

Kapitel 4

Bildanalyse

Anschließend an die Beschreibung der allgemeinen sozialdemokratischen Ikonographie nun zur Untersuchung des Materialbestandes im *Wahren Jacob*. Es spricht zunächst einmal nichts dagegen, die digitale Sammlung der Universitätsbibliothek Heidelberg für den definierten Untersuchungszeitraum als vollständig anzunehmen. Für die Jahrgänge 1910-1923 (zeitschriftenintern: 27-40) beinhaltet sie mit den Nummern 612-970/71 zzgl. einiger weniger Extraausgaben ca. 360 Ausgaben, zu denen u. U. noch die unter derselben Ausgabennummer geführte *Illustrierte Unterhaltungsbeilage* hinzu kommt, die als integraler Bestandteil des *Wahren Jacob* zu sehen ist. Der Umfang der jeweiligen Ausgabe variiert je nach Zugabe einer Beilage zwischen 8 und 16 Seiten, wobei in den späteren Jahrgängen gelegentlich erheblich dünnere Hefte vorkommen (z. B. der „Durchhalte-Jacob“ gegen Kriegsende²²³).

Eine Zählung aller einzelnen Bilder und Beiträge ist in diesem Licht unverhältnismäßig aufwändig und wenig zielführend, sie bleibt also einer umfassenden statistischen Untersuchung vorbehalten²²⁴. Es wäre selbstverständlich aufschlussreich, den Anteil der Antike rezipierenden Beiträge (s. u.) mit der durchschnittlichen Gesamtzahl der Beiträge pro Heft oder Periode zu vergleichen, da nur so Aussagen zum Gewicht der Antikenrezeption innerhalb des gesamten Repertoires des *Wahren Jacob* getroffen werden könnten.

Eine qualitative Bewertung, d. h. eine Herausarbeitung des Charakters der Verarbeitung, wie sie danach stattfinden wird, ist dessen ungeachtet aber möglich und bietet mehr als genug Material für einen umfassenden Überblick.

4.1 Statistische Erstanalyse

Dennoch zunächst einige grundlegende statistische Beobachtungen: Beim erstmaligen, chronologischen Überblick über sämtliche 360 Ausgaben wurde zunächst jegliches Bild- und Textmaterial, das in irgendeiner erkennbaren Form auf ein antikes bzw. aus der Antike überliefertes Vorbild oder Urbild, sowohl inhaltlich (thematisch) als auch optisch (motivisch) zurückzuführen ist, gezählt. Dieses sehr weit gefasste Kriterium schließt verschiedenste Objekte wie Gedichte, Karikaturen, Allegorien und Illustrationen ein, und unterschiedlich starke Grade der Antikenrezeption vom bloßen, plakativen Titel („Mars“, „Herkules“, „Die Götter Griechenlands“) über ikonographische Bezüge (z.B. Laokoon-Gruppe) bis hin zum impliziten Aufnehmen von ikono-

²²³Ege 1992, 214f.

²²⁴Eine allgemeine Bemerkung zum Katalog: Da die Aufstellung eindeutiger, objektiver Kriterien zur Bestimmung von Antikenrezeption bei der Vielfalt der Beiträge nicht möglich war, sind sämtliche hier genannten Zahlen vorsichtshalber als Näherungswerte zu betrachten; sie geben aber sicher die richtigen Größenordnungen wieder. Auf eine auf den Beitrag genaue Zählung wird verzichtet, da verschiedene mehrfach vorhandene Elemente, v.a. lateinische Aussprüche als Titel, nur in Teilen zur Wiedergabe der inhaltlichen Vielfalt aufgenommen wurden, jedoch – besonders bei Textbeiträgen – nicht vollzählig, da sie wenig Ansatzpunkte für eine Interpretation bieten. Darüber hinaus scheint es sich bei der Mehrzahl um mittelalterliche oder christliche Zitate und Sprichwörter zu handeln. Ein besonders unscharfes Feld ist die allegorische Frauendarstellung, bei der im Einzelfall eine Abwägung stattfinden musste, ob die Verwandtschaft zum antiken Vorbild noch eine Aufnahme rechtfertigt.

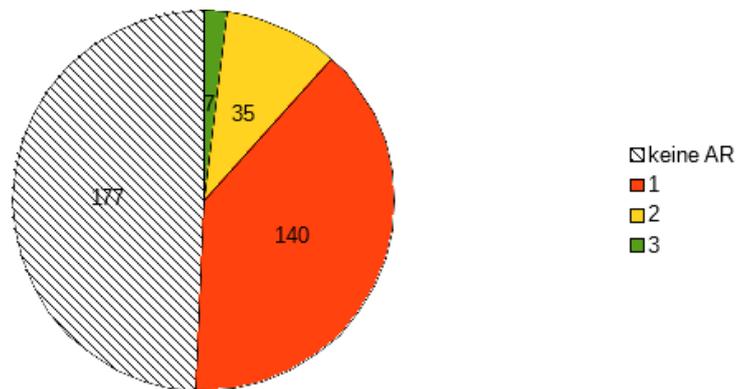


Abbildung 4.1: Numerische Verteilung der Beiträge pro Ausgabe.

Ausgabe	Bildbeiträge	Textbeiträge	Gesamt	Ausgabe	Bildbeiträge	Textbeiträge	Gesamt
1/1910 (612)	22	26	48	1/1917 (795)	8	15	23
1/1911 (638)	13	31	44	1/1918 (821)	7	14	21
1/1912 (664)	16	21	37	1/1919 (847)	7	14	21
1/1913 (690)	18	21	39	1/1920 (872)	9	20	29
1/1914 (716)	10	23	33	1/1921 (899)	8	15	23
1/1915 (743)	10	12	22	1/1922 (925)	8	22	30
1/1916 (769)	10	14	24	1/1923 (951)	13	36	49

Tabelle 4.2: Beiträge pro Ausgabe, Stichproben.

logischen Traditionen, die sich vom klassischen Altertum über Barock und Aufklärung bis ins 19./20. Jahrhundert erhalten haben (z. B. Karyatiden-Motiv, Siegerkranz etc.).

Ein besonderer Vermerk wurde für jene Objekte gemacht, deren Rezeption sich bloß auf den Titel beschränkt, deren Inhalt jedoch im auffälligen Gegensatz dazu frei von weiteren Verbindungen ist, sowie für erkennbare Kopien konkreter antiker Werke bzw. für die explizite Nennung oder Darstellung des eigentlichen antiken Gegenstands.

Der Katalog, der sich daraus ergibt, umfasst insgesamt ca. 230 Einträge (s. Anhang 1). Er verzeichnet außerdem die Preiserhöhungen besonders ab 1920, die als Marker für die Entwicklung der wirtschaftlichen Krise Deutschlands herangezogen werden können (vgl. Tab. 4.2).

Die letzte Spalte der Tabelle ist eine äußerst grobe Bewertung der Rezeption nach den Kriterien explizit/implizit (EX/IM) und bewusst/unbewusst (BW/UB, Tab. 4.1). Allerdings ist darauf hinzuweisen, dass gerade die Argumente für die schwächeren Merkmale implizit und unbewusst in sehr vielen Fällen unsicher, in einigen sogar unmöglich nachzuweisen sind. Dieser Teil der Analyse muss bei der Betrachtung der Bilder allein als nicht verwertbar gelten. Inwiefern zusätzliche Quellen etwa zu den Zeichnern die Situation verändern, wird weiter unten diskutiert.

Für den Moment lassen sich die Textbeiträge aus dem Material ausklammern. Übrig bleiben 207 Bilder, Illustrationen oder Zeichnungen, die motivisch oder thematisch einen Bezug zum Arbeitsgegenstand der Klassischen Archäologie aufweisen. Zieht man hiervon noch diejenigen ab, die lediglich im Titel oder Begleittext auf antike Ursprünge verweisen, so reduziert sich die Zahl der grafischen Antikenrezeption auf 172. Diese werden nun exemplarisch unter verschiedenen Fragestellungen untersucht. Doch davor noch weitere statistische Daten zur Einordnung:

Die Beiträge, sowohl Bilder als auch Texte, verteilen sich nicht gleichmäßig auf die Ausgaben des *Wahren Jacob*. Bei der zugrunde gelegten Ausgangsmenge von 360 Heften ist recht genau die Hälfte sogar vollkommen frei selbst von liberal ausgelegter Antikenrezeption. Die übrigen Ausgaben haben zwischen einem und drei derartiger Beiträge aufzuweisen (Abb. 4.1), wobei sowohl die geringe Maximalzahl von drei pro Heft als auch die Regel von einem Beitrag nur die Schlussfolgerung zulassen, dass es sich bei dem Phänomen im *Jacob* jeweils um Einzelfälle handelt.

implizit	explizit
unbewusst	bewusst

Tabelle 4.1: Arten der Antikenrezeption.

Dieser Befund wird auch von anderen Berechnungen gestützt. Tab. 4.2 listet zur zahlenmäßigen Einordnung in den allgemeinen Befund die Beitragszahlen der jeweils ersten Hefte der 14 Untersuchungsjahre auf.

Rechnet man diese Zahlen hoch, so befindet man sich bezüglich des Anteils der Antikenrezeption (auf Grundlage des unvollständigen, subjektiven Katalogs) in der Größenordnung von 1-3% des gesamten Beitragsumfanges des *Wahren Jacob*. Allerdings sind umgekehrt 13% der 360 Titelbilder betroffen, die für Spontankäufer und -leser bedeutsam gewesen sein könnten, und Lücken zwischen einzelnen Einträgen sind nicht größer als 3 Ausgaben.

Die Statistik gibt also ein gemischtes Bild: Zwar ist die Antikenrezeption im Verhältnis zum Gesamtrepertoire von geringer Bedeutung, bleibt jedoch unabhängig von äußeren Umständen ein bemerkenswert stabiler Bestandteil desselben.

Wenn der Katalog in seiner vorliegenden Form eines beweist, so ist es die Schwierigkeit einer verlässlichen Zählung, da die konsequente Durchsetzung von Bestimmungskriterien äußerst schwer fällt. Die hier gegebenen Zahlen verdeutlichen dennoch recht gut das Gewicht der Antikenrezeption in der sozialdemokratischen Zeitschrift.

4.2 Ausgewählte Beispiele

In der Folge soll anstelle einer aus den dargelegten Gründen nicht möglichen umfassenden Untersuchung des Materials eine Reihe von sechs Fallbeispielen, gefolgt von einigen zusätzlichen Gedanken, den Charakter der Antikenrezeption im *Wahren Jacob* herausarbeiten. Anschließend daran müssen die Quellen und Vorbilder, sofern nachweisbar, und die Arbeit der einzelnen Zeichner einer näheren Betrachtung unterzogen werden, bevor schlussendlich die Eigenheiten der Rezeption antiker Ikonographie und Ikonologie in den drei großen Krisen auf der Agenda stehen.

4.2.1 Fallbeispiel 1: Engel im Olymp

Als erstes Fallbeispiel lässt sich direkt die erste Karikatur im Katalog heranziehen: Das Bild 1910-612 trägt den Titel *Im preußischen Olymp* und zeigt, auf Wolken schwebend, einen säbelbewehrten preußischen Schutzmann, einen Klerikalen und einen Adligen im Alkoholrausch vereint und einen Kaiser, verschanzt hinter seiner neuesten Kanone (Abb. 4.2).

Neben rauchenden Fabrikschloten bröckelt im Hintergrund ein Krater mit der Aufschrift „Wahlrecht“ vor sich hin, und unter den Wolken hat sich Michel vor einer zusammengestürzten Schule erhängt. Eine heitere Gelassenheit bekommt die Szene durch reizende kleine Putten mit Monokel und Pickelhaube, die Girlanden bringen, sowie ein weiteres Paar Putten in Polizeiuniform. Die Unterschrift weist Adel und Klerus als „Schnapsblockbrüder“ (wegen der politischen Farben Schwarz und Blau?) aus, die unter dem Schutz des Obrigkeitsstaates den Wohlstand des Landes auf Kosten der breiten Bevölkerung verpressen.

Der erste Aspekt von Antikenrezeption in diesem Beitrag ist der Titel, obwohl vom olympischen Personal im Bild nichts zu sehen ist. Aber auch ikonographisch gibt es Rückgriffe auf die Antike, die der anonyme Zeichner jedoch kaum direkt im Sinn gehabt haben wird. Es sind die Putten, die, von ihrer Kostümierung als kleine Preußen abgesehen, an eine lange neuzeitliche Tradition anknüpfen, die bereits mit der Renaissance beginnt. Zu den bekanntesten Exemplaren dieser kindlichen Engelsfiguren zählt das Paar aus der Sixtinischen Madonna von Raffael (1513/14, Abb. 4.3).

Nicht erst seitdem gehören derartige Figuren zum Repertoire allegorischer oder (pseudo)religiöser Bilder, die die Heiterkeit und Unschuld der Szene ausdrücken. Damit sind sie allerdings keine nachmittelalterliche Neuschöpfung aus dem Nichts: Unzweifelhaft sind die christlichen Putten ein Rückgriff auf die antiken Eroten, die ähnliche Funktionen erfüllen und zudem – ähnlich wie hier – mit den Attributen und Waffen der 'Erwachsenen' spielen²²⁵. Zudem ist ihre Verbindung

²²⁵Blanc – Gury 1986, bes. die verschiedenen Darstellungen mit Cupiden bei handwerklichen oder kriegerischen Tätigkeiten, wie Kat. XI 275-281 od. XVII 533-548.



Abbildung 4.2: Im preussischen Olymp, WJ 612 (1910). ©UB HD



Abbildung 4.3: Raffael, *Sixtinische Madonna* (1513/14), Ausschnitt. Dresden, Gemäldegalerie (Ausschnitt). via Google Art Project, gemeinfrei



Abbildung 4.4: Kaiserzeitliche Gemme aus Glaspaste: Eros mit Kranz und Schmetterling. cc Brit. Mus.

mit Girlanden und Kränzen ein häufiges Motiv etwa auf kaiserzeitlichen Gemmen wie dem gezeigten Beispiel aus der Sammlung des British Museum (Abb. 4.4). Dass sie bis 1900 zu einem beliebigen Versatzstück geworden waren, das als verkürzte Metapher für die europäische Hochkultur und Kunst gelten konnte, belegt auch eine englische Karikatur aus dem Krieg, in der der „Gentle German“ die Kultur mit dem Bajonett aufgespießt hat (Abb. 4.5), in Anspielung auf die alliierte Propaganda vom deutschen Barbarentum.

Auch weitere Beiträge zeigen solche antik-christlich-neuzeitlichen, ihres ursprünglichen Kontextes beraubte Erosfiguren²²⁶. In der Neuzeit irgendwann zum dekorativen Beiwerk verflacht, entwickelte sich aus dieser schmückenden Funktion in zweiter Instanz wiederum eine neue, die des Symbols für eine bestimmte Form von Kunst und Kunstverständnis, wie es an den Höfen Europas geprägt und vom erstarkenden Bürgertum übernommen worden war.

Im weiteren Sinn lassen sich dazu auch die Friedensengel zählen, die während des Weltkriegs als neues Motiv erscheinen: Oft als Jüngling mit Tunika und Palmzweig dargestellt und gelegentlich mit Flügel oder Bekränzung, erfährt diese Personifikation im Gegensatz zur Antike, wo der Frieden eher als Zustandsbeschreibung dargestellt wird (etwa als Pax Augusta), in der Regel eher eine ordentliche Tracht Prügel²²⁷. Die Ikonographie ist hier jedoch in der Regel an einen jugendlichen Friedensboten angelehnt und nicht mehr an ein Kind.

Eine zweite Darstellungstradition als Frau in der Ikonographie der üblichen antiken wie auch antikisierenden Tugendbilder hinterlässt auch im *Wahren Jacob* ihre Spuren (Abb. 4.8, Abb. 4.6), aber das Fehlen der antiken Attribute bis auf den Zweig²²⁸, der wohl aber eher dem christlichen Palmzweig entlehnt ist, deutet hier auf eine gebrochene Rezeptionsgeschichte hin, die eher für eine Neuschöpfung einer Friedensallegorie aus dem Typus der Marianne-Abwandlungen seit 1789 spricht. Dass raffaelitische 'Engelchen' also im explizit so benannten Olymp auftauchen, kann angesichts dieser Verknüpfung von antiker und christlicher Symbolik nicht verwundern.

An dieser Stelle auch eine Bemerkung zum Begriff 'Olymp': Von allen Beiträgen, die dieses Wort im Titel oder Text führen, ist lediglich einer (vgl. Abb. 4.7 mit Abb. 4.2) historisch konsistent und stellt die antiken Götter in ihrem Reich dar. Alle anderen zeigen dagegen eher Vorstellungen eines christlichen 'Himmels' samt durchweg neuzeitlicher Bewohner – Napole-

²²⁶1913-713, *Freude im Olymp* mit einem Eros-Engel in Paradeuniform, ferner 1914-716, 1919-866.

²²⁷Simon 1994. Die Katalogbeiträge in Anhang 1: 1914-722, 1915-743, 1915-749, 1915-762a, 1916-785, 1917-801, 1917-802, 1918-823, 1918-833, 1920-874.

²²⁸Simon 1994, bes. 211f.



Abbildung 4.5: E. Sullivan, *The Gentle German* (1915). gemeinfrei, via archive.org/UCalifornia (1911). ©UB HD

on, preußische Generäle, Konservative und Klerikale, Marx und Engels. Für die Ikonologie des *Wahren Jacob* besitzt der Olymp keinen der ursprünglichen Bedeutungsaspekte jenseits einer Metapher für den zeitlosen Raum der Weltgeschichte, in dem historische Größen als Kommentatoren des Tagesgeschehens beliebig zur Verfügung stehen. Dabei wird auch keine Unterscheidung zwischen Idolen und Gegnern der Partei gemacht.

