein. Es gibt gemalten Gefühlssozialismus und gemalte Sittenpredigten. Was uns Max Slevogt, einer der genialsten Könner der modernen ‘Rinnsteinkunst’, in seinem Maigemälde gegeben hat, darf man im gleichen Sinne getrost gemalten Marxismus nennen.“⁸⁾ Außerdem hatte Fuchs versucht mit seiner „Naturgeschichte der Kunst“, dem Vorwort zur „Geschichte der erotischen Kunst“, die im Sommer 1908 im Selbstverlag herauskam⁹⁾, einen materialistischen Ansatz für seine Sittengeschichte zu begründen. Ein entsprechendes Exemplar mit Widmung ließ er Karl Kautsky zukommen. Doch Kautsky, mit dem und dessen Frau Luise Luxemburg in engem Kontakt stand, reagierte nicht auf Fuchs’ Brief.¹⁰⁾

Jedenfalls wurde Fuchs 1908 aus dem Vorwärts-Verlag gedrängt, nachdem schon auf dem Mannheimer Parteitag (23. Bis 29. 11. 1906) gegen die „illustrative Missgestaltung der Mai-Festzeitung 1906“¹¹⁾ gehetzt worden war; er trat auch nicht mehr als Redner auf dem SPD-Parteitag auf.

II.

Luxemburgs Verdikt über die moderne bildende Kunst erstaunt.

Denn sie, der im Abgangszeugnis des Mädchengymnasiums unter anderem. auch für Kalligraphie und Zeichnen die Zensur „ausgezeichnet“ erteilt wurde,¹²⁾ hatte sich doch selbst bildnerisch, zeichnerisch und malerisch betätigt und zeichnerische Fähigkeiten und malerisches Potential gezeigt. Sie zeichnete 1907 eine Porträtskizze des fünfzehnjährigen Karl Kautsky jr. und 1908 eine Reisegesellschaft im Zug, malte Porträts (z. B. Hans Diefenbach und Hans Kautsky 1908, Kostja Zetkin 1909, Grete Kautky 1910) und Selbstporträts 1911).¹³⁾



Hans Diefenbach.
Gemälde von Rosa Luxemburg

Abbildung 2 Quelle Helmut Hirsch: Rosa Luxemburg. 1995: 93

Etwa zur gleichen Zeit, als sie diese abfälligen Zeilen über die Maler veröffentlichte, versuchte sie sich selbst in der Freilichtmalerei: Am 4. August 1908 schrieb sie an Konstantin [Kostja] Zetkin, dem zweiten Sohn von Clara Zetkin: „Ich sagte am

Sonntag dem H[ans] K[autsky], daß ich Ölfarben haben möchte, nun ist heute von Wertheim alles gebracht worden: Staffelei, Pinsel, Farben. Ich war toll vor Freude und fing sofort an zu malen, ganz allein, ohne jede Unterweisung. Ich habe von 1 Uhr bis jetzt (4 Uhr) immerzu gemalt, und zwar kopiere ich das Bild von Volkmann: Wogendes Kornfeld, das im Schlafzimmer hängt. Ich will vorerst nur ausprobieren, die Farben zu mischen. Und siehe: Es geht! Ich finde keine Schwierigkeiten, die Farben herauszukriegen, die ich brauche. Ganz stolz bin auf den blaßgrauen Himmel, den ich genau herausbekommen habe (aus vier Farben zusammen!). Das Bild ist fast fertig und gibt gute Perspektive.”¹⁴⁾



Abbildung 3 Hans von Volkmann: Wogendes Kornfeld, 1901 Quelle <http://oldthing.de/Kuenstler-AK-Hans-von-Volkmann-Wogendes-Kornfeld-0016073076>

Das Ölbild “Wogendes Kornfeld“ des Landschaftsmalers Hans von Volkmann (1860-1927), der die Düsseldorfer und Karlsruher Schule der Landschaftsmalerei mitbegründete, zeigt ein goldgelbes Getreidefeld mit Wiesenrand und schmalen Himmel. Von Volkmanns Arbeiten waren subjektive Stimmungsbilder, besaßen einen Hang zur Sozialromantik und zur gefälligen Darstellung, wodurch der Künstler gesellschaftlich erfolgreich wurde.¹⁵⁾

Außerdem versuchte sie sich an Motiven am Schlachtensee.¹⁶⁾ In ihrem Brief vom 22. 8. 1908 an Konstantin Zetkin gab sie kund: “... heute ging ich zum ersten Mal die Natur malen. Ich fuhr zum Schlachtensee und brannte vor Ungeduld, aber Gott, welche Schwierigkeiten. Ich konnte ja nur ein Skizzenbuch mitnehmen, also auf dem einfachen Papier und in der Luft malen, denn die Staffelei ging doch nicht mitschleppen! Also in einer Hand das Skizzenbuch und die Palette, in der anderen die Pinsel halten! Dabei mußte ich *sitzen* (auf einer Bank), konnte also nicht immer zurücktreten, um die Wirkung zu prüfen. Auch mußte ich auf einem winzigen Format malen, und ich habe das Bedürfnis, gleich ganz große Bilder zu machen, sonst hat der Pinsel keine Wucht. Und zum Überfluß konnte ich nur eine Stunde knapp malen, dann kamen Leute und trieben mich fort. Also genug, um mich verzweifelt zu machen, da außerdem noch das Wasser alle Augenblicke sich veränderte und der Himmel auch (heute kommt immerzu ein Gewitter). Ich war nahe dem Weinen, wie ich nach Hause fuhr. Aber gelernt habe ich wieder was. Nur habe ich keine Ahnung,

wie ich je diese äußeren Schwierigkeiten überwinden werde - wie die Staffelei mitnehmen und eine größere Pappe wenigstens? ... könnte ich jetzt 2 Jahre nur dem Malen leben, - das würde mich verschlingen! Ich würde bei keinem Maler je in die Lehre gehen, auch nie jemand um etwas fragen, nur selbst beim Malen lernen und Dich fragen! Aber das sind wahnsinnige Träume, ich *darf* ja nicht, denn meine kläglich Malerei braucht kein Hund, meine Artikel aber brauchen die Leute..."17)

Dennoch muss sie sich weiterhin malerisch betätigt haben, denn in ihrem Brief vom 18.9.1915 an Luise Kautsky erinnert sie sich daran, dass sie "vor sechs Jahren", also 1909, das Malen gepackt habe, "wo ich von morgens bis abends nichts machte als vom Malen träumen"18). Allerdings während ihres dreiwöchigen Urlaubs 1910 in Aeschi am Thuner See hatte sie keine Malutensilien mitgenommen.19)

Rosa Luxemburg hatte grundlegende Kenntnisse über Kunsttechniken, z. B. über das perspektivischen Zeichnens. In ihrem Brief aus dem Frauengefängnis Barnimstraße an Gertrud Zlottka, Luxemburgs Haushaltshilfe 1911/12 und 1915 als Zeichnerin in einer Postkartenfabrik tätig, machte sie diese auf einige Mängel in der Raumerfassung ihrer Bilder aufmerksam: "Zwar läuft der Raum, wenn man zurücktritt, mit Galopp in die Tiefe, und da vom Tisch, der ja wohl in der Mitte steht, zum Zuschauer noch einmal so ein Raum geht, so entspricht das Zimmer ungefähr dem Innern der Petrikirche in Rom. Auch müßte die Mimi, um auf solche Distanz vom anderen Ende des Zimmers so groß aussehen, ungefähr wie ein junger Eisbär sein. Aber das macht nichts, Ihr Fehler ist gerade hier eine Tugend; was sonst dem Maler das Schwierigste ist: die Tiefe, das überwinden Sie gleich im Sturm, daß sie wie ein guter Renner über das Ziel schießen, bis Sie auf der Nase liegen. (...) Im Ernst: das Bildchen ist *ausgezeichnet*, hat Tiefe, Licht und, was die Hauptsache: gute, strenge Zeichnung."20) Gleichzeitig ermutigt sie und stellte einige Monate später Fortschritte bei Zlotkas Malerei fest: "Von der Mappe sind drei Bilder (Das blaue Stück Fluß oder Kanal, der flache Strand mit den zwei Landzungen und die Waldpartie mit dem goldleuchtenden Himmel) sehr gut; am besten jedoch gefällt mir eins von den winzigen Bildchen: das graue mit d. Fischerbuben; ich finde es *ausgezeichnet*."21)

Insgesamt gesehen beruht Rosa Luxemburgs eigenes zeichnerisches und malerisches Schaffen sowie ihr Urteil auf konventionellen akademischen Anschauungen über visuelle menschliche Wahrnehmung, wie sie in der Renaissance ausgebildet wurde.

