

Donat de Chapeaurouge

Gemalter Widerstand

von der Romantik bis zur sowjetischen Zensur

Ein Essai

Gemalter Widerstand von der
Romantik bis zur sowjetischen
Zensur

Donat de
Chapeaurouge

Gemalter Widerstand

von der Romantik bis zur sowjetischen Zensur

Ein Essai



Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:
<http://dx.doi.org/10.1466/20100226.03>

© • Verlag und Datenbank
für Geisteswissenschaften, Weimar 2010

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Gestaltung und Satz: Hauke Niether, VDG

E-Book ISBN: 978-3-95899-380-8

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://www.d-nb.de/> abrufbar.

INHALT

EINLEITUNG	7
I. DAS 19. JAHRHUNDERT	13
a) Vorläufer	13
b) Die neue Freiheit des Künstlers	17
c) Partisanen und Legitimität	20
d) Caspar David Friedrich	25
e) Théodore Géricault	33
f) Eugène Delacroix	37
g) Karl Wilhelm Hübner	41
h) Gustave Courbet	45
i) Édouard Manet	50
j) Georges Seurat	55
k) Ilja Repin	59
l) Max Liebermann	62
2. DIE WIENER AUSSTELLUNG VON 1902	65
3. DAS 20. JAHRHUNDERT	75
a) Paula Modersohn-Becker	75
b) Pablo Picasso	81
c) Marc Chagall	89
d) Wassily Kandinsky	96
e) Franz Marc	104

f) Umberto Boccioni	110
g) Kasimir Malewitsch	115
4. DAS ENDE	125
ABBILDUNGEN	145
HERKUNFT DER ABBILDUNGEN	147

EINLEITUNG

Dieser politische Beitrag zur Kunstgeschichte ist ikonologisch begründet. „Ikonologie“ ist zuerst 1912 von Aby Warburg angewandt worden, und zwar in einem Aufsatz über die Fresken im Palazzo Schifanoja in Ferrara.¹ Im Rückgriff auf den (nicht genannten) Cesare Ripa und dessen „Iconologia“ von 1593 geht es Warburg um die „Bildbedeutung“. Während Ripa aus antiken Texten Bilderfindungen zusammenstellte, die den Künstlern Hilfestellung gaben, wirkte Warburg umgekehrt. Er fand die Bilder vor, die augenscheinlich unverständlich waren und forschte nun nach ihrem Sinn. Dabei bezog er sich – genau wie Ripa – auf Texte und auf Bilder. Im Fall der Fresken von Ferrara gelang es Warburg, die Figuren, die den Tierkreiszeichen beigeordnet sind und die bisher nicht zu erklären waren, als die Dekane zu bestimmen (die Dekane heißen so, weil sie jeweils für zehn Tage eines Monats herrschen).

Das Datum 1912 ist deshalb so bedeutend, weil es in die Anfangszeit abstrakter Malerei gehört. Wilhelm Heckscher hat mit Recht zur „Genesis“ der Ikonologie die Wichtigkeit der Zeitgenossenschaft betont.²

1 Aby Warburg: Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoja zu Ferrara, *Gesammelte Schriften* 1, 2, *Kraus Reprint, Nendeln 1969*, S. 459–481. Karen Michels: Aby Warburg. Im Bannkreis der Ideen, München 2007, S. 75–79. Thomas Noll: Ikonographie / Ikonologie, in: Ulrich Pfisterer: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2003, S. 151–153. Neuerdings wird auch für die „Bildwissenschaft“ die Bezeichnung „Ikonologie“ in Anspruch genommen: Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft, München 2005, S. 9 und 28.