Wenige Beiträge zeigen außerdem ohne expliziten Verweis auf den Ort eine Versammlung zweier oder mehr antiker Götter, die jedoch auch hier lediglich als vereinfachte Symbole ihres jeweiligen Zuständigkeitsbereichs (hauptsächlich Krieg und Handel/Wirtschaft) Verwendung finden.

4.2.2 Fallbeispiel 2: Auf der Suche nach Troja - wieder einmal

Bei der Betrachtung der rezipierten antiken Themen und Mythen (Anhang 4) fällt auf, dass der Trojanische Sagenkreis fast vollständig fehlt, über 40 Jahre, nachdem Schliemann ihn mit seiner Arbeit wieder in den Fokus der öffentlichen Aufmerksamkeit gerückt und Homer zum Zentrum einer erfolgreichen, viel bewunderten Karriere gemacht hatte. Beiträge, die hier aufgezählt werden können, beschränken sich auf kompositorische Rezeptionen der Laokoon-Gruppe in den Vatikanischen Museen sowie eine kleine Silhouettendarstellung eines zeitgenössisch gekleideten Mannes mit Zylinder, vor dem mehrere Frauen stehen und die als Parisurteil gekennzeichnet ist (Abb. 4.9). Dass die Überschrift im Widerspruch zum Begleittext die drei Grazien als Ursprung angibt, legt nahe, dass das Verständnis für die eigentliche Aussage des Mythos weder auf der Seite des Künstlers noch auf der des Publikums vorhanden war.



Abbildung 4.9: *Die drei Grazien*, WJ 901 (1921). ©UB HD

Die Verwendung von Laokoon lässt sich entweder aus thematischer oder motivischer Eignung erklären. Dass alle Rezeptionen dieser Figur hier auf die Laokoon-Gruppe im Vatikan zurückgreifen, schließt bestimmte Deutungen von vornherein aus, da die Skulptur u.a. von ANDREA E eindeutig mit einer bestimmten spätarchaischen Version des Mythos assoziiert wird. In dieser ist

Der Olymp muß wieder griechisch werden.

Nach einem griechischen Manifest.

H. G. Jentsch



Im Olymp wird's philiströs
Und der alte Zeus ist böß.
Juno schmeichelt: Altes Haus,
Schmeiß mir jetzt den Türken raus!
Gräßlich ist Vielweiberei.
Eine reicht, ich bleib' dabei.

Vater Zeus, ein Don Juan,
Jammert, er sei übel dran.
Eine Frau, bon, ist schon gut,
Hält das Haus in treuer Hut,
Aber auch mit schönen Mädchen
Möchte man sich gern betät'gen.

Aus ist nun das frohe Spiel,
Jetzt nur Eine, früher viel.
Der Olymp erbebt vom Gluchen,
Und es springen die Eunuchen
Weit nach Asien hinein
Und die Türken hinterdrein.

Abbildung 4.7: Der Olymp muss wieder griechisch werden, WJ 688 (1912). © UB HD



Abbildung 4.8: Hadrianischer Denar (119-121) mit Pax-Darstellung auf Rs., aus Nordengland. cc York Museums Trust

der Tod des Laokoon und seiner Söhne nicht mit dem trojanischen Krieg, sondern dem Frevel des Priesters im Tempel des Apollon erklärt²²⁹.

Insgesamt finden sich im *Wahren Jacob* ab 1914 drei Abwandlungen des Motivs der Laokoon-Gruppe (Tafel 4): Einmal zum innerparteilichen Richtungsstreit der Nationalliberalen unter Basermann („von den altliberalen Schlangen liebend umfasst“), dann im Krieg zum erzwungenen Bündnis Griechenlands mit den Alliierten (Griechen in neuzeitlicher Tracht, von britischen Seeschlangen umwunden), und zuletzt zum Ende der Regierung des Kanzlers Cuno 1923 (Cuno als Laokoon, Michel als ein Sohn, gewürgt von Bayern, der Ruhrbesetzung und dem Wucher). So verschieden die Natur dieser Themen ist, haben sie doch eine Gemeinsamkeit: Sie zeigen eine ausweglose Zwangslage des Gewürgten auf, entweder im Kampf oder bereits in der Niederlage. Die Schlangen symbolisieren Flügelkämpfe, eine außenpolitische Bedrohung oder (im letzten Bild) eine Vielzahl unterschiedlicher Krisen.

Daneben finden sich noch zwei Karikaturen, in denen ein Krake einen Jüngling umschlingt, im Motiv ähnlich der Laokoon-Gruppe, jedoch mit dieser nicht weiter assoziiert²³⁰. Ebenso wie die Tatsache, dass Textbeiträge zu Laokoon vollkommen fehlen, legt dies nahe, dass das Motiv der Umschlingung und Bedrohung, nicht das eigentliche Thema des Mythos, das in der Bestrafung des Frevels besteht, ausschlaggebend für diese Untergruppe war.

Für beide Fälle der Rezeption lässt sich also festhalten, dass weder ein tiefes Verständnis des Originalmythos noch die Leistung einer intellektuellen Umdeutung verlangt werden. Es scheint sich um bloße Rückgriffe auf Allgemeinwissen und Kompositionsschemata ohne tiefere symbolische Bedeutung zu handeln. Damit verschwindet der Trojanische Sagenkreis effektiv vollständig aus dem Repertoire des *Wahren Jacob*. Das ist umso bemerkenswerter, als die vielfältigen Mythen doch gerade im Krieg, aber auch sonst Anknüpfungspunkte geboten hätten: Der Krieg eines geeinten Volks gegen ein anderes im Osten, die Abwehr zu Hilfe eilender Verbündeter aus allen Enden der Welt, der Konflikt zwischen Macht qua Geburt (Achilles) und durch Leistung (Odysseus), die Situation des ausweglosen Stellungskriegs. Besonders im Zusammenhang mit letzterem wurde der Kampf um Troja an anderer Stelle intensiv verarbeitet²³¹. Doch obwohl sich der durch den Ehrgeiz seiner adeligen Führer jahrelang hinziehende Konflikt für die Zwecke der Sozialdemokratie hervorragend hätte einspannen lassen, bleibt eine Beschäftigung damit zumindest im *Wahren Jacob* aus, eine Lücke, die letztendlich unerklärt bleibt.

4.2.3 Fallbeispiel 3: Iustitia, eine moderne antike Göttin

Weiter zum dritten Fallbeispiel: Eine Darstellung der Iustitia findet sich auf insgesamt acht Karikaturen, die tatsächlich sämtlich als solche, d. h. im satirisch-kritischen Sinn, gemeint sind

²²⁹Neudecker 2016.

²³⁰1915-749, *Das Osterei 1915*, und 1922-947, *Michels Umklammerung*.

²³¹Stoneman 2011.

Beitragsnr.	Titel	Inhalt/Aussage
1911-639a	Der Prozeß Maltzahn kontra Becker	Diskriminierung eines liberalen Landrates und Anklage wg. Beleidigung durch konservativen Großgrundbesitzer/Landrat
1911-639b	Moabitterliches	Streiks und Polizeigewalt in Berlin-Moabit im Herbst 1910
1911-640	Justitia	Allgemein: „Uff'n Strich jehe ich allerdings – aber nich mit Arbeitern.“
1912-676	Das Strafverfahren gegen Borhardt und Leinert	Verletzung der Immunität sozialdemokratischer Abgeordneter durch den Parlamentspräsidenten, Anklage u.a. wg. Hausfriedensbruchs
1914-718	Der Traum des Polizeipräsidenten	Traugott v. Jagow setzt sich nach Enthauptung der Justitia mit dem Säbel der „Staatshoheit“ selbst den Lorbeerkranz auf
1914-722	Justitia in Frankfurt am Main und in Meseritz	Doppeltes Maß gegen Rosa Luxemburg und konservativen Reichstagsabgeordneten
1914-731	Ein Preisausschreiben	Neuentwurf der Justitia als Denkmal für Industrie und Militär
1922-939	Unter Juristen	Allgemein: Kritik an Rechtslastigkeit der deutschen Justiz

Tabelle 4.3: *Iustitia im Wahren Jacob.*

(4.3). Ein erster, oberflächlicher Fakt fällt sofort ins Auge: Sieben der acht Iustitia-Bilder erscheinen vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, nur ein einziges noch einmal 1922, in dem die Allegorie mit Waage, Schwert und Augenbinde als Marker auftritt, um die Diskussion zweier Juristen über eine Reform der Jurisdiktion in einem Gerichtsgebäude zu verorten²³². Während und nach dem Krieg fehlt indessen jegliche Darstellung der Iustitia als Allegorie.

Bei einer genaueren Betrachtung der Themen, denen sich die fraglichen Bilder widmen, lassen sich klar zwei Bereiche eingrenzen, die letztendlich zu einer gemeinsamen Aussage passen, die auch den Kern des sozialdemokratischen Selbstverständnisses berührt. Es handelt sich erstens um Kritik an der Voreingenommenheit der deutschen (bzw. preußischen) Justiz, der die systematische Diskriminierung linker oder allgemein nicht-konservativer bürgerlicher Personen zur Last gelegt wird. Dies äußert sich zweitens meist in der Thematisierung einzelner, in der damaligen Öffentlichkeit wohl Aufsehen erregender Prozesse, bei der SPD-nahe und konservative Kräfte einander gegenüber standen (Tab. 4.3). Das Fehlen nach dem Krieg lässt sich mit der Tatsache erklären, dass die Machtverhältnisse sich verschoben hatten und die SPD nun selbst als Regierungs- oder zumindest staatstragende Partei in der Verantwortung für ein funktionierendes Rechtssystem war.

Iustitia ist ein Sonderfall innerhalb der Gruppe der allegorischen Frauengestalten im *Wahren Jacob* (vgl. 4.6), da es sich hier nicht um ein aus der republikanischen bzw. revolutionären Tradition entwickeltes Bild handelt, wie dies bei den Abwandlungen der Marianne der Fall ist, sondern um eine seit dem Mittelalter verbreitete Darstellung, die sowohl den Akt der Rechtsprechung als auch die Tugend der Gerechtigkeit symbolisiert (Abb. 4.13)²³³.

Wie sehen die antiken Vorbilder hierfür aus? Das *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) muss zur Zeit noch um einen Eintrag zu Iustitia ergänzt werden. *Der Neue Pauly* wiederum kennt eine antike Gottheit dieses Namens nicht. LATTE schreibt jedoch in *Paulys Realencyclopädie* von 1919, der Begriff „spielt in der Literatur nur als Übersetzung von Dike eine Rolle.“ Er erwähnt nur eine Weihung des Augustus an die Iustitia Augustae und einen kurzlebigen, wenig verbreiteten Kult sowie eine spätere Gleichsetzung mit dem Sternbild Jungfrau²³⁴. Der moderne Name Iustitia für die Göttin des Rechts und der Gerechtigkeit hat also nur bedingt antike Ursprünge.

²³² *Unter Juristen*, 1922-939.

²³³ Kissel 1997, 16f.26-54; zur Abb. ferner 60: „[...] die vom Machthaber in stolzer Selbstgefälligkeit vorgezeigte Repräsentantin, anmutig und vollkommen, daß eben in seinem Herrschaftsbereich Gerechtigkeit auf Erden herrsche.“ Zur Alten Brücke in Heidelberg Prückner 1988, 89.

²³⁴ Latte 1919.



Abbildung 4.10: Denar des M. Aurelius (ca. 168 n. Chr.), Rs. Aequitas mit Waage. cc Portable Antiquities Scheme

Verfolgt man die Spur in Richtung der ursprünglichen griechischen Dike weiter, so wird sie von SHAPIRO als „personification of Justice (just order and proceedings of court)“ bezeichnet. Erstmals erwähnt wird sie bei Hesiod als Tochter von Zeus und Themis und Schwester von Eunomia (gute Ordnung) und Eirene (Frieden). Mit ihr sind keine eigenen Mythen verbunden, in der griechischen Vorstellungswelt saß sie lediglich neben Zeus' Thron bei dessen Rechtsprechung bzw. führte in seinem Auftrag die Sündenwaage (später das strafende Schwert) und erledigte Botenaufträge. Ein Kult in Griechenland ist nur unsicher belegt.



Abbildung 4.11: Justitia auf der Tür des Baptisteriums in Florenz, A. Pisano, um 1330. cc Wikimedia/H. Junghans

Überhaupt ist ihre Darstellung in Griechenland ebenso wie in der römischen Kunst sehr selten, SHAPIROS Katalog weist nur 18 Einträge auf. Darunter befindet sich nur eine Darstellung von Dike alleine, die lediglich auf einer im Vatikan gefundenen Basis zu einer nicht mehr erhaltenen Statue basiert. Vasenbilder zeigen sie meist im Chiton der Bürgerfrau mit dem Schwert oder einer Schwertscheide in der Hand. Die Waffe als Zeichen der Strafe gehört also schon seit der Frühzeit zu den Attributen der Gerechtigkeit, wobei die daraus folgende Ähnlichkeit zu Rachegöttinnen wie Hekate, Poina oder Erinnyen zu Schwierigkeiten bei der Benennung führt²³⁵.

In römischer Zeit sieht SHAPIRO Dike durch Dikaiosyne bzw. Aequitas ersetzt. NESCHKE beschreibt, wie sich ausgehend von Aristoteles der Begriff der Gerechtigkeit über Cicero bis zur Kaiserzeit deutlich von dem des kodifizierten oder tradierten Rechts getrennt hat und im Gegensatz zu *iustitia* die *aequitas* eine Gerechtigkeit im Sinne von Ciceros „*sum cuique*“ repräsentiert. Als Tugend handelt es sich nun um eine subjektive „soziale Tugend“ als „Einander-nicht-Schaden-zufügen“ und um eine ausgleichende Verteilungsgerechtigkeit, die so auch als Konzept grundlegend für die nachantike europäische Rechtsphilosophie geworden sei²³⁶. Die Idee der *Iustitia* ist im Wesentlichen erst eine kaiserzeitliche, die zudem eine weitere Schwierigkeit aufweist. KISSEL stellt fest:

„Im antiken Rom war die *Justitia* mit Schwert und Waage als Verkörperung der Gerechtigkeit [...] völlig unbekannt. [...] Es gab keine Göttin des Rechts und auch keine Personifizierung der Gerechtigkeit.“²³⁷

²³⁵Shapiro 1986; Kissel 1997, 20-23.

²³⁶Kissel 1997, 23f.; Neschke 2016.

²³⁷Kissel 1997, 23.

Er trennt Iustitia als „Ausdruck der Einhaltung des strengen, positiven Rechts“ von Aequitas als „menschliches Verhalten [...] auf der Grundlage des Abwägens aller Umstände“, die im Gegensatz zu dem, was recht ist, das bewirkt, was „billig“ ist. Es ist dieser zweite Zweig der Gerechtigkeitsidee, aus dem sich in Rom die Grundzüge unseres neuzeitlichen Iustitia-Bildes formen²³⁸.

Definierendes Merkmal der Ikonographie dieser späten Nachfahrin der Dike ist nach BALTY die Waage als ältestes Attribut, das eine Identifikation auch auf kleinformatigen Münzbildern ohne Beischrift erlaubt (Abb. 4.10). Spätere Zufügungen können jedoch auch das Füllhorn, Zepter, Ähren und ein Schleier (ohne Verdeckung der Augen!) sein, die sie mit der Erntegöttin Demeter verbinden und mit einem konkret wirtschaftlichen, zuteilenden Aspekt belegen²³⁹. Dies bestätigen auch BELLONI und KISSEL²⁴⁰. Allerdings fehlt der späten römischen Aequitas-Iustitia, die aus der langsamen Vermischung beider Bedeutungsaspekte entsteht, am Anfang noch das Schwert, das Dike bereits als Symbol ihrer strafenden Eigenschaften trug.

Die griechische Ikonographie der Göttin mit Schwert und die römische der Göttin mit der Waage, auf Aequitas zurückgehend und in der Spätantike bereits mit Iustitia vermischt, verbinden sich erst nach 1250 zum neuzeitlichen Typus²⁴¹. Dabei war der Einfluss der jüdisch-christlichen allegorischen Tradition prägend, der das Konzept eines richtenden und strafenden Gottes in Bildform (mit Schwert als Symbol der Strafe) geläufig war. In mittelalterlichen Codices erscheint auch die Iustitia als Tugend, allerdings lange ohne einheitlichen Typus und nur durch Beischriften erkennbar²⁴². Die Entwicklung der Attribute beginnt erst ab dem 13. Jahrhundert, und in der Folge prägt sich in Europa, v. a. in Italien, die moderne Variante aus, wie sie etwa Andrea Pisano um 1330 in Florenz mit archetypischer Ikonographie fertigte (Abb. 4.11).

Andere bedeutende Künstler späterer Jahrhunderte, wie Raffael und Dürer, beschäftigten sich intensiv mit der Weiterentwicklung dieses Motivs²⁴³. Dessen Ursprung in Oberitalien wird von KISSEL mit dem gleichzeitigen dortigen Aufblühen der Beschäftigung mit antiker Literatur in Verbindung gebracht, er sieht letztlich jedoch keine Möglichkeit einer genauen Eingrenzung von Entstehungszeit und -ort. Bedeutsam ist allerdings seine Feststellung, dass sich mit diesem eigenständigen Typus die Iustitia von ihrer zwischenzeitlichen Rolle als christliche Tugend lösen und zu einer für sich selbst stehenden Allegorie werden kann. Als solche entwickelt sie sich im Laufe der Zeit zum Symbol für verschiedenste Aspekte und Auffassungen von Gerechtigkeit, sowohl als Tugend der Herrschenden wie auch als Zeichen für deren Beschränkung durch das Recht (Abb. 4.13). Wegen des Interesses der Gelehrten des Spätmittelalters und der Frührenaissance für die griechische Mythologie und der gleichzeitigen Machtkämpfe zwischen Kirche und Staat sei dabei das austeilende Füllhorn der Aequitas durch das Schwert der griechischen Göttin des Rechts ersetzt worden, eine Iustitia, die damit das Gegenbild der weltlichen Gerichtsbarkeit im Kontrast zum Erzengel Michael als Richter über die Seelen wurde²⁴⁴. Als neutrale bis strenge Frauenfigur mit Waage und Schwert verändert sich diese Allegorie vom 14. bis zum 20. Jahrhundert in ihren verschiedenen Funktionen vom Schmuckstück bis zur Monumentalplastik nicht mehr wesentlich, bis interessanterweise um 1900 wieder neue, avantgardistische Tendenzen einsetzen, die die Gestalt ohne Attribute und mit innovativen, 'unklassischen' Körperhaltungen und Bekleidungen neu interpretieren. Bestimmend bleibt dennoch der kanonische Typus (Abb. 4.12)²⁴⁵.

