

Zeichnungsforschung

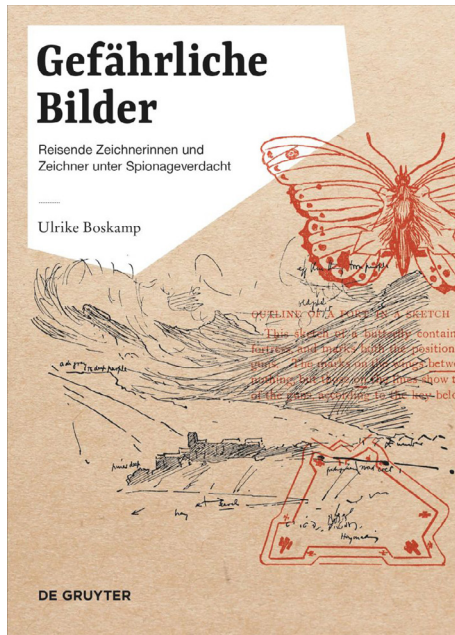
Verdacht auf einen Topos künstlerischer Selbstbehauptung

Ulrike Boskamp
**Gefährliche Bilder. Reisende
Zeichnerinnen und Zeichner unter
Spionageverdacht.** Berlin/Boston,
De Gruyter 2022. 472 S., 125 Farb-,
50 s/w Abb. ISBN 978-3-110-69952-4.
€ 69,95

Jun.-Prof. Dr. Hui Luan Tran
Abteilung Kunstgeschichte
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
hl.tran@uni-mainz.de

Verdacht auf einen Topos künstlerischer Selbstbehauptung

Hui Luan Tran



„Inter arma silent musea.“ Das an Cicero angelehnte Diktum (*Pro T. Annio Milone Oratio*, IV,11: „Silent enim leges inter arma“) scheint den Zustand der Freien Künste zu Zeiten des Krieges klar zu definieren. Wie es Frans Floris um 1560 in seinem Gemälde *Das Erwachen der Künste nach dem Krieg* verbildlicht, **| Abb. 1 |** fallen die Musen in Phasen kriegerischer Auseinandersetzungen nicht nur in einen Schlaf, aus dem sie erst zu Friedenszeiten wieder erwachen, sie können währenddessen auch Schaden erleiden, wie es beispielsweise Rubens in den *Schrecken des Krieges* (1637/38) thematisierte. In seinem Gemälde liegen eine Zeichnung und ein Buch am Boden, über die Mars tritt, wie um zu verdeutlichen, dass die Künste im Krieg mit Füßen getreten werden. Die künstlerische Produktion verfällt in eine Art Starre, jede Form

künstlerischer Betätigung steht dementsprechend unter keinem guten Stern.

Dass den Künsten in Kriegszeiten jedoch gänzlich die Hände gebunden wären, ist keineswegs der Fall. So kann das Motiv von Floris eben als Appell an die politische Obrigkeit verstanden werden (vgl. Claudia Brink, *Zwischen Mars und den Musen. Künstlerische Selbstbehauptung zu Zeiten des Krieges*, in: Dies. u. a. [Hg.], *Bellum & Artes. Mitteleuropa im Dreißigjährigen Krieg*, Dresden 2021, 145–163). Blickt man auf einzelne Bildgattungen wie die Schlachtenmalerei oder Bauaufgaben wie den Festungsbau, sind gerade militärische Kontexte ausschlaggebend für künstlerische und architektonische Werke. Erweitert man das Gebiet auf die Rolle von Bildern in militärischen Zusammenhängen – was gerade in jüngster Zeit in unsere alltägliche Erfahrungswelt rückt – sind einschlägige Beispiele Legion: Man denke an Bilder in Berichterstattungen, Karten, die Frontverläufe zeigen, oder an Themen wie Tarnung und Camouflage.