III.

Rosa Luxemburg war 1898 bewusst aus Zürich, ihrem Studienort, ins Deutsche Reich und seine Hauptstadt Berlin gekommen.

Das Deutsche Reich war um 1900 nach den USA und dem Vereinigten Königreich zur drittgrößten Industriemacht herangewachsen und schickte sich an weltweit zu expandieren, wovon auch die enorme Steigerung der privaten Auslandsinvestitionen von 2,5 Mrd. Dollar 1900 auf 9 Mrd. Dollar 1913, weltweit die dritte Position hinter dem Vereinigten Königreich mit 17 Mrd. Dollar 1913 und Frankreich mit 12 Mrd. Dollar 1913, zeugten.22) Gleichzeitig meldete das Deutsche Kaiserreich einen Weltmachtanspruch an.

Andererseits entwickelte sich die Sozialdemokratische Partei Deutschland (SPD) nach der Aufhebung der Sozialistengesetze (1890) zur Massenpartei: von 384.000

Mitglieder auf über eine Million 1914, die SPD-nahen Freien Gewerkschaften organisierten sogar 2,5 Millionen Mitglieder 1914. Seit 1890 erhöhte sich auch der parlamentarische Einfluss der SPD: im Reichstag von 19,7 Prozent 1890 auf 27,2 1898, sodann auf 34,8 Prozent mit 110 Sitzen 1912. Lediglich 1907 gab es bei den sogenannten "Hottentottenwahlen" erhebliche Einbußen (wodurch sich die Reichstagsmandate von 81 auf 43 verminderten).

Genau in dieser aufsteigenden Partei, die noch keine festen Statuten besaß, wollte sich Rosa Luxemburg engagieren, und zwar sowohl idealistisch als auch karrieristisch. So lässt sie ihren politischen Gesinnungsfreund und Geliebten Leo Jogiches in ihrem Brief vom 1. Mai 1899 wissen: "Ich jedoch bin Idealist und will es bleiben, sowohl in der deutschen als auch in der polnischen Bewegung. Das bedeutet natürlich nicht, dass ich die Rolle eines tugendsamen Esels zu spielen beabsichtige, der für andere arbeitet; sicher, ich will und werde nach einer möglichst einflußreichen Stellung in der Bewegung streben, aber das steht nicht im geringsten dem Idealismus entgegen und braucht mich nicht dahin zu drängen, andere Mittel als meine eigenen 'Talente' einzusetzen, sofern ich welche besitze."23)

Um dies zu erreichen, hatte sie schon in sozialdemokratischen Organen publiziert, stand mit Joseph Bloch von den "Sozialistischen Monatsheften" und Karl Kautsky von der "Neuen Zeit" 1897/98 im Briefwechsel, ging nicht nur im April 1898 in der Schweiz eine "Scheinehe" mit Gustav Zürich ein, sondern nahm auch nach ihrer Ankunft in Berlin sogleich Kontakt zum Parteivorstand der SPD auf, dem sie sich als Wahlkämpferin im Industrieviertel des oberschlesischen Regierungsbezirks Oppeln anbot. Der erfolgreiche Abschluss dieser Wahlkampfaktivität eröffnete ihr das Feld publizistischer Tätigkeit für sozialdemokratische Zeitungen und Zeitschriften.24)

Auch suchte sie die Nähe einflussreicher Sozialdemokraten (August Bebel, Franz Mehring, Karl Kautsky, Clara Zetkin) und versuchte sich mit der Zeit deren Lebensstil anzupassen. Um 1907/08 gehörtem zum persönlichen Freundeskreis von Rosa Luxemburg vor allem die Familien von Kautsky, Zetkin, Mehring, Wurm und Rosenbaum.

"Bei Kautskys erstreckte ich die Freundschaft auf Karl und Luise Kautsky, auf Karls Mutter Minna (Granny), auf die Söhne Benedikt, Felix und Karl sowie den Bruder Hans, Hoftheatermaler und Professor in Wien. Nicht selten kam es vor, dass sich die Runde im Hause Kautsky um Eva und Franz Mehring, Julie und August Bebel, Paul Singer, Minna und Georg Ledebour, Mathilde und Emanuel Wurm oder um gelegentliche Besucher wie Otto Bauer, Gustav Eckstein, Rudolf Hilferding, Alexander Parvus, D. B. Rjasanow erweiterte."25)

"Auch bei Zetkins im Hause Sillenbuch, Wilhelmhöhe bei Stuttgart, gehörte Rosa Luxemburg zur Familie. Der Maler Friedrich Zundel, Clara Zetkins zweiter Mann, freute sich mit Clara ebenso über Rosa Luxemburgs Besuche wie die Söhne Maxim und Kostja. Hier lernte sie Kostjas Freund Hugo Faisst kennen, einen hervorragenden Interpreten der Lieder von Hugo Wolf, für den er sie begeisterte. Hier begegnete sie auch dem Studenten Hans Diefenbach und sozialdemokratischen Redakteuren wie Friedrich Westmeyer von der 'Schwäbischen Tagwacht' und August Thalheimer, der ab 1909 bei der 'Göppinger Volkszeitung' arbeitete und zu dessen Schwester Berta sie ebenfalls Kontakt hatte."26)

Die Kautskys und Zetkins pflegten den zeittypischen städtischen bildungsbürgerlichen Wohn- und Lebensstil der Jahrhundertwende mit entsprechenden kulturellen Vorlieben: private Lese- und Musikveranstaltungen oder öffentliche Opern-, Theater- und Kunstausstellungsbesuchen.

Den wollte auch Rosa Luxemburg, obwohl sie ihn sich im Grunde durch eigene Einkünfte aus Zeitungsartikeln und Kurstätigkeit an der Parteischule (ab 1907) finanziell nicht leisten konnte, doch sie wurde zuerst von Leo Jogiches, dann Hans Diefenbach und Eduard Fuchs großzügig unterstützt. Somit konnte sie sich auch wohnlich recht komfortabel einrichten: 1898/99 mietete sie ein elegant möbliertes Zimmer mit Balkon im ersten Stock eines Gartenhauses in der Cuxhavener Straße am Tiergarten, das u. a. einen "Schreibtisch, *Schaukelstuhl*, einem Spiegel über die ganze Länge der Wand", sogar ein Piano besaß und monatlich 33 Mark kostete.²⁷⁾ Im August 1899 zog sie nach Friedenau in die Hauffstraße, dann in unmittelbare Nähe der Kautskys in die Wielandstraße: „Ihr Zimmer lag im II. Stock, war ein Salon mit Plüschmöbeln, hatte einen großen Balkon und kostete 80 Mark.“²⁸⁾ Im Dezember 1901 zog sie in die Cranachstraße um, wo sie mit Jogiches bis zum Sommer 1911 wohnte²⁹⁾. Danach mietete sie eine 5-Zimmerwohnung mit Küche in der Lindenstraße in Südde: „Alles fünf Minuten von der Bahn (zehn Minuten Fahrt zum Potsdamer Platz) und von der Elektrischen nach Steglitz und nach Lichterfelde“, teilte sie Kostja Kautsky mit.³⁰⁾

Alle diese Wohnorte befanden sich in den gehobenen Vierteln im Westen der Stadt Berlin, wo sich auch die „Salonsozialisten“ niedergelassen hatten.