Zuletzt die Frage nach den Augen: In der Antike wurden sowohl Dike wie auch Iustitia/Aequitas offene Augen gegeben²⁴⁶, und entsprechend verhält es sich auch mit deren Abbildungen. Die Idee, dass die Augenbinde die „Gleichheit aller vor dem Gesetz“ ausdrücken soll, sei dagegen vom alten Testament inspiriert und taucht erst in neuzeitlichen Deutungen auf.

²³⁸Kissel 1997, 23f.35.

²³⁹Balty 1986.

²⁴⁰Belloni 1981, Kissel 1997, 23.

²⁴¹Kissel 1997, 35f.

²⁴²Kissel 1997, 26-31.

²⁴³Kissel 1997, 35-40.

²⁴⁴Kissel 1997, 40-45.

²⁴⁵Kissel 1997, 46-48.

²⁴⁶Kissel 1997, 82f.

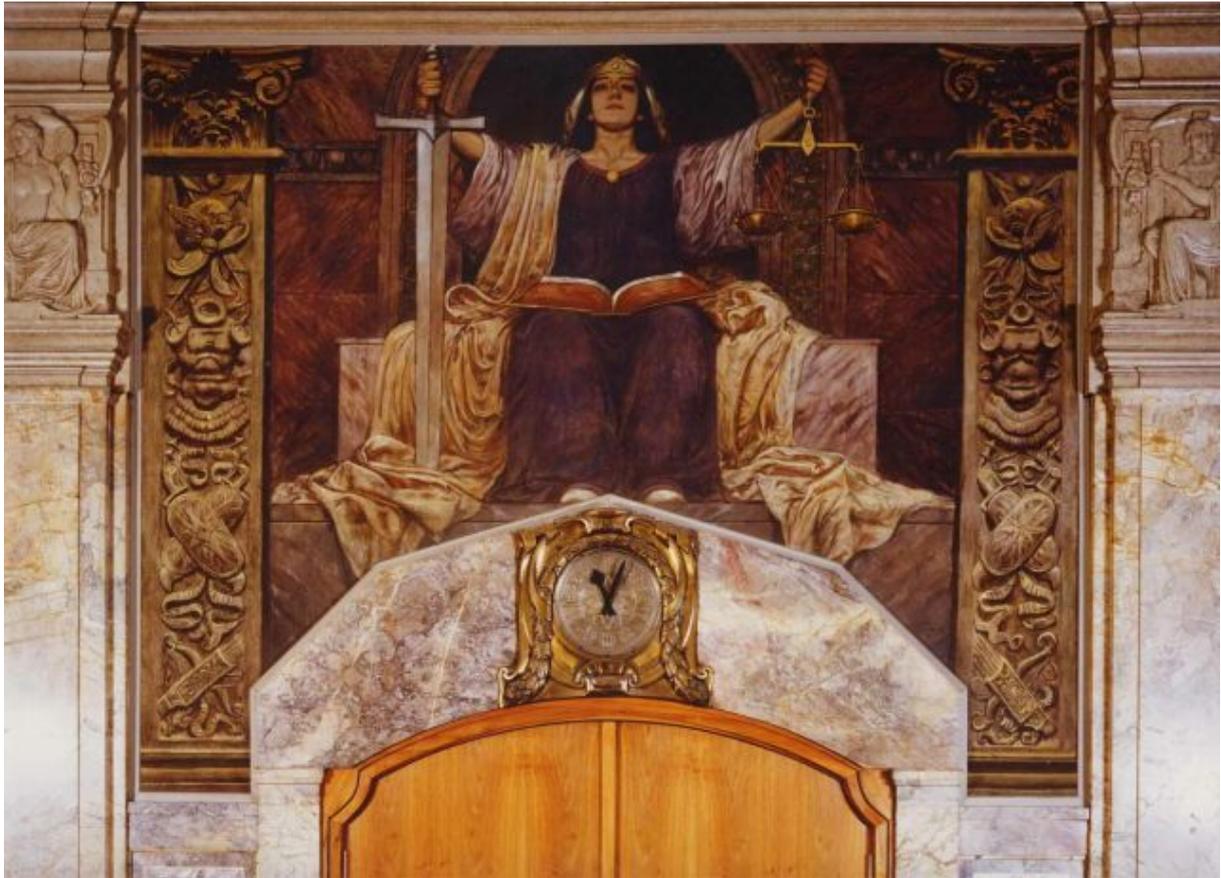


Abbildung 4.12: Allegorie der Justitia im Oberlandesgericht Düsseldorf, W. Spatz 1913. Mit Zustimmung des OLG



Abbildung 4.13: Iustitia (rechts, mit offenen Augen) und Pietas auf der Alten Brücke, Heidelberg, um 1788. Eigene Aufnahme

Bildlich sei sie erst in einer satirischen Abbildung Dürers um 1500 zu finden, in der der Narr als Ausdruck seiner Hybris versucht, der Gerechtigkeit den Blick auf die Wahrheit zu nehmen. KISSEL, der die einzelnen Schritte zur Ausformung der neuzeitlichen Iustitia detailliert nachvollzieht, schließt jedoch an dieser Stelle nur etwas ratlos mit dem Resümee, man könne nicht anders als das Auftauchen der Augenbinde als dauerhaftes Attribut der Göttin ab dieser Zeit – positiv wie negativ – „schlicht festzustellen“²⁴⁷.

Mit SENNS Beschreibung des Zwanges zur Neuinterpretation des für das Mittelalter prägenden christlichen Gerechtigkeitsgedankens durch die Bekanntwerdung antiker Literatur hin zu einem rationaleren, „analytischen“ Rechtsverständnis²⁴⁸, lässt sich vielleicht ab dem ausgehenden Mittelalter das Interesse an einer neuen, von christlicher Tradition emanzipierten Darstellung der Gerechtigkeit erklären.

Die komplexe Natur der neuzeitlichen Iustitia verdeutlichen die beiden Abbildungen 4.14 und 4.15, die den antiken Ursprung explizit betonen und andererseits vollkommen ausblenden. Auch das erste Bild, das von antiker Motivik nur so strotzt, ist zurückzuführen auf eine nachantike Neukonzeption einer Göttin, die aus der Vermischung heidnischer wie christlicher (man beachte die rechte obere Bildecke!) Elemente entsteht. Die antiken Schriftquellen zur Mythologie und Rechtsphilosophie haben bei ihrer Kreation eine entscheidende Rolle gespielt, doch der Mangel an antiken Bildern ließ der Phantasie des Mittelalters und der Renaissance Freiräume bei der Neugestaltung. Anders als antike Allegorien, zumal solche der römischen Staatskunst, war die neuzeitliche Iustitia auch neben ihrem klassizistischen Typus immer künstlerischen Neuinterpretationen und Satiren unterworfen (Abb. 4.16).

4.2.4 Fallbeispiel 4: Welcher Osten?

In der Einleitung wurde bereits der Topos des Barbaren als Gegenentwurf zur (lateinischen) Zivilisation als Teil der antideutschen Propaganda der Alliierten im Weltkrieg angesprochen. Die direkt in die Antike reichenden Wurzeln dieses wirkungsmächtigen Bildes wurden dabei dargelegt. Im folgenden Fallbeispiel soll der Frage nachgegangen werden, ob im *Wahren Jacob* eine 'Rezeption der Rezeption' stattfindet.

Die Grundaussage der Entente-Propaganda, dass es in Europa entlang des Rheins eine Grenze zwischen römisch beeinflusster, entwickelter Zivilisation im Westen und rohen Barbaren im Osten gab, existierte in ihren Anfängen bereits vor Kriegsausbruch²⁴⁹. Die faktische Rolle Deutschlands als Angreifer und Kriegsverbrecher im neutralen Belgien verlieh diesem Narrativ später dann seine unerreichte mediale Schlagkraft. Umgekehrt hatte das wilhelminische Deutschland sich von der nur noch von wenigen vertretenen Idee gesamteuropäischer Werte aus den Quellen Antike und Christentum verabschiedet und hing besonders in akademischen und bürgerlichen Kreisen einem Selbstverständnis als natürlich reines, charakterlich überlegenes Kulturvolk an, eine Haltung, die sich als Reaktion auf die Propaganda des Feindes im Krieg bisweilen zur Trotzreaktion steigern konnte²⁵⁰.

Wie bereits Abb. 2.7 und 4.5 zeigten, kam es nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch motivischer Ebene in den alliierten Veröffentlichungen zu konkreten Rezeptionen antiker Elemente, die hier als stellvertretend für die zivilisatorischen Leistungen der letzten dreitausend Jahre stehen. Die Antikenrezeption in den Kriegskarikaturen des *Wahren Jacob* allgemein wird noch einmal in einem späteren Kapitel diskutiert. Aber wie sah es mit der Reaktion auf die Anschuldigungen der Entente aus?

Das Thema des Zivilisation-Kultur-Gegensatzes bzw. der Vorwurf der Barbarei wird nach Kriegsbeginn insgesamt fünf Mal aufgegriffen (Tab. 4.4). Frappierend an diesem Befund ist zunächst, dass er zeitlich auf die früheste Phase des Krieges begrenzt ist, in etwa noch auf die Zeit der deutschen Offensivbewegung in Belgien und Frankreich, in deren Zuge es auch zu jenen Kriegsverbrechen kam, die die alliierte Propaganda anprangerte.

²⁴⁷Kissel 1997, 82-92.

²⁴⁸Senn 2016.

²⁴⁹Kreutz 1995.

²⁵⁰Vgl. Wilamowitz-Moellendorff 1914.



Abbildung 4.14: Der Prozeß Maltzahn kontra Becker, WJ 639 (1911). © UB HD



Abbildung 4.15: Justitia, WJ 640 (1911). ©UB HD



Abbildung 4.16: Preisausschreiben, WJ 731 (1914). ©UB HD

Ausgabe	Titel	Beschreibung
1914-738	Der Rattenfänger John Bull	John Bull sammelt „im Namen der christlichen Kultur“ alle Ratten Europas zum Kampf gegen die „deutschen Barbaren“
"	Die deutschen Barbaren in Antwerpen	Deutsche Soldaten im friedlichen Quartier bei Einheimischen
1914-739	Aus dem Pressebureau der Tripleentente	Alliierte beklagen die Zerstörung von Kunstschatzen und Festungen durch die Deutschen und schieben Kriegsverbrechen der Russen dem deutschen Heer zu - „Nieder mit den Barbaren!“
1915-741	Die Barbaren	Deutsche erdreisten sich, in Belgien die Schulpflicht einzuführen, gegen die die Entente Afrikaner und Asiaten „und andere Kulturträger“ einsetzt
1915-747	Der Hunne	Beschreibung und Abbildung einer Reiterstatue, die einen Hunnen zeigt, der bei aller Wildheit eine menschliche Seite und Kameradschaft offenbart

Tabelle 4.4: Thematisierung des Barbaren-Topos.

Zeitgleich kam es auch zu einigen aufsehenerregenden Sendschreiben deutscher Wissenschaftler, die sich, teilweise vertreten etwa durch WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, im internationalen Kollegenkreis für ihre Unterstützung des deutschen Kriegskurses u. a. mit Rückgriffen auf die ureigenste römische Tradition des notwendigen Verteidigungskrieges, des Friedens nur durch Sieg und die Überlegenheit der Deutschen als Kulturnation rechtfertigten – mit eher gegenteiligem Effekt²⁵¹. Danach verschwindet der Zivilisations-Kultur-Gegensatz für den Rest des Krieges wieder aus dem Repertoire des *Wahren Jacob* und wird durch allgemeine Aufrufe zum Frieden und Trauer über die namenlosen Toten ersetzt. Schon die fünf hier vorhandenen Beiträge jedoch sind nur als Antikenrezeption zu zählen, weil sie diese Idee aufgreifen, grafisch sind sie davon vollkommen frei. Es liegt daher nahe, den Urhebern wie dem Publikum (im Gegensatz zu Wilamowitz-Moellendorff und seinesgleichen) das aktive Bewusstsein für den antiken Ursprung der Begriffe Barbarei, Zivilisation oder Kultur abzusprechen, wemgleich der Gegensatz Frankreich – Deutschland mit Denkmälern wie der Germania oberhalb von Rüdesheim sicher präsent war.

Teil der Argumentation sowohl der offiziellen deutschen Propaganda wie auch der Veröffentlichungen der Wissenschaftler, unter denen zahlreiche Historiker und Altertumswissenschaftler waren, war die Rezeption des Barbaren-Themas und dessen Umdeutung, indem man den Ort des 'Außen' weiter nach Osten, nach Russland verschob²⁵². Aus deutscher Perspektive war das Bündnis Frankreichs und Englands mit den 'Hunnen' und 'Mongolen' Asiens der eigentliche Verrat am westlichen lateinisch-christlichen Selbstbild. Während man sich selbst also vom Vorwurf der unzivilisierten Grausamkeit zu befreien versuchte (vgl. den Beitrag *Die Barbaren*), übernahm man dieses seit der Antike in Europa manifeste Angstbild der östlichen Horden unkritisch und verschob den Fokus von den Germanen und Goten einige tausend Kilometer und einige hundert Jahre zu den Völkerwanderungen der Nachantike, also in eine Zeit, in der man mit dem Bild des ritterlichen Deutschen – in Gestalt des Erzengels Michael – eine positive Figur besaß, die mit dem durch die Gestalt des Arminius definierten ethnischen Germanentum verquickt wurde (vgl. Kap. 3.2).

Innerhalb unserer Zeitschrift wird darauf jedoch nicht weiter eingegangen. Russland erscheint vor, während und nach dem Krieg nicht als Barbar, jedoch auch nicht als weibliche Personifikation wie für den Rest Europas üblich. Einige Beiträge zeigen Staaten des russischen Einflussbereiches als solche, Russland selbst jedoch ist meistens der Stereotyp des etwas ärmlichen, pelztragenden (betrunkenen?) Iwan. Das gilt für Bilder aus dem Jahr 1912 (*Im Harem des Moskowitzers*, Abb. 4.17) wie aus 1922 (*Der Störenfried in Genua*, Abb. 4.39), also zu Zeiten der absoluten Zarenherrschaft als auch der Sowjets. Die wahrscheinlichste Deutung ist die, dass das Zarentum als Inbegriff der Despotie eines der wesentlichen Feindbilder der Sozialdemokratie war und zu einem großen Teil auch zur Bereitschaft der SPD zur Teilnahme an der Burgfriedenspolitik beigetragen hatte²⁵³. Die in der sozialistischen Ikonographie adaptierten, positiv besetzten Frauendarstellungen der Marianne, Germania oder Britannia werden zur Verbildlichung eines barbarischen Feindbildes kaum geeignet gewesen sein; die beiden Elemente der Antikenrezeption in diesem Themenkomplex schlossen sich also gegenseitig aus: Die allegorische Ikonographie und das Narrativ der Völkerwanderung.

Allerdings wurde auch die antizaristische Revolution in Russland 1917 nicht zu einem Wendepunkt im künstlerischen Verhältnis zum östlichen Nachbarn. Eigentlich hätte der *Wahre Jacob* im Sinne der sozialistischen Internationalen und entsprechend der offiziellen Argumentation der SPD das Überwinden der Zarenherrschaft als wichtigstes Kriegsziel positiv bewerten müssen, doch die zaghafte Hoffnungen auf Besserung wurden von neuen Gefahren überlagert, wie von Friedrich WENDEL beschrieben:

²⁵¹Wilamowitz-Moellendorff 1914; Kruse 2013a.

²⁵²Vgl. die Postkarten in Weigel 1983, 102f.

²⁵³Ege 1992, 212.