Mit der Publikation *Gefährliche Bilder. Reisende Zeichnerinnen und Zeichner unter Spionageverdacht* widmet sich Ulrike Boskamp Bildern, die aus diesem militärischen Kontext hervorgehen und Teil eines auf den ersten Blick eher ungewöhnlichen künstlerischen Selbstbehauptungstopos, nämlich der Spionage, sind. Während uns künstlerische Topoi, die dem militärischen Kontext verwandt sind und etwa mit Waffen oder Gewalt zusammenhängen, bekannt sind und in der Forschung behandelt wurden (hierzu etwa Andreas Plackinger, *Violenza. Gewalt als Denkfigur im michelangelesken Kunstdiskurs*, Berlin 2016 oder Nicola Suthor, *Bravura. Virtuosität und Mutwilligkeit in der Malerei der Frühen Neuzeit*, Boston 2010), handelt es sich bei den von Boskamp untersuchten Beispielen um eine neue Erzählung künstlerischer



| Abb. 1 | Frans Floris, Das Erwachen der Künste nach dem Krieg, um 1560. Öl/Lw., 161,9 × 238,7 cm. Ponce, Museo de Arte, Inv. Nr. 62.0336. Wikimedia [↗](#)

Selbstbehauptung. Das Buch entstand im Rahmen der Forschungsgruppe 1703 *Transkulturelle Verhandlungsräume von Kunst. Komparatistische Perspektiven auf historische Kontexte und aktuelle Konstellationen* an der Freien Universität Berlin.

Initialverdacht als Motor

In insgesamt 16 Kapiteln, die sich auf die vier Bereiche Topos, Raum, Bild und Kunst verteilen, erschließt Boskamp eine immense Materialsammlung von 240 Quellen aus dem Zeitraum vom 16. bis ins 20. Jahrhundert. Anhand der schriftlichen und bildlichen Zeugnisse Zeichnender, die unter Spionageverdacht standen, möchte die Autorin zeigen, wie die Erzählung der unter Verdacht geratenen Bildproduzent:innen „einerseits eigene Bedeutungs- und Bildtraditionen im Feld der Kunst entfaltet und andererseits einen Blick in das Feld des Militärs ermöglicht, dessen zumeist geheim gehaltene Praktiken und Medien der Visualisierung von Gelände in den Verwechslungen notgedrungen mit thematisiert werden.“ (11) Zur Darlegung der wesentlichen Parallelen zwischen Kunstschaffenden und Spion:innen steigt Boskamp mit Cesare Ripas *Spia* ein. **| Abb. 2 |** Zum einen teilen sich beide Personengruppen die Kompetenz des Zeichnens (im Falle letzterer zur Anlage von Bildarchiven für militärische Zwecke). Zum anderen wird beiden eine starke geographische und soziale Mobilität ab-

verlangt, die zur Ausübung ihrer Berufe vonnöten ist. Freilich reichen diese Parallelen nicht aus, um gleich einen Topos zu begründen. Boskamp präsentiert daher am Beispiel von Filippo Baldinuccis Äußerungen über Andrea Boscoli (ca. 1560–1608), die 1688 in den Künstler:innenviten *Notizie dei professori del*



| Abb. 2 | Cesare Ripa, *Spia*, aus: Ders., *Iconologia [...] Nella Quale Si Descrivono Diverse Immagini di Virtù, Vitij, Affetti, Passioni humane, Arti, Discipline, Humori, Elementi, Corpi Celesti, Prouincie d'Italia, Fiumi, Tutte le parti del Mondo, ed altre infinite materie*, Siena: Florimi, 1613, 2 Bde., Bd. 2, S. 253 [↗](#)



| Abb. 3 | William Hogarth, *O the Roast Beef of Old England (The Gate of Calais)*, 1748. Öl/Lw., 80 × 96 cm. London, Tate [↗](#)

disegno publiziert wurde, die prototypische Anekdote des Künstlers – meistens sind es Männer – unter Spionageverdacht, die im Wesentlichen aus fünf Punkten besteht (21f.): Der Künstler befindet sich (erstens) auf einer Reise in unbekanntem Gefilde und unterbricht (zweitens) diese an einem interessanten oder besonders schönen Ort, um diesen zeichnerisch zu erfassen. Er wird daraufhin (drittens) durch Einheimische entdeckt und von diesen verdächtigt, die Zeichnungen für militärische Zwecke anzufertigen. Hierbei sowie beim (viertens) Hinzuziehen einer höheren Instanz – sei es der Polizei, des Militärs oder eines Gerichts – und der Inspektion der inkriminierten Zeichnungen können Kommunikationshürden auftreten. Eine (fünftens) Entlastung und Freilassung des Verdächtigten ist schließlich nur durch einen Leumundszeugen möglich, der die Identität des Künstlers bestätigt.