Selbst während ihrer Festungshaft in Wronke war sie in einem separaten Häuschen mit „wohnlich eingericht(en)“ Schlafzimmer und Wohnraum recht komfortabel untergebracht, außerdem hatte sie tagsüber Zugang zu einem ummauerten Gärtchen.³¹⁾

In Rosa Luxemburgs Freundeskreis³²⁾ befanden sich auch einige Künstler: Die Mutter des sozialistischen Theoretikers Karl Kautsky (1854-1938), Minna Kautsky (1837-1912) war Schauspielerin und Schriftstellerin und mit dem Landschaft- und Theatermaler Johann Kautsky verheiratet, ihr Sohn Hans Josef Wilhelm Kautsky trat in die Fußstapfen seines Vaters und war königlich-preußischer Hoftheatermaler in Berlin,

Der zweite Ehemann von Clara Zetkin, Georg Friedrich Zundel (1875-1948), war ein in Karlsruhe und Stuttgart ausgebildeter Maler, der lebensgroße realistische Menschen losgelöst von ihrem Milieu darstellte, von italienischen Kunstmäzenen gefördert wurde, das ihm auch ein Landhaus in Sillenbruch ermöglichte, und 1907 Porträts von Paula und Margareta Bosch, den Töchtern des Industriellen Robert Boschs malte. Nach seiner Scheidung von Clara Zetkin heiratete er 1927 Paula Bosch.

Zudem machte Rosa Luxemburg, nachdem sie zur Zeit der russischen Revolution (1905) in Warschau ein halbes Jahr festgenommen worden war, im August 1906 die Bekanntschaft der russischen Malerin Ekaterina Sergejewna Sarudnaja-Kavos (1862-1918), die ihr in Kuokkala (Finnland) Unterkunft bot und Treffen mit russischen Revolutionären (darunter auch mit Lenin, Alexander Bogdanow, Grigorij Sinowjew) ermöglichte.³³⁾

Sarudnaja-Kavos malte auch Porträts, z. B. von der Schauspielerin Wera Komissarschewskaja (1906). In Kuokkala wirkte auch der bekannte russische Maler Ilja Jefimowitsch Repin (1844-1930), der mit Historienbildern und Porträt (z. B. Tolstoi) bekannt wurde, als Vertreter des russischen Realismus und als Vorbild des sozialistischen Realismus gilt.

Letztlich passt auch ins Bild ihre Vorstellung von einer gut bürgerlichen Lebensweise, dass sie wünschte, sich von einem anerkannten Maler porträtieren zu lassen.

Bestimmt nicht nur ironisch ist ihre Bitte an Luise Kautsky im Brief vom 26. 1. 1917 gemeint, dass Robert Kautsky (1895-1962), der Sohn des k&k-österreichischen und königlich-preußischen Hofmalers Hans Joseph Wilhelm Kautsky (1864-1927) Hoftheatermalers, der später jahrzehntelang als Ausstatter der Wiener Staatsoper wirkte, sie doch porträtieren könnte: "Könnte mir nicht Robert durch das nächste Lebewesen, das mich hier besucht (wenn der Finger des Herrn von Kessel bezeichnet, ist bei Frä. J. zu erfahren), ein paar seiner letzten Bilder mitschicken? Sie kämen garantiert unversehrt zurück, und ich hätte eine Mohrenfreunde! Er könnte ja vielleicht dabei sein Vorhaben ausführen und mich malen, falls ihm drei bis vier Sitzungen genügen. Bei Gott, die Idee macht mir Spaß. Da ich nun einmal 'sitze', so könnte ich auch *ihm* sitzen. Auf jeden Fall würde mir schon der Anblick des taufischen Jungen mit den strahlenden Augen wohl tun. Daß er als Sohn des Hoftheatermalers Erlaubnis kriegt, bin ich sicher, zumal, wenn Graf Hülsen eine Zeile schreibt ...Das ist natürlich Spaß; Hans Naivus wird eher sterben als dem Grafen seine Freundschaft mit der Petrolöse verraten. Aber Robert kriegt wohl auch ohne Protektion Erlaubnis."34)

Damit knüpft Rosa Luxemburg an den schon lange zerstoßenen Traum von einem bürgerlichen Leben in sentimentaler Weise an, schrieb sie doch am 17. 7. 1900 an Leo Jogiches: "Ich träume, z. B., dass wir beide uns in freien Augenblicken dem Studium der Kunst, die mich letzters völlig fesselt, widmen würden. So zu zweit, nach der ernsten Arbeit, gemeinsam Kunstgeschichte zu lesen, Galerien zu besichtigen, Opern zu besuchen! Das wäre ein Genuß, nicht wahr?"35)

IV.

Rosa Luxemburgs Urteil über Werke der Bildenden Kunst ist geprägt vom herrschenden Kunstgeschmack ihrer Zeit, den Künstlern, die in Kunstausstellungen gezeigt und über Kunstbücher verbreitet wurden sowie den Künstlern, die an Kunstakademien lehrten. Dieser Kunstbetrieb war dominiert in Preußen von Herrschaftsporträt-, Historien- und Schlachtenmalern wie Wilhelm Camphausen (1818-1885), Anton von Werner (1843-1915) und Carl Röchling (1855-1920) und in Bayern von den sogenannten Malerfürsten, den gefälligen Porträtmalern Friedrich August von Kaulbach (1850-1920) sowie Franz von Lehnbach (1836-1904). Hinzu kamen Einflüsse von befreundeten Intellektuellen wie Kautsky, Mehring, Liebknecht, Zetkin und Malern des Freundeskreis.

Demnach standen in Kurs die bildenden Künstler der Hochrenaissance Italiens (Sandro Botticelli [1445-1510], Michelangelo Buonarroti [1475-1564], Leonardo da Vinci [1452-1519], Tizian Vecellio [1477-1576], Bartolomeo da Veneziano [1480-1530]), auch noch Guido Reni [1575-1642] und die des Nordens (Albrecht Dürer [1471-1528], Pieter Bruegel [1525-1599], Rembrandt van Rijn [1606-1669]). Rosa

Luxemburg äußerte sich auch über Künstler des spanischen Barocks (Bartolome Estaban-Murillo [1618-1682]), des französischen Rokoko im Übergang zum Klassizismus (Elisabeth Vigée-Lebrun [1755-1842]), der englischen Romantik (William Turner [1775-1851]) und des deutschen Idealismus, wie die Deutschrömer Anselm Feuerbach (1829-1880) und Arnold Böcklin (1827-1901). Sie kannte auch Arbeiten des bedeutenden Porträtmalers Franz von Lenbach (1836-1904), des Landschaftsmalers Hans Thoma (1839-1924), und des Grafikers Otto Greiner (1869-1916), der mit dem Symbolisten Max Klinger (1857-1920) befreundet war sowie die der Franzosen Jean Francois Gigoux (1806-1894), Jean Francois Millet (1814-1875) und Auguste Rodin (1840-1917).

Ihre - oft nur kurzen - Urteile über Werke dieser Künstler, die hauptsächlich brieflich überliefert sind, zeugen von persönlichen Vorlieben und Geschmack sowie einer freundlichen Verbindlichkeit gegenüber den Personen, die ihr Kunstdrucke zukommen ließen. Darüber hinaus wirkt sich auch die Drucktechnik auf das Urteil aus.