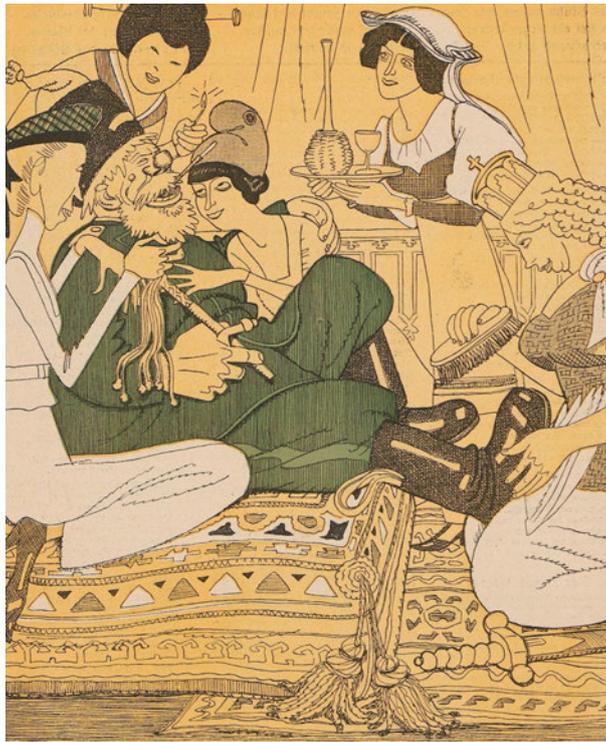


Abbildung 4.17: *Im Harem des Moskowiters*, WJ 684 (1912). ©UB HD

„Man [d. h. die bürgerlichen Satiremagazine] kam dahinter, daß es geschickter war, den Bolschewismus als Sinn und Ziel der sozialistischen Bewegung überhaupt auszugeben. Der gefährlichen Absicht wurde entgegengearbeitet durch die kritische Beleuchtung, die die sozialistische Karikatur dem Bolschewismus gab. Die sozialistische Karikatur vertrat gestützt auf realpolitische Erwägungen, [...] die Anschauung, daß es, ganz abgesehen von der Problematik des Versuchs, sozialistische Wirtschaft auf unentwickeltem russischem Boden zu etablieren, nicht angehe, ein einzelnes Wirtschaftsgebiet [...] aus der allgemeinen weltwirtschaftlichen Verflochtenheit herauszulösen und es zum Ausgangspunkt eines gewaltsamen Kampfes um die politische Umformung der ganzen übrigen Welt zu machen.“²⁵⁴

WENDELS unmittelbar zeitgenössische Schilderung belegt dabei die mittlerweile vollzogene Trennung der Sozialdemokratie von radikalen Formen des Sozialismus, wie es auch der schon lange vor dem Krieg vorhandenen Tendenz des gemäßigten Flügels der Partei entspricht. In dieser Situation, in der die MSPD sich nach wie vor dem nationalen Bündnis verpflichtet fühlte, wäre es einem politischem Eigentor gleichgekommen, die sozialdemokratische Bilderwelt der Allegorien und Symbole unvermittelt auf den barbarischen Feind im Osten zu übertragen. Hier hatte sich das Element der Antikenrezeption, die universal gewordene Marianne/Freiheit/Demokratie, von überstaatlicher, internationalistischer zu nationaler Bedeutung verschoben und stand im Dienst der auch symbolischen Integration der SPD in die Mitte des deutschen Bürgertums.

4.2.5 Fallbeispiel 5: Europa, Idee und Mythos

Das fünfte Beispiel ist eines der 'klassischen' Elemente europäischer Antikenrezeption: Der Mythos der Entführung der Europa. In diesem Zusammenhang ist es über die Untersuchung der antiken Vorbilder hinaus möglich, die sozialdemokratische Auffassung von der Völkergemeinschaft mit der allgemeinen Rezeption des Europa-Motivs in Deutschland zu vergleichen.

Die einzige Nicht-Karikatur dieser kurzen Liste ist das Neujahrs-Titelblatt von 1913, das das Motiv der auf dem Stier reitenden Europa zu einer nicht benannten, aber wohl doch den Sozialismus darstellenden Allegorie umdichtet, dessen Ankunft für 1913 vom Proletariat erwartet

²⁵⁴Wendel 1924, 157.159.

wird (Abb. 4.18). Alle anderen sind Umdeutungen der kanonischen Ikonographie. Zuerst jedoch zu den Ursprüngen des Mythos und seiner Darstellungen.



Abbildung 4.18: *Prosit Neujahr*, WJ 690 (1913). ©UB HD



Abbildung 4.19: E. Delaune, *Europe*, 1775. cc National Gallery of Art

In den meist verbreiteten Versionen gilt Europa (bzw. Europe) als Tochter eines Königs von Sidon oder Tyros in der Levante, die von Zeus in der Gestalt eines Stieres bzw. in manchen Versionen von einem Stier im Auftrag des Gottvaters auf dessen Rücken über das Meer nach Kreta entführt wird. Dort zeugt Zeus mit ihr die Brüder Minos, Rhadamanthys und Sarpedon und gibt sie danach dem kretischen König Asterion zur Frau. Spätere Ausschmückungen und Abwandlungen dieser bereits bei Homer erwähnten Legende, etwa in einem Stück von Aischylos, in dem Europa in Karien auf Nachricht von ihrem vor Troja kämpfenden Sohn Sarpedon wartet, sind für das Motiv nicht mehr relevant²⁵⁵. Laut ROBERTSON ist Europa auf dem Rücken des Stiers der mit Abstand häufigste Darstellungsmodus in allen antiken Epochen, von möglichen mykenischen Abbildungen bis in die Spätantike.

Üblich ist die Darstellung der nackten oder bekleideten Jungfrau als seitlich auf dem Tier reitend, wobei neben archaische Darstellungen eines ruhig im Schritt trottelnden Stieres mit bekleideter Europa bald die Variante des galoppierenden Bullen tritt, die in Klassik und Hellenismus zwischenzeitlich die populärere von beiden ist, bis in der römischen Kaiserzeit das ruhigere Motiv wieder hervor tritt. Tendenziell nehmen Darstellungen mit teilweise oder vollkommen nackter Europa mit der Zeit zu.

Während das Motiv der Prinzessin auf dem Stier für sich ausreichend ist, können weitere Figuren die antiken Abbildungen ausschmücken: Der wartende Zeus, der hinterher blickende Vater, Gottheiten des Meeres (Poseidon, Triton, Nereiden, Skylla) oder begleitende

Figuren (Hermes, Nike, Erote). Alternative Darstellungsmodi wie die abgessene und auf Kreta wartende Europa, mit oder ohne Stier, und weitere sind diachron verbreitet, aber nicht mit der Häufigkeit des Hauptmotivs vergleichbar²⁵⁶.

Daneben existiert, zurückgehend auf die mythologische Europa oder alternativ eine thrakische Prinzessin oder eine Tochter des Okeanos, in späterer Zeit, vermutlich erst der nachaugusteischen Epoche, eine eigene Personifikation des Kontinents, die jedoch ausgesprochen selten und mit keinem ausgearbeiteten Motiv verknüpft ist und der keine Nachwirkung zugesprochen werden kann²⁵⁷.

Wesentlicher Träger der Überlieferung in die Neuzeit dürften die Skulpturen, Gemmen, Malleien und Mosaik der späten Republik und frühen Kaiserzeit sein, die ab dem 15. Jahrhundert bekannt wurden. BÜHLER nennt wenige Europa-Darstellungen aus dem Mittelalter, die wohl an spätantike Vorbilder anknüpften, und eine Handschrift aus dem 14. Jahrhundert, aber eine Kontinuität über die letzten 2500 Jahre hinweg ist nicht anzunehmen²⁵⁸.

Von mythologischer bzw. literarischer Seite her setzt eine intensivere Beschäftigung mit Europa laut JONES wieder im Rahmen der Veröffentlichung von Ovids Metamorphosen im späten 15. und 16. Jahrhundert ein, und in diese Zeit ist auch der Beginn der neuzeitlichen ikonogra-

²⁵⁵Robertson 1988a.

²⁵⁶Ebda.

²⁵⁷Robertson 1988b.

²⁵⁸Bühler 1968, 66f.

phischen Rezeption zu setzen. Dabei orientieren sich die Künstler zunächst am antiken Bild der 'harmonischen' Entführung mit Stier und Jungfrau in Eintracht oder zumindest ohne Anzeichen von Gewalt oder Zwang (Abb. 4.19). Ab dem 17. Jahrhundert gesellen sich zwei neue Deutungen hinzu: Einerseits wird in der christlichen Ethik der Stier als sündhafter Körper, Europa als mitgerissene menschliche Seele gesehen (was in Folge des Dreißigjährigen Krieges auch erstmals die weibliche Allegorie alleine als *europa deplorans* als politisch verstandenes Symbol ermöglicht habe). Andererseits gewinnt das Motiv der jungfräulichen Begleiterinnen der Europa als Vorlage für Privatporträts der Oberschicht an Attraktivität²⁵⁹. Beide zusammen tragen für JONES zu einer „Entmythologisierung des Europa-Mythos seit Ende des 18. Jahrhunderts“ bei. Ohnehin verliere das Thema nach der französischen Revolution und der Ausschaltung vieler Förderer klassizistischer Kunst an Bedeutung²⁶⁰.

An der Wende zum 20. Jahrhundert schließlich verschwinde das Motiv der entführten Europa mit den neuen Strömungen (vgl. 2.2) praktisch vollständig aus der hohen Kunst, gleichzeitig jedoch gewinne es in neuem Umfeld an Beliebtheit:

„Während sich das Interesse der Maler an mythologischen Stoffen verringerte, griffen Karikaturisten und Graphiker [...] bewusst auf populäre Themen zurück, indem sie Motive verwendeten, die als bekannt und beliebt vorausgesetzt werden konnten. Die ungebrochene ikonographische Verwendung des Europa-Mythos der Akademiemalerei verlor an Bedeutung, während umgekehrt eine künstlerische Avantgarde, vor allem im Bereich der Graphik, neue Gestaltungs- und Deutungspotenziale an dem mythologischen Motiv entdeckte und einsetzte. Dies hatte zur Folge, dass in den Europa-Darstellungen zwar das Motiv der Europa auf dem Stier außerordentlich prominent blieb, sich aber von der literarischen Vorlage oftmals stark entfernte.“²⁶¹



Abbildung 4.20: *Europa und der amerikanische Büffel*, WJ 843 (1918). ©UB HD

Idee, die sich in der Bildsatire widerspiegelt (Abb. 4.20, entsprechend des frappierenden Mangels an bildhaften Europa-Darstellungen in Großbritannien traditionell dort deutlich geringer ausfiel²⁶².

Zweitens nimmt in ihrer Analyse das Europa-Motiv besonders nach dem Ersten Weltkrieg zu und ist in der Frühzeit besonders nah am kanonischen Motiv der Entführung bzw. des Stierreitens (je nach Aussage „gemartert“ oder „triumphierend“). Das „Moment der Krisenwahrneh-

JONES beschreibt ferner, wie sich die Auflösung eines „ikonographisch verbindlichen Darstellungskodex“ um die Jahrhundertwende in der Karikatur in „unbegrenztem Spielraum“ für neue Darstellungsmöglichkeiten äußerte. Davon ausgehend wird das Motiv der Europa mit und ohne Stier analog zu „nachlassender Detailkenntnis mythischer Themen“ im Laufe des 20. Jahrhunderts zusehends zur eigenständigen Allegorie, zu einem Motiv mit „semiotischer Qualität“, d.h. vereinfacht, dass die Frauengestalt Europa als Bild in der Karikatur von ihrem antik überlieferten Mythos gelöst wird und wiederum zur Basis für ganz neue Deutungen dient. Die Einzelheiten von Jones' Ausführungen sind für die Antikenrezeption folglich nicht weiter relevant, nur auf zwei weitere Fakten sei hier hingewiesen:

Erstens offenbart eine Statistik aller Karikaturen mit dem Thema Europa (als Kontinent, Wirtschaftsgemeinschaft etc.), dass das antike Bild der Jungfrau mit Stier in Deutschland seit hundert Jahren das mit Abstand häufigste Motiv ist, während sie in ihrem Vergleichsland Großbritannien so gut wie nicht vorkommt, und dass die gesellschaftliche Debatte um die Europa-

²⁵⁹Jones 2009, 48-51.

²⁶⁰Jones 2009, 51.

²⁶¹Jones 2009, 51f.

²⁶²Jones 2009, 46f.

Ausgabe	Titel	Beschreibung
1912-679	Versittlichte Kunst	Im Namen des Anstands wird der Raub der Europa mit einer Bauersfrau auf einer Kuh neu gemalt
1913-690	Prosit Neujahr!	Eine nackte Frauengestalt kommt auf einem roten Stier aus dem Meer entstiegen und wird vom Volk jubelnd begrüßt (Adaption des Motivs für den Sozialismus)
1915-765	Aus der Zeit	Motiv der Europa auf dem Stier umgedeutet zu weiblicher Allegorie des Friedens, die auf einem Ochsen durch das Brandenburger Tor geführt wird
1918-843	Europa und der amerikanische Büffel	Amerika als Büffel entführt John Bull die Jungfrau Europa, weil sie es bei ihm besser haben werde
1919-873	Europas Kanonenrausch	Die von amerikanischem Whisky betrunkene Europa tanzt auf dem Rücken des im Wasser stehenden Stieres

Tabelle 4.5: *Europa auf dem Stier im Wahren Jacob.*

mung“ in der Nachkriegszeit ist hierbei der zentrale Antrieb, wobei Jones in der intensiven Verarbeitung des Europa-Themas durch die deutsche Presse eine Ableitung nationaler Ohnmachts- und Leidenserfahrungen durch Versailles und die Reparationen sieht, die so in diplomatischerer Form stellvertretend für den ganzen Kontinent geäußert werden konnten²⁶³.

Der Befund im *Wahren Jacob* bestätigt, dass die Rezeption des antiken Mythos sich in dieser Weise vollzog. Erstens handelt es sich beim Aufgreifen des Motivs in den Karikaturen bzw. in der allegorischen Darstellung vor Kriegsende jeweils um rein ikonographische Anleihen, die nichts mit der eigentlichen Aussage des Mythos gemein haben, und erst nach den Friedensverhandlungen nimmt Europa ihre Rolle als Symbol der europäischen Völkergemeinschaft ein. Zweitens existieren daneben noch andere Darstellungsmodi und Sichtweisen auf Europa als Personifikation (Tab. 4.6, Abb. 4.21), die vor und während des Krieges gleichberechtigt neben dem antikisierenden Motiv stehen. Interessant an dieser Stelle die Abb. 4.22, die nicht den Mythos, sondern eine generische Szene eines antiken Kriegerabschieds aufgreift.

Ausgabe	Titel	Beschreibung
1913-694	„Wenns nach uns ginge, müsste das Auto in den Abgrund!“	Das Auto der alten Dame Europa wird von Militär und Industrie über die Klippe geschoben
1913-709	Das Schwert des Damokles	Die europäische Rüstungsindustrie balanciert auf dem Schwert des Krieges auf dem Hinterteil der Europa
1915-762	Rundreise des Friedens durch Europa	Europa als Ehefrau od. Mutter verabschiedet den Frieden auf Reisen und beklagt seine Heimkehr als Verletzter
1922-946	Europa (Gedicht)	Europa als „alte Mutter“, „Amme der neuen Welt“, „heilige Flamme“, „Grab“ und „Wiege der Welt“

Tabelle 4.6: *Europa als Allegorie im Wahren Jacob.*

Abschließend ist dem Befund zu entnehmen, dass die Rezeption des Europa-Mythos innerhalb des *Wahren Jacob* einer allgemeinen Tendenz entspricht, nach einer langen Geschichte von Umdeutung und Entfremdung des Motivs die Jungfrau auf dem Stier im frühen 20. Jahrhundert als bildungsbürgerliches Versatzstück für eine Reihe beliebiger Themen zu verwenden, um nach dem Krieg ihre symbolische Aussagekraft als Allegorie des Kontinents wieder zu entdecken, als man sich in Deutschland an anderen Ideen als der europäischen Hegemonie orientieren musste.

²⁶³Jones 2009, 52.55-61.

Nr. 694s

Stuttgart den 22. Februar

1913

DER WAHRE JACOB

Abonnementspreis pro Jahr RM. 2.60
Erscheint alle vierzehn Tage.
Verantwortlich für die Redaktion: B. Heumann in Stuttgart
Anzeigen pro 4 gespaltene Nonpareille-Zeile RM. 2.50
Preis bei Postbezug vierteljährlich 65 Pfg. (ohne Postgebühr).
Verlag von J. W. Dietz Nachf. G. m. b. H. in Stuttgart



„Wenn's nach uns ginge, müsste das Auto in den Abgrund!“

Abbildung 4.21: Wenn's nach uns ginge, müsste das Auto in den Abgrund, WJ 694 (1913). ©UB HD



Abbildung 4.22: Eine Rundreise des Friedens durch Europa, WJ 762 (1915). ©UB HD

4.2.6 Fallbeispiel 6: Eine für alle - die Allegorie als Problem

Iustitia und Europa sind selbstverständlich nicht die einzigen Personifikationen im Repertoire des *Wahren Jacob*, der ein antiker Ursprung nachgesagt werden kann. Frauengestalten im Chiton, Tunika oder Mantel sind im Gegenteil enorm zahlreich. Kaum eine von ihnen wird jedoch unmittelbar als Rezeption eines konkreten antiken Vorbilds gedacht sein, es ist vielmehr die Idee der Verbildlichung von Orten, Tugenden oder Idealen als weibliche Figuren mit verschiedenen Attributen, die Kunstschüler seit der Renaissance von römischen Reliefs und Münzen übernahmen und bis 1900 zu unüberschaubarer Vielfalt ausgebaut hatten²⁶⁴.



Abbildung 4.23: *Das preußische schwarze Hundert*, WJ 719 (1914). © UB HD

Im Fall der Gerechtigkeit und der Geliebten des Zeus zeigte sich bereits die Beliebigkeit, mit der dabei mit dem Urbild umgegangen wurde. Ein anderes Beispiel ist die großzügige Nutzung der ursprünglich für la République wesensprägenden phrygischen/Jakobinermütze, deren Spektrum von Abb. 3.11 bis Abb. 4.28 reicht.

Die Gattung dieser weiblichen Personifikationen oder Allegorien, die nun im letzten Fallbeispiel insgesamt untersucht werden soll, ist daher auch zum allergrößten Teil für die Unschärfe des angefertigten Katalogs verantwortlich, da das Motiv nahezu unbegrenzt variiert werden kann und die Rückführung auf einen antiken Ursprung in der Interpretation subjektiv begründet werden muss (hier ist die Symbolik der französischen Revolution und ihr antiker Ursprung wieder bedeutsam). Engel- und Mariendarstellungen der christlichen Kunsttradition, selbst in Teilen bereits eine Aufbereitung heidnischer Vorbilder (vgl. die Eros-Engel im Olymp), bieten eine schwer davon zu trennende alternative Quelle²⁶⁵, und in den meisten Fällen ist der Rückgriff bis in die klassische Antike überhaupt nicht notwendig. Im Fall des *Wahren Jacob* wurden deswegen vor allem jene Beispiele berücksichtigt, deren Ikonographie durch Kleidung oder Motiv sowie explizite Benennungen o.ä. einen Bezug zum Altertum oder bestimmten antiken Kunsttraditionen zulässt.

