

Antike(n)
– auf die Schippe genommen

Bilder und Motive aus der Alten Welt
in der Karikatur



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ
GEGRÜNDET 1785

Gertrud M. Rösch

Venus, Laokoon und die Sphinx

Satirische Projektionen der Antike im Simplicissimus

ANTIKE KUNST VERSUS „CARRICATUR“

„Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. [...] Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesichte, widerstehet unserm Geschmacke an Ordnung und Übereinstimmung, und erwecket Abscheu, ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen.“¹ Mit diesem Urteil, das Gotthold Ephraim Lessing in seiner Schrift *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) formulierte, scheint über die Karikatur schon ein Verdikt gesprochen. Diese erzielt ihre Wirkung durch Abstraktion, durch Übertreibung und durch Verknappung auf das Wesentliche eines Gegenstands oder einer Person. Die „Carricatur“, die Lessing als „den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichen Teile des Urbilds zu erreichen“², bestimmte, sei der griechischen Kunst daher fremd gewesen. Sie durfte folglich auch nicht Gegenstand der Nachahmung werden, war deren Zweck doch die Vervollkommnung der gegenwärtigen Kunst nach dem Vorbild der Griechen.

Das Ideal antiker Schönheit steht in schmerzhaftem Kontrast zu Spott und Satire. Diesen Gegensatz weidlich ausgenützt zu haben ist in der Musik das Verdienst von Jacques Offenbach und in der Malerei dasjenige von Honoré Daumier. Der Zyklus *Histoire ancienne* (1842) ist seine Antwort auf Lessings grundsätzliche Frage, ob die Antike zum Objekt der Karikatur taugt.³ Die Physiognomien seiner Gestalten, die mokanten Münder der Frauen oder ihre ärmlichen Haare, die übergroßen Nasen der Männer, die hängenden Brüste und Bäuche, die disproportionierten Körper verneinen das Ideal der Vollkommenheit, das die französi-



*Steinwürfe
aus dem Glashaus*

sche und deutsche Klassik von der griechischen Antike entworfen hatte. Daumier diente die Karikatur, um einen hohl gewordenen Anspruch zu demontieren; darin lag ihre aufklärerische Funktion. Im *Simplicissimus*, fünfzig Jahre später, war die Antike weniger Objekt, sondern eher Medium der Satire, mit der die Gegenwart getroffen werden sollte.

GRIECHENBEGEISTERUNG, HUMANISTISCHE BILDUNG UND MYTHOLOGIE ALS KONTEXT

Projektionen der Antike kommen im *Simplicissimus* nicht von ungefähr, sondern sind Reaktionen auf den Komplex bürgerliche Kunst und humanistische Bildung, der auf den Philhellenismus des 18. Jahrhunderts zurückging.⁴ Griechische Kunst und Literatur waren ein Vorbild, das mit der Gegenwart kontrastierte und dieser zur Nachahmung vorgehalten wurde.

Gewonnen wurde diese Überzeugung, das „allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke [sei] endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke“⁵ an den berühmtesten bekannten Kunstwerken der Zeit, darunter dem Apoll vom Belvedere, der mediceischen Venus und allen voran der Laokoon-Gruppe. Gerade am Laokoon sah Johann Joachim Winckelmann in den *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bilhauer-Kunst* (1755/56) seine Einsicht von der Bändigung der Leidenschaften bestätigt. Dieses Seufzen des Laokoon, angedeutet in der geringen Öffnung des Mundes, beschäftigte auch Gottfried Ephraim Lessing. Er knüpfte daran seine Unterscheidung der natürlichen und der willkürlichen Zeichen, der Prinzipien der Koexistenz in der Malerei und der Sukzession in der Literatur. Die zentrale Position, die diese Gruppe im ästhetischen Diskurs einnahm, sicherte ihr langdauernde Popularität und hohe Wertschätzung.

*Kulinarischer
Kunstgenuß*



... UND MARMORBILDER STEHN, UND
TOURISTEN SEHN SIE AN ...

Wenn nun Thomas Theodor Heine, Mitbegründer und einer der Hauptzeichner des *Simplicissimus*, die mediceische Venus in die Mitte seiner Zeichnung⁶ (Abb. 9) stellt, dann tut er es gewissermaßen 'winckelmannisch': In reiner Kontur wird die Statue, deren Vollkommenheit seit dem 18. Jahrhundert sprichwörtlich war (Goethe nannte sie im Gespräch mit Böttiger „das non plus ultra weiblicher Schönheit“⁷) von rückwärts gesehen. An ihr vorbei wird eine Front von Gesichtern, Hüten, Brillen, Blusen, Jacken, Reisetaschen und

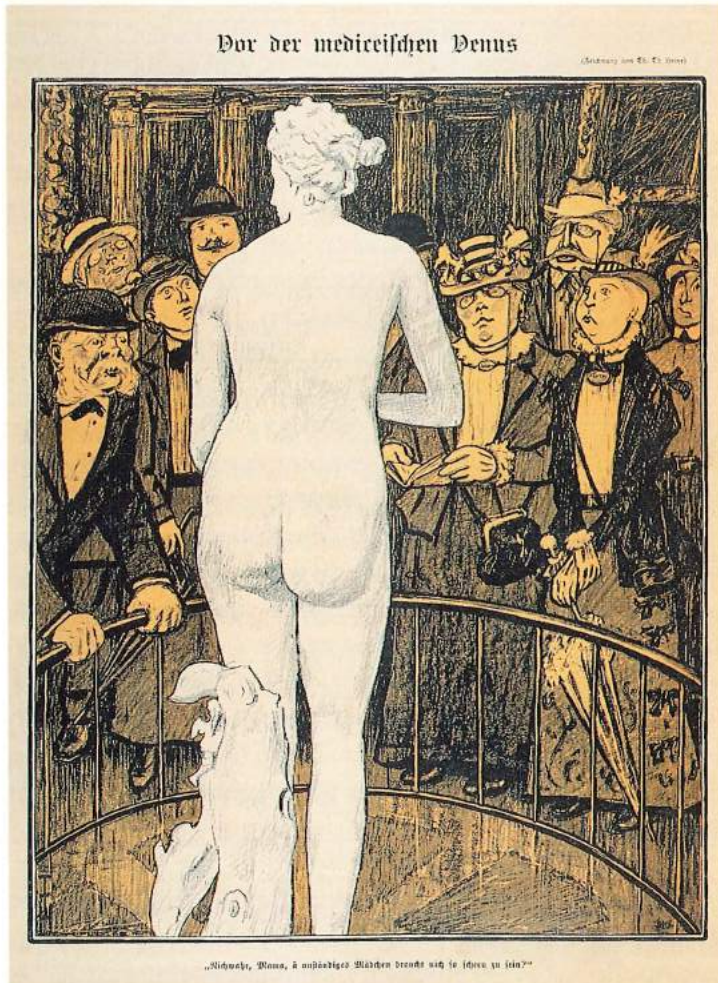


Abb. 9
Thomas Theodor Heine,
Vor der mediceischen Venus
Simplicissimus, 4. Jg., Nr. 36,
1898, S. 292



