

Formationen des Terrors 1918/19 in Deutschland: Visuelle Kommentare zum Mord an Rosa Luxemburg

*Kathrin Hoffmann-Curtius**

Das Wort Terror war ein entscheidender Kampfbegriff in der deutschen Revolution der Jahre 1918/19, in der nach dem Sturz der Monarchie erbitterte und blutige Kämpfe um die Zukunft der Republik als repräsentative Demokratie oder als sozialistische Räterepublik geführt wurden. Angesichts der damaligen und heutigen Präsenz dieses Begriffes versuche ich aufzuzeigen, welche gegnerischen Aktionen mit Terror¹ chiffriert wurden und wie mit Bildern und Worten bis hin zum expliziten Aufruf zum Mord polarisierend eingegriffen wurde.



Abb. 1 Antibolschewistisches Plakat, 1918/1919, signiert: Hachez.

Die Tat selbst wurde in der Nacht vom 14. zum 15. Januar 1919 von Freiwilligen des Garde-Schützen-Kavallerie-Regiments began-

gen. Ohne offiziellen Haftbefehl wurden die prominenten Spartakisten, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, festgenommen, misshandelt und erschossen. Die Leiche Rosa Luxemburgs wurde erst am 31. Mai 1919 aus dem Berliner Landwehrkanal geborgen.²

Der Terror im Bild drohte schon im November von den Plakatwänden als siegreicher Hungertod, ins Bild gesetzt von jungen Künstlern im Auftrag der Regierung.³ Ein bärartiger Gorilla beschwor die bolschewistische Gefahr. (Abb. 1) Die „geschmacksverderbenden“ Plakate „der verschiedenen Vereine gegen Bolschewismus“⁴ waren so verbreitet, dass bereits am 14. Dezember 1918 eine Karikatur von Karl Holtz (Abb. 2) über sie in der *Roten Fahne* erschien. Sie konkurrierten mit amtlichen Verlautbarungen, Aufrufen zu Versammlungen, Streiks und Demonstrationen.



Abb. 2 Karl Holtz, Karikatur, *Rote Fahne*, 13. 12. 1918.

Die Litfaßsäule „mag die papierne Fülle kaum zu fassen, mit der sie bedeckt ist. Flammendes Rot sendet sein Strahlen von ihr. Lieb-

knechts ‚Rote Fahne‘ und ‚Die Republik‘ erscheinen knallig auf riesigem Papier. Aufrufe, täglich neue, oft sich widersprechende, drängen sich dicht zusammen und bilden einen roten Klecks... Unbefugte Hände kleben Zettel an die Säulen: `Tötet die Juden!`“⁵ Die Flugblätter lägen vor U-Bahneingängen dicht wie ein Teppich, schrieb Ernst Carl Bauer über „Das politische Gesicht der Straße“⁶. Hinzu kamen Plakat- und Zeitungsträger – „alle die schreienden Männer, die meist mit Schrifttafeln bewaffnet, ihre Parolen im Wahlkampf den Massen entgegengeworfen haben“⁷ – und der Verkauf zahlloser Broschüren. Unter dem „Dröhnen des Wahlkampfes“ wurden zudem als neue Zielgruppe „die Frauen auf die politische Schnellbleiche getrieben.“⁸

Warnte der sozialdemokratische *Vorwärts* am 26.10. 1918 noch vor Terror von „adeligen Generälen“ und „Bolschewiki“, so wurde das Feindbild bald auf den Putsch von links konzentriert. Die Oberste Heeresleitung begründete die Unterstützung der sozialdemokratischen Regierung ebenfalls mit dem Kampf gegen linken Terror:

„Manch friedlicher Mensch hat in der Heimat sein Leben lassen müssen, weil gewissenlose und terroristische Elemente versucht haben, eine Gewaltherrschaft aufzurichten ... Wenn die radikalen Elemente, die schon so viel Unheil angerichtet haben, völlig zur Herrschaft kämen – und das würden sie, wenn Ebert stürzte – , so würde Deutschland zu russischen Zuständen gelangen. Dort ist alles der sinnlosen Gewaltherrschaft einer kleinen Gruppe unterworfen. Die Folgen sind: Unordnung statt Ordnung, Terror statt politische Gleichheit und Freiheit ...“.

Es sei daher Aufgabe des Feldheeres, so die auszugsweise auch in Flugblättern verbreitete „Weisung für die an die Front fahrenden Offiziere“ weiter, Ebert bei der Einberufung der Nationalversammlung gegen die Konzepte einer Räterepublik unter der „Diktatur des

Proletariats“ der Spartakisten zu unterstützen.⁹

Rosa Luxemburg erwiderte in der *Roten Fahne* vom 24. November 1918 den „Schmähungen gegen `Terror`, `Putschismus`, `Anarchie`, `Diktatur`“ in der Presse „von der `Kreuzzeitung` bis zum `Vorwärts`“ in einer längeren historischen Begründung, die sie folgendermaßen zusammenfasste: „Mit einem Wort: Terror und Schreckensherrschaft waren in der bürgerlichen Revolution ein Mittel, geschichtliche Illusionen zu zerstören oder hoffnungslose Interessen gegen den Strom der Geschichte zu verteidigen.“ Sie hingegen vertraue jetzt auf das „eherne Triebwerk der Entwicklung“, welches für sie hieße, „den Sozialismus zur Tat zu machen“. Das sozialistische Proletariat, so fuhr sie fort: „hat deshalb nicht nötig, die eigenen Illusionen erst durch blutige Gewaltakte zu zerstören, erst zwischen sich und der bürgerlichen Gesellschaft einen Abgrund zu graben. Was es braucht, ist die gesamte politische Macht im Staate, ist der Gebrauch dieser Macht zur rücksichtslosen Abschaffung des kapitalistischen Privateigentums, der Lohnklaverei,...“ Allerdings endete ihr Artikel mit dem Ausruf:

„Wer sich dem Sturmwagen der sozialistischen Revolution entgegenstemmt, wird zertrümmerten Gliedern am Boden liegen.“¹⁰

Die Regierung Ebert Scheidemann sah sie im Bündnis mit der Gegenrevolution. Das von ihr und Liebknecht geleitete Zentralorgan des Spartakusbundes, *Die Rote Fahne* (28.11.1918) wiederum warf Ebert „Hochverrat an der Revolution“ vor und klagte dessen Regierung an, „angesichts der Berge von Leichen, Männer, Frauen, Kinder, die ihre verbrecherische Kriegspolitik geschichtet hat, aus dem drohenden Hungertode von weiteren Zehntausenden ein Parteigeschäft gemacht zu haben.“

Luxemburg lehnte Terror als politische Strategie, so wie sie Trotzki und Lenin vertraten, ab¹¹; Gewalttaten aber bei der Durchsetzung des vermeintlichen Ganges der Geschichte schloss sie nicht aus. Terror war für sie „ein stumpfes, ja zweischneidiges Schwert“¹² Und am 14. Dezember 1918 formulierte sie in dem Artikel „Was will der Spartakusbund“ noch einmal unmissverständlich: „Die proletarische Revolution bedarf für ihre Ziele keines Terrors, sie hasst und verabscheut den Menschenmord. Sie bedarf dieser Kampfmittel nicht, weil sie nicht Individuen, sondern Institutionen bekämpft...“ und sie schließt mit der Aufforderung, den Gegner kampfunfähig zu machen, jedoch nicht zu töten: „Auf Proletarier! Zum Kampf! Es gilt, eine Welt zu erobern... um die höchsten Ziele der Menschheit gilt dem Feinde das Wort: Daumen aufs Auge und Knie auf die Brust!“¹³

Unter Terror verstanden schon damals alle politischen Akteure einen Missbrauch von Macht, den sie allein dem jeweiligen Gegner zuschrieben. Die bürgerliche Presse bezeichnete Demonstrationen und Streiks als Unruhen, die Besetzung von Kasernen, Pressehäusern und Telegraphenbüros galt als Terror und Anarchie. Nur die Spartakisten und vor allem Rosa Luxemburg wagten es in jenen Tagen, auch die Gewalt, die vom Staate, dem Rat der Volksbeauftragten unter Friedrich Ebert und dem Leiter des Militärressorts Gustav Noske ausging, als „Schreckensherrschaft“ zu brandmarken. – In der deutschen Historiographie der Revolution insgesamt und insbesondere der Ermordung von Luxemburg und Liebknecht, scheiden sich auch heute noch die Interpretationen je nach politischem Kontext. Indessen wird wenig offen gestritten, sondern vielmehr wird hier überbetont und dort nicht erwähnt. Dies betrifft vor allem die politischen Verquickungen von alten wilhelminischen militärischen Eliten, konservati-

ver Gegenrevolution und sozialdemokratischer Übergangsregierung.¹⁴ Besonders krasse Beispiele sind die mangelhafte Erforschung der Vereinigung gegen Bolschewismus und der Antibolschewistischen Liga, die auch von von Historikern der DDR nur ansatzweise bearbeitet wurde.¹⁵ In ihrem Kampf gegen die „bolschewistische Gefahr“ wurde sie von dem Industriellen Hugo Stinnes mit großen Beträgen unterstützt, und bis jetzt ist unbestritten, dass die Vereinigung durch ihren Leiter Ernst Stadler direkte Verbindungen sowohl zu Ebert, Noske und das von ihnen angeworbene Garde-Schützen-Kavallerie-Regiment, das die Verhaftung und Ermordung von Luxemburg und Liebknecht übernahm, als auch zu den neu angeworbenen Freikorps besaß.

Im Kampf um die Stimmen bei den Wahlen zur Nationalversammlung eskalierten Visualisierungen von und Berichte über Terror. Das bürgerliche Lager beherrschte die Bildberichterstattung, opponierende Berichte außerhalb der *Roten Fahne* und Kommentare in Bildern zu verbreiten war nur situativ durch zirkulierende Fotos und Postkarten¹⁶ möglich. Spartakisten und Kommunisten verfügten noch nicht über illustrierte Zeitschriften und die meisten künstlerischen Beiträge setzten erst mit der Niederschlagung des Aufstandes ein.



Abb. 3 Fritz Koch-Gotha, *Angst*, aus: *Berliner Sturmzüge*, Januar 1919.

Als die Macht des Rates der Volksbeauftragten geschwächt schien, neigte sich auch die liberale Berliner Illustrierte, die ausführlich über die Anfänge der Revolution und „Das neue politische Leben auf der Straße“¹⁷ berichtet hatte, dem Ruf nach Ordnung zu. Die Auseinandersetzungen wurden in ihrer Militanz herausgearbeitet, Lebensgefahr, Angst und Schrecken betont. Die Leser konnten hier Situationen aus dem häuslichen Umfeld und lebensgefährliche Kämpfe betrachten, jedoch nicht als Fotos, sondern als Zeichnungen, in denen die Gefährlichkeit des Augenblicks angsterzeugend zugespitzt wurde. (Abb. 3)



Abb. 4 Gebrüder Haeckel, Demonstrationzug, 10. 11. 1918.