Das ohne Zweifel prägnanteste Beispiel antiker Ikonographie sind die matronalen Frauenfiguren mit Stadtkrone. Das noch am stärksten an originalen Darstellungen orientierte Exemplar im Katalog ist allerdings eine Reproduktion einer Karikatur Daumiers mit der Tyche von Paris aus dem Jahr 1870 und damit nur bedingt für die Untersuchung geeignet (1916-792). Im *Wahren Jacob* handelt es sich meist eher um verschiedene Varianten der Germania als Nationalsymbol

²⁶⁴Vgl. Gerlach 1882; Kissel 1997, 13-15.

²⁶⁵Kissel 1997, 26f.31.



Abbildung 4.24: *Spieglein, Spieglein, an der Wand*, WJ 962 (1923). ©UB HD



Abbildung 4.25: *Die Wahl in Borna-Pegau*, WJ 724 (1914). ©UB HD

(Abb. 3.10), die Kaiserkrone, Kranz oder (nach 1919) phrygische Mütze tragen kann. Hier kann der positiv konnotierte Typus der jungen keuschen Frau ebenso wie die mütterliche reife Version vorkommen, während das karikierende Gegenstück dazu in der Regel die etwas dickliche Matrone in Rüstung mit Gorgoneion oder Aegis ist (Abb. 4.23).

Es ist nicht nur Deutschland, das als Frau durch die Bilder wandelt. Genau so häufig sind Bilder der Marianne, in diesem Fall nicht als Symbol der Republik, sondern als Allegorie der Nation Frankreich und damit Gegenbild zur Germania. Besonders in der Zeit nach 1919 ist ihre Ikonographie in diesem Bedeutungsaspekt auffällig despektierlich und übernimmt andere Elemente aus der Antike: Allen voran die Schlangenhaare der Medusa drücken die Gefühle aus, mit denen das politische Frankreich nach der deutschen Niederlage bedacht wurde (Abb. 4.24). Diese sind jedoch nur noch entfernt mit dem antiken Mythos zu begründen. Ganz allgemein stehen sie in der Ikonographie des *Wahren Jacob* für Unheil, Niedertracht oder Bösartigkeit und kommen immer wieder in verschiedenen Kontexten vor (vgl. Abb. 4.25)²⁶⁶.

Die positive Variante der Marianne, als Symbol der Republik und Freiheit, lebt dagegen in den zahlreichen namenlosen Allegorien der Karikaturen und Programmbilder fort, die bereits in Kapitel 3.3 angesprochen wurden. Die phrygische Mütze der Revolution sowie das Motiv der klassisch-schlicht gekleideten und frisierten, reinen Jungfrau werden als universale Symbole der sozialistischen Internationale vom nationalen Kontext losgelöst und für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit vereinnahmt.

Selbst während des Krieges gelang es dem *Wahren Jacob*, diese beiden Funktionen der Marianne deutlich zu trennen und während der patriotischen Propaganda gegen Frankreich den Respekt vor den Leistungen der französischen Demokratiebewegung zu bewahren²⁶⁷. Dies ist kein Widerspruch zu der oben angesprochenen Nationalisierung der weiblichen Allegorie, die die Verwendung für das revolutionäre Russland verhindert hat, denn in diesem Kontext ging es ja nur darum, den Verdacht einer Sympathie für den östlichen Kriegsgegner zu verhindern.

Auf der Verallgemeinerung des Marianne-Typus aufbauend kann diese Ikonographie in Abwandlungen im *Wahren Jacob* für den Sozialismus als Weltordnung, die Sozialdemokratie als Bewegung oder als Ideal, den Frieden, Wahrheit, Vernunft, den Wohlstand oder das Wahlrecht

²⁶⁶ z.B. an den Alpträumen des schwarzblauen Blocks vor den Reichstagswahlen 1912 (1912-664), an der Gestalt der russischen Revolution (1914-758) und am Bolschewismus (1919-852) etc.

²⁶⁷ Knoery 2013, 16.



Abbildung 4.26: *Der Sieg des Lichts*, WJ 854 (1919). ©UB HD



Abbildung 4.27: *Archäologisches aus dem Weltkrieg*, WJ 769 (1916). ©UB HD

(die Gleichberechtigung) stehen (vgl. Tafeln). Motivisch ist sie verwandt mit antiken Tugenddarstellungen, die ganz verschiedene Aspekte einer guten (monarchistischen) Herrschaft vertreten (Abb. 4.13). Diese haben sich nur teilweise, etwa die Iustitia, in den Wertekanon der Sozialdemokratie übertragen, viele haben jedoch ihre Relevanz verloren. Tafel 1 gibt eine Auswahl verschiedener Varianten der Marianne aus dem *Wahren Jacob* wieder. Deutlich ist dabei das Fehlen eines eigenständigen Bezugs der deutschen Sozialdemokratie zur Antike, da die Genealogie dieses Typus auf die revolutionäre Tradition zurückgeht, die sich eine Allegorie erwählte, die in ihrer optischen Ausgestaltung vermutlich zu großen Teilen auch einfach nur der Mode entsprach (wenngleich in der zitierten Beschreibung von 1792 ein Bewusstsein für die Symbole der römischen Republik selbstverständlich durchklingt).

Die Demokratia als Allegorie der Herrschaft des Volkes, wie von RHODES²⁶⁸ beschrieben, scheint in der Antike äußerst selten dargestellt worden zu sein. Ihre Ikonographie als Bürgerfrau, die den Demos oder den aktuellen Herrscher (der nicht demokratisch sein musste!) bekrönt, ist bei der geringen Beispielzahl zu unspezifisch, um hier Kontinuitäten oder bewusste Rückgriffe seitens der sozialistischen Kunsttheorie glaubhaft zu begründen²⁶⁹.

Gelegentlich werden, wohl als Ergebnis traditioneller Schulung von Blick und Hand, direkte Anleihen an Details bekannter Stücke genommen, wie dem Mantel der Nike von Samothrake im Fall der Abb. 3.7. Zusammen mit dem von Helios inspirierten, im Notfall auch wehrhaften Jüngling (Abb. 4.26, im Untertitel explizit als „Lichtgott“ benannt), bildet diese unscharf definierte, aus Jahrhunderten künstlerischer und politischer Debatten zusammengesetzte Frauengestalt das allegorische Paar der deutschen Sozialdemokratie, zu dem an dritter Stelle noch der riesenhafte Arbeiter als Symbol des Proletariats tritt, der sich u.U. mit Herakles vergleichen ließe (s. 3.3). Hier ist allerdings noch weitere Arbeit zu leisten, eine explizit theoretische Grundlage zu den aufgezeigten Verbindungen hat im Umfeld der SPD offenbar niemand formuliert. Für die damalige ikonologische Diskussion war die Ambivalenz der weiblichen Allegorien als Nationalsymbole und Tugenden, die letztendlich aus dem absolutistischen Herrschaftsverständnis vorangegan-

²⁶⁸Rhodes 1997.

²⁶⁹Alexandri-Tzahou 1986.

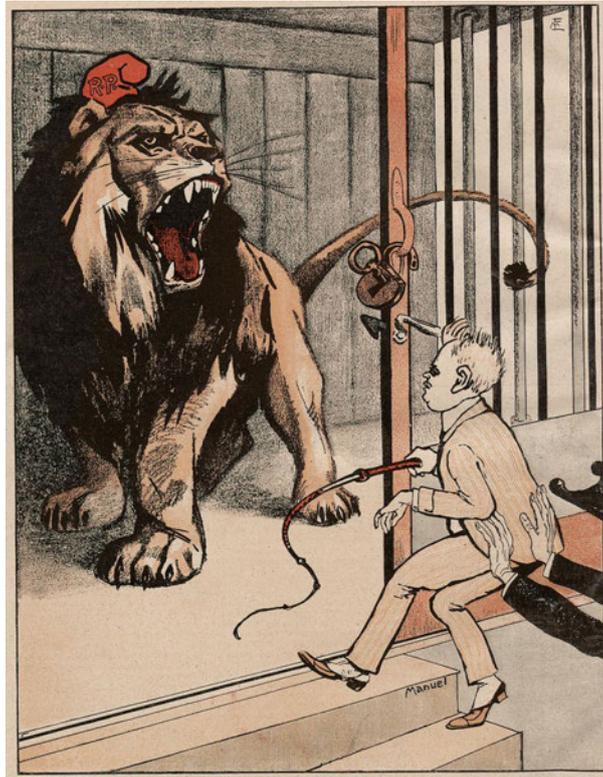


Abbildung 4.28: *Hic Rhodus, hic salta!* (König Manuel von Portugal vor dem Löwen), WJ 653 (1911). ©UB HD

ner Jahrhunderte entsprang²⁷⁰, augenscheinlich ein zentrales Problem, das einen einheitlichen Umgang in Übereinstimmung mit einer politischen Position verhinderte.

4.2.7 Verschiedene Bemerkungen

Der Eindruck, dass die Altertumswissenschaft als Quelle ihrer Motive im Bewusstsein der Künstler kaum noch präsent war, wird dadurch bestätigt, dass außerhalb des klassischen Altertums nur sehr wenige antike Themen rezipiert werden und die Forschung selbst nicht thematisiert wird. Ausnahmen hiervon bilden lediglich zwei Karikaturen, in denen von einer Rezeption der wissenschaftlichen Praxis gesprochen werden kann²⁷¹, sowie ein Beitrag zu *Archäologischem aus dem Weltkrieg*, der ohne ikonographische Rezeption vom türkischen Säbel in den britischen Löwen gehackte „Keilschrift“ zeigt (Abb. 4.27). Darüber hinaus ist z.B. das Germanentum als zeitlich zu Rom parallele Kultur weitgehend abwesend, möchte man nicht Beispiele wie Abb. 4.26 als vage Anleihen werten.

Eine eigene kleine Sondergruppe jenseits der hier untersuchten Bildbeiträge bilden die Sprichwörter und Zitate, die aus der griechisch-römischen Geschichte stammen. Als Beispiel wäre hier eine Karikatur zu nennen, die Manuel, den König von Portugal, in den Löwenkäfig der Revolution gestoßen zeigt, mit dem Spruch *Hic Rhodus, hic salta!* („Hier ist Rhodos, also spring!“), der als antike Anekdote überliefert ist und die Forderung ausdrückt, Worten Taten folgen zu lassen (Abb. 4.28). Bezeichnend ist der fehlende inhaltliche Bezug zum Bild, der sich in anderen Fällen wiederholt. Daneben wird etwa Konstantins I. Weissagung (In diesem Zeichen wirst du siegen) in einen zeitgenössischen Kontext gesetzt, der wie im ersten Beispiel (abgesehen indirekt von der phrygischen Mütze) keine motivische Antikenrezeption beinhaltet (1911-644). Ebenso taucht der Name Brutus in einer Geschichte auf, die überhaupt nicht mit einer historischen Person verbunden ist (1911-642). Hier war die wohl alltägliche Verwendung dieser Sprüche und

²⁷⁰Karl Theodors Bildprogramm auf der Heidelberger Alten Brücke und am Schloss, das seinen Tugenden den Erfolg seiner Herrschaft zuschreibt, ist nur ein Beispiel für das „L'Etat c'est moi“-Denken seines Standes; Prückner 1988.

²⁷¹*Der Kunstgelehrte* 1910-623 vor dem Herakles Farnese und die *Preisfrage* 1919-869 zum Charakter u.a. der ägyptischen, römischen und hochmittelalterlichen Zeit.

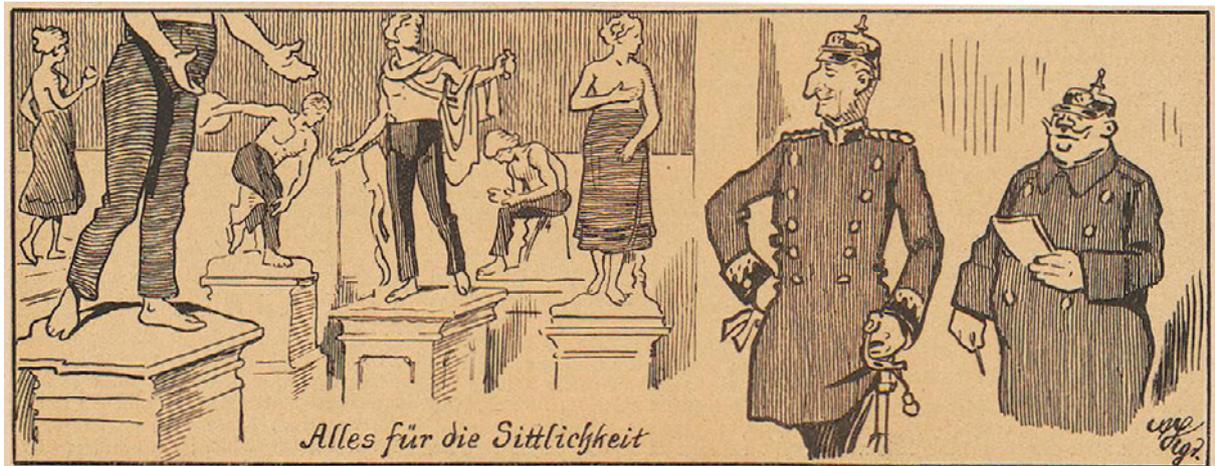


Abbildung 4.29: Ein Gedenkblatt für Traugott von Jagow/Die deutsche Polizei auf der Höhe, Ausschnitt WJ 723 (1914). ©UB HD

Namen als Bestandteil der deutschen Redekultur um 1900 eher der Antrieb für die Rezeption als die antike Vorlage. Wegen der großen Divergenzen innerhalb dieser textlichen Gruppe und der Tatsache, dass viele von ihnen sich als mittelalterliche Relikte herausstellen (etwa *Numquam retrorsum* als welfischer Wahlspruch oder *Tres faciunt collegium*) ist eine genauere Darstellung verzichtbar.

Verwandt zu der Verwendung dieser Sätze in ihrem modernen Gebrauch sind Bilder, die Museen oder Kunsthandel thematisieren, d.h. namhafte Stücke oder Kopien davon zeigen. Am weitesten verbreitet sind dabei verschiedene Typen von Aphrodite-Skulpturen, die im Museum, Geschäft oder Garten stehend gezeigt werden und eine zeitgenössische Szene wiedergeben, in der das antike Objekt bzw. seine Kopie ganz eindeutig auf seinen Charakter als Einzelstück reduziert wird (Abb. 4.29). Dies wird in Kap. 4.5 noch weiter untersucht.

Ein größerer Themenkreis, der eine eigene Kategorie rechtfertigt, ist darüber hinaus Ägypten, dessen Prominenz im Fundus (6 Bildbeiträge) sich jedoch überwiegend aus der Rolle der Pyramiden und der Sphinx als prägnante Symbole für das strategisch bedeutsame Land erklärt. Beiträge, die darüber hinausgehend 'ägyptisierende' Ikonographie zeigen, beschränken sich neben einer der eben erwähnten die Forschung rezipierenden Karikaturen auf zwei an altägyptische Reliefs angelehnte Bilder (Abb. 4.30). Die offenkundige Phantasiegestalt der Hieroglyphen in diesem Beitrag weist darauf hin, dass die Intensität des Kontaktes des Zeichners als wohl eher sporadisch zu deuten ist, womöglich gar nur im Rahmen einer flüchtigen Vorbereitung auf das konkrete Motiv.

4.3 Zwischenfazit: Schule und Museum statt Universität und Atelier

Es ist an dieser Stelle bereits möglich, eine vorläufige Schlussfolgerung zu ziehen. Die Karikaturen im *Wahren Jacob* rezipieren antikes Bildgut auf vielfältige Weise in ganz unterschiedlichen Kontexten. Dies ist angesichts des Fehlens einer eigenständigen sozialdemokratischen Interpretation des Altertums und seiner Motivik logisch.

Wohl wurden seit der Französischen Revolution Freiheit, Bürgertugend und Gleichheit auf der einen sowie Elitenherrschaft und Imperialismus auf der anderen Seite mit griechischen und römischen Begriffen und Ideen verglichen und ausgedrückt und die Ikonographie der revolutionären Bildsprache explizit von antikisierenden Allegorien abgeleitet. Doch so wie diese Figuren und Symbole nicht vorlagengetreu der Antike, sondern vier Jahrhunderten der Interpretation entstammten, so waren in der Folge auch Sprache und Graphik der französischen Aufständischen in einer eigenständigen, proletarischen Rezeptionsgeschichte einer Erweiterung, Vermischung und Umdeutung späterer Generationen unterworfen. Als die deutsche Sozialdemokratie und mit ihr der *Wahre Jacob* um 1900 verstärkt nach einer eigenen, auch künstlerisch sichtbaren



Abbildung 4.30: *Andere Zeiten, gleiche Sitten*, WJ 960 (1923). ©UB HD

Identität suchten, nahm sie in ihrer Antikenrezeption keine Anleihen bei der sich gleichzeitig revolutionierenden Altertumswissenschaft. Auch die neuen Zugänge zur antiken Kunst, die die zeitgenössische Avantgarde suchte und fand, blieben trotz einzelner Versuche zu einer neuen sozialistischen Kunst in der Ikonographie der sozialdemokratischen Bewegung ohne Widerhall.

Stattdessen knüpfte die Bildsprache des *Wahren Jacob* in der Wahl von Themen und Motiven an die von Barock und Klassizismus geprägte Verfügungsmasse an, die in Form der revolutionären Umdeutung seit 1789 und in der Form des bürgerlichen sozialen Kapitals zur Verfügung stand, das sich wie in Kap. 2.4 erläutert nicht im Gleichschritt mit der Forschung aktualisierte, sondern in einer eigenen Sphäre existierte (Abb. 4.31). Bevor jedoch dieses Fazit abschließend formuliert werden kann, fehlen zur Vervollständigung noch drei Untersuchungsaspekte: Die Rolle der einzelnen Zeichner, das Repertoire der antiken Originalvorlagen sowie der Charakter der Antikenrezeption in den drei politischen und gesellschaftlichen Krisen.