2 William S. Heckscher: The Genesis of Iconology, in: Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstge-

Schon damals tat sich aber innerhalb der Kunsthistoriker ein Zwiespalt auf. Im Palazzo Schifanoja, den der Herzog Borso d'Este um 1470 (für dieses Datum gibt es einen Textbeleg, wonach Francesco del Cossa hier beschäftigt war) nach dem fast esoterischen Programm des Pellegrino Prisciani mit Fresken schmücken ließ, hat sich Aby Warburg 1910 mit seinen Helfern abgemüht, der „Botschaft“ dieser Bilder beizukommen. Aus Hamburg hatte der Privatgelehrte, dem der Senat jedoch den Titel des Professors schon verliehen hatte, als Helfer auch Carl Georg Heise mitgebracht, der sich jedoch als junger Mann nur „langweilte“. Es heißt bei Heise³, der sich später als Direktor der Hamburger Kunsthalle nach dem Zweiten Weltkrieg sehr verdienstvoll um die Neuerwerbung von Werken der von den Nazis verfolgten Kunst bemühte, in einem Text von 1945 nämlich: „Ich warf einen flüchtigen Blick auf die mich ästhetisch keineswegs besonders anziehenden Fresken“ und lehnte sich dabei auf die Vitrine, „die Handschriften mit kostbaren Miniaturen enthielt“, so daß ihr „Glas zerbrach.“ Warburgs Wutanfall braucht hier nicht weiter nacherzählt zu werden. Entscheidend ist in diesem Fall, daß sich der Kunsthistoriker Warburg um Entschlüsselung der Malereien müht, während Heise sich als ein Ästhet nur langweilt. Der Gegenstand der Werke interessiert den einen Forscher brennend; der Andere bleibt unberührt; und beide sind sie Kunsthistoriker.

Der Unterschied der Forscher, der später neben Warburg Erwin Panofsky oder neben Heise Wilhelm Pinder aufzuweisen hat, wird in der deutschen Kunstgeschichte ganz besonders heftig als Methodenstreit verstanden. Schon vor dem Ersten Weltkrieg sind die Positionen deutlich abgesteckt. Denn Aby Warburg hatte auch in Hamburg einen Gegner, der für Heise Vorbild war, nämlich Alfred Lichtwark, der die Kunsthalle begründet und durch Neuerwerbungen zu allererstem Rang gesteigert hatte. Lichtwark pochte 1900 für die Laien auf die „Kunstanschauung“, und er dekretierte: „Es muß immerwährend mit dem

schichte in Bonn 1964, III. Theorien und Probleme, Berlin 1967, S. 239–262.

3 Carl Georg Heise: Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg, Hamburg 1959, S. 35–37; hier auch das folgende Zitat.

Auge gearbeitet werden.“⁴ Auf Lichtwarks Seite stand auch Heinrich Wölfflin, der „das Laienpublikum“ ermahnte, daß es nicht „die Vorteile seines natürlich-unhistorischen Standpunktes preisgibt.“⁵ 1915 publizierte Wölfflin seine „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe“, die nur die „Sehformen“⁶ behandelten und damit den Gegenstand der Werke ignorierten.

Bemerkenswerterweise steht Wölfflin so auf gleicher Höhe mit den nun abstrakten Malern, die den Gegenstand in ihren Bildern aufgegeben hatten, weil sie ihn für schädlich hielten. Während Warburg sich als Vorläufer auf Ripa stützte, nannte hierfür Wölfflin Alois Riegl und Franz Wickhoff als Gleichgesinnte.⁷ Es ist jedoch verblüffend zu erkennen, daß sich der scheinbar unmoderne Warburg mit seiner Suche nach dem Unbekannten, das er so gern als „lieben Gott im Detail“⁸ beschrieb, in so interessanter Gesellschaft wie der von James Frazer und Sigmund Freud befand. Frazer hatte mit seiner „Golden Bough“ von 1890 die Magie in den Volkskulturen aus verschütteten Quellen zum Vorschein gebracht, Freud in seiner „Traumdeutung“ von 1900 das Unbewußte als verdrängte Macht ans Licht gezogen. Gerade diese „Unterwelt“ beschwor der Psychologe Freud im Motto seines Buches⁹, das aus der Aeneis Vergils die Worte der Juno zitiert, womit sie die Acheron-Götter um Hilfe ersucht. Auch Warburg war in die „Tiefe“ gestiegen, um „die halbdunklen Regionen des Gestirnaberglaubens“ zu erhellen. Als Auf-

4 Alfred Lichtwark: Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, Dritte Auflage, Dresden 1900, S. 15 und 32.

5 Heinrich Wölfflin: Über kunsthistorische Verbildung, 1909. Zitiert nach Irene Below: Probleme der „Werkbetrachtung“-Lichtwark und die Folgen, in: Dieselbe: Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung, Gießen 1975 (Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, V), S. 83–135. Das Zitat S. 90–91.

6 Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, Vierte Auflage, München 1920, S. IX.