Auf Fotografien, "fast alle Bilder der Berliner Revolution (sind Zusatz K.H-C.) als Pressefotos aufgenommen worden"¹⁸ der Demonstrationzüge zur Revolution wird zunächst ein Bild aktiver, kämpferischer Frauen gezeigt.¹⁹ (Abb. 4) Sie sind als Teilnehmerinnen und Anführerinnen in Wort und Bild dokumentiert: „Die schwarzen disputierenden Haufen, sind seitdem nicht mehr von der Straße verschwunden. Kaufleute, Arbeiter, Angestellte, Frauen.“²⁰ In der Berichterstattung über Auseinandersetzungen zwischen aufgebrachten Demonstranten und Polizeikräften werden in Zeichnungen bewaffnete Frauen gezeigt, wobei der Zeichner offen lässt, ob die Waffe ein



Abb. 5 Albin Tippman, Auseinandertreiben der Tumultanten, Zeichnung, Leipziger Illustrierte Zeitung, 1919.

Schwert oder nur ein zusammengefalteter Regenschirm ist. (Abb. 5) Mit Spartakus sympathisierende Künstler setzten dagegen Bilder, in denen unbewaffnete Frauen mit erhobenen Händen zur Einstellung der Kämpfe auffordern. „Brüder nicht schießen“ lautet die Aufschrift auf einem Schild, dass die von Franz Edwin Gehrig-Targis 1919 ins Bild gesetzte „Demonstration der Weddingener Frauen“ mitführt.²¹ Während der Novembertage 1918 scheint sogar eine Parität der Geschlechter in der Bildberichterstattung hergestellt zu sein.²² Jedoch mit dem Meinungsumschwung gegen Jahresende 1918 zugunsten der von der Mehrheits-SPD beherrschten Regierung werden in der Grafik, der illustrierten Presse und auf den Plakaten die herkömmlichen Rollen erneut festgeschrieben.

Der Kampf mit Nationalallegorien

Die Stelle der Germania, der Allegorie für die imaginäre Gemeinschaft²³ des untergegangenen Kaiserreichs, stand zur Disposition. In der Bilderpolitik der noch undefinierten Republik trat gleich nach dem Ende des Kaiserreichs der grundsätzliche Konflikt zu tage, sich nicht auf eine gemeinsame Vorstellung

von Staat, geschweige denn Republik einigen zu können.

Die Münchner Rechte übernahm in ihrer anti-republikanischen Propaganda das Bild der Germania aus der wilhelminischen Zeit, das sie jedoch entscheidend abänderte. Mit Reichskrone, Schwert und strahlendem Kölner Dom in der Hand steht Germania jetzt für

die arische Reinheit (Abb. 6). Auf einer Seite aus *Auf gut deutsch* von 1919 wird sie „vor dem Weltkrieg“ von einer *jüdischen Schlange* als dem Feind des deutschen Reiches bedroht. Auf der anderen Seite „nach dem Weltkrieg“ ist sie bereits wehrlos; die Schlange hat ihr das Schwert, den Kölner Dom und die Krone entrissen, und Germania scheint in der *jüdischen Umschlingung* zu ersticken.

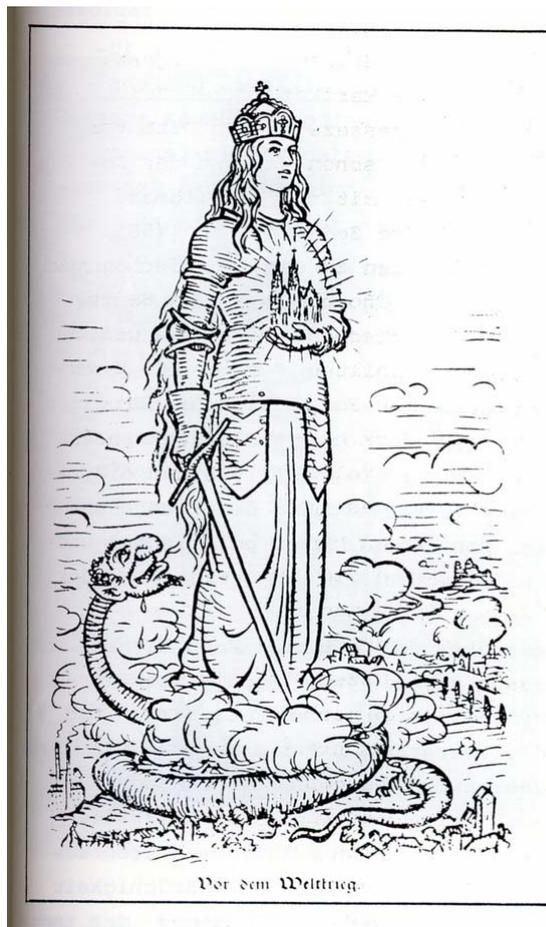


Abb. 6 Illustrationen zu dem antisemitischen Hetzartikel von Dietrich Eckart „Die Mitgardschlange“ nach der Zerschlagung der Münchner Räterepublik. aus: *Auf gut deutsch*, 1919, Heft 14/15, 678/679.

Hier ist an die lange Geschichte des Antisemitismus anzuknüpfen, der für die neuere Zeit in Deutschland mit dem Nationalismus eng verbunden ist. Schon um 1800 war in den Debatten um die deutsche Nation von einem Ausschluss, von Vertreibung der Juden aus Deutschland die Rede. Schon vor Beginn des Weltkrieges war das Vokabular für die rassis-

tische Degradierung der Juden zu *Volksfremden*, das dann in den Nürnberger Gesetzen von 1935 verwirklicht wurde, entwickelt worden.²⁴ Die Bilderpolitik schien das Problem zu lösen, nicht sichtbares Judentum sichtbar zu machen und setzte es gegen die mit langen blonden Haaren biologistisch als nordisch klassifizierte Germania. Die hehre National-

allegorie, gewöhnlich größer als ihre Umgebung dargestellt und den aktiven Part einnehmend, wurde durch den jüdischen Feind gefesselt, den man doch ausschließen oder vertreiben wollte.

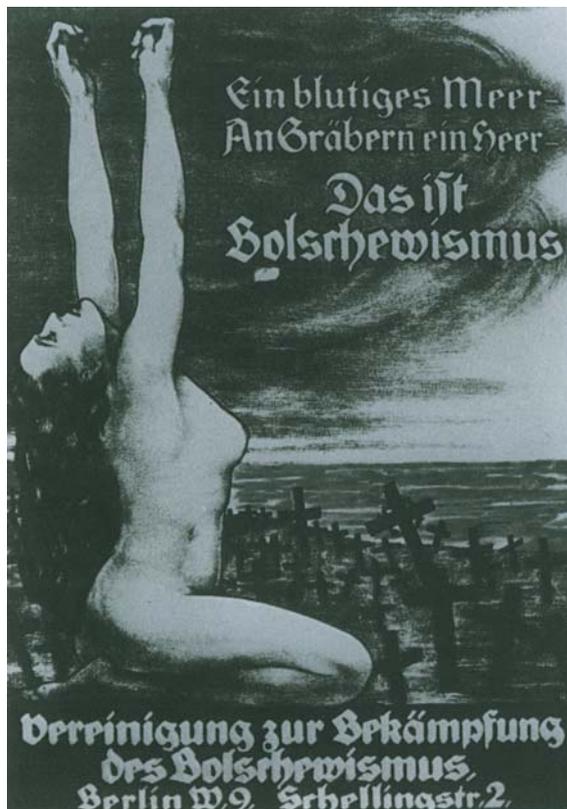


Abb. 7 Plakat der Vereinigung zur Bekämpfung des Bolschewismus, vermutlich Anfang 1919.

Der Charakterisierung der Bedrohung durch Juden und Bolschewisten als monströse Übermächte wurden Bilder klagender, schützender und nährenden weiblicher Figuren entgegengesetzt. Deutlich wird die Absicht, die Bevölkerung nicht nur einzuschüchtern, sondern sie auch in ihrer Trauer und ihrer Angst vor weiteren Verlusten anzusprechen. Auf einem Plakat der *Vereinigung gegen Bolschewismus* (Abb. 7) wurde die Ansicht eines damals nur zu bekannten Kriegsgräberfeldes zu dem blutigen Meer einer Revolutionsgräberlandschaft in den Nationalfarben Schwarz Rot Gold umgedeutet. Damit wurde ein bekanntes Bildschema neu kombiniert und eben

jene Strategie eingesetzt, die van Santen, der Berater der wenig später gegründeten Anti-bolschewistischen Liga, als ideal ansah, um politische Konzepte durch Emotionen zu popularisieren.²⁵



Abb. 8 Walter Schnackenberg, Plakat der Reichszentrale für Heimatdienst, vermutlich Anfang 1919.

Die weibliche Figur wurde neben den Schriftsatz gesetzt, um die Klage über den Gräbern²⁶ zur Anklage gegen den Bolschewismus zu erheben. Knieend, nackt, bloß und schutzbedürftig führt sie ins Bild ein, klagt an und nimmt in ihrer Vorbildfunktion auch noch dazu die Stellung der Mutter Erde (s. u.) ein, welche die Nation vertreten konnte.

Ein Plakat von Walter Schnackenberg (Abb. 8), 1918 herausgegeben von der als staatliche Propagandainstitution im Krieg gegründeten Reichszentrale für Heimatdienst²⁷, rückt eine weitere nationale Allegorie ins Zentrum, die der von den Spartakisten angeblich he-

raufbeschworenen Anarchie entgegentritt. Die Allegorie des Friedens als hellstrahlende, ganzfigurige Engelsgestalt führt das hinter ihr versammelte Volk nicht an, so wie das in Adaptionen des berühmten Gemäldes von Eugène Delacroix andere Plakate variieren²⁸, sondern sie verheißt mit Palmwedel und Nationalversammlungspapier Schutz vor dem mit Dolch und Bombe drohenden Anarchisten. In dieser prononcierten Kontrastierung des schwarzen Anarchisten gegen den blonden Friedensengel werden nach bewährtem Schema Terror und Anarchie ausschließlich mit dem Gegner identifiziert.



Abb. 9 Flugblatt der Deutschen Demokratischen Partei 1919.