Das Ausdifferenzieren der Erzählung in ihre einzelnen Segmente ist für Boskamp unabdingbar, da sie sich in der Folge methodisch an den von Catherine Soussloff verwendeten Begriffen „chunks“ und „cells“ orientiert. In *The Absolute Artist* (Minneapolis 1997) stellt Soussloff die Künstler:innenanekdote als ein mobi-

les Versatzstück vor, das eine kleine Form innerhalb der größeren Einheit der Biographie ausmacht. Die „chunks“ und „cells“, also Versatzstücke oder narrative Miniatureinheiten, können anders als die Biographie, die in einer spezifischen historischen Situation verortet ist, als topische Anekdoten über sich hinaus verweisen. Zur Exemplifikation stellt Boskamp zwei typisch topische Künstleranekdoten vor: In Kapitel 2 schildert sie zunächst verschiedene Erzählungen, die um die Verhaftung des Malers William Hogarth kursieren, zu der er selbst ein Bildzeugnis (*The Gate of Calais*, 1748) hinterlassen hat. **| Abb. 3 |** Die Autorin macht in dieser Fallanalyse deutlich, wie sich die typischen Elemente zeigen: Als ein „chunk“ kann beispielsweise die Beweisführung gesehen werden, die Künstler:innen erbringen müssen, um ihre Unschuld zu erklären. Hierzu bedienen sie sich immer wieder des Zeichnens von Porträts oder menschlicher Figuren, um sich als Kunstschaffende auszuweisen. Im Fall von Hogarth sind dies Karikaturen, die Zeugnis von seinem Künstlertum ablegen und ihn entlasten. Boskamp verweist hier auf historisch frühere Beispiele, um zu demonstrieren, wie sich dieses Element der Anekdote als topisch herauskristallisiert (32f.). Die

Anekdote um Hogarths Festnahme zirkulierte, wurde in die Literatur übernommen und stetig aktualisiert, wie sich im Verlauf des Buches zeigt, wenn Boskamp immer wieder auf diesen Fall zu sprechen kommt. Er wird damit paradigmatisch für spätere Verdächtigungsfälle in Boskamps Untersuchung.

Dass im Anschluss an Hogarth in Kapitel 3 eine Erzählung um Goethe thematisiert wird, stößt zunächst auf Verwunderung, würde man ihn doch nicht primär als bildenden Künstler einordnen. Der Dichter soll 1786 auf seiner Reise nach Italien in Malcesine am Gardasee Stopp gemacht haben, um eine Festung zu zeichnen, woraufhin er der Spionage verdächtigt wurde. Zu diesem Ereignis ist jedoch nicht nur die beschlagnahmte Zeichnung erhalten, sondern auch unterschiedliche schriftliche Zeugnisse berichten davon. In der *Italienischen Reise* schließlich nimmt Goethe selbst in solcher Weise Veränderungen an der Erzählung vor, dass alle Elemente der Künstleranekdote enthalten sind.

Raum als Ordnung

Im zweiten und umfassendsten Teil ihres Buches, der sich mit Räumen beschäftigt, verdichtet Boskamp in sechs Fallbeispielen und einem Exkurs, die zeitlich dem langen 19. Jahrhundert zugeordnet sind, ihre These, nach welcher die Anekdote sich „im Feld der Kunst“ (11) als Topos entfaltet und etabliert. Während Spionagefälle in zeitlicher Hinsicht anscheinend klar einzuordnen sind – nämlich „Epochen militärischer und politischer Spannungen“ (75) –, macht Boskamp auch die räumliche Dimension als Ordnungskategorie aus. An drei Typen von Orten spielen sich die behandelten Verdachtsfälle ab: Grenzgebiete, Festungen oder Hafenanlagen von Städten und Frontregionen kriegerischer Ereignisse. In Anlehnung an Forschungen zum *spatial* oder *topographical turn* werden diese Typen für die Autorin „nicht durch physische Beschaffenheit, sondern durch die sozialen Praktiken“ (76) konstitutiv. In diesen Raumtypen werden Ausnahmezustände manifest und etablieren sich in militärischen Konflikten delikate hierarchische Ordnungen.