Es lassen sich drei Äußerungsformen unterscheiden: zum einen längere kommentierende zu Künstlern und ihren Werken, zum anderen pauschale Kennzeichnungen ("Höllenhund Breughel") und drittens wertfreie Erwähnungen.

Da Rosa Luxemburg sich nicht systematisch mit Kunst(geschichte) befasst hat, besteht kein Grund, ihre oft beiläufig-kurzen, brieflichen Äußerungen überzubewerten; zumal ihr Urteil oft auch fehlläuft.



Abbildung 4 Bartolomeo Veneto: Flora, um 1520

Quelle http://de.wikipedia.org/wiki/Bartolomeo_Veneto [wikimedia commons]

Das trifft etwa auf Tizian zu, mit dessen Gemälde sich immer wieder Künstler unterschiedlicher Epochen auseinandersetzen, so Slevogt mit "Danäe" (1895), das 1899 auf der Ersten Münchener Sezession ausgestellt wurde und einen Skandal verursachte, oder Anthonis van Dyck mit "Karl V. zu Pferd" (1620). "Ich gestehe, dass Tizian eigentlich nicht mein Freund ist, er ist mir zu geleckt und kalt, zu virtuos", schrieb sie am 14. 1. 1918 an Sophie Liebknecht.³⁶) Aber sie ist bereit ihre Meinung

über Tizian zu revidieren, nachdem sie erneut von Sophie Liebknecht, die Kunsthistorikerin war und mit "Die heilige Maria Magdalena in der Kunst des 14./15. Jahrhunderts" promoviert hatte, eine Sendung von Drucken erhalten hatte: Aus der Gefängniszelle in Breslau schreibt sie am 24. 3. 1918: "Wie schön sind die Bilder, die sie mir schickten! Von Rembrandt braucht man ja kein Wort zu sagen. Bei Tizian war ich von dem Pferd noch mehr überwältigt als von dem Reiter, so viel wahrhaft königliche Macht und Vornehmheit in einem Tier ausgedrückt, hätte ich nicht für möglich gehalten. Aber das aller-, allerschönste ist das Frauenbildnis von Bartolomeo da Venezia (den ich übrigens gar nicht kannte). Welcher Rausch in den Farben, welche Feinheit der Zeichnung, welcher geheimnisvoller Zauber des Ausdrucks! Sie erinnert mich darin in irgendeiner unbestimmten Weise an Mona Lisa. Sie haben mir mit diesen Bildern eine Fülle der Freude und des Lichts in die Zelle gebracht ..."37)

Sie schätzte auch Guido Reni (1575-1642), dessen Reproduktion von "Maria" in ihrer Wohnung hing, dagegen mochte sie Botticelli und den volkstümlichen Spanier Murillo nicht.38)

Auch die Rokokomalerei fand nicht ihr Gefallen. So schrieb sie aus Berlin einer "unbekannten Adressatin" im April 1915, dass sie die "Ausstellung der Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts" besucht habe und dort ein Bild der Lady Hamilton gesehen habe, der Name des Malers sei ihr entfallen und das Bild selbst "eine kräftige() und grelle() Mache" habe sie "kalt" gelassen: "Mein Geschmack sind etwas feinere Frauentypen. Ich sehe noch lebhaft in derselben Ausstellung das Bild der Madame Levallière, von der Lebrun gemalt, in silbergrauem Ton, was zu dem durchsichtigen Gesicht, den blauen Augen und dem hellen Kleid wunderbar stand. Ich konnte mich kaum trennen von dem Bilde, in dem das ganze Raffinement des vorrevolutionären Frankreichs, eine echte aristokratische Kultur mit einem leichten Anflug von Verwesung verkörpert war..."39)

Marie Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) gilt als Vertreterin des Rokokko im Übergang zum Klassizismus und vertrat die empfindsame Seite dieser Stilrichtung 40), deren Hauptvertreter Jaques-Louis David (1748-1825) war. Sie gilt als Porträtistin repräsentative Damen der Gesellschaft, darunter befand sich auch die Preußenkönigin Luise (1776-1810), die sie 1802 malte.

Bei den Romantikern war es William Turner, den Luxemburg überschwänglich lobte: In ihrem Brief vom 6. April 1915 an Marta Rosenbaum vermerkt sie, dass sie in ihrer Wohnung in Südende (Berlin) Studio-Mappen 41) von William Turner (1775-1851) besitze. Er sei für sie "der größte, der einzige Landschaftsmaler in Aquarell". Und weiter führt sie aus: "die göttliche Schönheit dieser Bilder ergriff mich tief wie jedes Mal. Es ist für mich fast unfassbar, wie eine solche Schöpfung möglich ist, als wenn ich vor Tolstois Werken stehe."42)



Abbildung 5 William Turner: Rüdesheim, Blick auf das Binger Loch, 1817
Quelle Werner Schäfke: Rhein Romantik. Bonn: Bouvier, 2002: 54/55

Wahrscheinlich handelt es sich um frühe Arbeiten Turners, z. B. Alpen- und Venedigbilder, denn sein Spätwerk ist geprägt von Ölbildern, in denen die Wirklichkeit über lichtdurchflutete Atmosphäre aufgelöst und poetisiert wird. “Seine Bilder erschließen sich nicht in erster Linie über ihren Gegenstand sondern sie wirken zunächst als heftig bearbeitete Farbmaterie, als Farbwirbel.”⁴³⁾ Dahinter steht die damals moderne naturwissenschaftliche Vorstellung, dass die Natur von sich aus dynamisch, permanent ihren Zustand wechselt und deshalb in andere Materie- und Aggregatzustände überführt werden kann.⁴⁴⁾

Von den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts schätzte sie die im Kunstbetrieb anerkannten akademischen Maler, so die sogenannten “Römer” Anselm Feuerbach und den Schweizer Arnold Böcklin, den volkstümlichen Landschaftsmaler Hans Thoma und den vielfach mit Preisen ausgezeichneten Franz von Lenbach sowie den dem Symbolismus zuneigenden Max Klinger.

Kurz vor Weihnachten 1898 teilt sie Jogiches mit, dass sie beabsichtigt Schönlinks⁴⁵⁾ “etwas Anständiges” zu schenken und fragt ihn eher rethorisch (“einige Reproduktionen von Böcklin?”)⁴⁶⁾

Der Maler, Zeichner, Grafiker und Bildhauer Arnold Böcklin idealisierte die antike Welt und stattete die Natur mit Fabelwesen aus; er galt als einer der bedeutendsten Künstler des 19. Jahrhunderts.



Abbildung 6 Arnold Böcklin: Die Toteninsel V, 1886

Quelle http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Toteninsel [wikimedia commons]

Im Oktober 1905 hatte sie von Jogiches ein Exemplar von "Die Kunst - Monatszeitschrift für freie und angewandte Kunst" zugesandt bekommen⁴⁷); dort gab es Abbildungen von Werken Lenbachs und Kolb. Einen Tag später schreibt sie an ihn: "Hast Du bemerkt, in der "Kunst" folgen den wunderschönen Arbeiten von Lenbach "moderne" Scheusale von Kolb aus Magdeburg? Gestern ging ich gegen 9 Uhr abends für ein Stündchen zu Kautskys. Wir haben zusammen diese Wunderlinge betrachtet und uns kaputt gelacht. Besonders Karl machte zu allem sehr amüsante Randglossen ..."48)

Franz Seraph Lenbach (ab 1882 Ritter von Lenbach) galt um die Jahrhundertwende als Münchener Malerfürst, der nach einer zeitweise Annäherung an den Impressionismus sich am Stil von Rubens und Tizian orientierend zum glatten Porträtmaler der einflussreichsten Persönlichkeiten (Bismarck, Wilhelm I. und II., Franz Joseph, Papst Leo XIII.) entwickelte.