Auf einem Flugblatt der Deutschen Demokratischen Partei (DDP), das in mehreren Bildern karikiert, was die politischen Konkurrenten jeweils schützen – eine mit militärischem Spielzeug agierende USPD die Demonstranten, die Volkspartei das Geld im Panzerschrank – steht ebenfalls eine übergroße

weibliche Figur mit ausgebreiteten Armen schützend vor dem Volk und verheißt „Freiheit und Gerechtigkeit – Frieden und Brot.“ (Abb. 9) Eine neue weibliche Allegorie der Freiheit entwickelte die DDP, um im Wahlkampf als ihr „Hauptziel“ das „Frauenrecht“ zu propagieren. Auf dem Plakat durchbricht eine Gruppe von Frauen einen Zaun, dessen auseinandergebogene Latten in den Händen derjenigen, die als erste das Hindernis überwindet, die Form eines Bogens annehmen. Die darin enthaltene Assoziation mit Amazonen wird durch den energischen Schritt in die Höhe, den nur mit einer Sandale



Abb. 10 F. Witte, Plakat der Deutschen Demokratischen Partei 1919.

bedeckten Fuß und die im Einklang mit der Reformbewegung antikisierende Kleidung verstärkt. (Abb. 10)

Zumeist wurden aber die natürlichen Pflichten der Frau als staatserhaltende gegen die bolschewistische Sozialisierung der Frauen ge-

setzt, die alle weiblichen Körper als „Eigentum des Volkes“ betrachte, das gegen Bescheinigung und Gebühr benutzt werden dürfe, so ein besonders drastisches Flugblatt einer *Vereinigung zur Bekämpfung des Bolschewismus*.²⁹ Weitere Belege, dass die Angst vor dem Zusammenbruch von Ehe und Familie nicht unberechtigt sei, konnten im eigenen Lande gefunden werden: in der von einigen Intellektuellen geführten Debatte über freie Liebe oder in Publikationen wie Curt Corinth's satirischer Novelle *Potsdamer Platz*, in welcher alle Luxushotels in Zitadellen orgiastischer Feste verwandelt und ein ewiger Kommunismus der Lust³⁰ versprochen wurde.

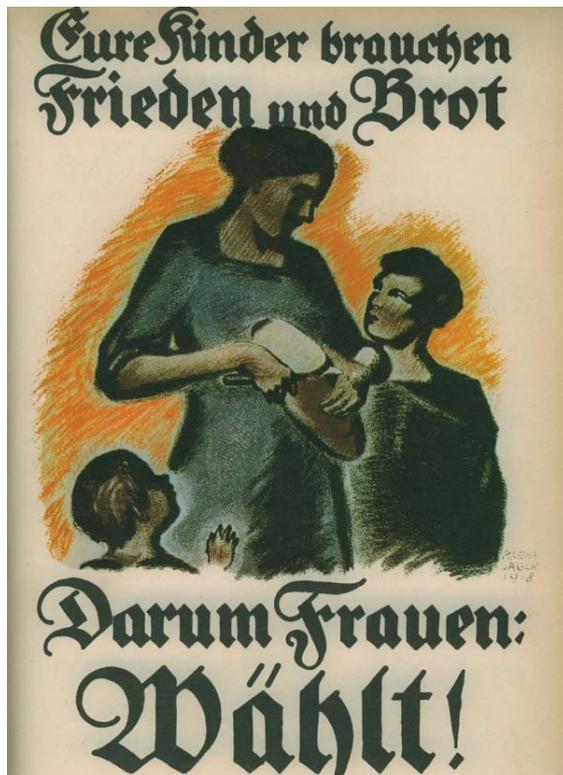


Abb. 11 Martina Jäger, Plakat 1918/19.

Dieser Gefahr wurde mit Plakaten wie dem vom *Ausschuss der Frauenverbände* herausgegebenen von Martha Jäger mit dem Aufruf an Frauen, das soeben errungene Wahlrecht auszuüben, eine sittsam sorgende Hausfrau gegenübergestellt. Ihre vorbildliche Mutter, die Kinder mit Brot versorgt, ist gleichzeitig

ein Wunschbild gegen die zu der Zeit erschütternde Mangelernährung der Bevölkerung und erscheint als die moderne Variante der nährenden Republik (Abb. 11), wie sie auch Max Pechstein³¹ wiederaufgriff. (Abb. 12) Er stellte das Ideal des Sozialstaates im Rückgriff auf das uralte Versorgungsschema des die Kinder an ihren Brüsten nährenden Frau dar und lehnte sich an Honoré Daumiers Entwurf für die französische Republik aus dem Jahr 1848³² an, das wiederum bis zum Bild der fruchtbaren Terra auf der Ara pacis des Augustus in Rom Bezug nehmen konnte und auch dort schon für die gute Versorgung im römischen Imperium eingesetzt worden war.



Abb. 12 Max Pechstein, Titelblatt.

In ihrer Wirkung war die Bilderpolitik bei Zeitgenossen jedoch umstritten. Die entmenslichte, monströse Darstellung des bolschewistischen und anarchistischen Terrors kommentierte Lisbeth Stern in den Sozialistischen Monatsheften 1919 als „Bilder, die eben nicht mehr nur in den Augen sitzen blei-

ben, sondern sich in unsere Nerven graben“³³. Sowohl die Angst erzeugenden Bilder als auch die „süßlichen“ Identifikationsangebote, wie Schnackenberg's Plakat (Abb. 8) hätten jedoch „nicht nur den Zweck völlig verfehlt, sondern oft gerade das Gegenteil erreicht“³⁴, hielt der Leiter des Werbedienstes dagegen. Und auch Arthur Rosenberg beschreibt die Diskrepanz zwischen Absicht und Wirkung: „Ermahnungen zu Fleiß und zum Gehorsam ... machten auf die deutsche Arbeiterschaft den denkbar schlechtesten Eindruck“ statt „neue ökonomische und gesellschaftliche Verhältnisse zu erkämpfen ... sollte man nun mit hungrigem Magen und zerrissenen Stiefeln für die alten Unternehmer weiter arbeiten.“³⁵

Arbeiter, Bürger!
 Das Vaterland ist dem Untergang nahe.
 Rettet es!
 Es wird nicht bedroht von außen, sondern von innen:
 Von der Spartakusgruppe.
Schlagt ihre Führer tot!
Tötet Liebknecht!
 Dann werdet ihr Frieden, Arbeit und Brot haben!
 Die Frontsoldaten

Abb. 13 Anschlagzettel, 1918/1919.

Mordaufrufe

Während die Front gegen den Bolschewismus die eigene Politik in Bildern friedlicher Weiblichkeit allegorisierte, rief sie jedoch zu eigenen Gewaltaktionen schriftlich auf und steigerte die Aggressivität bis zum Mordbefehl. (Abb. 13)³⁶ Der Text des schon im Dezember³⁷ zu lesenden Anschlags auf rotem Papier nennt zwar „Führer“ im Plural, jedoch wird Rosa Luxemburg nicht namentlich erwähnt. Widerspruch schon die durch die Nennung des Namens ausgedrückte Anerkennung als

Führerin und Kämpferin dem militärischen Ehrenkodex, so hätte man sich durch den Aufruf zum Mord an einer Frau mit dem als barbarisch deklarierten Gegner gemein gemacht. Auch im Bild erschienen Kämpferinnen nur als Allegorie oder mythologische Figuren, den Terror in Person repräsentierte Liebknecht. (Abb. 15) Statt des sonst eingesetzten *Wilden Tieres* (vgl. Abb. 1) droht der *Wilde Mann*, eine durch die Märchenliteratur als unberechenbar bekannte Figur, die großen Schaden anrichtet und auf deren Fang eine Belohnung ausgeschrieben ist³⁸. Ihre im Märchen lediglich als zerstörerisch skizzierte Kraft wird in der Karikatur zu mörderischem Tun gesteigert.³⁹

Das Bild vom politischen Kontrahenten als entmenschlichtem Feind begründet die Unmöglichkeit des Dialogs und fordert seine Vernichtung, die perfekte Verbreitung von Endzeitstimmung: „Es ist die letzte Stunde! ... Berlin steht eigentlich heute unter dem Terror des Karl Liebknecht und der Rosa Luxemburg...Wir befinden uns fast im Zustand der Anarchie“,⁴⁰ war zu lesen, und die Regierung trafe „alle notwendigen Maßnahmen, um die Schreckensherrschaft zu zertrümmern...“.⁴¹



Abb. 14 Max Pechstein, Plakat für die Zeitschrift *An die Laterne*, Max Pechstein, Farblithografie 1919.

Max Pechsteins Plakat für die Anfang 1919 erstmals erscheinende kritische Zeitschrift *An die Laterne* (Abb. 14) wird zum charakteristischen Zeichen, wie mit Bildern politisch eingegriffen werden kann. Einerseits reagierte diese Kompositionswahl auf das aggressive politische Klima, andererseits konnte diese nicht als solche ausgewiesene Reklame die

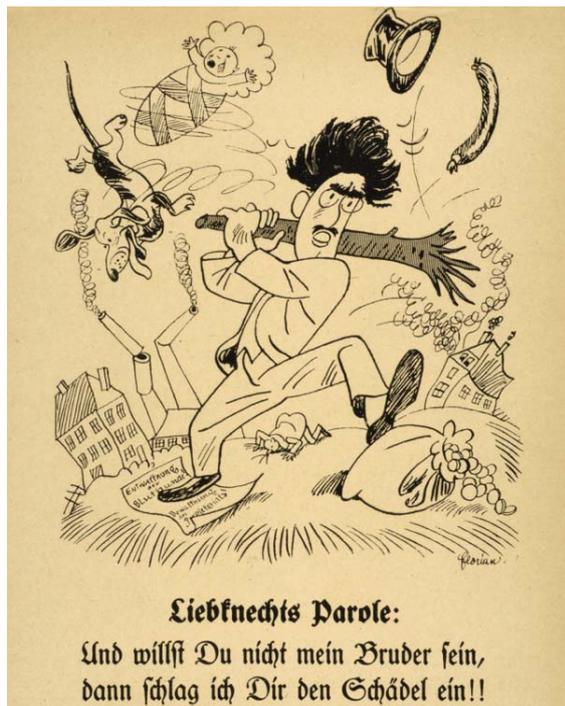


Abb. 15 Anschlagzettel, 1918/1919, signiert: Florian.

Situation weiter aufheizen. Das Blatt zeigt eine Straßenszene mit einem rote Fahnen tragenden Demonstrationszug, im linken Vordergrund baumelt ein Mann an einer Laterne; dazu ist nur das Datum 10. Januar gesetzt. Während der Titel noch auf die nicht autorisierten öffentlichen Anschläge an Laternenpfählen Bezug nimmt, wird die Lesart von Text und Bild nun vereindeutigt, und der Anschlag kann als Aufruf zum Lynchmord interpretiert werden. Die nationalkonservative *Tägliche Rundschau*, der das Vorgehen der Regierung gegen die Spartakisten ohnehin zu zögerlich war, kommentierte dazu am 9. 1.