*„Paß auf, Leser, du
wirst deinen Spaß haben!“
Apuleius, met.*

Regenschirmen sichtbar. Diese vielfältigen Physiognomien der Betrachter und die Details ihrer äußeren Erscheinung stehen in starkem Kontrast zur klaren Einheit der Statue und wiederholen damit den Gegensatz, den Winckelmann zwischen der detaillierten Vielfalt der barocken Skulptur und Malerei und der abstrahierten Körperlínie antiker Bildwerke gesehen hatte. Dieser Umriß, „der Kontur“, sollte weder durch ein Gewand verdeckt noch durch Überflüssiges entstellt sein: „Der edelste Kontur vereinigt oder umschreibt alle Teile der schönsten Natur und der idealischen Schönheiten in den Figuren der Griechen.“⁸ Die auffallende Häßlichkeit der Betrachter auf Heines Karikatur ergibt sich aus dieser Winckelmannschen Perspektive: Diese Menschen sind unschön, weil sie in ihr stoffenes Futteral eingezwängt und fast vollständig umhüllt werden; Blusen und Hemdkrägen sind hochgeschlossen und werden von Broschen oder Krawatten gehalten. Dem Betrachter teilt sich bei diesem Anblick ein großes Unbehagen an der Couture mit, wie es als Negativfolie in Winckelmanns Schrift schon auszumachen ist. Dort behauptete er, „der ganze Anzug der Griechen [sei] so beschaffen [gewesen], daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang antat. Der Wachstum der schönen Form litte nichts durch die verschiedenen Arten und Teile unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung, sonderlich am Halse, an Hüften und Schenkeln.“⁹ Heines Zeichnung leitet den Betrachter an, Kleidung und Nacktheit mit den Augen der Antike zu sehen, in denen die Montur als entstellend und die Sinnlichkeit abtötend bewertet wird. Diese Perspektive steht in klarem Gegensatz zu derjenigen der Betrachter, die in der Subscriptio formuliert ist: „Nicht wahr, Mama, ä anständiges Mädchen braucht nicht so scheen zu sein?“ Anstand und Moral sind dem Kunstwerk fremde Kategorien; werden sie genannt, so zeigt dies, wie wenig die Sprecherin dem Anspruch der Statue gerecht wird. Zudem bleibt an ihr unausgesprochen der Spott hängen, vielleicht das Gegenteil einer Venus zu sein (eine Pointe, die vor allem die männlichen Leser des Blattes goutiert haben dürften).

Dieser Spott über die Gegenwart, dem Anspruch antiker Werke nicht mehr gewachsen zu sein¹⁰, liegt auch der Zeichnung von Bruno Paul zugrunde. Auf dem Sockel ist der Apollo vom Belvedere zu sehen, dessen Schamteil der

Galeriedirektor mit seinem Zylinder bedeckt: „Und hier, Hoheit, ist der berühmte Apollo von Belvedere.“¹¹ Die Statue umstehen fünf Personen, darunter eine Dame; in der Mitte ist ein jüngerer Mann in Uniform, mit Degen und Orden zu sehen, an den sich die Anrede offensichtlich richtet. Die Geste des Galeriedirektors gilt aber eher der Dame, der ein Anblick wie der des männlichen Geschlechts erspart bleiben soll.

Nacktheit war, wenn überhaupt, am ehesten noch im Medium der antiken Kunst salonfähig. Der Skandal um Edouard Manets Gemälde *Das Frühstück im Freien* (1863) hatte es bewiesen, denn die Provokation ging nicht von der Nacktheit der Frau als solcher aus, sondern von der Gruppierung zusammen mit den Männern in moderner Kleidung. Bei einem antiken Sujet wäre die Empörung ausgeblieben. Noch Hugo von Tschudi mag eine Neuauflage dieser Empörung gefürchtet haben, denn er verzichtete auf die Möglichkeit, Manets Bild für die Berliner Nationalgalerie zu erwerben.¹² Die enge Grenze der Dezenz belegt auch eine Szene aus Fontanes *L'Adultera* (1882). Dort schwadroniert Van der Straaten, nachdem einer der Teilnehmer der Bootspartie beinahe in die Spree gefallen wäre, über Göttinnen: „Wir haben hier [...] eine Vermählung von Modernem und Antikem: Venus Spreavensis und Venus Kallipygos. Ein gewagtes Wort, ich räum' es ein. Aber in Griechisch und Musik darf man alles sagen.“¹³ Da niemand seine Anspielungen auf die Venus, zumal die mit dem schönen Hintern, aufnimmt, endet der Abend in Verstimmung. Wie sich Abbildungen der nackten Frau den erotischen Bedürfnissen der männlichen Betrachter anboten, beweist auch eine Szene aus Thomas Manns Novelle *Gladius Dei* (1902). Dort dient das Bild einer Madonna auch der Herausstellung eines erotisch verlockenden Körpers, dessen Reize die das Bild neugierig Umstehenden sehr wach registrieren: „Ein Weib zum Rasendwerden! Man wird ein wenig irre am Dogma von der unbefleckten Empfängnis ...“¹⁴

Auch der *Simplicissimus* machte es sich in seinen Karikaturen zunutze, daß die Kunst von Erotik tangiert war und außerästhetischen Zwecken, die nahe an die Pornographie streiften, dienstbar gemacht werden konnte. Daher schloß sich die Zeitschrift auch dem Kampf gegen die Lex Heinze an, als im Jahr 1900 mit dieser Gesetzesvorlage das Strafrecht



