

Rosa Luxemburg als Malerin und ihr Verständnis moderner bildender Kunst

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 weltentzülte Individualität, die gottfreie Persönlichkeit mit all ihrer Lebenslust sich geltend machen, was doch immer ersprießlicher ist als das tote Scheinwesen der alten Kunst.“ (Heinrich Heine 1831)¹

1. Gegen einen ungenannten Parteigenossen

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 Schriftstellers als reaktionär ablehnend (Karl Kautsky) oder revolutionär vereinnahmend (Friedrich Stampfer) zu beurteilen,² 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 aufgekommene Kunstfexerei machend, mit gedankenloser Geschäftigkeit die sozialdemokratische Arbeiterschaft zum Verständnis für die dekadente Kleckerei eines Slevogt oder eines Hodler ‚erziehen‘ wollen.“³

1 Heinrich Heine: Französische Maler, in: Ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Hans Kaufmann, München 1964, Bd. VIII, S.5-64, hier S.49.

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

3 Rosa Luxemburg: Tolstoi als sozialer Denker. Zuerst erschienen in der Leipziger Volks-

Schon zuvor hatte sie sich verständnislos über die Ausstellung der Berliner Sezession 1908, in der Lovis Corinth, Georg Kolbe, Max Pechstein, Max Beckmann und Max Slevogt 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 und Gustave Courbet, bevor er zu seinem Stil fand. Auf der Weltausstellung in Paris 1900 erhielt er die Goldmedaille für drei seiner dort präsentierten Werke. In der Öffentlichkeit wurde Hodler 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 damaligen neuen Kunstrichtungen des Expressionismus und des Jugendstils positiv gegenüberstand, anlässlich der 350-Jahr-Feier der Jenenser Universität den Auftrag zum Monumentalgemälde „Aufbruch der Jenenser Studenten 1813“, das, weil umstritten, nicht in der Aula, sondern in einem Nebenraum aufgehängt 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“.⁶

Luxemburgs Polemik gegen Slevogt und Hodler steht in keiner inhaltlichen Beziehung zu dem russischen Schriftsteller. Ihre Werke als „deka-

zeitung am 9. September 1908, abgedr. in: Rosa Luxemburg: Schriften über Kunst und Literatur, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Marlen M. Korallow, Dresden 1972, S.31-38, hier S.38.

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

5 Siehe 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 (Jenaer Reden und Schriften), Jena 1970.

6 Siehe Wilma Ruth Albrecht: Max Slevogt (1868-1932). Leben, Werk, Landschaft und Wirkung des Malers und Zeichners zwischen gesellschaftlicher Repräsentation und phantastischer Inspiration, Osnabrück 2015.

dente Kleckerei“ 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.⁷ Denn Fuchs war bis 1908 Redakteur der sozialdemokratischen Mai-Zeitungen des „Vorwärts-Verlages“, in denen er Beiträge von Robert Engels (1901), Walter Crane (1901), Max Slevogt (1903), Käthe Kollwitz (1904), Gustav Brandt (1906) und Ilse Schütz-Schur (1907) gedruckt und ausführlich erklärt hatte.⁸

So hatte Fuchs über Max Slevogts Kohlezeichnung „Wir sind die Kraft...“, Schlussbild der „Maizeitung“ 1903, 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.“⁹ Außerdem hatte Fuchs versucht, mit seiner „Naturgeschichte der Kunst“, dem Vorwort zur „Geschichte der erotischen Kunst“, die im Sommer 1908 im Selbstverlag herauskam,¹⁰ 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.¹¹ Jedenfalls wurde Fuchs 1908 aus dem Vorwärts-Verlag gedrängt, nachdem schon auf dem Mann-

7 Siehe Ulrich Weitz: *Der Mann im Schatten. Sitten-Fuchs, Sozialist, Konspirateur, Sammler, Mäzen*, Berlin 2014, Abb. S.135.