1919 unter der Überschrift „Ein Menetekel?": „Die Gesichtszüge des Aufgeknüpften sind die Liebnechts.“⁴²

Auch der *Vorwärts*, das Zentralorgan der SPD, scheute sich nicht, mit blutrünstigen Gedichten zu hetzen. Sowohl die Furcht vor dem Bolschewismus als auch die vor der angeblichen Übermacht der Juden werden in einem Gedicht von Hermann Wilke bemüht, das drei Tage vor Luxemburgs und Liebnechts Ermordung erschien. Trotzki und Karl Radek werden mit ihren kaum bekannten jüdischen Namen – Bronstein, hier zu „Braunstein“ verballhornt, und Sobelsohn – genannt:

In der Nacht zum 7. Januar

»Ich sah der Massen räuberische Streife,
sie folgten Karl dem blinden Hödur nach,
sie tanzten nach des Rattenfängers Pfeife,
der ihnen heuchlerisch die Welt versprach.
Sie knieten hin vor blutigen Idolen,
bauchrutschten vor der Menschheit Spott und
Hohn,
vor Russlands Asiaten und Mongolen,
vor Braunstein, Luxemburg und Sobelsohn.«
43

Schon zu Beginn der deutschen Republik wurden politische Gegner mit der im Nationalsozialismus üblichen Verbindung von „jüdisch“ mit „bolschewistisch“ selbst von Sozialdemokraten geschmäht. Geradezu empört darüber, dass Luxemburg, Liebnecht und Radek nicht unter den Toten des Aufstandes zu finden seien, endet das am 13. Januar im *Vorwärts* erschienene Gedicht *Das Leichenhaus* von Wilhelm Zickler:

Vierhundert Tote in einer Reih –
Proletarier!
Karl, Rosa, Radek und Kumpanei – –
Es ist keiner dabei, es ist keiner dabei!
Proletarier!

Am gleichen Tag schrieb die rechte „Deutsche Tageszeitung“ aufgrund des Gerüchtes, dass Liebnecht und „Rosa“ gefangen genommen worden seien: „Hoffentlich hängen die Bluthetzer schon an der Laterne.“⁴⁴

Nachrufe

Den Hetzartikeln vor der Ermordung entsprach die, wie weitere Untersuchungen des Mordes ergaben, völlig erfundene Verlautbarung des Militärs danach, dass eine aufgebrauchte Menge Luxemburg aus dem Auto gezerrt und verschleppt habe und Liebknecht auf der Flucht erschossen worden sei.⁴⁵ In den Nachrufen, Gedenkreden und Kommentaren wurden die gegenseitigen Schuldzuweisungen weiter verfolgt und die Opfer von ihren politischen Feinden zu den eigentlichen Tätern erklärt. Die Regierung distanzierte sich vom Geschehen, deklarierte das Vorgehen als Notwehr und den Mord als Folge der Strategie der Aufständischen; sie wurden als „Opfer ihrer eigenen blutigen Terroraktik“ bezeichnet.⁴⁶

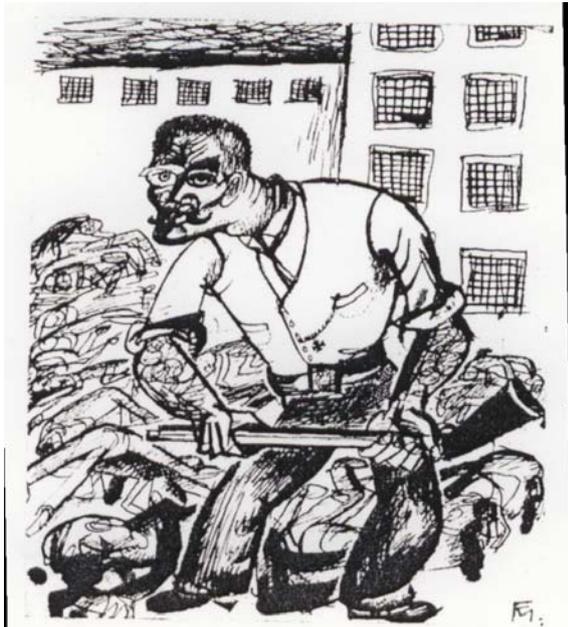


Abb. 16 Conrad Felixmüller, *Noske schlägt die Revolution nieder*, Federzeichnung, 1919.

Die Freiheit, die Zeitung der Unabhängigen Sozialdemokraten, stellte die Verlautbarungen des Militärs bereits in Frage, setzte anderslautende Augenzeugenberichte dagegen und sah den Mord im Zusammenhang ande-

rer Revolutionen. Sie erinnerte daran; dass politische Gegner um so leichter beseitigt werden könnten, je effizienter sie zuvor diffamiert wurden.⁴⁷ Aus Sorge vor weiterem Blutvergießen warnte sie in einem Aufruf an die Arbeiterinnen und Arbeiter davor, mit gleichen Waffen zu antworten, „aber die eine Waffe, die Euch geblieben ist, werdet Ihr anwenden: Eure Arbeitskraft. Verweigert sie denen, die solche Gräueltaten tun und geschehen lassen. Tretet geschlossen in einen großen Proteststreik!“

Das von der KPD herausgegebene Flugblatt beginnt zwar mit dem Satz „Die Regierung Eberts und Scheidemanns hat Karl Liebkecht und Rosa Luxemburg meucheln lassen“, aber es endet mit der Warnung davor, Gleiches mit Gleichem zu vergelten: „Proletarier wir warnen euch vor terroristischen Anschlägen auf die Führer der verräterischen Regierung.“⁴⁸ Die Untat änderte bei der Linken nichts an der auch von Rosa Luxemburg vertretenen Position, dass Mord kein Mittel der Politik sein könne. Sie hatte in ihrem letzten Artikel in der *Roten Fahne* vom 14.1.1919 die vielen Toten bei der brutalen Niederkämpfung des Spartakusaufstandes durch die Regierungstruppen scharf verurteilt, aber auch die „Halbheit der Berliner Führung“⁴⁹ heftig kritisiert. Diese deutliche Ablehnung terroristischer Politik wurde Luxemburg sogar von einigen sozialdemokratischen Kontrahenten attestiert⁵⁰.

Gustav Noske, der sein Amt als Oberbefehlshaber mit den von ihm selbst bekannt gemachten Worten „einer muss den Bluthund machen“⁵¹ begann, wurde zum Synonym des Staatsterrors. Sein Bild wurde wie ein Fahndungsfoto neben das von Ermordeten gestellt,⁵² und die Plakate mit blutrünstigen bolschewistischen Monstern (vgl. Abb. 1) wurden als „Noske räumt die Stadt auf“⁵³

uminterpretiert. In der Federzeichnung *Noske schlägt die Revolution nieder*⁵⁴ (Abb. 16) lässt Conrad Felixmüller ihn mit hochgekrempelten Ärmeln, aber weißer Weste in einem durch vergitterte Fenster als Gefängnishof erkennbarem Raum vor einem Berg von Leichen auftreten. Die Linke hatte in einem personalisierten Bild des Terrors nachgezogen.

Die erste Publikation in der links von der SPD angesiedelten, undogmatischen Zeitschrift *Die Aktion*, die dem Gedenken an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht gewidmet ist und Texte von und zu beiden enthält, lässt die Geschlechterhierarchie erkennen, der auch die weiteren Gedenkblätter und -reden zu dem Doppelmord folgen. Auf das Titelblatt ist das Porträt Liebknechts in rhetorischer Gestik und mit angedeutetem Heiligenschein von Karl Jakob Hirsch⁵⁵ gesetzt, an weniger prominenter Stelle auf einer der folgenden Seiten erscheint ebenfalls von Hirsch das eindrucksvolle Gesicht der Rosa Luxemburg, jedoch ohne Mandorla. Im April, zur Zeit der umkämpften Räterepublik in München und den ersten Gerichtsverhandlungen um die Morde in Berlin, bringt *Die Aktion* das Blatt *Golgotha 1919* von Karl Holtz (Abb. 18). Wieder elf Nummern später wird den LeserInnen der *Aktion* von Conrad Felixmüller in *Menschen über der Welt* ein gen Himmel schwebendes Paar mit den Gesichtszügen von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht vorgeführt. Im Mai 1919 publizierte Johannes R. Becher eine Hymne auf Rosa Luxemburg, die mit dem Bild der Kreuzabnahme arbeitet.⁵⁶ Während Käthe Kollwitz 1919 Liebknecht als aufgebahrten Toten umgeben von trauernden Männern und Frauen mit Kindern zeigte⁵⁷ und mit diesem traditionellen Bildmuster auf die Mittrauer und das Mitleid der Betrachtenden abhob, deutet Wilhelm Wagenfelds *Die Toten leben* von 1920 wieder eine mit der Erlösungshoffnung verknüpfte Apotheose an.

Jesu Passion, die aus dem Christentum bekannte Darstellung der Gewalt, prägte auch das Reden und Schreiben der deutschen Linken.⁵⁸ Selbst Liebknecht schrieb in seiner letzten Publikation: „Noch ist der Golgathaweg der deutschen Arbeiterklasse nicht beendet – aber der Tag der Erlösung naht“,⁵⁹ und auch in den Reden bei der nach dem Fund der Leiche Rosa Luxemburgs im Juni 1919 gehaltenen Trauerfeier wird das Golgotha-Szenario bemüht.⁶⁰ Paul Levi imaginierte in seiner Gedenkrede die pazifistische Arbeit Liebknechts in Vergleichen mit dem Leben Jesu nach Lk. 8,25 „...in einem kleinen Kahn auf



Abb. 17 *Die Aktion*, IX Jgg. 1919, Nr. 14/15, Conrad Felixmüller, *Die Ruhestifter*, Titelzeichnung.

hoher See und um ihn her die tosenden Gewitter, das Heulen des Sturmes und die brechenden Wogen“. ⁶¹ Als „Maler“ hätte Levi diesem einen „Mann, der sich nicht fürchtet“ ein Bild gemalt, das den männlichen Kategorien von Tatkraft und Heroentum entspricht.

Rosa Luxemburg weist er hingegen nur mit Worten „die Taten des Geistes“ zu. Für sie hielt er keine Metapher parat, nur ihre Junius Broschüre würde „ein Juwel bleiben“.

DIE AKTION

9. JAHRGANG HEFT 14/15 19. APRIL 1919



Abb. 18 . Die Aktion, IX Jgg. 1919, Nr. 14/15, Titelblatt von Karl Holtz, Golgatha 1919.

Der Herausgeber der *Aktion*, der erklärte Kommunist Franz Pfempfert, nahm – insbesondere zu Weihnachten und Ostern – regelmäßig traditionelle christliche Themen sowohl in historischen Kupferstichen als auch in zeitgenössischen Text- und Bildbearbeitungen auf.⁶² Die Ausgabe für die Osterzeit des Jahres 1919 zeigt entgegen dieser Tradition auf dem Titel ein weiteres Bild personalisierten Terrors von Conrad Felixmüller. Das sozialdemokratische Führungstrio Ebert, Scheidemann und Noske posiert als *Ruhestifter* (Abb. 17) und paradiert im Schema triumphierender Sieger über getöteten Feinden. Dem folgt das sakralisierte Bild des eigenen Führers (Abb. 18), Ferdinand Freiligraths Gedicht *Die*

Revolution und ein Text, überschrieben *Ostern des Weltproletariats* ohne Autorennennung schließen an. Eine besonders zynische Deutung erfährt Holtzens Wahl des Kreuzigungsschemas, wenn berücksichtigt wird, dass der Karikaturist der *Roten Fahne* mit Sicherheit Rosa Luxemburgs Aufsatz „Was will der Spartakusbund“ vom 14.12.1918 in derselben Zeitung gelesen hatte und darauf mit seiner Karikatur Ostern 1919 in der *Aktion* antwortete. Luxemburg schilderte darin, von wem der Spartakusbund „gehasst, verfolgt und verleumdet“ wurde und zitierte viermal den Ausruf „Kreuziget ihn!“:

„Kreuziget ihn! rufen die Kapitalisten...
Kreuziget ihn! rufen die Kleinbürger, die Offiziere, die Antisemiten...
Kreuziget ihn! rufen die Scheidemänner, die wie Judas Ischariot die Arbeiter an die Bourgeoisie verkauft haben...
Kreuziget ihn! wiederholen noch wie ein Echo getäuschte, betrogene, missbrauchte Schichten der Arbeiterschaft und Soldaten, die nicht wissen,..."