Die Versuchung des
hl. Thomas



„Heute habe ich mich für die
Augen des Vaters geschmückt,
gestern für die des Mannes.“
Julia zu Augustus auf dessen Kritik
an ihrem Aufzug.
Macrobius Sat. II 5,5

zur Bekämpfung unsittlicher Schriften und Darstellungen verschärft werden sollte, und tat dies allein schon deswegen, weil sie selbst davon getroffen werden konnte; die zahlreichen Beschlagnahmungen beweisen dies.¹⁵ Argument des Kampfes war ein antikes Kunstwerk (Abb. 10): hochaufgerichtet steht die Venus von Milo im Raum und wird betrachtet von einem Schwein, dessen plumper Körper hart mit der Statue kontrastiert. Aus seiner Perspektive stammt die Zeile der Subscriptio: „Pfui Teufel! Wie kann man so ohne Borsten herumlaufen?“¹⁶ So wird hier wieder der Gegensatz Nacktheit – Kleidung, diesmal aus dem Blickwinkel des Borstenviehs, thematisiert. Das Schwein vertritt hier den Menschen, so daß die primäre Assoziation der Zeichnung auf den Vorwurf zielt, es gehöre schon eine ‘schweinishche’ Perspektive dazu, um eine nackte Göttin abstoßend zu finden. Allerdings hatte eine derartige Auffassung eine lange Tradition. Dies belegt das Wort „Teufel“, denn es ruft antike und christliche Konnotationen auf, die im Schwein als symbolischem Tier präsent sind. So verwandelte die Zauberin Circe die Begleiter des Odysseus in Schweine und erlöste die Männer erst wieder, als Odysseus einwilligte, ihr Liebhaber zu werden. Die Verbindung zur Erotik war darin schon angelegt und wurde in der christlichen Ikonologie scharf ins Negative gewendet. Dort ist das Schwein das Reittier des Teufels, dessen Werkzeug wiederum die Frau ist. Pointiert und hintersinnig formuliert Privatdozent Schleppfuß diesen Zusammenhang im XIII. Kapitel des Doktor Faustus: „Ein schönes Weib ist wie ein goldener Reif in der Nase der Sau.“¹⁷ Diese Verbindung zur erotischen Lust liegt offenbar auch einer Zeichnung von Félicien Rops von 1887 zugrunde, deren Titel lautet: *Pornocratès*. Zu sehen ist eine Frau mit verbundenen Augen, die nahezu nackt ist, bis auf schwarze Strümpfe, Handschuhe und eine Schärpe um den Leib. Am Band führt sie, die durch die wenigen Accessoires als lasterhaft, vielleicht sogar als Prostituierte ausgewiesen ist, ein Schwein.¹⁸ Mit der plakativen und daher wirksamen Eindeutigkeit der Zeichnung von Reznicek hätte sich die Redaktion gern zugute gehalten, über die Argumente der Zensur und des Staatsanwalts, die Kunst potentiell pornographisch und dem erotischen Kitzel zugänglich einschätzten, erhaben zu sein. Das traf aber auf die Zeitschrift nicht unbedingt zu, denn sie nützte in ihren Karikaturen auch die Ambivalenz

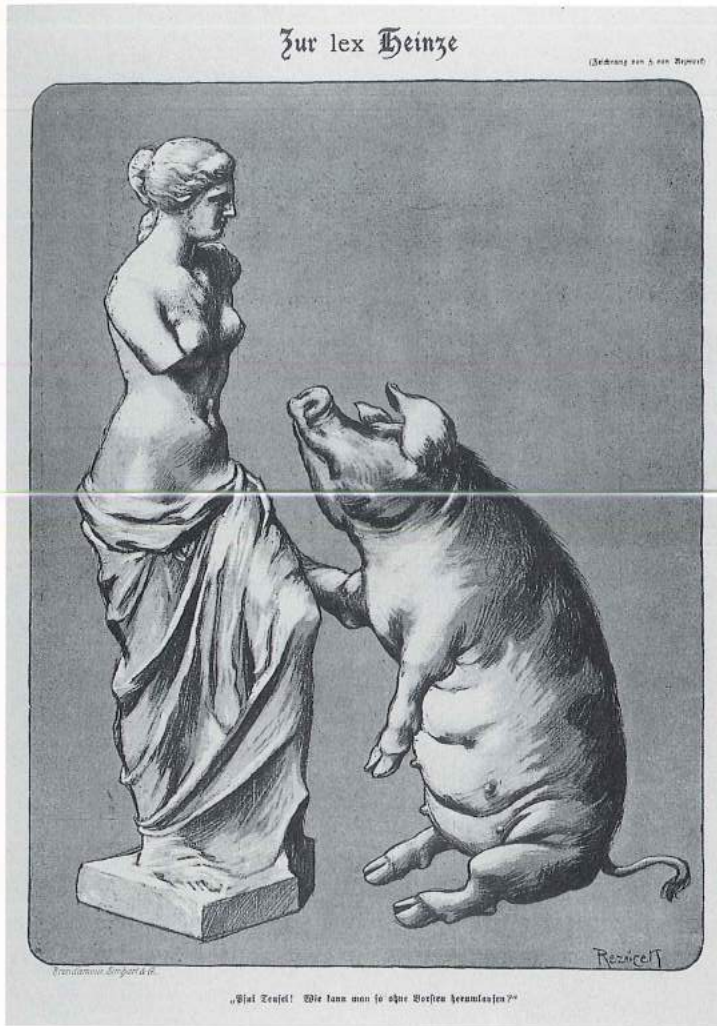


Abb. 10
 Ferdinand von Reznicek, Zur lex Heinz
 Simplicissimus, 4. Jg., Nr. 49, 1900, S. 396



der Satire aus und ermöglichte es dem Betrachter, im Genuß der Bilder auch seine hedonistischen Bedürfnisse zu befriedigen.

KRITIK AN DER GEGENWART IM ANTIKEN GEWAND

Seit Winckelmann liegt in der Antikenrezeption ein kritischer Impuls gegenüber der eigenen Zeit. Zwei Karikaturen machen sich diese Haltung zu eigen. Einmal ist dies eine frühe

Illustrationen zu Tacitus „Germania“

(Zeichnung von Thöny)



Kapitel XVIII: Das Eselchen ist wenig bei den Germanen, und das ist wohl ihre achtungswürdige Seite. Denn sie sind fast die einzigen Barbaren, die sich mit einem Weibe begnügen.



Kapitel XVIII: Die Ausstattung bringt nicht das Weib dem Manne, sondern der Mann dem Weibe. Eltern und Verwandte sind zugegen, die Geschenke zu mustern. Goldseife, aber nicht Kususartikel für weibliche Eitelkeit, noch zum Schmuck der Neuvermählten, vielmehr Nimmer, ein gekämmtes Hef- und ein Schild mit Schwert und Speer.