8 Siehe Heiner Jestrabek: *Eduard Fuchs. Kunstsammler und Zeitkritiker*. Reutlingen-Heidenheim 2012, S.57-63.

9 Ebenda, S.59.

10 Eduard Fuchs: *Geschichte der erotischen Kunst*. Bd. 1: *Das zeitgeschichtliche Problem*, München 1908.

11 Siehe Weitz, *Mann*, S.148f.; diese Nichtreaktion Kautskys könnte Fuchs als Hochmut des Akademikers gegenüber ihm als Nichtakademiker wahrgenommen haben.

heimer Parteitag (23.-29.11.1906) gegen die „illustrative Mißgestaltung der Mai-Festzeitung 1906“¹² gehetzt worden war; er trat auch nicht mehr als Redner auf SPD-Parteitagen auf.

2. Malen und Zeichnen

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,¹³ hatte sich doch selbst bildnerisch, zeichnerisch und malerisch betätigt und zeichnerische Fähigkeiten und malerisches Potenzial 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 Kautsky 1910) und Selbstporträts (1911).¹⁴

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

12 Ebenda, S.145.

13 Siehe Helmut Hirsch: Rosa Luxemburg, Reinbek 1995, S.12.

14 Siehe Hexelschneider, Luxemburg, S.40f. Eine Fotografie mit der Abbildung der Zeichnung und zwei Abbildungen von Gemälden Luxemburgs „Selbstporträt“ und „Hans Diefenbach“ finden sich in: Hirsch, Luxemburg, S.67, 92f., eine Zeichnung Luxemburgs von Kostja Zetkin (1885-1980) auf der Internetseite der Rosa-Luxemburg-Stiftung. Abbildungen findet man auch unter den Fotos in: Annelies Laschitza: Im Lebensrausch, trotz alledem. Rosa Luxemburg. Eine Biographie, Berlin 1996. In ihrem Brief an Gertraud Zlottko vom 25.5.1915 verweist Luxemburg selbst auf „mein [...] Porträt von Dr. Diefenbach“, dessen „Kopf am besten getroffen war“ (Rosa Luxemburg: Das Menschliche entscheidet. Briefe an Freunde, München 1958, S.120f., hier S.120). An Leo Jogiches schrieb 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 eineinhalb Stunden aufgehalten hätte: „Er betrachtete immer wieder entzückt das Porträt seiner Frau, das bei mir über dem Schreibtisch hängt.“ Luxemburg, Schriften über Kunst, S.101.

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.“¹⁵

Hans von Volkmann war Mitbegründer der Düsseldorfer und Karlsruher Schule der Landschaftsmalerei. Seine Arbeiten waren subjektive Stimmungsbilder, besaßen einen Hang zur Sozialromantik und zur gefälligen Darstellung, wodurch der Künstler gesellschaftlich erfolgreich wurde.¹⁶

Rosa Luxemburg versuchte sich auch an Motiven am Schlachtensee.¹⁷ Im Brief vom 22. August 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 Leut“.¹⁸

Dennoch muss sich Rosa Luxemburg weiterhin malerisch betätigt haben, denn in ihrem Brief vom 18. September 1915 an Luise Kautsky erin-

15 Zit. nach: Laschitza, Lebensrausch, S.305f.

16 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.

17 Siehe Hexelschneider, Luxemburg, S.40.

18 Luxemburg, Schriften über Kunst, S.146f.

nernte 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“.¹⁹ Allerdings während ihres dreiwöchigen Urlaubs 1910 in Aeschi am Thuner See hatte sie keine Malutensilien mitgenommen.²⁰

Rosa Luxemburg hatte grundlegende Kenntnisse über Kunsttechniken, z. B. über das perspektivische Zeichnen. 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.“²¹ Gleichzeitig ermutigte sie und stellte einige Monate später Fortschritte bei Zlottkas 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.“²²

Insgesamt gesehen, beruhten 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.

3. Künstlerreise

Rosa Luxemburg war 1898 bewusst aus Zürich, ihrem Studienort, ins Deutsche Reich und seine Hauptstadt Berlin gekommen – zu einer Zeit, als das Deutsche Kaiserreich seinen Weltmachtanspruch anmeldete und

19 Dies., *Das Menschliche*, S.71-73, hier S.71; Dies., *Schriften über Kunst*, S.178.

20 Siehe Laschitza, *Lebensrausch*, S.353.

21 Brief an Gertrud Zlottka vom 25.5.1915, in: Luxemburg, *Das Menschliche*, S.120f.

22 Brief an Gertrud Zlottka vom 7.8.1915, in: ebenda, S.122.

die Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD) sich nach der Aufhebung der Sozialistengesetze (1890) zur Massenpartei entwickelte.