Holtzens Zeichnung erhält den Charakter einer geißelnden Karikatur der martialischen Erfüllung von Luxemburgs Voraussage. Zugleich wies der Künstler der Politikerin aber mit der Indienstnahme der christlichen Ikonografie einen klaren Platz in der Hierarchie der Geschlechter zu. Liebknecht mit Brille ist ans Kreuz geschlagen, während Luxemburg die traditionelle Stelle der dienenden Maria Magdalena unter dem Kreuz zugewiesen wurde. Und auch die dargestellten Tötungsarten bleiben innerhalb dieser Rangordnung: Ein Soldat bringt dem nachweislich erschossenen Liebknecht mit dem Bajonett eine Seitenwunde bei; Luxemburg wird – wie die kommunistische Zeitung *Freiheit* berichtete – mit einem Gewehrkolben erschlagen.⁶³

Germanias Gegenbilder

Max Beckmann widmete das Blatt 3 *Das Martyrium* (Abb. 19) seiner Folge *Die Hölle* ausschließlich der Ermordung Rosa Luxemburgs⁶⁴ – eine Arbeit, die in der bisherigen Literatur zur revolutionären Bildpublizistik kaum beachtet wurde und als Gegenbild zu der populären Geschichte der „Heldenmädchen“⁶⁵ gelesen werden kann. Seine Darstellung einer

führenden Kommunistin verblüfft, soll er doch allen üblicherweise der Linken zugeordneten modernen Kunstrichtungen zurückhaltend gegenüber gestanden haben.

Ihm war aber, wie sich bei näherer Betrachtung dieses Blattes erkennen lässt, die den offiziellen Verlautbarungen widersprechende Schilderung des Tathergangs von KPD und USPD wohl vertraut und er setzte sie ins Bild.⁶⁶



Abb. 19 Max Beckmann, Blatt 3 aus der Grafikfolge *Die Hölle*: *Martyrium*, Lithographie Berlin 1919.

Die Grafikfolge erinnert in der Präsentation von Spotlights – die Straße, die Wohnung, der Kampf – an die illustrierten Beilagen der Presse, aber die dortige Gegenüberstellung von privat und öffentlich, von Individuellem und Allgemeinem, von Tat

und Leid verzahnt Beckmann jeweils innerhalb eines Bildes. Auf dem Deckblatt, das mit einem Selbstportrait als Clown versehen ist, kennzeichnete er die zehn folgenden Blätter als Szenen eines Theaters, Jahrmarkts mit Bänkelsänger

oder als Zirkus. Doch nur im Blatt *Das Martyrium* gab er auch die Bühne wieder, auf der sich die angekündigten Spektakel abspielen und verwies bereits damit auf die politische Inszenierung des Mordes.

Der Blick wird auf das von Leid geprägte Antlitz der Frau und die ausgebreiteten, wie ans Kreuz geschlagenen Arme gelenkt. Das drastisch ins Bild gesetzte Ausagieren von Gewalt am weiblichen Körper unterscheidet dieses von dem vorausgehenden Blatt *Die Straße*, das möglicherweise die Ermordung Kurt Eisners in München auf offener Straße zeigt.⁶⁷ Dort ist in einer Positionierung, welche die umgekehrte Kreuzigung des Apostels Petrus aufnimmt, lediglich der Abtransport des schwerverletzten oder gar schon toten Mannes zu sehen gegeben.



Abb. 20 Willy Jaeckel, aus der *Mappe Memento 1914/15*, Blatt 5, *Vergewaltigung, Berlin 1915*.

Das Kompositionsschema des *Martyriums* ist nahezu spiegelbildlich in der Vergewaltigungsszene aus der Bildfolge der *Kriegsgräuel des Memento-Zyklus 1914/15* von Willy Jaeckel⁶⁸ zu finden, die auch schon von dem Kunsthändler I.B. Neumann verlegt wurde (Abb. 20).



Abb. 21 *Beweinung*, Wandteppich nach einer Zeichnung von Tura, 16. Jahrhundert. Sammlung Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Jedoch unterscheiden sich die ausgebreiteten Arme der weiblichen Figur deutlich von dieser Grafik. Beckmanns Darstellung des begehrten und gemarterten weiblichen Körpers bringt zwei Schemata der seit dem Spätmittelalter kanonisierten Bildfolge der Passion Christi zusammen: die Kreuzannagelung⁶⁹ und die Darstellung der Beweinung nach der Kreuzabnahme⁷⁰ (Abb. 21). Durch Weglassen des Kreuzes fixierte Beckmann den Anschluss an die Anleitung zur Frömmigkeit in den damals wiederentdeckten Bildern des deutschen Spätmittelalters jedoch nicht. Komposition und Titel machen die Lithographie dennoch zu einem modernen Andachtsbild.

Damalige BetrachterInnen konnten sich wohl außerdem noch an französische Propagandablätter gegen deutsche Gräueltaten in Frankreich oder Belgien erinnern, die mit der Kreuzigung weiblicher Figuren die gewaltsame Besetzung des eigenen Landes veröffentlichten. Zu nennen sind hier das französische Plakat der gefesselten Stadtpersonifikation Metz⁷¹ und der kolorierte Holzschnitt des Franzosen Jonny Durand (Abb. 22), der mit dem Schlachtruf des deutschen Feindes *Gott mit uns* und dem grausamen Zerfleischen des weiblichen Körpers am Kreuz die Feindestaten brandmarkte und zugleich die Schmach der eigenen Niederlage in der Schändung des weiblichen Körpers aufhob.⁷²



Abb. 22 Joanny Durand, "Gott mit uns", kolorierter Holzschnitt, Paris 1917.

Beckmann arbeitete mit der Erinnerung an die Kreuzigungen weiblicher Körper, die von französischen Künstlern während des Krieges als Anprangerungen von Gewalt ins Bild gesetzt wurden und stellte nun im Bild verletzter Weiblichkeit die Marter der Rosa Luxemburg durch das deutsche – also das eigene – Militär aus. Im *Martyrium* übernahm er das Schema des lüsternen Feindes, wie es J. F. Domergue⁷³ darstellte, und projizierte es – ähnlich wie Holtz den lüsternen Zugriff der beiden Kapitalisten im linken Bildteil darstellte – auf ein Mitglied des eigenen Volkes. Gerade dadurch wird die Tat als die der Feinde der Republik gekennzeichnet.

Während Holtz, im Einklang mit der kommunistischen Theorie, die Kapitalisten hinter die prügelnde Soldateska stellte, benannte Beckmann die Generalität als Hintermänner im konkreten Fall. Der auffällig unauffällig hinter die Figur der Luxemburg gesetzte Sterne-General, hat sie fest im Griff und liefert sie den Taten der Bourgeoisie und der Soldateska aus. Nur die Gesichter des Generals und der prominenten Kommunistin sind en face gegeben und damit als die beiden Hauptdarsteller des Meuchelmordes im revolutionären „Spektakel“ erfasst. Beckmann setzte ein Szenario ins Bild, das gegen die herrschende Meinung⁷⁴

nur von der linken Presse beschrieben und erst in der rechtswissenschaftlichen Aufarbeitung der damaligen Prozesse bewiesen wurde. Nicht ohne Grund hat Beckmann nur dem General die Augen weit geöffnet und das Szenario wie die Betrachtenden in den Blick nehmen lassen. Dass er gegen alle Zeitungs- und Prozessberichte des Tatherganges einen General als Akteur zeichnete, entspricht der schon damals öffentlich vertretenen Position der Kommunisten: „Ihr seid nicht nur Mörder, ihr seid Feiglinge, denn wer hat die Entscheidung über Leben und Tod der Berliner Proletarier in die Hände der kaiserlichen Generale, der Märker, Lüttwitz und der anderen Bluthunde Wilhelms gelegt – wenn nicht die Regierung Ebert und Scheidemann.“⁷⁵

Und auch nur politische Freunde und persönliche Vertraute sprachen von Golgatha und Martyrium.⁷⁶ „Das Martyrium wurde Heldentum, das Opfer wurde Tat“, charakterisierte Clara Zetkin Luxemburgs Zeit im Gefängnis.⁷⁷ Der Austromarxist Max Adler sprach bei einer Gedenkfeier in Wien trotz aller politischen Differenzen von zwei Menschen, „die als Märtyrer der sozialistischen Idee gefallen sind“ und der läuternden Macht, die von diesem „Opfertod“ ausgehe.⁷⁸ Mit dem Titel und dem General im Bild gab Beckmann in dieser Grafik eine unübersehbare Parteinahme für die Darstellung der Linken zu erkennen.

Auch wenn Beckmann in diesem Blatt Kriegspropaganda mit christlicher Ikonografie, linker Trauerhetorik und Evokationen der Doppeldeutigkeit realer und nachgestellter Kriegsspektakel⁷⁹ zu einem Gesamtmuster kombinierte, kann es ebenso als Plakat eines wilden Hauens und Stechens in einem undefinierbaren Raum betrachtet werden, das die Dynamik des brutalen Kampfes mit der Darstellung individuellen Erleidens verknüpft. Beckmann reagierte in der Komposition auf das bekannte Blatt von Lovis Corinth zum Krieg gegen Frankreich (Abb. 23), in welchem Jeanne

d'Arc im Zentrum steht.⁸⁰ Er skandalisierte im Zitat des angriffslustigen deutschen Soldaten, der mit Stahlhelm und nicht wie bei Corinth mit Pickelhaube gezeichnet wird, den Mord und stellte aus, dass das deutsche Militär, gleichsam den Spieß umdrehend, nun statt nach außen nach innen zielte.



Abb. 23 Lovis Corinth, *Die Jungfrau von Orléans*, Lithografie aus der Zeitschrift "Krieg und Kunst", Heft 2, Berlin 1915.