Kapitel XX: Durchweg im Hause nackt und därtig wählt die Juwend heran zu dem Stillebuck, zu der Keibzege, hält die ewe anfangen. Jedem nähert der eignen Mutter Brust, nicht Ammen und Mädchen werden sie anselefest.



Kapitel XX: Keine feine Erziehung scheidet den Herrn vom Knechte. Auf dem gleichen Boden wachsen beide zwischen den Eltern des Hauses auf, bis das Alter den freigebornen absondert, der keine Abt ihm hervorleht.



Abb. 11
Eduard Thöny,
Illustrationen zu Tacitus
„Germania“
Simplicissimus,
4. Jg., Nr. 36, 1898, S. 292

Eine Anekdote aus der griechischen Geschichte

(Nach einem antiken Vasenbild)

(Zeichnung von Th. Th. Heine)



Alexander der Große war der Sohn König Philipps von Makedonien. Philipp hob sein Staatswesen auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit empor, wozu nicht am wenigsten die trefflichen Reden und Ansprachen beitrugen, die er oft und gern an seine Truppen und Heerführer sowie an das Volk zu richten pflegte. Nach einer solchen besonders zündenden Rede fand König Philipp seinen Sohn in Thränen aufgelöst, und er fragte: „Mein Sohn, weshalb weinst du?“ — „Oh, königlicher Vater und Vater!“ antwortete Alexander, „Ich fürchte, wenn du noch lange regierst, wirst du mir nichts zu reden übrig lassen.“

(Plutarch, Perikles)



Abb. 12
Thomas Theodor Heine,
Anekdote aus der
griechischen Geschichte
Simplicissimus,
3. Jg., Nr. 15, 1898, S. 120



„Ich liebe diesen
Jüngling
(= Alkibiades),
denn ich bin sicher,
daß er noch viel
Unglück über die
Athener bringen
wird!“
Timon nach Plutarch
Ant. 70

Folge von Eduard Thönys *Illustrationen zu Tacitus „Germania“*.¹⁹ (Abb. 11) Seine Wirkung bezieht dieses Blatt aus dem Kontrast zwischen den Forderungen der taciteischen Schrift und den Szenen aus dem Leben einer als dekadent entlarvten, großstädtischen Bourgeoisie.

Die (fingierte) antike Geschichte diente Thomas Theodor Heine, um die zeitgenössische Politik anzugreifen.²⁰ (Abb. 12) In seiner Szene zwischen Alexander und seinem Vater Philipp beklagt sich der Sohn, sein Vater werde ihm nichts zu reden übriglassen. Entgegen der Darstellungstradition antiker Herrscherporträts trägt Philipp einen aufgezwickelten Schnurrbart, wie ihn sich auch Kaiser Wilhelm von seinem Hoffriseur Haby hatte machen lassen. An der Kleidung des „Philippos Basileus“ fallen zudem die Epauletten auf. Im Hintergrund ist links zwar eine Galeere zu sehen, rechts hingegen ein Gebäude, das in griechischen Buchstaben die deutsche Aufschrift „Kaserne“ trägt; an seiner Säulenarchitektur befremden die dichten Fensterreihen. Davor exerzieren im Stehschritt Soldaten, die ein Mittelding aus Helm und Pickelhaube tragen. So erweist sich das ‚Vasenbild‘ als Komposition anachronistischer Elemente aus der griechischen Vergangenheit und der preußischen Gegenwart, dessen Spitze sich gegen Wilhelm II. und seine notorischen Reden richtet. Dieses Verfahren verschlüsselter Kritik hatte noch schärfer und mit nachhaltigen Folgen Ludwig Quidde in seiner Schrift *Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahnsinn* (1894) geübt.²¹ Publizistisch ein großer Erfolg, wurde die Schrift sofort als Satire auf Wilhelm II. und seinen Autokratismus erkannt; sie brachte Quidde die Verachtung seiner Historiker-Kollegen ein. Derart kompromißlose Angriffe waren aber nicht Sache des *Simplicissimus*; dies zeigt Heines Blatt sehr deutlich, denn es bleibt im Bereich des Witzigen und Harmlosen.

SPOTT AUF DIE IKONEN DES FIN DE SIÈCLE

Im *Simplicissimus*, der zur Zeit Fin de Siècle gegründet wurde, finden wir nicht nur die Antike als Thema, sondern auch spöttische Inversionen der Ikonen des Symbolismus und des Jugendstils. Im Lauf des 19. Jahrhunderts hatte der mythologische Diskurs gegenüber der antiken Kunst als ge-

sellschaftliches Programm wie als Medium der kulturellen Verständigung mehr Gewicht gewonnen. Dessen Bilder- und Ideenreservoir half, das Wesen der Künste zu formulieren, denkt man etwa an Nietzsches Unterscheidung des Apollinischen und Dionysischen. Sie lieferte in den Gestalten Orpheus und Narziß die Identifikationsangebote für die Rolle und die Selbstdeutung des Künstlers. Schließlich machte das Konzept des Mythos es möglich, zentrale Entdeckungen wie das Unbewußte zu benennen; es repräsentierte für Freud die aufzuklärende individuelle Vorgeschichte, die als Bereich des Unbegriffenen eine dem Mythos analoge Funktion für den Menschen einnahm.

Zu den Ikonen der *Décadence* gehört die Sphinx, in deren Wesen als Raubtier und Frau sich die Angst des Mannes vor dem anderen Geschlecht materialisiert. Vom Mythos ist sie als Vernichterin bestimmt, wenn der Mann das Rätsel nicht löst, sie ist damit dem Tod, nicht dem Leben verbunden. In dieser Figuration begegnet sie in der bildenden Kunst und der Literatur ab der Mitte des 19. Jahrhunderts immer öfter, so bei Ingres, bei Gustave Moreau und bei Franz von Stuck. Tod und Begierde vereinen sich in ihr, sowohl die Begierde nach Wissen wie die erotische Lust. Überdeutlich wird dieser Zusammenhang in einem Gedicht Richard Schaukals aus dessen früher Sammlung *Meine Gärten* (1897):

*Er steht vor der Sphinx und schweigt sie an
Mit den flehenden Fragen der durstigen Seele.
Blut bricht ihm aus der vertrockneten Kehle ...
Die Sphinx hat die Krallen weit aufgethan ...*²²