Genau in dieser aufsteigenden Partei, die noch keine festen Statuten besaß, wollte sich Rosa Luxemburg engagieren, und zwar sowohl idealistisch als auch karrieristisch. So ließ 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 gehörten zum persönlichen Freundeskreis von Rosa Luxemburg vor allem die Familien 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

23 Zit. nach: Laschitzka, Lebensrausch, S.142.

24 Siehe 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 oberschlesischen Arbeiteragitatoren kennen gelernt.“ Ebenda, S.87.

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, Wilhelmshöhe 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 Kunstausstellungsbesuche.

Den wollte auch Rosa Luxemburg, obwohl sie ihn sich eigentlich 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 in der Cuxhavener Straße am Tiergarten. 1901 zog sie in die Cranachstraße um, wo sie mit Jogiches bis zum Sommer 1911 wohnte.²⁷ Danach mietete sie eine 5-Zimmerwohnung in der Lindenstraße in Südende: „Alles fünf Minuten von der Bahn (zehn Minuten Fahrt zum Potsdamer Platz) und von der Elektrischen nach Steglitz und nach Lichterfelde“, teilte sie Kostja Zetkin mit.²⁸ 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[eten]“ Schlafzimmer und Wohn-

25 Ebenda, S.299.

26 Ebenda, S.299f.

27 Siehe ebenda, S.169.

28 Ebenda, S.375f.

raum recht komfortabel untergebracht, außerdem hatte sie tagsüber Zugang zu einem ummauerten Gärtchen.²⁹

In Rosa Luxemburgs Freundeskreis³⁰ befanden sich auch einige Künstler: Die Mutter des sozialistischen Theoretikers Karl Kautsky, Minna Kautsky, war Schauspielerin und Schriftstellerin und mit dem Landschafts- 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, war ein in Karlsruhe und Stuttgart ausgebildeter Maler, der lebensgroße realistische Menschen losgelöst von ihrem Milieu darstellte, von italienischen Kunstmäzenen gefördert wurde, was ihm auch ein Landhaus in Sillenbuch 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, die ihr in Kuokkala (Finnland) Unterkunft bot und Treffen mit russischen Revolutionären (darunter auch mit Lenin, Alexander Bogdanow, Grigorij Sinowjew) ermöglichte.³¹ In Kuokkala wirkte auch der bekannte russische Maler Ilja Jefmowitsch Repin, der mit Historienbildern und Porträts (z. B. Tolstoi) bekannt wurde, als Vertreter des russischen Realismus und als Vorbild des sozialistischen Realismus gilt.

Letztlich passt auch Rosa Luxemburgs Vorstellung von einer gut bürgerlichen Lebensweise ins Bild, sie wünschte, sich von einem anerkannten Maler porträtieren zu lassen. Nicht nur ironisch ist ihre Bitte an Luise Kautsky im Brief vom 26. Januar 1917 gemeint, dass Robert Kautsky, der Sohn des k&k-österreichischen und königlich-preußischen Hoftheatermalers Hans Joseph Wilhelm Kautsky, der später jahrzehntelang als Ausstatter der Wiener Staatsoper wirkte, sie doch porträtieren könnte: „Könnte mir nicht Robert durch das nächste Lebewesen, das mich hier

29 Ebenda, S.541.

30 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 ebenda, S.118.