Alois Kolb (1875-1942) leitete von 1905-1907 die Magdeburger Kunstschule als Lehrer für Akt- und figürliches Zeichnen, wirkte als Illustrator der "Jugend" und prägte den Jugendstil mit. Er war auch Mitglied der Berliner Sezession. Für diese Richtung der bildenden Kunst, der auch zunächst Friedrich Zundel (1875-1945) zuneigte, - er stellte im Januar 1902 in Berlin zwei Bilder aus, 49) - zeigte sie wenig Verständnis.

Als Rosa Luxemburg sich angesichts des russischen Parteitag (13. Mai bis 1. Juni 1907) in London aufhielt, teilt sie Kostja Zetkin ihre Eindrücke über die Metropole mit: "In schrecklicher Stimmung fuhr ich die unendlichen Stationen der dunklen Metro durch und stieg gedrückt und verloren in dem wildfremden Stadtteil [Whitechapel] aus. Dunkel und schmutzig ist es hier, das trübe Laternenlicht flackert und spiegelt sich in den Pfützen und Lachen (es regnete den ganzen Tag), in der Dunkelheit leuchten rechts und links gespenstisch die bunten Restaurants und Bars auf, Banden von Betrunknen torkeln mit wildem Lärmen und Schreien mitten durch die Straßen, Zeitungsboys brüllen, Blumenmädchen von fürchterlicher, lasterhafter Häßlichkeit, wie wenn sie Pascin gezeichnet hätte, kreischen an den Ecken, unzählige Omnibusse knarren und [Kutscher] knallen mit den Peitschen."50)

Jules Pascin (1885-1930) war ein bulgarischer Maler des Expressionismus, der von 1902-1905 in Budapest, Wien, München und Berlin studierte, für den "Simplizissimus" arbeitete und mit Hans Purrmann, Paul Klee, Hermann Haller und auch mit Max Slevogt befreundet war.

Jahre zuvor, kurz nach ihrer Ankunft in Berlin, hatte sie noch den Realitätsgehalt der Abbildungen des modernen städtischen Lebens geschätzt: In ihrem Brief an Leo Jogiches vom 17. 5. 1898 stellte sie fest: "Übrigens stell Dir vor, die Zeichnungen von Thöny sind keine Karikaturen, sondern echtste Abbilder der Wirklichkeit, Fotos nach der Natur - in den Straßen sieht man eine Million solcher Gestalten ..."51)

Dennoch blieb ihre Vorliebe bei den Traditionalisten wie dem Maler und Grafiker Otto Greiner (1869-1916), der mit Max Klinger befreundet war, dessen Atelier in Rom nutzte und dort großformatige Monumentalgemälde mit mythologischer Thematik anfertigte. In ihrem ausführlichen Brief vom 26.1.1917 aus der Festung Wronke schrieb sie an Luise Kautsky zurück: "Die Greiner-Mappe von Euch erfreut mich immer mehr, ich blättere sie oft durch und kriege dabei immer mehr Hunger nach anderem."52)

Bei den französischen Künstler erwähnte sie positiv die ebenfalls akademischen naturalistischen Maler Jean Francois Gigoux und Jean Francoise Millet sowie August Rodin.

Nach der Überführung ins Breslauer Gefängnis teilt sie am 2. 8. 1917 Sophie Liebknecht ihre Empfindungen bei der Betrachtung ihre gedemütigten Mitgefangenen beim Hofgang mit. Die meisten hätten ihre Individualität verloren: "Freilich es gibt auch überall einzelne Gestalten, denen sogar die Gefängniskleidung nichts anhaben kann und die ein Malerauge erfreuen würden. So entdeckte ich schon hier eine junge Arbeiterin im Hofe, deren schlanke, knappe Formen wie der tuchumwundene Kopf mit dem strengen Profil direkt eine Millet-Gestalt abgäbe; es ist ein Genuß zu sehen, mit welchem Adel der Bewegungen sie Lasten schleppt, und das magere Gesicht mit der straff anliegenden Haut und dem gleichmäßig kreideweißen Teint erinnert an eine tragische Pierrotmaske. Aber gewitzigt durch traurige Erfahrungen, such ich solchen viel versprechenden Erscheinungen weit aus dem Wege zu gehen. In der Barnimstraße hatte ich nämlich auch eine Gefangene entdeckt von wahrhaft königlicher Gestalt und Haltung und dachte mir ein entsprechendes Interieur` dazu. Dann kam sie als Kalfaktrice auf meine Station, und es zeigte sich nach zwei Tagen, dass unter dieser schönen Maske ein solches Maß von Dummheit und niedriger Gesinnung steckte, dass ich fortan die Blicke immer abwendete, wenn sie mir in den Weg lief. Ich dachte mir damals, dass die Venus von Milo am Ende nur deshalb ihre Reputation als schönste der Frauen durch Jahrhunderte hat bewahren können, weil sie schweigt."53)

Die Kennzeichnung der jungen Gefangenen als "Millet-Gestalt" zeigt, dass sie Arbeiten von Jean Francoise Millet (1814-1875) kannte. Millet malte zunächst realistische Sujets des Bauernmilieus, zählt zur Schule Barbizon und verfertigte später impressionistisch Pastellzeichnungen und Landschaftsbilder.

Über den ihr von Sophie Liebknecht zu Weihnachten 1917 zugesandten Band von Auguste Rodin "Die Kathedralen" hatte sie sich "mächtig gefreut": "Was mich

besonders angenehm berührt hat, ist der Natursinn Rodins, seine Ehrfurcht vor jedem Gräslein im Felde. Das muß ein Prachtmensch gewesen sein: offen, natürlich, überströmend von innerer Wärme und Intelligenz; er erinnert mich entschieden an Jaurès.“54)

Auguste Rodin hat im Grunde weniger als Maler denn als Bildhauer Anerkennung gefunden. In seinen bildhauerischen Werken orientierte er sich an Michelangelos unvollendeten Werken und entwickelte das Fragmentarische als eigenständiges Ausdrucksmittel, außerdem schuf er Assamblagen, Neukompositionen schon bestehender Werke. Er beschränkt damit den Weg in die Moderne.

Dagegen hält sie sich mit einem Urteil über Daumier zurück, als sie am 9. Januar 1918 an Clara Zetkin schreibt, dass sie “von Onkel Eduard den Daumier bekommen habe.”55) Gemeint ist das 1917 erschienene Werk von Eduard Fuchs: Honoré Daumier. Holzschnitte 1833-1870. In seiner Einleitung betonte er die Wechselwirkung von künstlerischem Individuum und politisch-ökonomischen Verhältnissen: “Jede Kunst ist untrennbar von den spezifischen Lebensinteressen ihrer Zeit, also von deren sozialen und politischen Konstellationen und Bedürfnissen. In diesen wurzelt sie und diese spiegeln sich in ihr.”56) Die Größe Daumiers nun läge darin, dass er “einer der bewußtesten Vertreter der bürgerlichen Ideologie war”, namentlich der Ideale der Großen Französischen Revolution von 1789.

Verwunderlich ist, dass Luxemburg keinen der Maler, die Heinrich Heine in seiner Artikelreihe über “Französische Maler” (1831)57) – darunter auch Delacroix – besprach bzw. überhaupt erwähnte, obwohl sie als Heine-Liebhaberin gilt. Ähnliches gilt für Luxemburgs Rezeptionsignoranz gegenüber dem (von Eduard Fuchs breit publizierten) Werk Doumiers.

Für moderne Strömungen in der Kunst hatte Rosa Luxemburg kein Verständnis: Impressionistische Malerei lehnte sie ab, Expressionismus, Kubismus und Avantgarde-Kunst gelangten nicht einmal in ihren Aufmerksamkeitsbereich.