Die ikonologische Tradition²³ beginnt mit dem Gemälde von Gustave Moreau *Ödipus und die Sphinx*, das 1864 im Pariser Salon ausgestellt wurde.²⁴ Auf dem Bild von Franz von Stuck *Der Kuß der Sphinx* (1895) ist die Umarmung schon zum Todeskuß geworden²⁵, wie er ursprünglich kein Element des Mythos war. Der verzehrende Liebes- oder Todeskuß kam vielmehr durch das Einleitungsgedicht aus Heines *Buch der Lieder* in der Ausgabe von 1839 hinzu. Die Sphinx ist somit ein moderner Mythos, da er entscheidend verändert wurde, um eine zeitgenössische Problematik, hier die Künstler-Existenz, zu formulieren. Fernand Khnopff hat daher seine Version mit dem auf Heine zurückgehenden Titel *Le Sphinx, L'Art ou Les Caresses* (1896) versehen. Dort geschieht die Umarmung sehr schmeichelnd, der Leoparden-

*Und was darf die Karikatur
in Zeiten politischer Korrektheit?*



Körper des Halbtiers ist deutlich zu sehen, ihr Gesicht ist jung und mädchenhaft. Nirgendwo ist die mörderische Brutalität der Begegnung angedeutet.

Dieses Bild von Khnopff scheint durch die Reihenzeichnung *Die Sphinx* von Reznicek deutlich durch.²⁶ Auch hier ist nichts geblieben von der männermordenden Brutalität des Ungeheuers, das sich eher wie ein Schoßhund an den Mann schmiegt. Das erotische Begehren ist reduziert auf eine keusche Kußszene. Vollends aber ist das Ende witzig umgekehrt, denn statt den Mann zu vernichten, gebiert sie kleine Sphingen; aus tödlicher Erotik ist biologische Reproduktion geworden. Die Doppelnatur des Wesens hat sich verloren zugunsten ihrer tierischen Kreatürlichkeit, die der Mann händeringend beobachtet

Die Umkehrung eines Mythos leistet auch Eduard Thöny mit seiner Bildfolge *Die verliebte Statue*.²⁷ (Abb. 13) Ist es in der Sage der Bildhauer Pygmalion, der Aphrodite um die Gnade bittet, der von ihm geschaffenen Elfenbeinstatue Leben zu schenken, so reagiert hier der Mann mit purem Entsetzen auf die selbsttätige Verlebendigung der Figur. Der komische Kontrast liegt auch in der Anschaulichkeit des Vorgangs, der die banale Materialität der Statue betont. Statt aus Marmor oder Elfenbein ist sie aus Gips und bleibt aus Gips; beim Bewegen brechen ihre Glieder, und die stützenden Drähte werden sichtbar. Der Belebung wird so jede Grazie oder Erotik genommen. Der moderne Pygmalion seinerseits verkörpert keineswegs den überlegenen, suchenden oder zweifelnden Künstler-Schöpfer, als der er im Tradierungsprozeß des Mythos auftritt.²⁸ Statt dessen zündet er sich die Pfeife an und vollzieht damit eine der charakteristischen Gesten des Philisters.

Mit der *Femme fatale* des *Fin de Siècle* verbanden sich Erinnerungen an Frauen der Antike und des alten Orients, wie etwa Judith, Herodias, Salome, Kleopatra oder Messalina. Das Ende der ägyptischen Königin zeichnete Ferdinand von Reznicek in der Bildfolge *Der Tod der Kleopatra oder „in Schönheit sterben“*.²⁹ Der zweite Teil des Titels deutet auf ein Motiv weniger der historischen Überlieferung als der Decadence. In Henrik Ibsens Schauspiel *Hedda Gabler* (1890) treibt diese Idee die Handlung voran, denn die Titelheldin verführt ihren Jugendfreund Lövborg zum freiwilligen Tod „in Schönheit“ und „mit Weinlaub im Haar“. Aber schon ihm



Schöner sterben

Die verliebte Statue

(Zeichnung von E. Thöny)

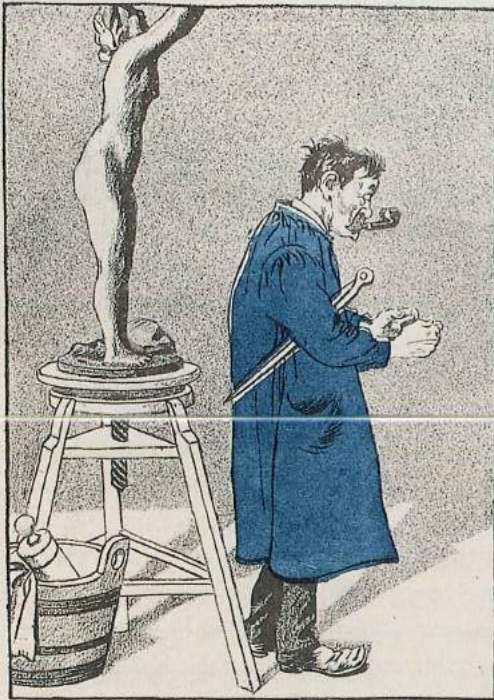


Abb. 13
Eduard Thöny,
Die verliebte Statue
Simplicissimus,
1. Jg., Nr. 40, 1897, S. 5

gelingt dieses Sterben nicht; vielmehr löst sich die Pistole von selbst in seiner Tasche und trifft ihn in den Unterleib. Darin denunziert das Drama eine Lieblingsvorstellung der Zeit, den Schönheitskult, als eine leere Attitüde, und mehr noch tut dies Rezniceks Zeichnung. Die Königin stirbt ebensowenig in Schönheit, sondern zappelt erbärmlich, ehe sie auf den Divan stürzt. Ein weiterer Kontext dieser Zeichnungen ist die Obsession durch Frauengestalten, die Schönheit, Macht und Erotik verkörperten und deren Darstellung zu den Glanzrollen der zeitgenössischen Tragödien wie Agnes Sorma, Gertrud Eysolt und Sarah Bernhard gehörten.