31 Siehe Hexelschneider, Luxemburg, S.37f.; Laschitza, Lebensrausch, S.249.

besucht (wenn der Finger des Herrn von Kessel bezeichnet, ist bei Frl. J. zu erfahren), ein paar seiner letzten Bilder mitschicken? Sie kämen garantiert unversehrt zurück, und ich hätte eine Mohrenfreude! 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 sitze⁶, so könnte ich auch *ihm* sitzen. Auf jeden Fall würde mir schon der Anblick des taufrischen 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.⁶³²

Damit knüpfte Rosa Luxemburg an den schon lange zerstoßenen Traum von einem bürgerlichen Leben in sentimentaler Weise an, hatte sie doch am 17. Juli 1900 an Leo Jogiches geschrieben: „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 ersten Arbeit, gemeinsam Kunstgeschichte zu lesen, Galerien zu besichtigen, Opern zu besuchen! Das wäre ein Genuß, nicht wahr?“⁶³³

4. *Geschätzte Künstler*

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 denen, die an Kunstakademien lehrten. Dieser Kunstbetrieb war dominiert in Preußen von Herrschaftsportrait-, Historien- und Schlachtenmalern wie Wilhelm Camphausen, Anton von Werner und Carl Röchling und in Bayern von den sogenannten Malerfürsten, den gefälligen Portraitmalern Friedrich August von Kaulbach sowie Franz von Lenbach. Hinzu kamen Einflüsse von befreundeten Intellektuellen wie Kautsky, Mehring, Liebknecht, Zetkin und Malern des Freundeskreises.

Demnach standen im Kurs die bildenden Künstler der Hochrenaissance Italiens: Sandro Botticelli, Michelangelo Buonarroti, Leonardo da Vinci, Tizian Vecellio, Bartolomeo da Veneziano, auch noch Guido Reni und die des Nordens: Albrecht Dürer, Pieter Bruegel, Rembrandt van Rijn. Rosa

³² Luxemburg, *Das Menschliche*, S.85.

³³ Dies., *Schriften über Kunst*, S.102.

Luxemburg äußerte sich auch über Künstler des spanischen Barocks (Bartolome Estaban-Murillo), des französischen Rokoko im Übergang zum Klassizismus (Elisabeth Vigée-Lebrun), der englischen Romantik (William Turner) und des deutschen Idealismus, wie die Deutschrömer Anselm Feuerbach und Arnold Böcklin. Rosa Luxemburg kannte auch Arbeiten des bedeutenden Porträtmalers Franz von Lenbach, des Landschaftsmalers Hans Thoma, und des Grafikers Otto Greiner, der mit dem Symbolisten Max Klinger befreundet war, sowie die der Franzosen Jean François Gigoux, Jean François Millet und Auguste Rodin.

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 wirkte 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.

Das trifft etwa auf Tizian zu, mit dessen Gemälden 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 gelect und kalt, zu virtuos“, schrieb Luxemburg am 14. Januar 1918 an Sophie Liebknecht.³⁴ Aber sie war 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 schrieb sie am 24. März 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 Frau-

34 Ebenda, S.196.

enbildnis 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“.³⁵

Sie schätzte auch Guido Reni, dessen Reproduktion von „Maria“ in ihrer Wohnung hing, dagegen mochte sie Botticelli und den volkstümlichen Spanier Murillo nicht.³⁶

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“.³⁷

Marie Elisabeth Vigée-Lebrun gilt als Vertreterin des Rokoko im Übergang zum Klassizismus, und sie vertrat die empfindsame Seite dieser Stilrichtung,³⁸ deren Hauptvertreter Jaques-Louis David war. Sie war Porträtistin repräsentativer Damen der Gesellschaft, darunter befand sich auch die Preußenkönigin Luise, 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 vermerkte sie, dass sie in ihrer Wohnung in Südende (Berlin) Studio-Mappen³⁹ von William Turner besitze. Er sei für sie „der größte, der

35 Ebenda, 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.

36 Siehe Hexelschneider, Luxemburg, S.35.

37 Luxemburg, Schriften über Kunst, S.180.

38 Siehe Heinz Braun: Formen der Kunst. Eine Einführung in die Kunstgeschichte. Textbd., München 1966, S.161.

39 „The Studio“ war eine englische Kunstzeitschrift, die auch Mappen von William Tur-

einzig Landschaftsmaler in Aquarell“. Und weiter führte 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.“⁴⁰

Wahrscheinlich handelte 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.“⁴¹ Dahinter steht die damals moderne naturwissenschaftliche Vorstellung, dass die Natur von sich aus dynamisch ist, permanent ihren Zustand wechselt und deshalb in andere Materie- und Aggregatzustände überführt werden kann.⁴²

Von den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts schätzte Rosa Luxemburg die im Kunstbetrieb anerkannten akademischen Maler wie 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 Symbolisten Max Klinger.