V.

Insgesamt gesehen pflegte Rosa Luxemburg ein vormodernes Verständnis der bildenden Kunst. Ihr Ideal legte sie in einem Brief an Hans Diefenbach 1917 offen. Demnach sollte “die Form zur höchsten Einfachheit gebracht, ohne jedes Beiwerk, ohne jede Koketterei und Blendwerk, schlicht, nur auf die großen Linien reduziert, ich möchte sagen nackt, wie ein Mamorblick” sein. “Dies ist jetzt überhaupt meine Geschmacksrichtung, die in der wissenschaftlichen Arbeit wie in der Kunst nur das Einfache, Ruhige und Großzügige schätzt ...”58) Sie knüpft dabei an Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) an, der den Künstlern seiner Zeit das “Studium der schönen Natur, des Konturs, der Draperie und der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken griechischer Meister”59) zur Nachahmung empfahl.

Mit der Industrialisierung nun gelangte die Bourgeoisie an die Macht, die zunehmend nicht nur alle Güter in Marktwaren verwandelte, sondern auch neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse anregte, förderte und vereinnahmte. Dies betraf besonders Vorstellungen über die Dynamik der Natur: Newtons Modell einer atomistischen Lichtmaterie, Faradays Nachweis der miteinander in Verbindung stehenden Elemente Hitze, Elektrizität und Licht und Helmholtz' Gesetz von der

Erhaltung der, Materie, Energie und Kraft.60) Diese Erkenntnisse wirkten auf die Wahrnehmungstheorie, was die bildenden Künstler, die sogenannten Impressionisten, - zumeist unbewusst - antizipierten, indem sie klare Konturen und feste Formen der gegenständlichen Welt aufgelösten: "Was blieb, war der flimmernde Widerschein des Gegenständlichen im farbigen Licht der Atmosphäre."61) Dies bedeutete eine neue Weltsicht aus der individuellen und persönlich erlebten Wahrnehmung des Künstlers.

Außerdem bildete sich entsprechend der ökonomischen Verfassung des Gesellschaftssystems auch ein Kunstmarkt aus, auf und über den die Künstler ihre aus persönlicher Motivation geschaffenen Werke dem Publikum anboten. Diese Werke konnten zudem angesichts verbesserter Techniken in großem Umfang reproduziert werden.62) Die Aura der hehren Kunst und des genialen Künstlers verflüchtete sich, Kunst schien nivelliert und demokratisiert zu werden.

Auf beide Entwicklungen reagierten zuerst französische Maler, die Impressionisten genannt wurden, und traten damit in Gegensatz zu den Akademikern, die ein reaktionäres Herrschaftssystem ästhetisierten.

Ähnliche Vorstellungen verfolgten auch - entsprechend der ökonomischen Entwicklung zeitlich verzögert - die deutschen Impressionisten, vor allem Max Liebermann (1847-1935) und Max Slevogt mit ihren Landschaftsbildern.

Im Gegensatz etwa zu Eduard Fuchs lehnte Rosa Luxemburg diese Künstler ab, dem ersten fehle "das Genie", der zweite gebe lediglich "dekadente Kleckserei."63)

Diese persönliche Meinung konnte Luxemburg durchaus privat vertreten, doch da sie sie in der "linken" sozialdemokratischen "Leipziger Volkszeitung", zu deren Redaktionsleitung sie 1901 kurzfristig gehörte, öffentlich machte, beeinflusste sie auch das Urteil von Sozialisten über moderner Kunst und versperrt ihnen den Zugang hierzu.

Wie andere sozialistische Intellektuelle und marxistische Theoretiker verkannte sie, dass mit dem Impressionismus ein Prozess der "fortschreitenden Auflösung der Gegenständlichkeit des Bildmotivs unter der Eigenmacht des Pinselzugs"64) erfolgte. Er leitete damit einen Prozess ein, der im 20. Jahrhundert zum Expressionismus, Kubismus, Futurismus und schließlich zur absoluten Malerei führte.

Angesichts des Verlustes des Objektes der Bildenden Kunst in ihrer Darstellung und der Grundkonstanten der Anschauung durch neue Techniken und naturwissenschaftlicher Theorien begaben sich die Künstler schon früh auf visuelle Such- und Experimentierfelder, die sich später - wie die Arbeiten der russischen Avantgarde - durchaus realitätstauglich erweisen konnten. Dies gilt besonders für die Architektur, die Typografie oder die Raumfahrt.65)

Noch problematischer ist jedoch, dass Rosa Luxemburg Feuerbach, Böcklin, Thoma und Greiner lobte und schätzte, denn deren mythologische bzw. naturalistische Arbeiten als Gegenpol zum naturwissenschaftlichen Blick der Zergliederung orientierte auf eine Scheinwelt, "ein Gefilde von Seeligen, wo im Spiel der Wellen Tritonen mit Nereiden schwärmen, schweigende Toteninseln, Katafalke in heiligen Hainen" stehen. "Die Allegorie wird Wirklichkeit, ein Seher aus dem Künstler, das

Publikum zur Gemeinde.”66)

Diese synthetisierte malerische Scheinwelt präsentiert sich im Gewand der klassischen Antike als realistisch und war und ist deshalb auch ideologisch für erhobene herrschaftliche Legitimierung von Diktaturen nutzbar.

Die Diskussion um eine vorschnelle und undialektische Verurteilung der modernen Strömungen der Kunst als Ausdruck der Dekadenz, die mit dem angeblichen Niedergang der Bourgeoisie im imperialistischen Zeitalter des Kapitalismus korrespondiere, begann erst in den dreißiger Jahren mit der Expressionismusdebatte zwischen Georg Lukacs und Ernst Bloch, sekundiert von Hanns Eisler, Bertolt Brecht und Anna Seghers. Doch da hatte sich schon “ein dreifach epigonaler Klassizismus, der sich auch noch ‘sozialistischer Realismus’ nennt und so administriert wird” 67), durchgesetzt.

Insofern ist Rosa Luxemburgs “gestörtes Verhältnis zu den modernen Strömungen der Gegenwartskunst” und ihre “Nichtbereitschaft, sich mit neuartigen künstlerischen Sichten auf die Wirklichkeit intensiver auseinander zu setzen”68) symptomatisch auch für die sozialistischen Dogmatiker und Vertreter der “sozialistischen Realismus”, speziell in der Malerei. Denn es wurde nicht analysiert, in welcher Form und welchem Ausmaß “Malerei abhängig vom Stand der gegenständlichen Produktivkräfte, der Produktions- und Gesellschaftsverhältnisse und den damit zusammenhängenden Wahrnehmungsvermögen in Form sozialer Perzeptionsprozessen ist”69). Auch wurde nicht erkannt, dass Künstler im kapitalistischen Überbau antizipierende Funktion entwickeln können. Und mit Recht verweisen Bloch und Eisler darauf, “dass die großen französischen Impressionisten, Meister, die ihresgleichen an Bedeutung nur in der Renaissance finden - buchstäblich auf den Gräbern der Kommune gemalt haben.”70)

VI.

In diesem Beitrag ging es um theoretische Aspekte der Kunstauffassung (in) der deutschen Vorkriegssozialdemokratie. Diese wurden am speziellen Beispiel von Rosa Luxemburgs so konventionellem wie engem Verständnis von Malerei herausgearbeitet. Rosa Luxemburgs Kunstverständnis erwies sich im besonderen als *doppelt verengt*: einmal konnten die in jede Kunst grundlegend eingelagerten visionär-utopischen Aspekte, Dimensionen und Perspektiven, die immer über bloße Abbildfunktionen von Kunstwerken hinausgehen, nicht erkannt werden; zum anderen konnte das ästhetische Novum nicht in politische Handlungsfelder und -formen eingebracht und übertragen werden.