Am Beispiel des britischen Künstlers George Morland (1763–1804), dem während seiner Reise auf der Isle of Wight die Produktion von Spionagebildern vorgeworfen wurde, arbeitet Boskamp anhand des Berichts des Kunsthändlers William Collins heraus, wie ein Gefälle zwischen der Stadt- und Landbevölkerung entsteht. In Collins' Erzählung werden die Ankläger als ungebildete Banausen charakterisiert, denen jegliches Kunstverständnis fehlt und die somit Kunst nicht von Spionagebildern unterscheiden können (83–86). Neben solchen Weiterentwicklungen der Anekdote auch im Hinblick auf soziale Hierarchien in den Texten zeigt Boskamp auf, wie sich diese auch auf bildlicher Ebene manifestieren. So arbeitet sie Ikonographien heraus, die sich rund um den Spionageverdacht langsam etablieren, aber sich erst im 19. Jahrhundert festigen (268). Solche ikonographischen Findungsversuche werden beispielweise in Kapitel 6 behandelt, in welchem die Verhaftung des britischen Architekten Harry Robert Newton thematisiert wird. Während seiner Bildungsreise wurde dieser in Verona von den Österreichern aufgegriffen. Auf diesem Ereignis beruhend, veröffentlichte der Londoner Künstler Richard Doyle zwei Jahre später einen fiktiven Bildroman in sechs Episoden, welche die Künstleranekdote erstmals vollständig visualisierte (148). Boskamp zufolge etablierten sich hier Bilderfindungen – wie zum Beispiel der Typus des Künstlers unter Verdacht (148–156) oder der konzentrierte Künstler in der freien Natur, dem sich von hinten die Ankläger nähern (158) –, die sich später verstetigen.

In Kapitel 7 widmet sich Boskamp mit den von ihr sogenannten *special artists* (man könnte schlicht von Kriegskünstlern sprechen) zeichnenden Kriegsreportern der Frontregion, die während des Deutsch-Französischen Krieges Bericht erstatteten. Damit untersucht sie eine spezifische Gruppe von Bildproduzent:innen, die während kriegerischer Auseinandersetzungen Bilder der Frontstädte und -landschaften, von Feldlagern oder Soldaten bei verschiedenen Aktivitäten im Medium des Holzstichs für illustrierte Wochenzeitschriften lieferten. Hierfür begaben sich die *special artists* während des



| Abb. 4 | Sydney Hall, French Soldiers Bathing at Nancy, *The Graphic* 37, 13. August 1870, S. 148. Boskamp, S. 178, Abb. 7.5

Krieges in Gefahrensituationen, wohingegen Künstler, die Schlachten mit „kommemorativen Charakter“ (165) malten, erst nach dem Krieg in die Region der Front reisten. Viele dieser *special artists*, die Boskamp „[d]ie Künstler der Front“ (169) nennt, zeichneten getarnt und gerieten wie Sydney Hall unter Verdacht, wertvolle Informationen über die Presse an den Feind zu liefern. In der britischen Zeitschrift *The Graphic* wurde die Festnahme Halls mit dem Titel *Arrest of our Artist at Nancy* als halbseitige Illustration abgedruckt. Von Hall selbst gezeichnet, greift die Komposition auf William Powell Friths Darstellung

von Hogarth vor dem Gouverneur in Calais zurück. Damit bedient sich Hall einer bekannten bildlichen Referenz, um seiner Verhaftung topische Züge zu verleihen. Zudem wird in der darauffolgenden Ausgabe die Zeichnung, die unter Verdacht stand, abgedruckt. Die Szene *French Soldiers Bathing at Nancy* | Abb. 4 | wird im begleitenden Text mit Michelangelos Karton der *Schlacht von Cascina* | Abb. 5 | in Zusammenhang gebracht, die als Gegenstück zu Leonardos *Schlacht von Anghiari* konzipiert wurde. Mit dem Verweis auf den Karton, der von Vasari in der *Vita Michelangelos* gerühmt wurde und eine Schlachten-



| Abb. 5 | Bastiano da Sangallo (nach Michelangelo), Die Schlacht von Cascina, ca. 1542. Öl/Holz, 77 x 130 cm. Norfolk, Holkham Hall

szene zwischen den Sienesen und Florentinern zeigt, als letztere beim Bade überrascht wurden, schreibt Hall sich und seine Zeichnung – so Boskamp – bewusst in eine kunsttheoretische Traditionslinie ein (181).