Kurz vor Weihnachten 1898 teilte sie Jogiches mit, sie beabsichtige, Schönlank⁴³ „etwas Anständiges“ zu schenken, und fragte ihn eher rhetorisch („einige Reproduktionen von Böcklin?“)⁴⁴

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.

Im Oktober 1905 hatte Luxemburg von Jogiches ein Exemplar von „Die Kunst. Monatszeitschrift für freie und angewandte Kunst“ zugesandt bekommen;⁴⁵ dort gab es Abbildungen von Werken Lenbachs und Kolbs. Einen Tag später schrieb sie an Jogiches: „Hast Du bemerkt, in

ner herausgab.

40 Luxemburg, Schriften über Kunst, S.17; Dies., Das Menschliche, S.103f., hier S.104.

41 Monika Wagner: Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. William Turner, in: Dies. (Hrsg.): Moderne Kunst 1. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst, Reinbek 1992, S.115 -134, hier S.115.

42 Siehe ebenda, S.131.

43 Bruno Schönlank (1859-1901), Chefredakteur der „Leipziger Volkszeitung“ und Reichstagsabgeordneter der SPD (jeweils 1894-1901).

44 Brief vom 22.12.1898, in: Luxemburg, Schriften über Kunst, S.98f., hier S.99.

45 Brief an Jogiches vom 13.10. 1905, in: ebenda, S.107f.

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“.⁴⁶

Franz von Lenbach galt um die Jahrhundertwende als Münchener Malerfürst, der, nach einer zeitweisen Annäherung an den Impressionismus, sich am Stil von Rubens und Tizian orientierend, zum glatten Porträtmaler von Bismarck, Wilhelm I. und II., Kaiser Franz Joseph, Papst Leo XIII. u. a. entwickelte.

Alois Kolb leitete von 1905 bis 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 zuneigte, – er stellte im Januar 1902 in Berlin zwei Bilder aus,⁴⁷ – zeigte Rosa Luxemburg wenig Verständnis.

Als sie sich anlässlich des Parteitages der Sozialdemokratie Russlands (13. Mai-1. Juni 1907) in London aufhielt, teilte 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, [...] 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.“⁴⁸

Jules Pascin war ein bulgarischer Maler des Expressionismus, der für den „Simplicissimus“ arbeitete und mit Hans Purrmann, Paul Klee, Hermann Haller und Max Slevogt befreundet war.

Jahre zuvor hatte Luxemburg noch den Realitätsgehalt der Abbildungen des modernen städtischen Lebens geschätzt: In ihrem Brief an Leo Jogiches vom 17. Mai 1898 stellte sie fest: „Übrigends stell Dir vor, die Zeichnungen von Thöny sind keine Karikaturen, sondern echtste Abbil-

46 Ebenda, S.108.

47 Mit Mehring besuchte sie am 6.1.1902 die Ausstellung, gab über Zundel jedoch weder ihr noch Mehrings Urteil an Jogiches weiter. Stattdessen verwies sie auf ein von ihr gemaltes Bild von Mehrings Frau, dass Mehring „immer wieder entzückt“ betrachtet habe. Luxemburg, Schriften über Kunst, S.102.

48 Brief an Kostja Zetkin am 13.5.1907, zit. nach: Laschitzka, Lebensrausch, S.270f.

der der Wirklichkeit, Fotos nach der Natur – in den Straßen sieht man eine Million solcher Gestalten“.⁴⁹

Dennoch blieb ihre Vorliebe bei den Traditionalisten wie dem Maler und Grafiker Otto Greiner, 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. Januar 1917 aus der Festung Wronke schrieb Rosa Luxemburg 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.“⁵⁰

Bei den französischen Künstlern erwähnte sie positiv die ebenfalls akademischen naturalistischen Maler Jean François Gigoux und Jean François Millet sowie Auguste Rodin.