4.4 Die Zeichner

Es sind nicht nur die bereits im bibliographischen Abriss genannten Karikaturisten, deren Beiträge Antike rezipieren und im Katalog (Anhang 1) auftauchen. Ausweislich der Signaturen sowie Namensnennungen treten zu den in Kapitel 3.2 aufgezählten Künstlern noch einige Namen mit teilweise auffälligen Rezeptionen hinzu, die EGE nicht in seine Liste aufnahm. Das sind, in chronologischer Reihenfolge ihres ersten Erscheinens: Wilhelm **Lehmann**, Emil **Erk**, A. **Mrawek**, M. **Vanselow**, J. **Kaufmann**, Erich **Schilling**, Rudolf **Wolf**, Otto **Delling**, Willi **Steinert** (alle vor 1914), ferner Jacobus **Belsen** (1922), **Bertsch** (1922) und Alois **Florath** (1923). Darüber hinaus tauchen immer wieder vereinzelte Beiträge auf, deren Signaturen zu kurz (Initialen) oder nicht zu entziffern sind, sowie eine große Zahl anonymer Bilder (vgl. Anhang 2). Das so gegebene Bild zeigt eine Dreiteilung der Beitragenden: Ein großer, vielfältiger Mitarbeiterkreis vor 1914 wurde während des Krieges durch eine reduzierte Stammbesetzung ersetzt, und erst nach dem Friedensschluss ist wieder eine größere Öffnung festzustellen. Diese Feststellung kann selbstverständlich hier nur für den Aspekt der Antikenrezeption getroffen werden, es liegt jedoch

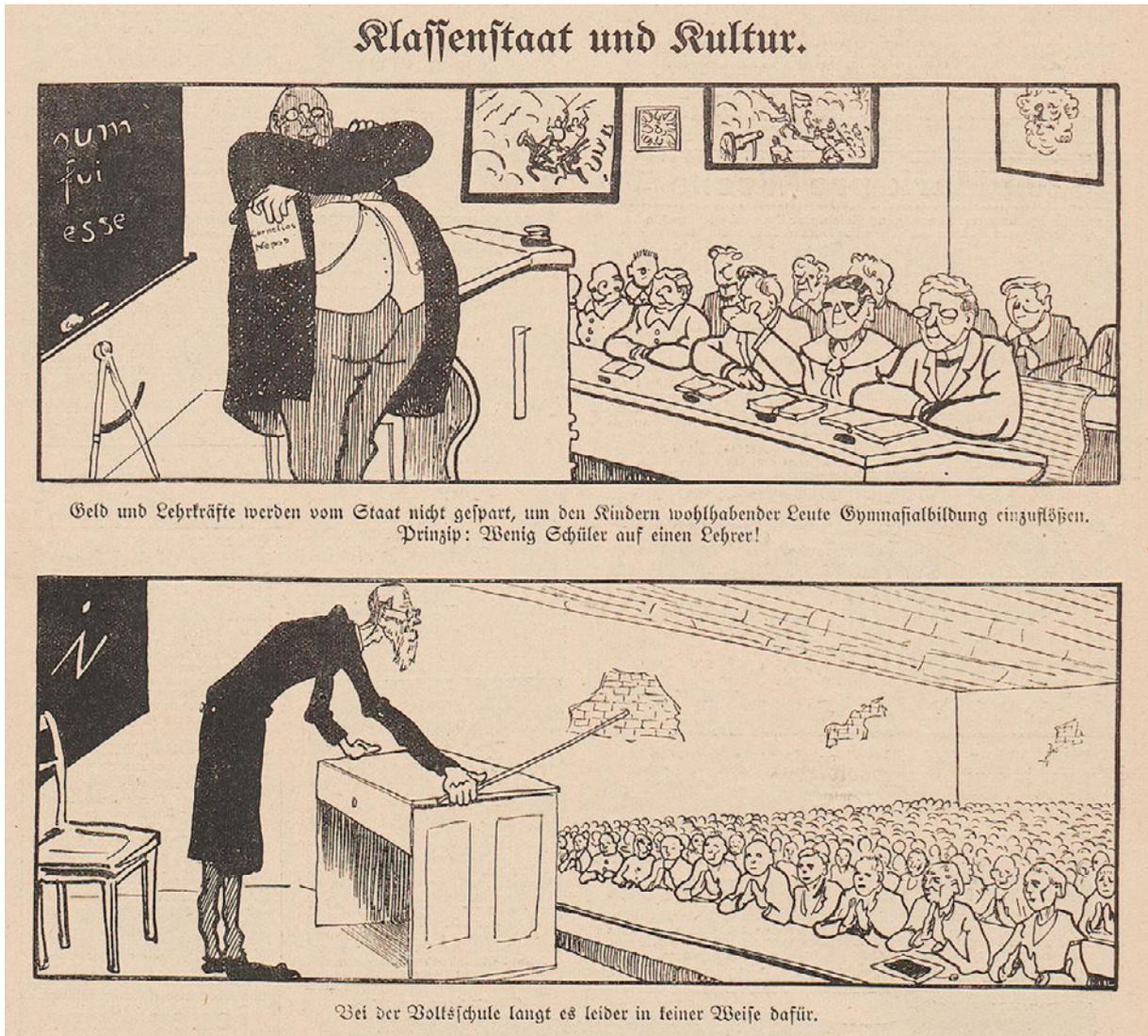


Abbildung 4.31: Klassenstaat und Kultur, WJ 725 (1914). ©UB HD

Anteil der Zeichner an grafischer Antikenrezeption 1910-1923

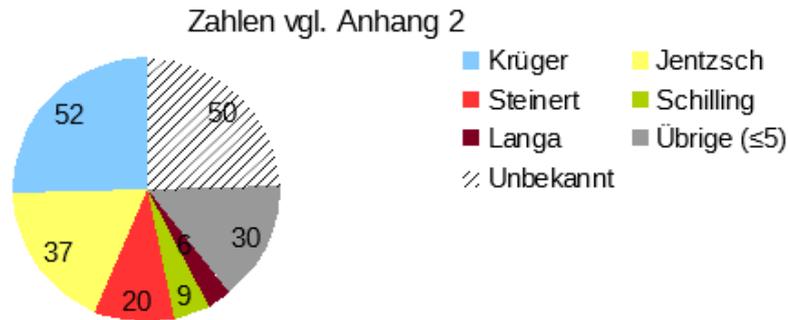


Abbildung 4.32: Verteilung der Beiträge nach Zeichnern.

nahe, sie allgemein zu treffen, wie auch EGES Schilderung der Arbeitsteilung zwischen Jentzsch und Krüger belegt²⁷².

Auffällig ist zudem die Diskrepanz zwischen der Auflistung, die dieser basierend auf der kunsthistorischen und numerischen Prävalenz gegeben hat, und dem Bild, das sich bezüglich der Antikenrezeption ergibt. Von den bei EGE genannten Zeichnern fehlen Krain, Edel und Engert fast vollständig. Auch Lau, gemeinsam mit Jentzsch als außerordentlich produktiv bezeichnet und langjähriges Redaktionsmitglied, fällt bis auf zwei mutmaßliche Beiträge weg. Jentzsch und Krüger bleiben dagegen sowohl wie erwähnt während des Krieges als auch davor und danach erhalten und treten prominent hervor. Steinert, Erk und Schilling, die mit ihrer Art der Antikenrezeption auffallen, finden bei EGE überhaupt keine Beachtung; dies könnte jedoch auch daran liegen, dass ihre Schaffensperiode größtenteils in den letzten Momenten der Vorkriegsära beginnt und somit am Ende seines Untersuchungszeitraums.

Aus den absoluten Zahlen, wie sie hier in Abb. 4.32 und in Anhang 2 gegeben sind, lässt sich freilich keine Aussage zur relativen Bedeutung der Antikenrezeption im Gesamtrepertoire der Künstler ableiten. Es ist jedoch möglich, qualitative, positive Einzelaussagen zu treffen sowie diese zu den bekannten Bildungswegen in Beziehung zu setzen.

Über den Bildungsweg **Krügers** ist, wie in Kap. 3.2 beschrieben, leider so gut wie nichts bekannt. Er scheint jedoch eine Laufbahn innerhalb des Berufsfeldes der Pressezeichner und Illustratoren verfolgt zu haben und wird daher im Alltag mit der gesamten Bandbreite an Motivvorlagen vertraut gewesen sein und sie ohne individuelle Note umgesetzt haben, da *Ege* ihn insgesamt als wenig innovativ und stilistisch konservativ charakterisiert. Seine Führungsposition in der Liste der Zeichner mit Antikenrezeption erklärt sich demzufolge aus seiner Rolle als einer der Hauptmitarbeiter in den Jahrgängen um den Krieg herum. Seine Arbeit ist entsprechend vielfältig und weist verschiedenste Arten von Antikenrezeption auf, von der allegorischen Figur als bequeme Verkürzung eines Sachverhalts (Michel-Atlas 1921-904) bis zur detailgenauen Abbildung echter antiker Vorlagen (vgl. Abb. 4.33, Abb. 4.29).

Jentzsch, der numerisch an zweiter Stelle folgt, absolvierte immerhin eine Ausbildung im Kunstgewerbe und besuchte darüber hinaus eine Kunstakademie, was ihn in direkten Kontakt mit der Historien- und Genremalerei brachte, zwei Bereiche, deren Bildsprache sehr stark mit antiken Relikten durchsetzt war. Auch war er selbst eine Zeit lang in der Malerei aktiv²⁷³. Obwohl ihm ein fundierteres Verständnis der kunsthistorischen Zusammenhänge unterstellt werden darf und er in der Literatur insgesamt positiver bewertet wird als Krüger, ist auch seine Prominenz im Befund eher der Rolle als Partner von Krüger bei der Gestaltung vieler Jahrgänge im Untersuchungszeitraum geschuldet. In seinem Repertoire, das ähnlich vielfältig ist wie das Krügers, fällt besonders seine Stärke in großformatigen, dramatisch inszenierten Allegorien auf, die Län-

²⁷²Ege 1992, 69.

²⁷³Ege 1992, 69f.

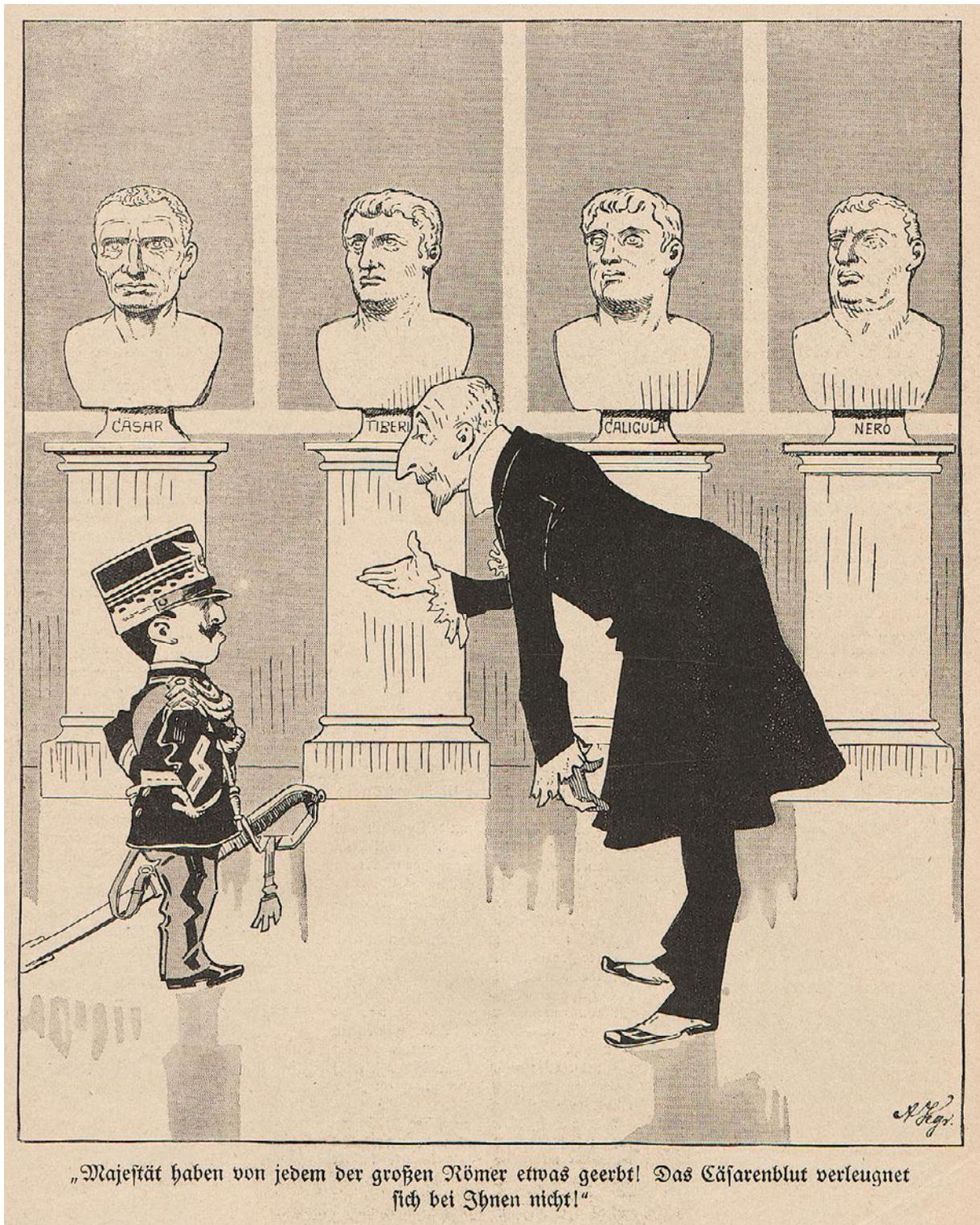


Abbildung 4.33: A. Krüger, Cäsarenblut, WJ 759(1915). ©UB HD



Abbildung 4.34: H. G. Jentsch, *Mors Imperator*, WJ 741(1914). ©UB HD

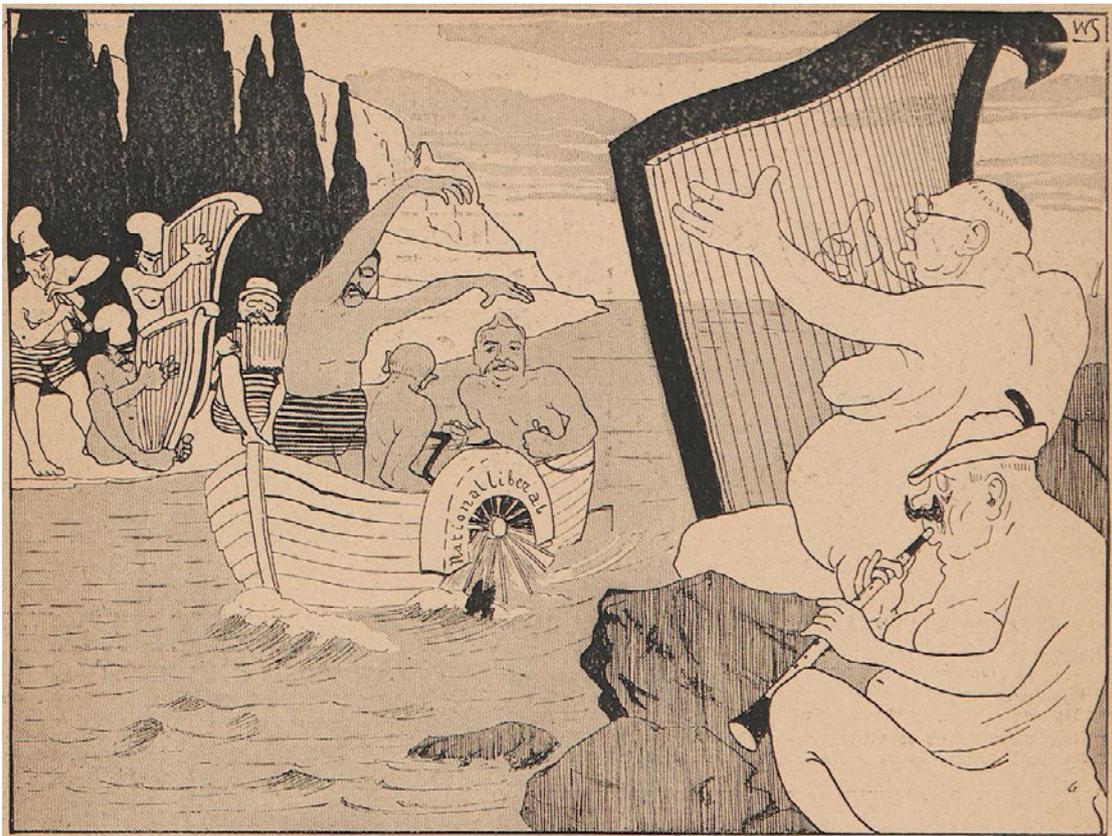


Abbildung 4.35: W. Steinert, *Der nationalliberale Schiffer*, WJ 669(1912). ©UB HD

der, den Krieg, den Tod und vieles weitere verkörpern können und deren versierter Umgang mit antiken Versatzstücken wie Kleidung oder Ornamenten (Abb. 4.34 sicher seiner Erfahrung in großformatiger Historienmalerei geschuldet ist. Ähnlich verhält es sich mit sehr nah am originalen Charakter bleibenden Aktualisierungen antiker Mythen (z. B. das Delphische Orakel 1911-644, die Parzen 1912-665, Charon 1919-850) Zu beachten ist jedoch auch sein Talent als Kopist originaler Werke und Stile, wie in Abb. 4.22.