Hier zeigt sich eine Unschärfe in Boskamps Ausführungen. Zwar möchte sie der Anekdote des Spionageverdachts nachgehen, wie sie „eigene Bedeutungs- und Bildtraditionen“ in der Kunst entfaltet (11), doch viele ihrer Beispiele bewegen sich im Bereich der zweckgebundenen Bildproduktion und wurden von Journalist:innen, Amateur:innen oder auch Dichter:innen hergestellt, deren Arbeiten in Zeitschriften als Berichterstattungsmedien oder als Karikaturen erschienen. So auch die Zeichnungen der *special artists*, die zwar zum Teil an Kunstakademien studiert haben, deren Werke aber zum damaligen Zeitpunkt noch nicht als Kunst betrachtet wurden

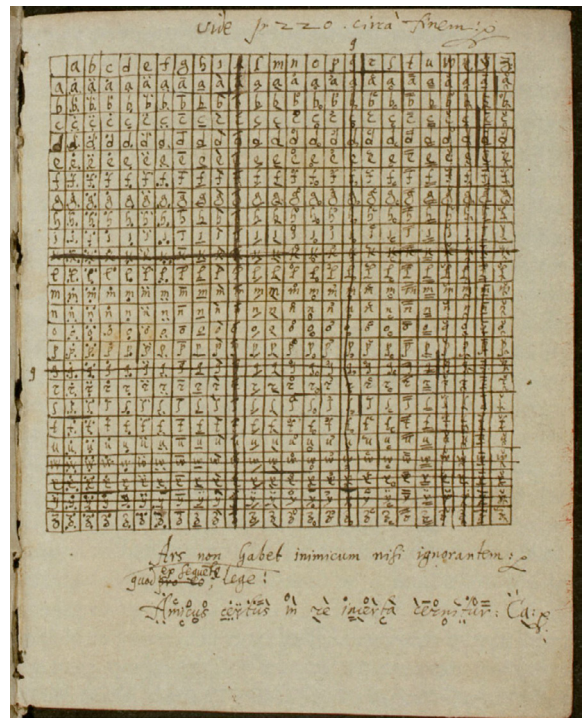


Abb. 7 | Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg, Dechiffrierung des in der Landschaft von Johann Walch enthaltenen Texts auf dem Vorsatzblatt seines Exemplars von *Decas fabularum* [...]. Straßburg: Zetznerus, 1609. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv. 203 Quod. (1). Boskamp, S. 327, Abb. 14.11



Abb. 6 | Jagdszene (Steganogramm), aus: Johannes Walch, *Decas fabularum* [...]. Straßburg: Zetznerus, 1609, vor S. 1, mit Augusts II. darübergeschriebener Dechiffrierung. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Inv. 203 Quod. (1). Boskamp, S. 326, Abb. 14.10

(189). Dass somit die Grenzen zwischen zweckgebundener Bildproduktion und der sogenannten Hochkunst durchlässig gemacht werden, kann gerade für die Wirksamkeit der Anekdote sprechen.

Was die Bilder verbergen

Im dritten Teil der Arbeit geht die Autorin dann gezielt den medialen Aspekten der untersuchten Beispiele vom 17. bis zum 20. Jahrhundert nach, wobei diese diachron abgehandelt werden. In Kapitel 12 werden die äußeren Bedingungen der Bildproduktion unter die Lupe genommen. So sind Zeichnungen nicht selten unter widrigen Umständen entstanden. Die Strategien des heimlichen Zeichnens oder des Zeichnens aus dem Bildgedächtnis werden hier thematisiert. Kapitel 13 widmet sich der „agency, also eine[r] gewisse[n] Handlungsmacht“ des verdächtigen Bildmaterials (297). Hier analysiert Boskamp die Handhabung der verdächtigen Bilder, die als bedrohlich eingestuft wurden und entsprechend beschlagnahmt, eingezogen, zerstört oder aufbewahrt,



| Abb. 8 | Titelblatt von: Elizabeth Washington Wirt, *Flora's Dictionary*. Baltimore: Fielding Lucas jr., 1837 [1829]. Michigan, University Library, Inv. 027571251 ↗

präsentiert, beschriftet und authentifiziert, und damit tendenziell auratisiert wurden. Mit der in Kapitel 14 thematisierten Steganographie, also der verborgenen Übermittlung von Informationen, wird eine Form der Verschlüsselungszeichnung ähnlich der Floriographie vorgestellt. | Abb. 6 | | Abb. 7 | Diese Bildtechnik, die Boskamp am Beispiel eines erhaltenen Traktats über Verschlüsselungstechniken von Herzog August II. von Braunschweig-Lüneburg präsentiert, sollte verborgene Nachrichten übermitteln. Die Autorin arbeitet hier einerseits die Angst, die vor der Spionage bestand, heraus, was andererseits in eine Form der Freude am Spektakel mündete.