7 Wölfflin (wie in 6), S. VIII.

8 Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt/M. 1981, S. 28. Dieter Wuttke: Aby M. Warburg: Ausgewählte Schriften und Würdigungen (Saecula spiritalia, 1), 3. Auflage, Baden-Baden 1992, S. 618–624.

9 Sigmund Freud: Die Traumdeutung, Frankfurt/M. 1961 (Nachdruck der Ausgabe London 1942), S. II: *Flectere si nequeo superos, acheronta movebo* (Aeneis VII, 312).

klärer glaubte er nicht mehr an die „Trugschlüssigkeit“¹⁰ der Astrologie, deren Wirkung auf die Maler des Quattrocento ihn aber brennend interessierte.

In meiner Untersuchung geht es um den Maler der Moderne, der sich auflehnt gegen seinen König oder Kaiser, gegen die Regierung allgemein, ja schließlich gegen den verhassten Zeitgeist, um als Progressiver eine neue Zukunft zu beschwören. Ausgelöst durch die Ereignisse von 1789 in Paris, verändert sich nach 1800 allgemein die Situation des Künstlers, dem mit seiner neuen Freiheit gegenüber Hof und Kirche auch die öffentliche Meinung als Instanz der Wertung gegenübertritt. So wird nun nicht nur die Wahl des Themas, sondern auch die Art der Stellungnahme durch den Maler wichtig. Erfolg und Mißerfolg des Kunstwerks richten sich vornehmlich nach dem Zeitgeist. Um ihn parteilich für sich einzunehmen, ohne gleich als Außenseiter zu erscheinen, geben sich die Künstler alle Mühe, leisten also Widerstand in Heimlichkeit.

Das Ikonologische an meiner Arbeit liegt nun darin, daß man den Bildern meistens gar nicht ansieht, daß sie Widerstand bezeugen sollen. Erst durch die „Ausgrabung“ (wie sie Ripa¹¹ nannte) der Zeitumstände wird ersichtlich, wogegen sich die Botschaft eines Bildes richtet. Die rein ästhetische Betrachtung, die so gern verharmlosend als „l'Art pour l'Art“ bezeichnet wird, reicht nicht aus. Es wird sogar ein Fall – bei dem Gemälde Hübners – zur Sprache kommen, wo die Botschaft eines Bildes selbst von den Zeitgenossen falsch verstanden worden ist. Besonders schwierig wird die Situation nach 1900, weil der „Widerstand“ hier übergeht in eine Machtanmaßung, die dem Künstler zugesteht, als neuer Schöpfergott die neue Welt und ebenso den neuen Menschen zu kreieren. Die Abgehobenheit vom Durchschnittsmenschen gilt in dieser Zeit als progressiv, die Schwerverständlichkeit der Werke als besonders zukunftsfrüchtig. Die Götterdämmerung der Kunst erfolgte dann in Rußland, wo die neuen Herren 1923 die Zensur erließen und den Künstlern zu verstehen gaben, daß von nun an die Politiker den Neuen

¹⁰ Warburg (wie in 1), S. 461 und 469.

¹¹ Gerlind Werner: Ripa's „Iconologia“. Quellen-Methode-Ziele. Utrecht 1977 (Bibliotheca Emblematica, VII), S. 86 zitiert den Titel der Ausgabe von 1603: „Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cauate dall'antichità ...“.

Menschen und die Neue Welt zu schaffen hätten. Man staunt als Nachgeborener, daß dieser Untergang der freien Kunst von den Betroffenen, den Künstlern, großenteils begeistert hingenommen wurde, indem sie nur noch Propaganda für den Staat bebilderten.

Für die Publikation dieses Buches zu danken habe ich in erster Linie Frau Dr. Bettina Preiß, die sich intensiv um die Realisierung bemüht hat, und weiter Herrn Hauke Niether, der präzise und zügig den Herstellungsprozeß gefördert hat.