Was nun historisch Allgemeines zur Vorkriegs-SPD zwischen 1890 und 1914 betrifft, so habe ich bewußt darauf verzichtet, seit mehr als hundert Jahren bekannte und teilweise breit rezipierte Hinweise zu diskutieren. So etwa das wichtige empirische Material, das Robert(o) Michels 1911 veröffentlichte (und zugleich problematisch als ehernes organisationssoziologisches *Gesetz der Oligarchie* verallgemeinerte); wobei Michels Rolle und Funktion Rosa Luxemburgs in der SPD kannte und sie jener, alle politischen Flügel gleichermaßen umspannenden, Gruppe akademisierter Intellektueller zuordnete.71)

Noch einmal gut fünfzig Jahre später erschien Guenther Roths gesellschaftstheore-

tisch ambitionierte, kontrapunktisch angelegte Studie über die widersprüchliche Einheit von allgemeiner nationaler Integration und arbeiterspezifischer Sozialisation in der bürgerlichen wilhelminischen Gesellschaft mit dem Leitkonzept *negative Integration*.⁷²⁾ Ein nicht zu unterschätzender Aspekt dieses Prozesses war das konservativ-traditionelle Verständnis führender SPD-Funktionäre in kulturellen Fragen.⁷³⁾ Unabhängig von unverkennbaren Verbürgerlichungs- und Bürokratisierungsprozessen (in) der Vorkriegs-SPD dominierten sowohl beim Führungspersonal als auch in der Mitgliedschaft kleinbürgerliche Auffassungen von Kunst und instrumentales Verständnis von Kultur als Zuarbeiterin zur Politik.⁷⁴⁾

1) Heinrich Heine: Französische Maler. In Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Hans Kaufmann. München 1964, Bd. VIII, S. 5-64, zit. S. 49.

2) Karl Kautsky: Tolstoi und Brentano, in: Die Neue Zeit, 1900/01, Heft 27, S.20-28, zit. S. 20; Friedrich Stampfer: Tolstoi, in: Sozialistische Monatshefte, 1903, Heft 12, S.924-927, zit. S. 926.

3) Rosa Luxemburg: Tolstoi als sozialer Denker. Zuerst erschienen in der Leipziger Volkszeitung am 9. September 1908, abgedruckt in: Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Marlen M. Korallow. Dresden 1972, S. 31-38, zit. S. 38.

4) Brief an Kostja Zetkin vom 11. Mai 1908. Nach: Erhard Hexelschneider: Rosa Luxemburg und die Künste. Rosa-Luxemburg-Forschungsberichte Bd. 3, Leipzig 2007, S. 37.

5) Vgl. zur Geschichte des Bildes: „Der Fall Hodler“ Jena 1914-1919. Der Kampf um ein Gemälde. Feierstunde der Friedrich-Schiller-Universität Jena 1969 anlässlich der 50. Wiederkehr der „Befreiung“ (14.4.1919) des Gemäldes von Ferdinand Hodler „Aufbruch der Jenenser Studenten 1813“. Quellenedition Jenaer Dokumente zum Fall Hodler 1914/1919. Jena 1970.

6) Vgl. Ulrich Weitz: Der Mann im Schatten. Sitten-Fuchs, Sozialist, Konspirateur, Sammler, Mäzen. Berlin 2014; Abbildung S. 135.

7) Heiner Jestrabek: Eduard Fuchs. Kunstsammler und Zeitkritiker. Reutlingen, Heidenheim 2012, S. 57-63.

8) Ebenda, S. 59.

9) Eduard Fuchs: Geschichte der erotischen Kunst. Band 1: Das zeitgeschichtliche Problem. München 1908.

10) Ulrich Weitz: Der Mann im Schatten, aaO, S. 148f.; diese Nichtreaktion Kautskys könnte Fuchs als Hochmut des Akademikers gegenüber ihm als Nichtakademiker wahrgenommen haben.

11) Ebenda, S. 145

12) Helmut Hirsch: Rosa Luxemburg. Reinbek 1969; 18. Auflage 92.-94. Tsd., 1995, S. 12.

13) Erhard Hexelschneider: Rosa Luxemburg und die Künste, aaO, S. 40-41. Eine Fotografie mit der Abbildung der Zeichnung und zwei Abbildungen von Gemälden Luxemburg „Selbstporträt“ und „Hans Diefenbach“ finden sich in: Helmut Hirsch: Rosa Luxemburg. aaO, S. 67, S. 92 und 93, eine Zeichnung Luxemburgs von Kostja Zetkin (1885-1980) auf der Internetseite der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Abbildungen findet man auch unter den Fotos in: Annelies Laschitzka: Im Lebensrausch, trotz alledem. Rosa Luxemburg. Eine Biographie. Berlin 1996. In ihrem Brief an Gertraud Zlottko vom 25. 5. 1915 verweist sie selbst auf „mein [] Porträt von Dr. Diefenbach“, dessen „Kopf am besten getroffen war“. In: Rosa Luxemburg: Das Menschliche entscheidet. Briefe an Freunde. München 1958, S. 120-121, zit. S. 120. An Leo Jogiches schreibt sie am 6.1.1902, dass sie, nachdem sie sich mit Mehring Bilder von Zundel, Clara Zetkins Mann, angesehen hätte, er bei ihr zuhause in Berlin-Friedenau sich noch einhalb Stunden aufgehalten hätte: „Er betrachtete immer wieder entzückt das Porträt seiner Frau, das bei mir über dem Schreibtisch hängt.“ Vgl. Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 101.

- 14) Zit. nach Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, trotz alledem, aaO, S. 305f.
- 15) Er war der Sohn des in Halle berühmten Chirurgen Richard von Volkmann und begann mit Aquarellen und Illustrationen von Halle. Seine Bilder – auch das „Wogende Kornfeld“ – sollen als Drucke verbreitet gewesen sein.
- 16) Erhard Hexelschneider: Rosa Luxemburg und die Künste, aaO, S. 40.
- 17) Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 146 f.
- 18) Rosa Luxemburg. Das Menschliche entscheidet, aaO, S. 71-73, zit. S. 71; Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 178.
- 19) Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, aaO, S. 353.
- 20) Brief an Gertrud Zlottka vom 25.5.1915. In: Das Menschliche entscheidet, aaO, S. 120-121.
- 21) Brief an Gertrud Slotka vom 7.8.1915; ebenda, S. 122.
- 22) Wilma Ruth Albrecht: Nachkriegsgeschichten. Sozialwissenschaftliche Beiträge zur Zeit(geschichte). Aachen 2007, S. 8.
- 23) Zit. nach: Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, aaO, S. 142.
- 24) Ebenda, S. 73-117, „Für sie persönlich habe die Agitationstour folgendes gebracht: Erstens habe sie Beziehungen zu den beiden Redakteuren Bruhns und Schoenlank geknüpft, die ganz zu ihrer Verfügung ständen; zweitens wäre sie nun schon in einer Ecke Deutschlands in den Ruf eines hervorragenden Redners gekommen, Referentenanforderungen aus Breslau und Leipzig würden sicher nicht ausbleiben; drittens sei sie mit den Verhältnissen in Oberschlesien bekannt geworden und könne mit größerer Sicherheit darüber schreiben; viertens habe sie praktisch Verbindungen zum Parteivorstand erhalten und fünftens die wichtigsten ober-schlesischen Arbeiteragitatoren kennen gelernt.“ Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, aaO, S. 87.
- 25) Ebenda, S. 299.
- 26) Ebenda, S. 299f.
- 27) Ebenda, S. 80f.
- 28) Ebenda, S. 137; das entsprach dem doppelten Wochenlohn eines Maurers in Berlin bzw. dem halben Monatslohn eines Hüttenarbeiters in Rheinland-Westfalen. Vgl. Dokumente zur deutschen Geschichte 1905-1909. Herausgegeben und bearbeitet von Dieter Fricke. Frankfurt/Main 1977, S. 136.
- 29) Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, aaO, S. 169.
- 30) Ebenda, S. 375f.
- 31) Ebenda, S. 541
- 32) Er wurde durch die enge Bekanntschaft mit Kautsky und Bebel ab 1899 um Franz Mehring, Arthur Stadthagen, Fritz Zubeil, Hugo Heimann, Eugen Dietzgen, Paul Singer, Georg Ledebour, Johann H. W. Dietz, Natalie Liebknecht, Alice Geiser, Heinrich und Lily Braun sowie Heinrich Cunow erweitert. Siehe Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, aaO, S.118.
- 33) Erhard Hexelschneider: Rosa Luxemburg und die Künste, aaO, S. 37f.; Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, aaO, S. 249.
- 34) Rosa Luxemburg. Das Menschliche entscheidet, aaO, S. 85.
- 35) Schriften über Kunst..., aaO, hier zit. S. 102.
- 36) Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 196.
- 37) Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 196f.; gemeint ist Tizians „Kaiser Karl V. nach der Schlacht bei Mühlberg“ 1546, wahrscheinlich aber eher von Dycks Gemälde „Karl V. zu Pferde“ (1620), das oft mit Tizians Bild verwechselt worden war; außerdem steht in Tizians Gemälde das Pferd nicht so zentral majestätisch im Mittelpunkt. Bei dem Frauenbildnis von Veneziano handelt es sich entweder um das Bildnis von Lucrezia Borgia (1525) oder um Flora.
- 38) Erhard Hexelschneider: Rosa Luxemburg und die Künste, aaO, S. 35.
- 39) Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 180.
- 40) Heinz Braun: Formen der Kunst. Eine Einführung in die Kunstgeschichte. Textband. München 1966, S. 161.
- 41) „The Studio“ war eine englische Kunstzeitschrift, die auch Mappen von William Turner herausgab.
- 42) Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO S. 178, Rosa Luxemburg. Das