Einen großen Reiz und eine Qualität von Boskamps Arbeit macht das vielfältige Bildmaterial aus. So geht sie in Kapitel 5, dem Exkurs zur Abwesenheit der Künstlerinnen, auf die Floriographie ein. Hierbei handelt es sich um Blumenbilder, in denen Informationen von militärischer Relevanz wie zum Beispiel Grundrisse von Festungen auf verdeckte Weise eingezeichnet wurden (insbes. 126). | Abb. 8 | Von Frauen hergestellt, die äußerst selten der Spionage verdächtigt wurden (von 240 der Autorin bekannten Fällen betreffen nur sechs Frauen, 114), stellt die Floriographie eine doppelte Form der Maskerade dar (118). Das divergente Bildmaterial wird von Boskamp insbesondere unter den Kategorien der Produktionsumstände und der Handhabung analysiert. Dass die Vielfältigkeit eine Schwierigkeit tiefergehender Bildbetrachtungen nach einer stringenten Methode birgt, liegt auf der Hand. Dennoch bespricht Boskamp selten die Bilder selbst, was die Frage aufwirft, ob nicht beispielsweise die vermehrt auftretenden Kippmomente in den doppelt codierten oder erzählerisch wirkenden Bildern als Kategorien einer Analysemethode hätten fruchtbar gemacht werden können.

Die Anekdote zwischen Bildern, schriftlichen Zeugnissen und der Kunst

Im vierten und letzten großen Teil ordnet Boskamp den Spionageverdacht in die zeitspezifischen Kontexte künstlerischer Praxis ein. Hatte man bisher das Gefühl, dass die Autorin die Bildproduktion im Allgemeinen in das Feld der Kunst miteinschließt, so nimmt sie hier im Speziellen die sogenannte Hochkunst in den Blick, um die Wechselwirkungen mit der Anekdote zu verdeutlichen. Das Malen im Freien – die Pleinair-Malerei – bringt notwendigerweise in besonderem Maß mit sich, dass malende Künstler:innen in der Landschaft verdächtigt wurden – so wurde z. B. auch Auguste Renoir (1841–1919) angeklagt (360f.). In einem Epilog berichtet Boskamp schließlich über einen Fall des 20. Jahrhunderts, der unter dem Titel *Bridge of spies* verfilmt wurde. Der in New York lebende russische Spion Rudolf Ivanowitsch Abel soll sich

als Künstler getarnt haben, um seine unregelmäßigen Arbeitszeiten und sein plötzliches Abtauchen plausibel zu machen. Ihm wurde die Anfertigung von Steganographien vorgeworfen. Während dieser Verdacht nie endgültig bestätigt werden konnte, weiß Boskamp ihren Verdacht zu belegen: Materialreich zeigt sie, wie sich der Spionageverdacht in bildlichen und schriftlichen Zeugnissen als Künstleranekdote entfaltet und als Erzählung künstlerischer Selbstbehauptung topische Züge annimmt. Obgleich Boskamp eine Fülle an Quellen zugunsten ihrer These heranzieht und diese damit für die kunsthistorische Forschung zugänglich macht, werden einige ihrer Zielsetzungen nur in geringem Maße eingelöst. So erfolgt der „Blick in das Feld des Militärs“ und „dessen zumeist geheim gehaltene Praktiken und Medien der Visualisierung von Gelände“ (11), der mit der Beschäftigung mit der Anekdote einhergehen sollte, nur an wenigen Stellen. Bildquellen, die tatsächlich von zeichnenden Militärs stammen, wie die Traktate des Soldaten und Ingenieurs Alain Manesson Mallet (1630–1706) werden nur am Rande erwähnt (333). Dabei ist ein kunsttheoretischer und bildwissenschaftlicher Zugang zu militärischen Bildquellen, den Boskamps Vorhaben ermöglicht hätte, besonders vielversprechend und wurde in der kunsthistorischen Forschung bisher nur punktuell systematisch angegangen (für den Bereich Festungsbau: Bettina Marten u. a. [Hg.], *Festungsbau. Geometrie – Technologie – Sublimierung*, Berlin 2012).