1. DAS 19. JAHRHUNDERT

a) Vorläufer

Es ist verschiedentlich behauptet worden, daß sich Künstler schon vor 1800 gegen die gerade Herrschenden im eignen Land gewendet hätten. Dies ist natürlich richtig im Bereich der Karikatur, wo Regierungen oder geistliche Autoritäten heftig attackiert wurden. Schon im Zuge der Reformation wurden zwischen Protestanten und Katholiken rüdeste Angriffe auf den Gegner in graphischen Werken vorgetragen. Und in der Malerei gab es natürlich ständig Bilder, die in den Kirchen die jeweilige Konfession unterstützten. Das gilt auch für den politischen Bereich, wo der emigrierte Deutsche Johan Zoffany 1794/95 etwa im frankreichfeindlichen England Gemälde schuf, die den revolutionären Pariser Mob an den Pranger stellten.¹² Andererseits war bei den Auftraggebern, aber ebenso auch bei den Künstlern keinerlei Bedenklichkeit im Spiel, wenn Bilder dezidiert für eine Konfession zu schaffen waren und der Maler trotzdem aus dem gegnerischen Lager kam. Lucas Cranach hat als Lutheraner ungeniert katholische Altäre¹³ angefertigt; im 17. Jahrhundert hat auch Jacob Jordaens sich als Calvinist¹⁴ genauso skrupellos betätigt,

12 William L. Pressly: The French Revolution as Blasphemy. Johan Zoffany's Paintings of the Massacre at Paris, August 10, 1792. Berkeley-Los Angeles-London 1999 (California studies in the history of art, Discovery series, 6).

13 Andreas Tacke: Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche, in: Derselbe: Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen, Band 2: Essays. Regensburg 2006, S. 193–211.

14 Christian Tümpel: Jordaens, artiste protestant dans un bastion catholique. Notes sur la situation des artistes protestants dans les centres d'obédience catholique, in:

während umgekehrt im 18. Jahrhundert der Herzog Carl Eugen von Württemberg als Protestant den Katholiken Matthäus Günther an seinen Hof berief,¹⁵ um das Neue Schloß mit Fresken zu versehen.

Daß auch in scheinbar orthodoxen oder auftragskonformen Werken heimlicher Widerstand des Künstlers zu entdecken sei, ist sowohl für Dürer wie für Rubens angenommen worden. Alexander Perrig hat etwa in Dürers Werken ketzerische Züge finden wollen, die ihn fast zu einem Reformations-Vorläufer stempeln würden. So glaubt Perrig, auf der „Marter der Zehntausend“ von 1507 (Wien, Kunsthistorisches Museum), wo ein Bischof zwischen einem Juden und einem Türken erscheint, die böse Absicht des Malers zu erkennen: „Beide (Nichtchristen) zusammen entlarven den christlichen Oberhirten als einen Antichristen.“¹⁶ Zu Recht sind derart spekulative Deutungen¹⁷ zurückgewiesen worden. Auch bei Rubens hat Martin Warnke solch subversives Verhalten in einem Bild des Medicizyklus finden wollen.¹⁸ Die Auftraggeberin Maria de' Medici, Mutter des Königs Ludwig XIII., hatte auch das Staatsschiff darstellen lassen, auf dem Maria ihrem großjährig gewordenen Sohn das Steuerruder überläßt. Bildbeherrschend steht ganz oben die Gestalt der Francia, die Warnke als Verkörperung des Volkes auffaßt. Dazu fühlt er sich berechtigt durch den Hinweis auf die „dissimulatio“ (Verschleierung), die Rubens in einem italienisch geschriebenen Brief erwähnt. Rubens habe gehört, daß sein Vertrauter dem König Ludwig XIII. die Bilder erklärt habe,“ wobei er eine recht künstliche Verdrehung und Verschleierung des wahren Sinnes trieb.“

R.-A. d'Hulst, Nora de Poorter et Marc Vandeven: Jacob Jordaens (1593–1678), Tableaux et tapisseries, Anvers 1993, S. 31–37.

- 15 Ausstellungskatalog: Matthäus Günther 1705–1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. München 1988, S. 27 (Gode Krämer), 76 und 78 (Johannes Zahlten).
- 16 Alexander Perrig: Albrecht Dürer oder Die Heimlichkeit der deutschen Ketzerei. Die „Apokalypse“ Dürers und andere Werke von 1495 bis 1513. Weinheim 1987, S. 53.
- 17 Thomas Schauerte im Journal für Kunstgeschichte 8, 2004, S. 354: „die hochspekulativen Apokalypsen-Deutungen Perrigs, die sich ohnehin nie durchgesetzt haben“.
- 18 Martin Warnke: Kommentare zu Rubens, Berlin 1965, S. 57–58 (zum Medici-Zyklus), S. 53–55: Belege zum Begriff „dissimulatio“.