DAS HUMANISTISCHE GYMNASIUM UND SEINE FURCHTBAREN PÄDAGOGEN

Winckelmanns Forderungen wie überhaupt die Griechenverehrung des Neuhumanismus enthielten einen Appell an die Gegenwart, den Wilhelm von Humboldt am konsequentesten weitertrieb, indem er der griechischen Kultur eine zentrale Stellung und eine konkrete Rolle in seinem Bildungskonzept zuwies. Die (später zur Qual werdende) Quellenlektüre und die Übersetzungen waren der Weg, auf dem der Eleve sich dem Geist der Epoche näherte. Dieser humanistischen Bildung wohnte anfangs ein egalitärer und emanzipatorischer Gedanke inne, denn sie arbeitete der Modernisierung vor, indem sie den Menschen versittlichen und zur Mündigkeit führen sollte.³⁰

Mit dem System von Elementarschule, Gymnasium, Universität und einem 1810 eingeführten Staatsexamen für Gymnasiallehrer konnten sich diese als neuer Berufsstand mit gesicherter Karriere etablieren. Das Gymnasium wurde zur Schleuse für den sozialen Aufstieg, denn mit ihm waren Privilegien wie die Verkürzung des Militärdiensts auf ein Jahr und die Befähigung zum Offizier verbunden. Griechisch galt als „Ausweis einer neuen bildungsbürgerlichen Vornehmheit“³¹ und wurde gegen das Französische als die geläufige Sprache des Adels ausgespielt.

Erst mit der Reichsgründung war dieser geistige Eliteanspruch nicht mehr mit dem sozialen Anspruch identisch; diesen meldete nun das Besitzbürgertum an. Das Bil-



dungsbürgertum dagegen verlor seine Kompetenz, das Wissen der Zeit zu repräsentieren, weil die Logik neuzeitlicher Wissenschaft neue Dimensionen setzte und eine wesentlich schnellere Akkumulation des Wissens ermöglichte. Indem sich Bildung und Wissenschaft entkoppelten, war auch das Ideal von der Vervollkommnung der Persönlichkeit nicht mehr haltbar.³²

So wie die Kluft zwischen dem Anspruch und der gesellschaftlichen Wirklichkeit sichtbar wurde, begegnen auch in der Literatur in größerer Zahl kritische Portraits furchtbarer Pädagogen.³³ Unter ihnen sind Hanno Buddenbrooks Lateinlehrer Dr. Mantelsack und Professor Raat, der die Fächer Deutsch und Latein zu unterrichten hat. In Ludwig Thomas Sammlung von Geschichten ist es Gymnasialprofessor Bindinger, Lehrer des Griechischen, der aus dem Lausbuben „ein nützliches Mitglied der Gesellschaft“³⁴ machen will, während Oberlehrer Krull in Sternheims Stück *Die Kasette* (1912) die Stationen seiner Hochzeitsreise in die stimmungsvollen Reminiszenzen der Rheinromantik kleidet, sich aber unterwegs schon 200 Mark pumpen muß, um den Luxus dieser Reise zu bestreiten.

Diese Demontage des Anspruchs, der mit der humanistischen Bildung und ihrer wichtigsten Institution, dem Gymnasium, verbunden war, reflektierte auch der *Simplicissimus* in den Karikaturen furchtbarer Pädagogen (Abb. 14). So zeichnet Rudolf Wilke drei Männer mit Bärten und Zwickern, die sich vor allem durch ihre häßliche Physiognomie und ihre Bäuche auszeichnen. Gegenstand ihres Gesprächs ist eine Rachephantasie: „Heute hatte ich einen wundervollen Traum: ich gab Cicero einen Fünfer in Latein.“³⁵ Auf dem Blatt *Der Gymnasiast* von Bruno Paul³⁶ kommt ein anderer Aspekt zu Wort (Abb. 15). Zu sehen ist ein langbeiniger junger Mann mit klobigen Händen und Füßen, wie sie für Bruno Paul typisch waren. Er trägt Zwickel und Mütze und geht mit der Tasche unter dem Arm die Treppe hinunter. Seine Worte gibt die Subscriptio: „So oft ich in der Nase bohrt, muß ich dreißig Verse Homer auswendig lernen. Das nennt man dann humanistische Bildung.“

Die Kritik beider Bilder weist in die gleiche Richtung: Bildung wird zum Instrument der Disziplinierung; ihre Gegenstände, von Humboldt zum umfassenden Lernen und, wichtiger noch, zur Charakterbildung ausgesucht, sind

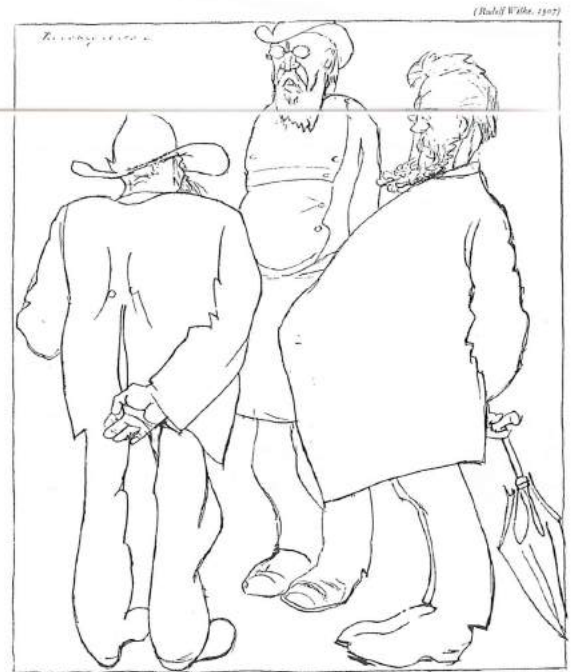


Abb. 14
Rudolf Wilke,
Gymnasiallehrer

Abb. 15
Bruno Paul,
Der Gymnasiast

Der Gymnasiast

(Zeichnung von Bruno Paul)



„So ist ich in der Nase bohrt, muß ich dreißig Verse Homer anwendig lernen. Das nennt man dann humanistische Bildung.“

reduziert auf lernbare Quantitäten. Die Vermittler solchen Lernens sind unvollkommen und nicht im entferntesten in der Lage, den selbst errichteten Vorbildern zu folgen. Wie in der Literatur wird das Stereotyp des deutschen Gymnasiallehrers mit seiner Fassade von Autorität auch hier nachhaltig und wirkungsvoll demontiert. Noch der Zeichenlehrer aus Bölls Erzählung *Wanderer, kommst du nach Spa ...* (1950) gehört in diese Reihe fürchterlicher Erzieher, denen humanistische Bildung ein Vehikel für antihumane Zwecke ist.³⁷

DAS ENDE EINES IDEALS

Die Hypostasierung der Antike zum nicht mehr hinterfragten Kunstideal, ihre Funktionalisierung wird erst spät in seiner ganzen Schmerzhaftigkeit offenbar. Eine ironische Abrechnung liefert Thomas Theodor Heine, der als Jude 1933 aus der Redaktion ausgeschlossen und zur Flucht nach Prag, später nach Norwegen und Schweden gezwungen wurde, in seinem autobiographischen Roman *Ich warte auf Wunder* (1942). Emmaus, der Protagonist des Romans, leistet sich während seiner Ausbildung an der Düsseldorfer Akademie einen Scherz mit einem für das Verständnis der Antike in Deutschland zentralen Bildwerk:

„Ich beschloß, brav zu sein, trat am nächsten Tag mit dem vorgeschriebenen Papprahmen und härtestem Zeichenstift in Professor Urschleims Klasse bei den Gips-Antiken an. Da standen sie, weiß und tot, die Apollos und Aphroditen und Diskuswerfer. Ich sollte nur das linke Auge eines Hermes-Kopfes zeichnen, es müsse viel genauer werden als eine Fotografie, vier Wochen sollte ich daran arbeiten, er werde mich nicht eher davon loslassen, bis es ganz richtig sei. Ich begriff, warum der Laokoon so schrecklich gähnte. Wenn Pythia den alten Griechen die gipserne Zukunft geweissagt hätte, wäre uns vielleicht deren ganze Kunst erspart geblieben, denn an sich waren sie keine so üblen Menschen, das hatte ich auf der Schule gelernt. – Mir war die Kunst ja glücklicherweise nicht so wichtig, aber die meisten Mitschüler hielten sich für Genies und litten sehr. Punkt zwölf stürmten sie hinaus. Ich blieb etwas zurück, schnitt vom Zeichenpapier einen breiten Streifen ab, schrieb mit großen Buchstaben darauf: 'Papa, weißt du nicht, daß man beim

Gähnen die Hand vor den Mund halten muß?! Den befestigte ich mit Reißnägeln quer über der Laokoongruppe. Dann ging ich auch.“³⁸

Nach diesem Spaß endet die Karriere des Malers Emmaus, er wird von der Akademie relegiert und muß Karikaturist bei einer erfolgreichen Witzzeitung werden, dem *Meteor*. Der Streich ist eine szenische Parodie, in der dem mit Bedeutung überladenen Kunstwerk ein anderer Sinn unterschoben und der kanonische Anspruch witzig unterminiert und zerstört wird. Die gipserne Antike – gut für einen Pennälerwitz. Aber nicht nur das: Die Szene der Relegierung läßt schon an die Vertreibung des Juden Heine aus dem deutschen Kulturleben denken. Damit erhält der Bezug auf die Skulptur politische Relevanz, denn es erweist sich die Ohnmacht des am Laokoon ausformulierten Konzepts der Antike, humanes Verhalten zu verbürgen.

Fast zur gleichen Zeit wie Heine rechnet Böll in seiner Erzählung *Wanderer, kommst du nach Spa ...* (1950) mit der Erziehung zum Heldentum durch die antike Kunst ab. Tödlich verwundet wird sein namenloser Protagonist durch die Gänge seines ehemaligen Gymnasiums getragen, vorbei an der „Nachbildung des Parthenonfrieses in Gips, gelblich schimmernd, echt, antik“, dann vorbei an den „Rasseg Gesichtern“ und den „drei Büsten von Caesar, Cicero, Marc Aurel, brav nebeneinander, wunderbar nachgemacht, ganz gelb und echt, antik und würdig standen sie an der Wand.“ An der Tafel des Zeichensaales, in dem er niedergelegt wird, hatte er selbst den Anfang der Worte des Leonidas geschrieben, mit denen dieser der historischen Überlieferung nach die Verteidigung der Thermopylen bis zum letzten Mann beschloß. Heine und Böll zeigen gleichermaßen, wie eine Institution im Zeichen der Antike zu ihrem furchtbaren Ende kommt.



*Das Ende der
Spaßkultur*

¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. In: *Werke 1766–1769*. Hrsg. v. Wilfried Barner,



- Frankfurt 1990 (Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5/2), S. 11–206, hier S. 169.
- ² Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: Werke 1766–1769, S. 24.
- ³ Honoré Daumier, Götter und Helden. 50 Lithographien. Einführung von Ernst Penzoldt, München 1947.
- ⁴ Die volle Breite des Interesses an Griechenland ist in der europäischen Kunst und Literatur zu verfolgen, vgl. Nobert Miller, Europäischer Philhellenismus zwischen Winckelmann und Byron, in: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. 4: Aufklärung und Romantik 1700–1830, Berlin 1983, S. 315–366.
- ⁵ Johann Joachim Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Hrsg. v. Ludwig Uhlig. Stuttgart 1969, S. 20.
- ⁶ Th. Th. Heine, Vor der mediceischen Venus, *Simplicissimus* 4, Nr. 36, 292; [vermutl. 1898]. Abgebildet auch in: *Simplicissimus*. Bilder aus dem *Simplicissimus*. Hrsg. v. Herbert Reinoß unter Verwendung einer Auswahl von Rolf Hochhut, 3. Aufl. Hannover 1987, S. 15.
- ⁷ Zit. nach Karl August Böttiger, *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Berlin 1998, S. 32.
- ⁸ Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, S. 15. Ein Beispiel unvermittelter und auch den Zeitgenossen bewußter Rezeption dieser Behauptung waren die Umrisszeichnungen des Engländers John Flaxman zu den Homerischen Epen, die zwischen 1792 und 1794 erschienen und Flaxmans Ruhm in Europa begründeten. Vgl. dazu besonders Werner Hofmann, *Der Tod der Götter*. In: John Flaxman. Mythologie und Industrie. Hrsg. v. Werner Hofmann, München 1979, S. 20–30.
- ⁹ Winckelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke, S. 6.
- ¹⁰ In dieses Thema gehört auch eine Zeichnung von Eduard Thöny, Kollegen, *Simplicissimus* 7, Nr. 30, S. 237 [vermutl. 21.10. 1902]. Rechts ist eine Büste Caesars zu sehen, die zwei Männer, einer jünger, einer älter, betrachten. Ein Vater spricht offenbar zu seinem Sohn: „Siehste, der war auch Konsul!“ Wer im Kaiserreich Konsul war, der verwaltete oder pflegte ehrenamtlich oder von Berufs wegen die Handelsinteressen des Landes, das ihn ernannte. Nichts hatte er gemein mit der Position des obersten Staatsbeamten im antiken Rom. Gerade diese naive Gleichsetzung ist es aber, die den Sprecher überführt.
- ¹¹ Bruno Paul, *Der Cylinderhut als Feigenblatt*, *Simplicissimus* 5, Nr. 2, Titelseite [vermutl. 3. 4. 1900].
- ¹² Vgl. Thomas W. Gaethgens, *Tschudis Impressionismusverständnis: Historienmalerei als Darstellung erlebten Lebens*. In: *Manet bis Van Gogh*. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne. Hrsg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Peter-Klaus Schuster, München 1996, S. 360–363, hier S. 362.
- ¹³ Theodor Fontane, *L'Adultera*. In: *Romane und Erzählungen in drei Bänden*. Bd. 1, München 1985, S. 63.
- ¹⁴ Thomas Mann, *Gladius Dei*. In: *Erzählungen*. Florenza. Dichtungen, Frankfurt 1990, S. 203 (Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. 8).
- ¹⁵ Zum Kontext des Gesetzes vgl. Wolfgang Hütt, *Hintergrund*. Mit den Unzüchtigkeits- und Gotteslästerungsparagrafen gegen Kunst und Künstler 1900–1933, Berlin 1990.
- ¹⁶ Ferdinand von Reznicek, *Zur lex Heinze*, *Simplicissimus* 4, Nr. 49, S. 396 [vermutl. 27. 2. oder 4. 3. 1900].