Nach der Überführung ins Breslauer Gefängnis teilte sie am 2. August 1917 Sophie Liebknecht ihre Empfindungen bei der Betrachtung ihrer 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 abgab; 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.“⁵¹

Die Kennzeichnung der jungen Gefangenen als „Millet-Gestalt“ zeigt, dass Rosa Luxemburg die Arbeiten von Jean François Millet (1814-1875)

49 Luxemburg, Schriften über Kunst, S.94. Eduard Thöny (1866-1950) war ein österreichischer Zeichner, Karikaturist und Mitarbeiter des „Simplizissimus“.

50 Luxemburg, Das Menschliche, S.81-85, hier S.85.

51 Dies., Schriften über Kunst, S.193.

kannte. Millet malte zunächst realistische Sujets des Bauernmilieus, zählt zur Schule Barbizon und verfertigte später impressionistische Pastellzeichnungen und Landschaftsbilder.

Über den ihr von Sophie Liebknecht zu Weihnachten 1917 zugesandten Band von Auguste Rodin „Die Kathedralen“ hatte Rosa Luxemburg 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.“⁵²

Dagegen hielt sie sich mit einem Urteil über Daumier zurück, als sie am 9. Januar 1918 an Clara Zetkin schrieb, dass sie „von Onkel Eduard den Daumier bekommen habe“.⁵³ 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.“⁵⁴ 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)⁵⁵ – darunter auch Delacroix – besprach bzw. überhaupt erwähnte, obwohl sie als Heine-Liebhaberin gilt. Ähnliches betrifft Luxemburgs Rezeptionsignoranz gegenüber dem (von Eduard Fuchs breit publizierten) Werk Daumiers.

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.

5. Ignoranz künstlerischer Moderne

Insgesamt gesehen pflegte Rosa Luxemburg ein vormodernes Verständnis der bildenden Kunst. Ihr Ideal legte sie in einem Brief an Hans Diefen-

52 Brief an Sophie Liebknecht vom 14.1.1918 aus Breslau, in: Luxemburg, Schriften über Kunst, S.195 [Auguste Rodin].

53 Ebenda, S.184.

54 Jestrabek, Eduard Fuchs, S.89.

55 Siehe Fußnote 1.

bach 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 Marmorblock“ sein. „Dies ist jetzt überhaupt meine Geschmacksrichtung, die in der wissenschaftlichen Arbeit wie in der Kunst nur das Einfache, Ruhige und Großzügige schätzt“.⁵⁶ Sie knüpfte dabei an Johann Joachim Winckelmann 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“⁵⁷ 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. 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.“⁵⁸ Dies bedeutete eine neue Weltansicht 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.⁵⁹ 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 wie die Impressionisten, die damit in Gegensatz zu den Akademikern traten, die ein reaktionäres Herrschaftssystem ästhetisierten. Ähnliche Vorstellungen verfolgten auch – entsprechend der ökonomischen Entwicklung zeitlich verzögert – die deutschen Impressionisten, vor allem Max Liebermann

56 Brief aus Wronke vom 8. März 1917, in: Luxemburg, Schriften über Kunst, S.160.

57 Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, in: Winckelmanns Werke in einem Bd., Berlin-Weimar 1976, S.1-37, hier S.23.

58 Braun, Formen, S.175.

59 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].

und Max Slevogt mit ihren Landschaftsbildern. Im Gegensatz etwa zu Eduard Fuchs lehnte Rosa Luxemburg diese Künstler ab; dem ersten fehlte „das Genie“, der zweite gebe lediglich „dekadente Kleckerei“.⁶⁰

Diese persönliche Meinung konnte Luxemburg durchaus privat vertreten, doch da sie sie in der sozialdemokratischen „Leipziger Volkszeitung“, zu deren Redaktionsleitung sie 1901 kurzfristig gehörte, öffentlich machte, beeinflusste sie auch das Urteil von Sozialisten über moderne Kunst und versperrte 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“⁶¹ 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 naturwissenschaftliche 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.⁶²