Nicht auf den ersten Blick nachvollziehbar ist dagegen das häufige Auftreten **Willi Steinerts**. Sein Fall ist interessant, denn er steuert zum Fundus einige der einfallsreichsten und innovativsten Neuinterpretationen antiker Stoffe bei, wie z. B. Abb. 4.35. Laut ACHTEN schloss er lediglich eine Bergmannslehre ab und war nach einem Arbeitsunfall als einfacher Postangestellter tätig²⁷⁴. Bei ihm scheint keine fachkundige Heranführung an das motivische und thematische Repertoire von traditioneller Kunst und Kunstgewerbe stattgefunden zu haben, ebenso wie ihm mit großer Wahrscheinlichkeit eine schulische Bildung in den alten Sprachen abgesprochen werden kann (das ist, außer bei Langa, vermutlich bei allen der Fall). Das erklärt eventuell seine Freiheit und Innovativität im Umgang mit den klassischen Vorlagen und wirft auch etwas mehr Licht auf Synthesen wie die von Sirenen und Skylla und Charybdis in Abb. 4.35.

Erich Schilling, der mit einem Abstand auf Steinert folgt, wird von EGE in seiner Untersuchung nicht beachtet. Bei ihm ist jedoch bereits die Zuweisung einzelner Beiträge schwierig, da sie nie signiert und nur selten mit Urheberangabe versehen sind. Sein Stil ist sehr individuell und tritt in seiner Holzschnitt-Optik deutlich aus dem übrigen Befund heraus (vgl. Abb. 4.14, dennoch wurden nur sichere Zuweisungen berücksichtigt. Der „Experte für Elendsdarstellungen“, der mit „groteskem Humor“ und „wahrem Häßlichkeitskult“ (APPEL) arbeitete, war vorrangig beim intellektuelleren Konkurrenzblatt des *Wahren Jacob*, dem *Simplicissimus* beschäftigt und galt dort in sozialkritischer wie stilistischer Hinsicht als der profilierteste seiner Kollegen. Zwischen 1905 und 1916 zeigte auch Blos' Zeitschrift seine Bilder.

²⁷⁴Achten 1994, 17.

Sein Bildungsweg ist nur teilweise nachzuvollziehen: Als Sohn eines reich gewordenen Waffenfabrikanten kam er im Elternhaus mit sozialistischer Literatur in Kontakt und wurde entsprechend vorgeprägt. In seiner Jugend besuchte er während eines Kuraufenthaltes kurzzeitig eine Kunstgewerbeschule und machte anschließend eine Ausbildung als Graveur in der Gewehrfabrik seines Vaters. Zwar befürworteten auch die Eltern eine künstlerisch angehauchte Karriere als Zeichenlehrer, doch Schilling zog 1903 nach Berlin, um an einer Kunstakademie oder Kunstgewerbeschule zu studieren. Der Inhalt oder ein etwaiger Abschluss des Studiums sind zumindest bei APPEL nicht bekannt, bis er zwei Jahre später als Zeichner in den Karikaturenzeitschriften erscheint²⁷⁵.

Auch bei Schilling ist also eine berufliche Erfahrung mit gängigen Motiven der Illustration und kleinformatigen Grafik festzustellen, die er sowohl handwerklich als auch vermutlich akademisch erwarb. Die Höhen der großformatigen Malerei, in denen Jentzsch erste Erfahrungen sammelte, scheinen ihm jedoch zeitlebens fremd geblieben zu sein. Seine Beiträge fallen mit prägnanten Darstellungen einiger der bekanntesten antiken Themen auf, allen voran Herakles (1910-637, 1916-782), ferner verbreiteten Motivstandards wie Legionären (1911-660), Iustitia (1911-639a/b) und anderen allegorischen Gestalten (z.B. Triton 1912-674, Pax 1911- 646). Sein Umgang mit dem Material war gemäß seiner besseren Vorbildung 'richtiger' als der Steinerts (vgl. seine *Iustitia* in Abb. 4.14 mit Steinerts *Preisaußschreiben* Abb. 4.16), doch seine Reflexionen bezüglich der Themen scheinen weniger tief gewesen zu sein als die des tatsächlich im Genre ausgebildeten Jentzsch.

Zuletzt noch unter den hier erwähnten Zeichnern zu **Rata Langa**. Dessen Auftauchen im *Wahren Jacob* spiegelt in keiner Weise seinen stilistischen Einfluss auf die zeitgenössische Karikatur wieder, da er ursprünglich in seiner Heimat Italien als Herausgeber seiner eigenen erfolgreichen Satirezeitschrift tätig war²⁷⁶. Bei den Bildern im *Jacob* dürfte es sich daher hauptsächlich um Reproduktionen oder einzelne Gastbeiträge handeln. Als Adelige und Besucher einer italienischen Universität ist bei ihm am ehesten eine humanistische Bildung mit den klassischen altsprachlichen Inhalten zu vermuten. Seine Bilder zeigen Sonnenwagen, geschickt in ein zeitgenössisches Umfeld eingebundene Marsfiguren (1910-629, 1913-694) und kreative Neuinterpretationen von Mythen und Motiven; so ist er etwa für gleich zwei der in Kap. 4.2, Tab. 4.6 zitierten Beiträge verantwortlich, die Europa in einer Alternative zum traditionellen Motiv zeigen (vgl. Abb. 4.21).

Insgesamt lässt sich unter den bezüglich der Umstände der Beitragszählung gemachten Einschränkungen vorsichtig die These formulieren, dass *Art und Intensität des Kontaktes mit klassischen Bildungsinhalten direkt mit dem Wesen der Antikenrezeption der individuellen Zeichner zusammenhängen*. Neben Ausnahmen wie Steinerts freimütigen Innovationen besteht die Verbindung jedoch vor allem im Grad der künstlerischen, weniger der historischen Vorbildung. Eine größere Vertrautheit wie beim Kunstakademieschüler Jentzsch bewirkt eigenständigere, vielfältigere Rezeptionen, während Schilling in der Regel konservativer bleibt. Dabei handelt es sich selbstverständlich nur um eine allgemeine Tendenz; auf eine detaillierte Untersuchung des Gesamtwerks der Zeichner wurde ja verzichtet. Zur Vervollständigung dieser These müsste auch die Frage untersucht werden, wo akademisch ausgebildete Zeichner die Rezeption antiker Motive vermissen lassen. Ansatzpunkte bieten die beiden Akademie- bzw. Universitätsstudenten **Engert** und **Edel** sowie der ausgebildete Grafiker **Krain**, die von EGE erwähnt werden. Dabei würde Engert angesichts seiner nur kurzen Schaffensperiode mit der Zahl seiner Beiträge (vgl. Anhang 2) der hier gemachten Beobachtung zumindest nicht widersprechen. Edel, der trotz eines Kunststudiums und einer kurzlebigen Monumentalmaler-Laufbahn nirgends aufgefunden werden kann, kann vielleicht mit seiner Eigenschaft als Nebenberufler (hauptsächlich Illustrator und Werbegrafiker) erklärt werden. Nur Krain taucht angesichts seiner langen Zeit beim *Jacob* auffällig selten auf.

²⁷⁵Alle Angaben zu Schilling aus Appel 1995, 10-24.

²⁷⁶Ege 1992, 139.

4.5 Die Quellen

Zur weiteren Erschließung der Zusammenhänge zwischen Original (Antike) und Rezeption (Neuzeit) nun zu einer genaueren Aufschlüsselung der Themen, die bereits in der Erstanalyse angesprochen wurden. Bei der Erfassung der einzelnen Elemente wurden Beiträge auch doppelt gezählt, wenn sie verschiedene beinhalteten, ebenso wie textliche und bildliche Antikenrezeption nicht zu einer Entscheidung entweder-oder in der Zählung führten (außer wenn Titel oder Beibtext lediglich den Bildinhalt benennen). Anhang 3 und 4 verzeichnen sämtliche nennenswerte Themen und Vorlagen, die konkret in den Antike rezipierenden Zeichnungen und Texten vorkommen.

Thema	Bild	Text	Thema	Bild	Text
Olymp als Ort/Konzept	X	X	-Danaiden	X	-
-Athena	X	X	-Hades und Persephone	X	-
-Mars	X	X	-Kerberos	X	X
-Mercur/Hermes	X	X	-Sisyphos	X	-
-Vulkan	-	X	-Tantalos	-	X
-Poseidon/Triton	X	-	Sonstige: Damokles	X	-
Sonstige Gottheiten: Erinyen	X	-	Allegorien: Iustitia	X	-
-Hades	X	-	-Europa	X	X
-Helios	X	-	-Flussgottheiten	X	-
-Kronos	X	X	-“Marianne-Sozialdem.“	X	-
-Mors	X	X	-Nationalallegorien	X	-
-Nemesis	-	X	-Weibl. Allegorien allg.	X	-
-Parzen	X	-	Historisches: Barbaren	-	X
-Victoria	X	-	-Diogenes	X	X
Fabelwesen: Gorgo	X	-	-Hinrichtung d. Sokrates	X	-
-Harpyien	X	-	-Hopliten	X	-
-Hippogreif	X	-	-Orakel	X	-
-Kentauren	X	-	-Arminius	-	X
Herakles: Hydra	X	X	-Brutus	-	X
-Scheideweg	-	X	-Caesar(mord)	X	-
-Ställe des Augias	-	X	-Gladiatoren	X	X
-Übriges	X	-	-Kaiser (bis Trajan)	X	-
Odyssee: Sirenen	X	-	-Kaudinisches Joch	-	X
-Skylla und Charybdis	X	-	-Konstantin d. Gr.	-	X
-Übriges	-	X	Legionäre/Waffen	X	-
Göttliche Strafen: Atlas	X	-	Schlacht a. d. Milv. Brücke	-	X
-Prometheus	X	-	-Schlacht v. Philippi	-	X
Theben: Ödipus und Sphinx	X	-	-Siegerkranz	X	-
Troja: Danaer	-	X	-Tarpeischer Felsen	X	-
-Laokoon	X	-	-Triumph(wagen)	X	X
-Parisurteil	X	-	Ägypten	X	-
Unterwelt: Charon, Styx, Lethe	X	X	Vord. Orient	-	X

Tabelle 4.7: Präsenz von Themen und Motiven, nach Bild- und Textbeiträgen getrennt.

Die Beiträge mit ikonographischer Antikenrezeption, d.h. jene, in denen sich antike Motive und Inhalte bildlich ausgedrückt zeigen²⁷⁷, belegen eine große Vielfalt. Diese ist deutlich größer als die der Textbeiträge, wie Tab. 4.7 aufzeigt. Standen Bild und Text in keinem Widerspruch zueinander (z. B., wenn der Titel bloß den Inhalt des Bildes kongruent zum Motiv beschreibt oder der korrekt benannte Gott etwas sagt), wurde der Beitrag als Bild gezählt, Texte sind daher die Katalogeinträge, in denen eine Antikenrezeption schriftlich vorliegt, im zugehörigen Bild, falls vorhanden, jedoch nicht.

²⁷⁷Wenn sie Kern der Bildaussage waren. Für antike Stücke mit dekorativer bzw. Hintergrundfunktion s. das folgende Kapitel.

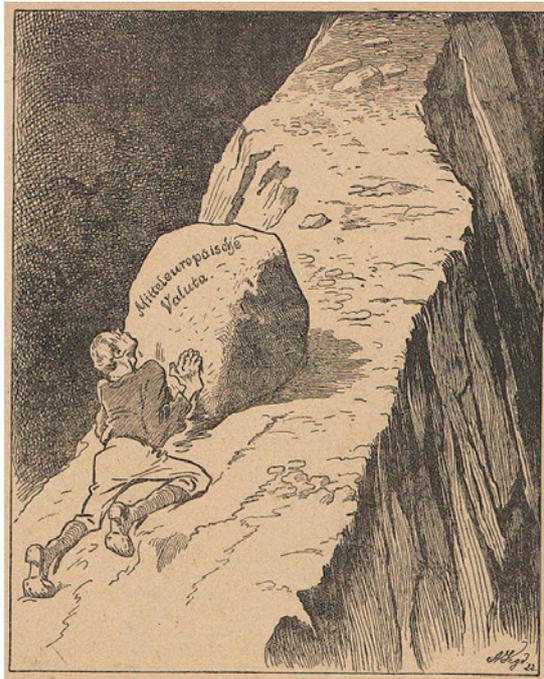


Abbildung 4.36: *Das ewige Problem*, WJ 952 (1923). ©UB HD

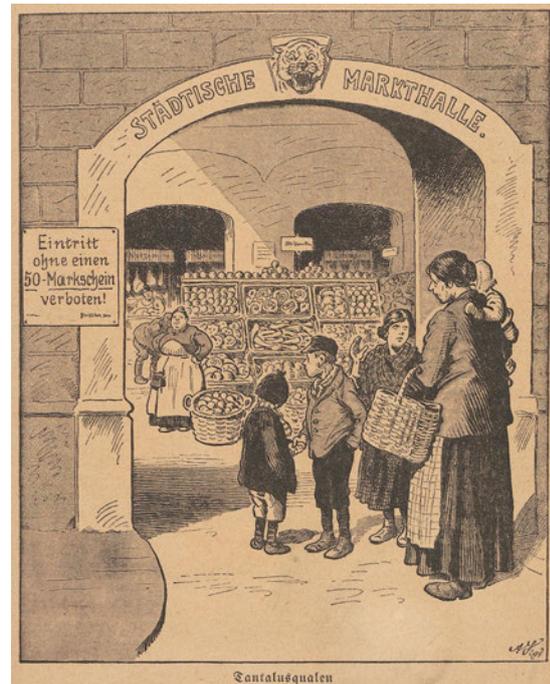


Abbildung 4.37: *Aus der Zeit / Tantalusqualen*, WJ 930 (1922). ©UB HD

Im Ergebnis fallen zwei Dinge auf: Erstens ist die Zahl der hier definierten Themen- und Motivkomplexe bei den Bildbeiträgen (unabhängig von deren absoluter Zahl) fast doppelt so groß wie die der Textbeiträge. Zweitens verhalten sich die Texte im Befund oft komplementär zu den Bildern. Ein prägnantes Beispiel sind die Strafen in der Unterwelt: Während die Danaiden als solche benannt und mit dem antiken Motiv des Wasserschöpfens verbunden werden, ist der Mythos des Sisyphos als solcher nur selten benannt, aber aufgrund des Motivs deutlich erkennbar. Umgekehrt dagegen wird die Strafe des Tantalos zwar als Thema zur Visualisierung wirtschaftlicher Not in zwei Karikaturen aufgegriffen, doch nur durch die Überschrift ausgedrückt, während das Motiv selbst fehlt (Abb. 4.36 und 4.37).

Das Verhältnis zwischen Bildern und Texten, was die Wahl und Zahl von Motiven und Themen betrifft, lässt sich mit der Existenz zweier voneinander getrennter Quellengattungen erklären. Für die Texte kommen dabei eben hauptsächlich die antiken Schriftzeugnisse in Frage, die seit der Renaissance in Europa gelesen und übersetzt wurden. Deren Vorteil, mythologische und historische Themen komplexer darstellen zu können, findet im *Wahren Jacob* seinen Ausdruck darin, dass z.B. die Schlachten von Philippi und an der Milvischen Brücke (hier der Ausspruch *in hoc signum...*) bildlich nicht darstellbar waren und ganz im Gegenteil sogar mit vollkommen zeitgenössischem Stil verarbeitet wurden (Abb. 4.38). Auch längere Mythen mit wendungsreicher Handlung, die dem antiken Konzept der ikonographischen Verkürzung²⁷⁸ nicht dienlich waren, wurden eher in Quellen wie z.B. Ovids *Metamorphosen* in die Neuzeit überliefert und finden entsprechend auch im *Jacob* eine Rezeption in Textform. Während z.B. das Bild des die Köpfe der Hydra abschlagenden Herakles antik wie modern verbreitet ist²⁷⁹, ist der komplexere Mythos der Reinigung der Ställe des Augias schriftlich verarbeitet worden.

Für die Bilder wiederum, also die tatsächliche ikonographische Antikenrezeption, standen viele verschiedene Quellengattungen der antiken Kunst zur Verfügung, darunter Skulptur, Plastik, Numismatik, Architektur etc. Auf diese wird später noch genauer eingegangen werden. Neben der Verarbeitung von Themen und Inhalten war hier die Inspiration durch Motive, Stil-

²⁷⁸Vgl. hierzu die Schwierigkeiten, die klassische Vasenmaler bei der Wiedergabe der Gesandtschaft Odysseus' zu Achill im Trojanischen Krieg hatten. Die in der *Ilias* in großer Länge geschilderte Unterredung der beiden mitsamt ihrem Ergebnis wurde letztendlich wohl nur in der Kunst darstellbar, als eine Motiv-Vorlage in Form eines Bühnenstückes vorhanden war; Kossatz-Deißmann 1981, bes. 113f.

²⁷⁹Mit über 100 antiken Darstellungen im Katalog von Kokkorou-Alewrass 1990 für die Hydra und etwa 20 für die Ställe im Katalog von Woodford 1990 wird das Verhältnis deutlich; vgl. auch Bezner 2016.

charakteristika und Kompositionsschemata möglich, und die entsprechend breitere Materialbasis bewirkt auch eine größere Vielfalt, in der das Erbe des Altertums in den Karikaturen erscheinen konnte. Während die Textquellen primär der Vermittlung des Philologen und Historikers (und, unmittelbarer, des Lehrers) bedurften, konnten Kunstobjekte von jedermann in Museen begutachtet werden und standen nicht nur als Repliken und Abgüsse, sondern auch als neuzeitliche Kopien und Rezeptionen überall in Europa zur Verfügung. Die bereits seit fünf Jahrhunderten andauernde Begeisterung für das Klassische und deren Niederschlag in der westlichen Kunst seit der Renaissance hatte dabei nicht nur den Charakter der Originale vermischt und verfälscht (z. B. in der Frage der Farbigkeit), sondern auch eine Vielzahl von Interpretationen dieser Vorlagen neu geschaffen, wie im Katalog von Gerlach. Dies erklärt sowohl die quantitative Überlegenheit der Bild- vor der Textrezeption antiker Inhalte im *Wahren Jacob* als auch deren differenzierteres und umfangreicheres Repertoire, wogegen aus den Textbeiträgen einzelne Themen hervorrangen, die durch ihre Komplexität oder historische Einmaligkeit (z. B. die Schlachten) im Medium des Bildes nicht darstellbar waren.