- ¹⁷ Thomas Mann, Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde, Frankfurt 1990, S. 142 (Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. 6).
- ¹⁸ Barbara Eschenburg, Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930, Köln 1995, S. 207.
- ¹⁹ Eduard Thöny, Illustrationen zu Tacitus „Germania“, *Simplicissimus* 1, Nr. 43, S. 4; 23. 1. 1897.
- ²⁰ Thomas Theodor Heine, Eine Anekdote aus der griechischen Geschichte (Nach einem antiken Vasenbild), *Simplicissimus* 3, Nr. 15, S. 120; [vermutl. 9. 7. 1898]. Die Subscriptio lautet: „Alexander der Große war der Sohn König Philipps von Makedonien. Philipp hob sein Staatswesen auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit empor, wozu nicht am wenigsten die trefflichen Reden und Ansprachen beitrugen, die er oft und gern an seine Truppen und Heerführer sowie an das Volk zu richten pflegte. Nach einer solchen besonders zündenden Rede fand König Philipp seinen Sohn in Thränen aufgelöst, und er fragte: ‘Mein Sohn, weshalb weinst du?’ – ‘Oh, königlicher Herr und Vater!’ antwortete Alexander, ‘ich fürchte, wenn du noch lange regierst, wirst du mir nichts zu reden übriglassen.’“ (Plutarch, Parallelen).
- ²¹ Ludwig Quidde, *Caligula. Schriften über Militarismus und Pazifismus*. Mit einer Einleitung hrsg. v. Hans-Ulrich Wehler, Frankfurt 1977.
- ²² Richard von Schaukal, *Meine Gärten*, S. 30 f. Hier zitiert nach: Dominik Pietzcker, Richard von Schaukal. Ein österreichischer Dichter der Jahrhundertwende, Würzburg 1997, S. 86.
- ²³ Zu der ikonologischen Tradition der Sphinx bes. Barbara Eschenburg, *Der Kampf der Geschlechter* (wie Anm. 18), S. 9–12; Hinweis auf die Tradition in der Literatur bei Pietzcker (wie Anm. 22), S. 86–88.
- ²⁴ Eschenburg, *Der Kampf der Geschlechter* (wie Anm. 18), S. 65, 192.
- ²⁵ Eschenburg, *Der Kampf der Geschlechter* (wie Anm. 18), S. 75.
- ²⁶ Ferdinand von Reznicek, *Die Sphinx*, *Simplicissimus* 1, Nr. 9, S. 5; 30. 5. 1896.
- ²⁷ Eduard Thöny, *Die verliebte Statue*, *Simplicissimus* 1, Nr. 40, S. 5; 4. 1. 1897.
- ²⁸ Vgl. dazu Annegret Dinter, *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979 (Studien zum Fortwirken der Antike 11).
- ²⁹ Ferdinand von Reznicek, *Der Tod der Kleopatra oder „in Schönheit sterben“*, *Simplicissimus* 2, Nr. 11, S. 85; 1897.
- ³⁰ Georg Bollenbeck, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, 2. Aufl. Frankfurt 1994, S. 165.
- ³¹ Bollenbeck, *Bildung und Kultur* (wie Anm. 30), S. 182.
- ³² Bollenbeck, *Bildung und Kultur* (wie Anm. 30), bes. S. 252–255.
- ³³ Eine Auswahl ist zusammengestellt in: *Professor Unrat und seine Kollegen. Literarische Porträts des Philologen*. Hrsg. v. Klaus Westphalen, Bamberg 1986.
- ³⁴ Ludwig Thoma, *Lausbubengeschichten*. Aus meiner Jugendzeit. Textrevision und Nachwort von Bernhard Gajek, München 1988, S. 58.
- ³⁵ Rudolf Wilke, *Gymnasiallehrer*, *Simplicissimus* 12, Nr. 4, S. 57; 22. 4. 1907. Abgebildet in: *Bilder aus dem Simplicissimus*, S. 73.
- ³⁶ Bruno Paul, *Der Gymnasiast*, *Simplicissimus* 7, Nr. 21, S. 165 [vermutl. 19. 8. 1902]. Abgebildet in: *Bilder aus dem Simplicissimus*, S. 33.
- ³⁷ Der *Simplicissimus* nützte bei der Darstellung der Schule und ihrer Lehrer seine Lizenz zur Übertreibung und Persiflage weidlich aus. Es hätte auch andere Beispiele gegeben, sogar im unmittelbaren Umfeld Thomas. Sein Intimfeind Ludwig Kemmer war keineswegs eine dieser verschrobene Existenzen, sondern ein engagierter Erzieher, vgl.



Bernhard Gajek, Kritik am Simplicissimus: Ludwig Kemmer und Ludwig Thoma, in: *Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland*. Hrsg. v. Gertrud Maria Rösch, Regensburg 1996 (Schriftenreihe der Universität Regensburg Bd. 23), S. 49–60.

- ³⁸ Th. Th. Heine, *Ich warte auf Wunder*, Hamburg 1961, S. 27–28 (zuerst Stockholm 1942, dann New York 1946 [in englischer Sprache]). Vgl. auch: Gertrud Maria Rösch, *Doch eine Geschichte des Simplicissimus. Eine Untersuchung zur Th. Th. Heines Exilroman „Ich warte auf Wunder“*. In: *Seminar* 27, 1991, S. 301–315.