Wie in vielen aus der Kriegspropaganda bekannten Bildern, die zunächst nur sexuelle Gewalt zu zeigen scheinen, steht der weibliche Körper auch für das eroberte Land⁸¹ – und sei es das eigene. Liebknecht behielt am Kreuz seine Individualität als Führer der Spartakisten; die ermordete Politikerin Rosa Luxemburg aber wird im Bild als Märtyrerin, als geschundener weiblicher Körper zu einer anderen, den Konnotationen der Germania entgegengesetzten Allegorie.⁸² Mit Luxemburg kann die von der politischen Rechten in der Dolchstoßlegende als feindlich propagierte „Heimatfront“ assoziiert werden, denn die tödlich getroffene Rosa Luxemburg verkörperte als Pazi-

fistin, Kommunistin, Jüdin und Frau jene Bevölkerungsgruppen, die den Dolch angeblich in den Rücken der Soldaten gestoßen hatten und den Frieden weiterhin bedrohten.⁸³

Illustriert wird im *Martyrium* nicht der halluzinierte Kampf der „Heimatfront“ gegen das Militär, sondern zu sehen gegeben ist der blutige Racheakt des im Felde *besiegten* deutschen Militärs an der führenden Vertreterin der pazifistischen Opposition im eigenen Lande. Mit der unweigerlichen Allegorisierung weiblicher Figuren im Bild und mit der bekannten Ikonografie eines Historienbildes gelingt im Zyklus *Die Hölle* die einzige uns überlieferte Verbildlichung nicht nur der martialischen Ermordung der Rosa Luxemburg, sondern auch des Terrors von Militär und Presse in actu gegen die politische Opposition.

George Grosz stellte im April 1919 in seinem Aquarell *Nieder mit Liebknecht* mit kubofuturistischer Körperzerstückelung den aktuellen Kontext des politischen Mordens dar. (Abb. 24) Dort ist unter der Herrschaft eines weiblichen Torsos, der blutend, auf einem roten Samtkissen als ein gierig bestauntes Museumsstück auratisch dargeboten wird, das großstädtische Treiben der damaligen Männerwelt, des Militärs, der Polizei, der Spartakisten und des Bürgertums zu sehen gegeben. Liedtexte zu Heimatliebe gehen von dem Totengerippe und dem Handgranatenwerfer in Uniform mit Totenkopf hinter dem wild gestikulierenden und schreienden Kapitalisten aus, so höchst zynisch von Grosz gesetzt Karl Kromers Zeile „Teure Heimat sei begrüßt, in der Ferne sei begrüßt...“⁸⁴ und "Fern im Süd das schöne Spanien "aus Emanuel Geibels Gedicht *Der Zigeunerknabe* von 1837⁸⁵, in welchem des „Vaterlandes Lust“ aufgerufen wird. Zugleich gibt Grosz hierzu aber auch die Parole zu lesen: „Nieder mit Liebknecht.“ Männliche Aggressivität zeigt sich in dargestellten Handgreiflichkeiten links unten ebenso wie in der Lust an der Zerstörung des

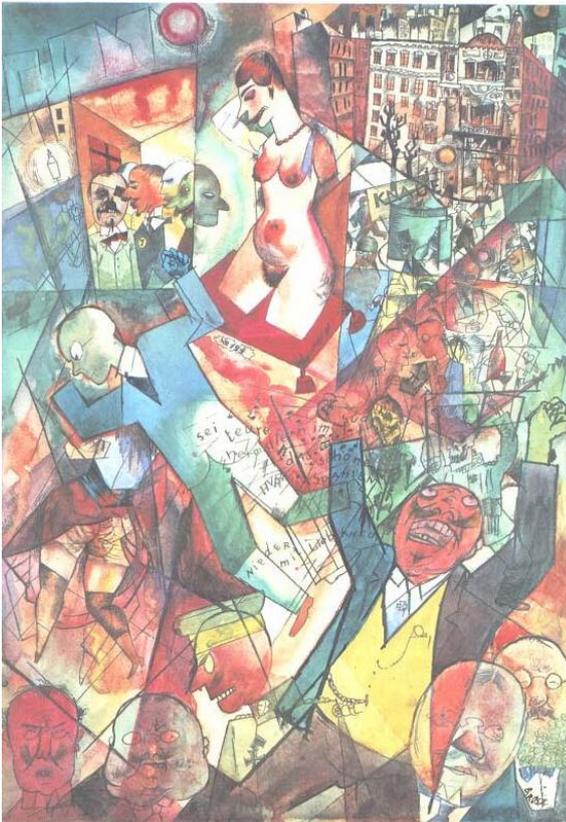


Abb. 24 George Grosz, *Nieder mit Liebknecht*, Aquarell, April 1919.

Weiblichkeitsbildes idealer Ganzheit, das jetzt als Sexidol weiterhin die zentrale Position behält. Ob hiermit nach damaligem Verständnis auch eine nationale Allegorisierung im Sinne der *Hure Republik* angespielt wurde, bleibt in der Schwebe. Jedenfalls zeigte Grosz schonungslos Sex und Macht in seinem Streiflicht auf die Männergesellschaft der jungen Weimarer Republik, die mit tödlicher Gewalt politische „Heimat“ suchte.

In einem weiteren Kommentar zum Straßenterror und seinen Opfern in dem Blatt *Das Wasser spült die März-Gemordeten ans Land* konterkarierte er die allegorische Überhöhung durch weibliche Anklage und setzte an deren Stelle einen müde bis emotionslos dreinblickenden Täter. Publiziert wurde das Blatt am 11. Juni 1919 in der neuen USPD Wochenschrift *Freie Welt* in Erinnerung an das Ende der Münchner Räterepublik⁸⁶. Der Erscheinungstermin und die Wasserleichen erinnern aber auch an Rosa Luxemburg, deren Leiche am

31. Mai 1919 im Landwehrkanal gefunden wurde. In der Zeichnung *Zum 15. Januar*, dem Tag der Ermordung, publiziert im *Roten Pfeffer*⁸⁷ (Abb. 25), griff Grosz die Ermordung Luxemburgs und Liebknechts noch einmal auf. Das Blatt dürfte im Zusammenhang mit den 1928 erneut aufgenommenen Gerichtsprozessen über die Art und Weise der Behandlung der Ermordung durch die Justiz entstanden sein⁸⁸. Grosz entwarf in Tusche ein surreales Bild der gespenstischen Erscheinung staatlicher Gerichtsbarkeit über den Särgen von Luxemburg und Liebknecht.⁸⁹ Blut klebt am Talar. In der Bedrohlichkeit des gespenstischen Wiedergängers, der über den nicht geschlossenen Särgen schwebt, kennzeichnete Grosz die Politik von Regierung, Militär und Justiz als Terror – ein Wiedergänger, der auch als unheilvolles Zeichen für die Weimarer Republik gelesen werden kann.



Abb. 25 George Grosz, *Zeichnung, Zum 15. Januar*, Zeichnung, 1931/32.

*Dieser Text erscheint demnächst in englischer Fassung:

„Formations of Terror in Germany 1918/19. Visual Commentaries on Rosa Luxemburg's death.“, in: Sarah Colvin und Helen Watanabe –O'Kelly, „Women and Death: Warlike Women“, London-Camden House.

Sigrid Philipps danke ich für Mitdenken und Mitarbeit bei den Recherchen.

Endnoten

¹ *Die Geschichte der Begriffe Terror und Terrorismus, die sich – „vor allem im Laufe dieses Jahrhunderts“ – zu „enthistorisierten, beliebig beziehbaren Feindbegriffen“ verschlissen, verfolgt Rudolf Walther in dem ausführlichen Artikel „Terror“ in: Reinhart Koselleck ed., Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland (Stuttgart: Klett Cotta, 1990/6) 323 - 443. Zu den aktuellen Strategien des Terrorismus im „postheroischen Zeitalter“, s. Herfried Münkler, Der Wandel des Krieges, von der Symmetrie zur Asymmetrie (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2006). 221 - 247. Zum Bilderkrieg s. auch das Heft mit dem Themenschwerpunkt Das Attentat. The Art of Frightening Modern Life, kritische berichte vol. 46, 2008, 2; Jeanne Riou, Christer Petersen (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band 3: Terror. Kiel: Ludwig 2008; s. auch die Sammelrezension „Terrorismus“ von Irene Bandhauer-Schöffmann in: Zeitgeschichte Jgg. 35, H.6, 2008 (im Druck).*

² *Zu den Morden und ihrer juristischen Aufarbeitung vgl. Heinrich Hannover, Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (Göttingen: Lamuv, 1989); Elisabeth Hannover, Der Mord, in: Kristine von Soden ed., Zeitmontage: Rosa Luxemburg (Berlin: Elefanten Press, 1988) 128 - 137. Klaus Gietinger, Eine Leiche im Landwehrkanal – Die Ermordung der Rosa L. (Berlin: Berlin Verlag 1900, 1995).*

³ *Zu diesen Publikationen ausführlich: Christian Vogel, Werben für Weimar – Der „Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik“ in der Novemberrevolution 1918-19 (Aachen: Shaker, 2008).*

⁴ *Hans Friedeberger, Das Künstlerplakat der Revolutionszeit, in: Das Plakat vol. 10, 1919/4 260 – 277.*

⁵ *Heinrich Inheim, Berliner Plakatjahr 1918, in: Das Plakat vol. 10, 1919/1, 72 - 75, hier 75.*

⁶ *In: Das Plakat vol. 10, 1919/2, 164 - 166, hier 164.*

⁷ *Friedeberger, Künstlerplakat, 260.*

⁸ *Christine Brückel, Die Frau in der politischen Propaganda, Das Plakat vol. 10, 1919/2, 157 - 161, hier 159.*

⁹ *„Weisung für die an die Front fahrenden Offiziere“, die als Richtschnur galt und Ende November 1918 zumindest in Auszügen als Flugblatt verteilt wurde, zit. nach Heinz Hürten (Bearb.), Zwischen Revolution und Kapp-Putsch – Militär und Innenpolitik 1918 - 1920 (Düsseldorf: Droste, 1977) 5.*

¹⁰ *Zit. nach Luxemburg, Gesammelte Werke 4, 411 - 414.*

¹¹ *Zu Rosa Luxemburgs Persönlichkeit, ihrer Schreibweise, ihrer Kritik an der Sozialdemokratie und an Lenin s. den Artikel von Barbara Hahn, der ihre politischen Schriften ebenso wie ihre Briefe befragt: Barbara Hahn, Rosa Luxemburg (1870 - 1919) Leidenschaften und Verfehlungen, in: Frauen in den Kulturwissenschaften Von Lou Andreas-Salomé bis Hannah Arendt ed. Barbara Hahn (München: C. H. Beck, 1994) 63 - 80.*

¹² *Rosa Luxemburg, Gesammelte Werke 4 (Berlin: Dietz, 1979) 361.*

¹³ *Luxemburg, Werke 4, 443.*

¹⁴ *Zum Stellenwert der Auseinandersetzung für die zwei deutschen Staaten vor 1989 vgl. Weimar im Widerstreit. Deutungen der ersten deutschen Republik im geteilten Deutschland, ed. Heinrich August Winkler (München: Oldenbourg, 2002); zur symbolischen Bedeutung für die DDR siehe Barbara Könzöl, Märtyrer des Sozialismus, Die SED und das Gedenken an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (Frankfurt/ New York: Campus 2008).*

¹⁵ Die Geschichte der Antibolschewistischen Liga wurde, soweit mir bislang bekannt, nur von Historikern der DDR bearbeitet: Weißbecker, *Antibolschewistische Liga (AL) 19181 - 1919/Liga zum Schutz der deutschen Kultur 1919 - 1925*, in: *Lexikon zur Parteiengeschichte*, 1983/1, 66 – 76. Zur Verbindung zwischen Antibolschewistischer Liga und der staatlichen Nachrichtenabteilung vgl. Doris Kachulle, Waldemar Pabst und die Gegenrevolution (Berlin: Edition Organon, 2007) 4, sowie das eher dem rechten Spektrum zuzuordnende Handbuch von Armin Mohler und Karlheinz Weißmann, *Die Konservative Revolution in Deutschland, 1918 - 1932* (Graz: Ares, 2005) 79 - 85.