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.“⁶³

60 Hexelschneider, Luxemburg, S.37.

61 Eberhard Roters: Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive, Köln 1998, S.8.

62 Dies gilt besonders für El Lissitzkys Arbeiten und Entwürfe, etwa „Wolkenhügel“, die als Kranbauten im Kölner Rheinhafen realisiert wurden, Rednerbühne für Lenin, die als Fahngestänge im Willy-Brandt-Haus in Berlins steht, oder die Proun-Entwürfe, die als Weltraumstationen später baulich realisiert wurden. Siehe Wilma Ruth Albrecht: El – wie Lissitzky; in: *liberal*, 35. Jg., 1993, H. 4 (November), S.50-60.

63 Julius Meier-Graefe: Der Fall Böcklin und die Lehre von den Einheiten, Stuttgart 1905, S.227, zit. nach: Peter Ulrich Hein: Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus, Reinbek 1992, S.45.

Diese synthetisierte malerische Scheinwelt präsentiert sich im Gewand der klassischen Antike als realistisch und war und ist deshalb auch ideologisch für erhabene 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 Dreißigerjahren 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“,⁶⁴ 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“⁶⁵ 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 Perzeptionsprozesse ist“.⁶⁶ 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“.⁶⁷

64 Ernst Bloch: Diskussion über Expressionismus (1938). in: Fritz J. Raddatz (Hrsg.): Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bden., Bd. II, Reinbek 1969, S.51-59, hier S.58.

65 Hexelschneider, Luxemburg, S.37.

66 Siehe Wilma Ruth Albrecht: Soziologie der Künste, in: soziologie heute, 3. Jg., 2010, H. 14 (Dezember), S.18-23, hier S.23; erweiterte Netzfassung <http://soziologisch.wordpress.com/2013/12/21/illustrierte-these-zur-malerei/>.

67 Ernst Bloch/Hanns Eisler: Die Kunst zu erben (1938), in: Raddatz (Hrsg.), Marxismus, Bd. II, S.105-109, hier S.107.

6. Ausblick

Rosa Luxemburgs Kunstverständnis erwies sich im Besonderen als *doppelt verengt*: weder konnten die in jede Kunst grundlegend eingelagerten visionär-utopischen Aspekte, Dimensionen und Perspektiven, die immer über bloße Abbildfunktionen von Kunstwerken hinausgehen, erkannt werden; noch konnte das ästhetische Novum in politische Handlungsfelder und -formen übertragen werden.

Was historisch Allgemeines zur Vorkriegs-SPD zwischen 1890 und 1914 betrifft, so habe ich darauf verzichtet, seit mehr als hundert Jahren rezipierte Hinweise zu diskutieren; etwa das wichtige empirische Material, das Robert(o) Michels 1911 veröffentlichte (und problematisch als eheres 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 zuordnete⁶⁸).

Noch einmal gut fünfzig Jahre später erschien Guenther Roths gesellschaftstheoretisch ambitionierte, kontrapunktische Studie über die Dialektik von allgemeiner nationaler Integration und arbeiterspezifischer Sozialisation in der bürgerlichen wilhelminischen Gesellschaft mit dem Leitkonzept *negative Integration*. Ein nicht zu unterschätzender Aspekt dieses Prozesses war das konservativ-traditionelle Verständnis führender SPD-Funktionäre in kulturellen Fragen.⁶⁹ Unabhängig von unverkennbaren Verbürgerlichungs- und Bürokratisierungsprozessen (in) der Vorkriegs-SPD dominierten sowohl beim Führungspersonal als auch in der Mitgliedschaft kleinbürgerliche Auffassungen von Kunst und ein instrumentales Verständnis von Kultur als Zuarbeiterin zur Politik.⁷⁰

68 Siehe Robert Michels: Zur Soziologie des Parteiwesens in der modernen Demokratie. Untersuchungen über die oligarchischen Tendenzen des Gruppenlebens (Philosophisch-soziologische Bücherei, XXI), Leipzig 1911, S.319f.

69 Siehe 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 S.226.

70 Siehe ebenda, S.310.