- Menschliche entscheidet, aaO, S. 103-104, zit. S. 104.
- 43) Monika Wagner: Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. William Turner. In: Monika Wagner (Hrsg.): Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst. Reinbek 1992, S. 115 -134, S. 115.
- 44) Ebenda, S. 131.
- 45) Bruno Schönlank (1859-1901), Chefredakteur der Leipziger Volkszeitung und Reichstagsabgeordneter der SPD (jeweils 1894-1901).
- 46) Brief vom 22. 12.1898 in: Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, S. 98-99, zit. S. 99.
- 47) Brief an Jogiches vom 13.10.1905; Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 107-108.
- 48) Ebenda S. 108.
- 49) Mit Mehring besuchte sie am 6.1.1902 die Ausstellung, gab über Zundel jedoch weder ihr noch Mehrings Urteil an Jogiches wieder. Stattdessen verweist sie auf ein von ihr gemaltes Bild von Mehrings Frau, dass Mehring „immer wieder entzückt“ betrachtet habe. Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 102.
- 50) An Kostja Zetkin am 13. Mai 1907, zit. nach Annelies Laschitzka: Im Lebensrausch, aaO, S. 270f.
- 51) Schriften über Kunst..., aaO , S. 94. Eduard Thöny (1866-1950) war ein österreichischer Zeichner, Karikaturist und Mitarbeiter des Simplizissimus.
- 52) Rosa Luxemburg. Das Menschliche entscheidet, aaO, S. 81-85, zit. S. 85.
- 53) Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 193.
- 54) Brief an Sophie Liebknecht vom 14.1.1918 aus Breslau, in: Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 195 [Auguste Rodin].
- 55) Ebenda, S. 184.
- 56) Heiner Jestrabek: Eduard Fuchs, aaO, S. 89.
- 57) Heinrich Heine: Französische Maler. In Heinrich Heine: Sämtliche Werke. Herausgegeben von Hans Kaufmann. München 1964, Bd. VIII, S. 5-64.
- 58) Brief aus Wronke vom 8. März 1917. In: Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, aaO, S. 160.
- 59) Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. In: Winckelmanns Werke in einem Band. Berlin und Weimar 1976, S.1-37, zit. S. 23.
- 60) Monika Wagner: Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. William Turner, aaO, hier S. 131.
- 61) Heinz Braun: Formen der Kunst, aaO, S. 175.
- 62) Später systematisch ausgearbeitet von Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Essays zur Kunstsoziologie. Frankfurt/Main 1963, S. 9-63 [zuerst 1936].
- 63) Erhard Hexelschneider: Rosa Luxemburg und die Künste, aaO, S. 37.
- 64) Eberhard Roters: Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive. Köln 1998, S. 8
- 65) Dies gilt besonders für El Lissitzkys Arbeiten und Entwürfe, etwa „Wolkenhügel“, die als Kranbauten im Kölner Rheinhafen realisiert wurden, Rednerbühne für Lenin, die als Fahnen-gestänge im Willy-Brandt-Haus in Berlins steht oder die Proun-Entwürfe, die als Weltraum-stationen später baulich realisiert wurden; vgl. Wilma Ruth Albrecht, El – wie Lissitzky; in: liberal, 35. Jg. 1993, Heft 4, November 1993, S. 50-60.
- 66) Julius Meier-Graefe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten. Stuttgart 1905, S. 227. Zitiert nach: Peter Ulrich Hein: Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus. Reinbek 1992, S. 45.
- 67) Ernst Bloch: Diskussion über Expressionismus (1938). In: Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden. Herausgegeben von Fritz J. Raddatz, Band II, Reinbek 1969, S. 51-59, zit. S. 58.
- 68) Erhard Hexelschneider: Rosa Luxemburg und die Künste, aaO, S. 37.
- 69) Wilma Ruth Albrecht: Soziologie der Künste. In: Soziologie heute, 3. Jg. 2010, Heft 14, Dezember 2010, S. 18-23, zit. S. 23; erweiterte Netzfassung

<http://soziologisch.wordpress.com/2013/12/21/illustrierte-these-zur-malerei/>

70) Ernst Bloch; Hans Eisler: Die Kunst zu erben (1938). In: Marxismus und Literatur, Bd. II, aaO, S.105-109, zit. S. 107.

71) Robert Michels: Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens. Leipzig 1911 [= Philosophisch-soziologische Bücherei XXI], S. 319f.; Textfassung der Erstausgabe im Netz <https://archive.org/stream/zursoziologiede00michgoog#page/n26/mode/2upim>

72) Guenther Roth: The Social Democrats in Imperial Germany. A Study in Working Class Isolation and National Integration; preface Reinhard Bendix. Totawa/N.J. 1963, hier besonders S. 305 ff.

73) Roth: Social Democrats, S. 226.

74) Roth: Social Democrats, S. 310.

©Autorin (2015)

Wilma Ruth Albrecht ist Sozial- und Sprachwissenschaftlerin (Lic; Dr.rer.soc.) mit den Arbeitsschwerpunkten Literatur-, Architektur- und Politikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Buchveröffentlichungen: *Bildungsgeschichte/n* (2006) – *Harry Heine* (2007) – *Nachkriegsgeschichte/n* (2008) – *Pfalz & Pfälzer. Lesebuch Pfälzer Volksaufstand 1849* (2014) – *Max Slevogt (1868-1932). Leben, Werk, Landschaft und Wirkung des Malers und Zeichners zwischen gesellschaftlicher Repräsentation und phantastischer Inspiration* (2015). Die Autorin arbeitet derzeit an ihrem Romanprojekt zum letzten 'kurzen' Jahrhundert – *EINFACH LEBEN*. ePostadresse dr.w.ruth.albrecht@gmx.net