¹⁶ Die Fotopostkarte war das neueste Medium, wurde aber nicht als revolutionäres Massenmedium verwendet, so Diethart Kerbs, *Die Fotopostkarte als aktuelles Bildmedium während der Revolution 1918/19*, in: *Cat. Revolution und Fotografie Berlin 1918/19*, ed. Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Berlin: Dirk Nishen, 1988) 203 - 210.

¹⁷ Deckblatt der Berliner Illustrierte Zeitung vom 5.1.1919, ich beziehe mich hier und im folgenden auf die Analysen von Klaus Hesse, „Sturmtage“, „Aufruhr“ und „Übergangswirtschaft der Seele“ – Sichtweisen der Revolution 1918/19 in zeitgenössischen illustrierten Wochenschriften, in *Cat. Revolution und Fotografie*, 186 – 202, hier 190 - 194.

¹⁸ „fast alle Bilder der Berliner Revolution (sind Zusatz K.H-C.) als Pressefotos aufgenommen worden“. Diethart Kerbs, *Revolution und Fotografie*, in: *Cat. Revolution und Fotografie*, 15 - 25, hier 20.

¹⁹ weitere Beispiele: „Frauen in einer Spartakus-Demonstration“ ohne Nachweis in: *Illustrierte Geschichte der deutschen Revolution*, Frankfurt (Frankfurt a. M.: Neue Kritik, 1970, Reprint der 1929 im Internationalen Arbeiter-Verlag Berlin erschienenen Ausgabe) 221; „Der Zug der bewaffneten Spartaciden durch das Brandenburgertor“, Postkarte, Privatbesitz, in: *Cat. Revolution und Fotografie*.

²⁰ Friedrich Kroner, *Aufruhr, Berliner Sturmtage*, Sonder=Nummer der Berliner Illustrierte Zeitung, ohne Datum, vermutlich Anfang Januar 1919, 2.

²¹ „Brüder nicht schießen“ lautet die Aufschrift auf einem Schild, dass die von Franz Edwin Gehrig-Targis 1919 ins Bild gesetzte „Demonstration der Weddingener Frauen“ mitführt, abgebildet in: *Novemberrevolution*, 1978, 251.

²² In der Berliner Illustrierte Zeitung Vol.. 1918, Nr. 46, 364 wird „ein Mädchen mit einer roten Fahne an der Spitze des Zuges“ (Die Anführerin aus Abb. 3 im vorliegenden Beitrag) paritätisch abgebildet über dem Foto „Ein Soldat mit einer roten Fahne an der Spitze eines Soldatenzuges“, zit. nach Dirk Halfbrodt, Wolfgang Kehr ed., *München 1919. Bildende Kunst/Fotografie der Revolutions- und Rätezeit* (München: Seminarbericht der Akademie der Bildenden Künste, 1979) 44.

²³ Silke Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 1996).

²⁴ Helmut Walser Smith, *The Continuities of German History – Nation, Religion and Race across the Long Nineteenth Century* (Cambridge: University Press, 2008) 209.

²⁵ Zu dem Berater van Santen s. Sherwin Simmons, *Grimaces on the Walls: Ant bolshevist Posters and the Debate about Kitsch*, in: *Design Issues*, vol. 14, Summer 1998/2, 16 - 39, hier 28 - 29.

²⁶ vgl. Kathrin Hoffmann-Curtius, *Sieg ohne Trauer – Trauer ohne Sieg, Totenklage auf Kriegerdenkmälern des Ersten Weltkrieges*, in: Gisela Ecker ed., *Trauer tragen – Trauer zeigen, Inszenierungen der Geschlechter* (München: Fink, 1999) 259 – 286, hier 275 - 279.

²⁷ Herausgeberschaft erkenntlich bei Klaus W. Wippermann, *Politische Propaganda und staatsbürgerliche Bildung. Die Reichszentrale für Heimatdienst in der Weimarer Republik* (Köln: Wissenschaft und Politik, 1976) abgebildet vor 48.

²⁸ So z. B. das Plakat von Ludwig Kainer, das im Januar 1919 vom regierungsamtlichen Werbedienst herausge-

geben wurde und gezielt Frauen zur Wahl aufrufen sollte. Abgebildet in: Vogel, *Werben für Weimar*, 267.

²⁹ abgebildet in: *Illustrierte Geschichte der deutschen Revolution, Frankfurt 1970/1929*, 236.

³⁰ zitiert nach: O. K. Werckmeister, *The Making of Paul Klee's Career 1914 – 1920* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1989) 147 - 148.

³¹ *Bahnbrechend: Joan Weinstein, The End of Expressionism. Art and the November Revolution in Germany 1918-1919* (Chicago: University of Chicago Press, 1990) 55.

³² T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France 1848 – 1851* (London: Thames and Hudson, 1982) Abb. III.

³³ 295.

³⁴ „gegen deren entsetzlich geschmacksverderbende Wirkung sich nicht nur 'Die Rote Fahne' und 'Die Freiheit', sondern auch die bürgerlichen Blätter aller Richtungen gewandt haben.“
Friedeberger, *Künstlerplakat*, 264.

³⁵ Rosenberg, *Weimarer Republik*, 32 - 33.

³⁶ mit der Bildunterschrift „Großes rotes Plakat, angeschlagen im Dezember 1918 in Berlin“ abgebildet in *Novemberrevolution*, 1978, 241.

³⁷ *Illustrierte Geschichte der deutschen Revolution, Frankfurt 1970/1929*, 241.

³⁸ Vollständiger Text auf http://de.wikisource.org/wiki/De_wilde_Mann, Fragmente der Geschichte enthält auch *Der Eisenhans*.

³⁹ Die Liebknecht unterstellten Mordabsichten werden erst durch die Abbildung eines Flugblattes unter seinem rechten Fuß mit einer von den Aufständischen tatsächlich gestellten Forderung glaubwürdig: „Entwaffnung der Bluthunde – Bewaffnung des Proletariats“.

⁴⁰ *Tägliche Rundschau, unabhängige Zeitung für nationale Politik* 8.1.1919.

⁴¹ Aufruf der Reichsregierung, *Vorwärts* 8.1.1919.

⁴² Dass sich der Verleger der Zeitschrift der Gefahr dieser Lesart bewusst war, gab er im März 1919 in der Zeitschrift *Das Plakat* zu. vgl. Vogel, *Werben für Weimar*, 190.

⁴³ *Vorwärts*, 12.1.1919, Morgenausgabe, Exemplar in der Bibliothek des Bundesarchivs, Außenstelle Berlin-Lichterfelde..

⁴⁴ Zit. nach Jakov Samoilovic Drabkin, *Die Novemberrevolution 1918 in Deutschland* (Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften, 1968/1) 515.

⁴⁵ *Tägliche Rundschau*, 16.1.1919: „Liebknecht erschossen Rosa Luxemburg von der Menge getötet“. *Vossische Zeitung*, 16.1.1919: „Richter Lynch“.

⁴⁶ Rede Philipp Scheidemann zit. nach *Vossische Zeitung* 16.1.1919.

⁴⁷ „Wie in früheren revolutionären Epochen werden auch heute noch die Träger des revolutionären Gedankens als Räuber, Mörder und Banditen beschimpft und von einer zügellosen Soldateska als Freiwild behandelt.“ *Die Freiheit*, 17.1.1919.

⁴⁸ abgebildet in: *Novemberrevolution*, 1978, 312.

⁴⁹ Zu der Einschätzung, dass bei entschlossenerem Handeln ein politischer Umsturz möglich gewesen wäre kommt auch Rosenberg, *Weimarer Republik*, 57.

⁵⁰ „Doch muss anerkannt werden, dass sie die Methode des politischen Terrors ablehnte“. Nachruf von Wally Zepler auf Rosa Luxemburg in: *Sozialistische Monatshefte* 1919, 177.

⁵¹ „Einer musste die Geschichte doch schließlich machen und ich wusste schon damals genau, daß ich der ‚Bluthund der Revolution‘ sein würde.“ Aus einer Rede Noskes, Bericht der Berliner Volks-Zeitung über den Parteitag der SPD, 12. 6. 1919.

⁵² Foto der Polizeidirektion München, Demonstration der Kommunisten 16. 2.1919, abgebildet in: *Halfbrodt/Kehr, München 1919*, 114.

⁵³ Friedeberger, *Künstlerplakat*, 264.

⁵⁴ abgebildet in: *Novemberrevolution, 1978*, 308.

⁵⁵ Dieses sowie die Gedenkblätter von Felixmüller und Kathrin Wagenfeld sind abgebildet in Hoffmann-Curtius, *Terror in Deutschland 1918/19 – Bilder zur Ermordung Rosa Luxemburgs*, in: Linda Hentschel ed., *Bilderpolitik in Zeiten von Krieg und Terror: Medien Macht und Geschlechterverhältnisse* (Berlin: b-books, 2008) 73 - 91.

⁵⁶ Die letzte Strophe der Hymne lautet: „Durch die Welten rase ich –: / Den geschundenen Leib/ Abnehmend vom Kreuz,/ In weicheste Linnen ihn hüllend,/ Triumph dir durch die Welten blase ich:/ Dir, Einzige!!/ Dir, Heilige!!/ O Weib!!!“, *Die Aktion*, H. 12/13 vom 29. 3. 1919, Titelblatt und 175.

⁵⁷ *Die Lebenden den Toten. Erinnerung an den 15. Januar Gedenkblatt für Karl Liebknecht 1919/20*, Holzschnitt, abgebildet in: Alexandra von Knesebeck, Käthe Kollwitz, *Werkverzeichnis der Graphik*. (Bern: Kornfeld, 2002) Nr. 145, 146, 159.

⁵⁸ Ingrid Schulze, *Die Erschütterung der Moderne, Grünewald im 20. Jahrhundert* (Leipzig: E.A. Seemann, 1991) besonders 62 - 63.

⁵⁹ *Rote Fahne*, 15. Januar 1919, zit. nach Cat. *Revolution und Fotografie*, 1988, 264. Thomas Koebner: *Christliche Motive im politischen Drama der zwanziger Jahre*, in: *Festschrift Walter Huder* (Berlin: Medusa, 1982) 39 – 50, hier 47.

⁶⁰ „Nichts gleicht in der Weltgeschichte diesem Mord, einzig das Golgatha der ersten Christen ist damit vergleichbar... Hier stehen wir die Familie, die Jünger Jesu auf Golgatha. Hier ist unser Golgatha.' So klang es aus der Rede am Grabe. Und in der Tat! Der Leidensweg, den Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg durchmessen haben bis zu ihrem Ende, er findet keine bessere Parallele als das Märtyrertum der ersten Christen.“ *Die Freiheit*, 1. 6. 1919.

⁶¹ Paul Levi, *Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg zum Gedächtnis, Rede gehalten bei der Trauerfeier am 2. Februar 1919 im Lehrer-Vereinshaus zu Berlin*, ed. *Kommunistische Partei Deutschlands*, 11.

⁶² *Ergebnis der Durchsicht der Jahrgänge 1911 bis 1919 durch Verfasserin. Bereits 1917, vol. 7. H. 14/15 erschien Golgatha als Themenschwerpunkt der Aktion. Vgl. auch „Das Golgatha Erlebnis des Ersten Weltkrieges“, in: Schulze, Erschütterung*, 37 - 48.

⁶³ B. Uitz, *Revolution und Realismus, Revolutionäre Kunst in Deutschland 1917 bis 1933* (Berlin: Staatliche Museen 1979) Abb. 58 - 59.

⁶⁴ Zum folgenden s. auch Hoffmann-Curtius, *Frauenmord als Spektakel: Max Beckmanns Martyrium der Rosa Luxemburg*, in: Susanne Komfort-Hein/ Susanne Scholz, ed., *Inszenierungen des Verbrechens um 1900: Lust- und Serienmord* (Königstein: Ulrike Helmer, 2007) 91 - 113. *Den Mord an Liebknecht bearbeitete Beckmann während die Münchner Räterepublik zerschlagen wurde und weitere Kämpfe im Reich stattfanden.*

⁶⁵ Helen Watanabe O`Kelly, *Can women be heroes? Heroic maidens in the German imagination from Schiller to Brecht. Chapter V*, in: *Beauty or Beast? Representations of the Woman Warrior in German Literature and Art from the Renaissance to the Present* (Oxford: University Press) in Vorbereitung.

⁶⁶ vgl. Barbara Buenger, *Max Beckmann's "Ideologues", Some forgotten Faces*, in: *The Art Bulletin*, vol. 71, 1989/3) 454 - 479.

⁶⁷ Alexander Dückers, *Cat. Max Beckmann, Die Hölle, 191* (Berlin: Kupferstichkabinett Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1983) 84; Dieter Gleisberg, *Bekenntnis zu Beckmann*, in: *Cat. Max Beckmann, Grafik* (Leipzig: Museum der Bildenden Künste, 1984) 7; Schulze, *Erschütterung*, 1991, 61.

⁶⁸ s. Ingrid Stilijanov-Nedo: *Willy Jaeckel, Das druckgrafische Werk* (Regensburg: Ostdeutsche Galerie 1987) Nr. 75, 6. Blatt: *Vergewaltigung*.

⁶⁹ Vgl. Dückers, Hölle, 1983, 86, Abb. 107.

⁷⁰ Vgl. Max Beckmann: Kreuzabnahme, Blatt 11 der Folge Gesichter 1919, James Hofmaier, Max Beckmann, Catalogue raisonné of his Prints (Bern: Kornfeld, 1990) Nr. 131; vgl auch die Beispiele zu beiden Passionsszenen bei Schulze, Erschütterung, 1991, Abb. 16, 22.

⁷¹ Das Veranstaltungsplakat Pour Metz 1916 der Comédie française, Entwurf Edouard Louis Fournier, Deutsches Historisches Museum (Museum für Deutsche Geschichte Inventarnummer P73/1688); vgl. auch Daumiers gekreuzigte Liberté von 1835 und das gekreuzigte Elsass Lothringen von 1895, in: Jürgen Zänker, Crucifixe, Frauen am Kreuz (Berlin: Mann, 1998) 90 - 92.

⁷² Cat. Der Weltkrieg 1914 - 1918, Ereignis und Erinnerung, ed. Rainer Rother (Berlin: Deutsches Historisches Museum, 2004) Nr. XIII/6. Nach Kriegsende erscheint wiederum das Bild der Germania am Marterpfahl auf einer Postkarte als nationalkonservativer Kommentar zum Versailler Vertrag, abgebildet in: Wilhelm Stöckle, Deutsche Ansichten (München: dtv, 1983) 69.

⁷³ Abgebildet in: Magnus Hirschfeld: Sittengeschichte des Ersten Weltkrieges (Hanau: Müller & Kiepenheuer, o. J., Reprint der 2. Auflage 1929) 547. Zum Kontext von Domergue in der französischen Kriegspropaganda s. auch Harris, The „Child oft the Barbarian“, hier 183 – 184.

⁷⁴ Emil Julius Gumbel, Verräter verfallen der Feme, Opfer/Mörder/Richter 1919 - 1929 (Berlin: Malik, 1929) bemerkt in seiner scharfen Analyse der politischen Morde in der Weimarer Republik: „Die hinter den Mördern stehenden Mächte werden entweder überhaupt nicht bekannt oder zum mindesten nicht angeklagt.“ 31; zwischen 1919 und 1923 wurden nach Gumbel 354 Morde von Rechten gegangen, wovon nur der an Rathenau gesühnt wurde, von den 22 Morden der Linken wurden 17 gesühnt, 22.

⁷⁵ Flugblatt der KPD, abgebildet in: Novemberrevolution, 1978, 312.

⁷⁶ Von der konservativen Presse wurde hingegen Karl Liebknecht zynisch das Martyrium als Lebensziel unter-

stellt: „Durch seinen Tod wird bei manchen sein Andenken mit der Gloriole des Märtyrertums umkleidet sein, wonach er freilich stets trachtete“, Berliner Abendpost, 17. 1. 1919.

⁷⁷ Clara Zetkin, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (Berlin: Verlag der Roten Fahne 1919) 8.

⁷⁸ Max Adler, Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg (Wien: Wiener Volksbuchhandlung 1919) 8.

⁷⁹ Martin Baumeister: Kriegstheater, Großstadt, Front und Massenkultur 1914 - 1918. Essen: Klartext 2005, hier 120, 23, 173. Zu Beckmanns Affinität zum Theater und seiner Vorliebe für Cabaret, Variété und Circus vgl. Kruszynski Beckmann, 24 - 25.

⁸⁰ Ausführlich zu diesem Blatt: Kathrin Hoffmann-Curtius, Frauenmord als Spektakel, 100.

⁸¹ Die Verquickung von Landerobertung und Vergewaltigung der Frauen in der französischen Bildpublizistik im Ersten Weltkrieg zeigt Ruth Harris, Ruth Harris, The „Child oft he Barbarian“: Rape, Race and Nationalism in France During the First War, in: Past and Present, 1993/141, 170 -226. S. auch Silke Wenk, Visual Politics, Memory, and Gender, in: Ulrike Auga und Christina von Braun ed., Gender in Conflicts. Palestine – Israel – Germany (Münster und New Brunswick: Lit, 2006) 113-133, hier 117-123, 130, 131. Michael Siebe, Vergewaltigung der Republik, Karikaturen aus der Zeit der Kommune, in: Ines Lindner et al. ed., Blick-Wechsel (Berlin: Dietrich Reimer, 1989) 455-464.

⁸² Stehlé-Akhtar spricht von „gescheiterter Hoffnung“, Barbara Stehlé-Akhtar, Ich liebe auch Frauen, in: Max Beckmann, Traum des Lebens (Bern: Zentrum Paul Klee, 2006) 69 – 95, hier 76: „Die allegorische Figur der Märtyrerin steht hier für die gescheiterte Hoffnung auf eine Transformation der Gesellschaft.“

⁸³ Auf einer antisemitischen Postkarte von 1923 ist die Heimatfront als mixtum compositum aus der französischen Nationalallegorie der Marianne mit Davidstern und der Karikaturschablone für jüdisches Profil zu sehen, wie sie mit dem Dolch in den Rücken des Soldaten sticht. Cat. Abgestempelt – Judenfeindliche Postkarten auf der Grundlage der Sammlung Haney (Frankfurt a.M.: Museumsstiftung für Post und Kommunikation, 1999) 268. Eingehend zu dieser Postkarte: Meike Gün-

ther: *Wider die Natur: Zur Verkörperung antisemitischer Stereotype durch Geschlechterkonstruktionen*, in: *Antisemitismus und Geschlecht. Von „maskulinisierten Jüdinnen“, „effeminierten Juden“ und anderen Geschlechterbildern*, ed. A.G. Gender-Killer (Münster: Unrast, 2005) 102 – 122.

⁸⁴ Text s.

<http://www.rcaguilar.com/lieder/texte/nachheim.htm>
(22.7.2008)

⁸⁵ Text s. <http://www.ingeb.org/Lieder/fernimsu.html>
(22.7.2008)

⁸⁶ Alexander Dückers, *George Grosz – Das druckgraphische Werk* (Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein, 1979) 191-92. Das Blatt erschien 1921 auch mit dem Titel *Feierabend 1919*.

⁸⁷ Dückers, *Grosz*, 233 plädiert für die Datierung 1931/32. Mit dem Ölgemälde *Die Ermordung*, nimmt auch Beckmann das Thema noch einmal auf, vgl. Dückers, *Hölle*, 109.

⁸⁸ Gegen die frühere Datierung in *Cat. The Berlin of George Grosz, Drawings, Watercolours and Prints 1912 - 1930* (London: Royal Academy London, 1997) Nr. 72, um 1919 spricht die ausführliche Argumentation bei Dückers, *Grosz*, der außer den stilistischen Merkmalen auch die historischen des Prozesses gegen den Redakteur Josef Bornstein zur Begründung anführt. Bornstein hatte dem Reichsanwalt Jorn, der 1919 als Kriegsrat mit der Untersuchung der Mörder von Luxemburg und Liebknecht beauftragt war, vorgeworfen, den Mördern Vorschub geleistet zu haben. Unter dem Vorsitz des Landgerichtsdirektors Ohnesorge, der Grosz aus dem *Ecce-Homo*-Prozess nur allzu vertraut war, wurde Bornstein am 30. Januar 1931 zu 500 Mark Geldstrafe und den Kosten des Gerichtsverfahrens verurteilt.

⁸⁹ *Grosz illustrierte u. a. Emil Julius Gumbel, Verräter verfallen der Feme.* (Berlin: Malik, 1929)

Bildrechte:

© VG Bild-Kunst, Bonn 2009: Abbildungen 8, 16, 17, 19, 20, 24, 25; © Sammlung Thyssen-Bornemisza (http://www.museothyssen.org/thyssen/coleccion/obras_ficha_exto8.html) (12.3.2009): Abbildung: 21. © Schwandt/Berlin: Abbildung 3; ©Pechstein, Hamburg / Töken-dorf: Abbildungen: 12, 14. Alle anderen Rechte nicht zu ermitteln.