Abbildung 4.38: Die blamierten Europäer nach der Schlacht bei Philipp, WJ 667 (1912). ©UB HD

Ein kurzer Einschub an dieser Stelle: BUCHNERS Urteil, dass sich die Sozialdemokratie Arminius bzw. Hermann als deutschem Nationalsymbol in der Deutung des Bürgertums, wonach dieser für die germanische Stärke, Einheit und Freiheitsliebe gegen Rom stand, verwehrt, kann auch im *Wahren Jacob* bestätigt werden. Eine bildliche Rezeption findet nicht statt, und der einzige Textbeitrag, in dem diese Figur erwähnt wird, nennt ihn, wie der Autor es auch schreibt, lateinisch Arminius und betont damit mehr den Aspekt der Einfachheit und Unabhängigkeit²⁸⁰.

Untersucht man zur Vertiefung die bildliche Antikenrezeption weiter hinsichtlich der Ursprünge, so ergeben sich daraus noch weitere vielsagende Erkenntnisse. Ganz allgemein (und nicht immer zutreffend) ist es auffällig, dass die gänzliche oder teilweise Übernahme eines realen Vorbilds, d.h. hauptsächlich einer Skulptur oder eines architektonischen Elements (Tafel 4-7, Anhang 3), das eine Gestalt oder ein Thema darstellt, das auch inhaltlich in Beiträgen thematisiert wird, nicht mit diesen korrespon-

diert. So wird etwa der Typus des Herakles Farnese zweimal angedeutet, doch handelt es sich beide Male um die Abbildung einer Statue als solche, wogegen die Darstellung der herakleischen Taten auf andere, mit größter Wahrscheinlichkeit neuzeitliche Kompositionen zurückgreift. Es ist tatsächlich so, dass der Großteil der Abbildungen von *pezzi grossi* auf Beiträge entfällt, die nicht das Thema des originalen Kunstwerks zum Inhalt haben. Die meisten stehen für sich selbst als Objekt.

Dies fällt, und das ist die zweite Erkenntnis aus der Analyse, besonders bei Rezeptionen der verschiedenen Aphrodite-Typen ins Auge, die sich sämtlich in Beiträgen finden, in denen sie explizit als Statue verwendet werden. Bilder, die mythologische Aspekte der Göttin aufgreifen, fehlen dagegen vollkommen, weshalb sie auch nicht in die Liste der Themen (Anhang 4) aufgenommen wurde. Die Verwendung dreier der bekanntesten und meistkopierten Typen von Aphrodite-Skulpturen (Knidos, Capitolina, Melos) in Rom und Paris belegt also die neuzeitliche Prominenz, die die Ursache für die Verwendung dieser Stücke in den entsprechenden Karikaturen ist (Abb. 3.5, 4.29). Ähnlich verhält es sich, wie bereits erwähnt, mit dem Herakles Farnese, dem Apoll von Belvedere, dem Diskobol und dem Dornauszieher, die als Einzelfälle auftauchen. Auch die beiden Statuen der Athena, die rezipiert werden, stehen nicht in Verbindung mit ihrem

²⁸⁰Buchner 2001, 202-205.

Mythos oder Kult, sondern entsprechen der musealen Ausstellung als Objekte der Bewunderung und Inspiration²⁸¹. So gut wie alle Rezeptionen antiker Originale finden nicht um deren Motiv oder mythologische Bedeutung willen, sondern wegen ihrer Funktion als Museumsstücke statt. In verstärktem Maße gilt das noch für indirekte Rezeptionen in Form von kopierten oder verfremdeten Kunstwerken, die antike Bildsprache und Motive verarbeiten, etwa Karikaturen von Daumier (*Die Helden der Entente*, 806/1907) oder allegorische Gemälde (Apotheose nach Wereschtschagin 773/1916, Erynnien nach v. Stuck, 873/1920), sowie, wenngleich aus einer anderen Quelle als der Zeichnerausbildung selbst, literarische Werke (Eichendorff 866/1919, Dante 916/1921).

Eine besondere Erwähnung verdient hier die sehr gewissenhafte Kopie des Sophokles im Typus Lateran im Hintergrund des Beitrags aus der Nummer 929/1922 (Abb. 4.39), die neben einigen Kaiserporträts (z. B. Abb. 4.33) mutmaßlich einzige Rezeption einer in Plastik überlieferten historischen Person, die sich in diesem Kontext thematisch nicht erklären lässt. Möglicherweise verbindet ihn der Inhalt eines seiner Stücke mit der Kritik an Frankreichs Rolle als Störenfried bei der vielversprechenden Wirtschaftskonferenz zwischen Siegermächten und Deutschland in Genua. Ein anderer Ansatz könnte Autopsie des Zeichners sein, d.h. dass Steinert am Ort des Geschehens, der einer der Palazzi in der Stadt gewesen sein wird, tatsächlich eine Replik dieser Skulptur als durchaus übliche Ausstattung herrschaftlicher Residenzen gesehen hatte. Angesichts der weiter oben angesprochenen Vorbildung Steinerts scheint das sogar wahrscheinlicher. Trotz intensiver Recherche konnte jedoch keine Quelle zum Inneren der Tagungsorte gefunden werden.

Das dritte Ergebnis, das an die vorangegangene Betrachtung anschließt, ist, dass die allermeisten Rezeptionen der *pezzi grossi* in Form von Hintergründen und schmückendem Beiwerk erfolgen. So stehen die Aphroditen als Kopien im Antiquitätenhandel, im Haus oder Garten eines reichen Industriellen oder im Museum als die „Göttin Griechenlands“, der Herakles ist bloßes Anschauungsobjekt des „Kunstgelehrten“ oder des Museumsbesuchers, und die Aristion-Stele wandert aus Athens Nationalmuseum heraus und wird zum Wanddekor im griechischen Thronsaal (Abb. 4.40).

Diese Funktion leitet über zu der Frage nach der Rezeption von Architektur. Rückgriffe auf das Kompendium antikisierenden Bauschmucks wurden bei der ursprünglichen Zählung für den Katalog ignoriert, da das überlieferte architektonische Vokabular der Renaissance und des Klassizismus keine verlässliche Trennung von original antiker Bauplastik oder Bautypen erlaubt. Übrig blieb als einziges sicheres Beispiel einer konkreten Rezeption eines antiken Baus die Athener Akropolis, auf die gleich in Kap. 4.6.1 näher eingegangen werden wird. Daneben wurde möglicherweise der Rundtempel auf dem Forum Boarium in seiner neuzeitlichen Erhaltungsform (Abb. 4.41), aber ohne seinen Kontext, und der nicht erhaltene Tempel des Janus in Rom rezipiert. Letzter ist mit doppelköpfigem Götterbild und durch die historische Tradition des Türenschließens bei Frieden²⁸² eindeutig identifiziert, und hier ist eine Orientierung des Zeichners an kaiserzeitlichen Münzbildern und darauf aufbauenden Rekonstruktionen möglich (Abb. 4.42).

4.6 Die Antikenrezeption im Kontext der Krisen 1910-1923

Es bleibt nun noch der letzte in der Einleitung angesprochene Aspekt des Charakters der Antikenrezeption in Beziehung zu den drei prägenden Krisen des Untersuchungszeitraums zu besprechen. Dabei werden einzelne Punkte exemplarisch erörtert.

4.6.1 Balkankrise (1912-1913)

Die Problematik, die mit den politischen und ethnischen Streitigkeiten im Grenzbereich zwischen Österreich-Ungarn und dem Osmanischen Reich verbunden ist, wird hier bei der Zählung konkret auf die unmittelbare Vor- und Nachzeit der beiden kurzen dortigen Kriege 1912 und

²⁸¹ Anders als Aphrodite wurde Athena dennoch in den Themenkatalog aufgenommen, da beide Beiträge mit längeren Begleittexten versehen sind, in denen auf die „Jungfrau“ und „Athene Deutschland“ verwiesen wird, während die Aphrodite-Skulpturen in ihren jeweiligen Bildern einfach nur Skulpturen bleiben.

²⁸² Graf 2006b.

Der Störenfried in Genua



„Aber sei doch still, Marianne; bei der leisesten Erschütterung kann das so sorgsam Aufgebaute zusammenstürzen, und Genua hat seinen Zweck verfehlt.“

Abbildung 4.39: Der Störenfried in Genua, WJ 929 (1922). ©UB HD

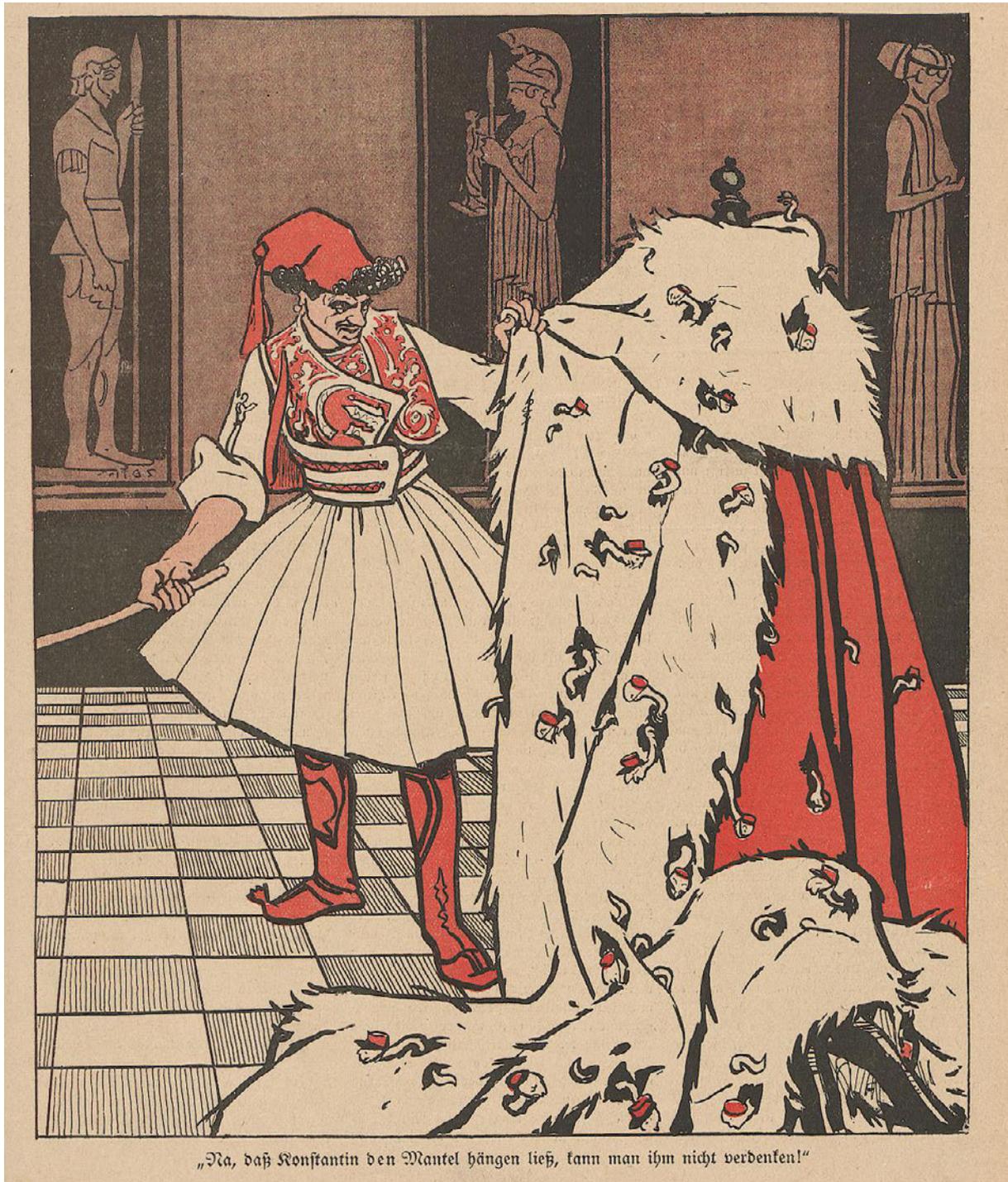


Abbildung 4.40: Aus Athen, WJ 809 (1917). ©UB HD

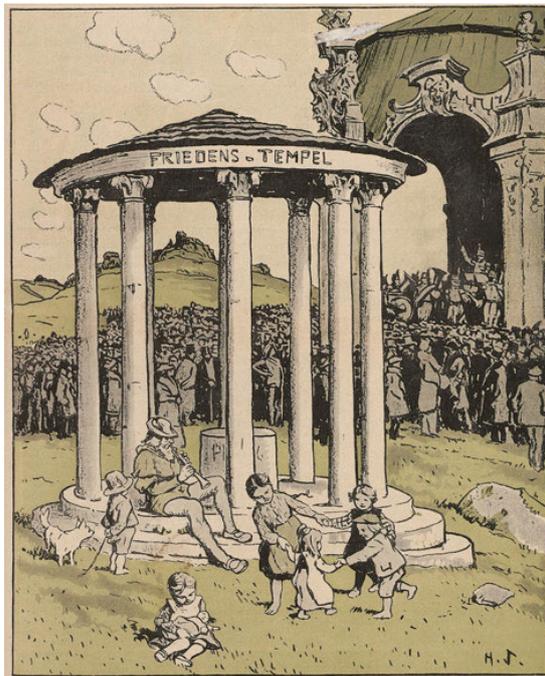


Abbildung 4.41: *Zwei Welten*, WJ 751 (1915).
© UB HD

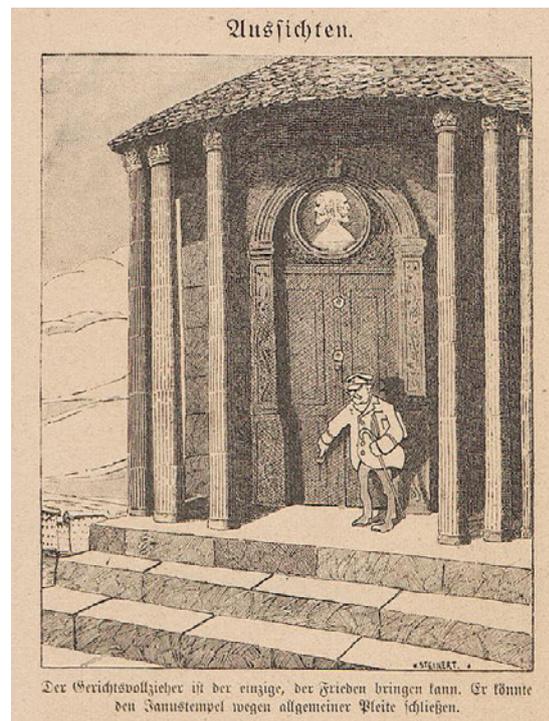


Abbildung 4.42: *Aussichten*, WJ 834 (1918).
© UB HD

1913 festgesetzt. Wenn auch das Attentat von Sarajevo den Weltkrieg letztendlich zum Ausbruch brachte, ist dessen stark von der Serbienfrage geprägte Vorgeschichte ab Mitte 1914 dennoch Teil des nächsten Kapitels.

Die Beiträge zu den Balkankriegen im Katalog sind recht wenige, eine Zählung direkt die Region oder die europäische Kriegsproblematik betreffender Bilder ergibt lediglich sieben in den Ausgaben 687-708 (Tab. 4.8) – neben anderen Beiträgen zu diesem Thema sowie anderen Beiträgen mit Antikenrezeption zu anderen Themen.

Wie bereits in der Einleitung dargelegt, war die Wahrnehmung der Kämpfe in Mittel- und Westeuropa von dem Bewusstsein bestimmt, dass die Gefahr eines weltweiten Krieges in diesen ethnisch-nationalistischen Auseinandersetzungen angelegt war, sollten sich die Großmächte dort noch tiefer verstricken. Daneben waren Brutalität und Kriegsverbrechen ein immer wiederkehrendes Thema. Allerdings nehmen nur drei der sieben Beiträge hier direkt auf die Balkankriege Bezug: Zweimal auf den Kampf der Griechen gegen die Türken und einmal auf die Strafe für die Grausamkeit der Kriegsparteien im Jenseits. Letzteres ist bereits in Kapitel 2.5 (Abb. 2.5) gezeigt. Die Antikenrezeption hier liegt im Motiv des Triumphzugs auf dem Wagen zu Pferde, mit gefesselten Gefangenen, die der zuschauenden Menge (hier Höllendämonen) präsentiert werden. Eine weitere Spezifizierung lassen weder Titel noch Untertitel zu, so dass die Interpretation, dass der Teufel letztendlich als Gewinner des Balkankriegs triumphiert und seine blutige Beute einfährt, nicht um weitere Verweise auf die Antike oder anderes erweitert werden muss. Typisch ist allerdings die Verquickung antiker heidnischer und christlicher Konzepte von Tod, Unterwelt, Hölle und Teufel, deren positives Gegenbild uns zuvor auch schon begegnet ist (Kap. 4.2.1).

Beiträge zu Griechenland zeigen den Olymp (Abb. 4.7) mit einem kleinen Ausschnitt zeitgenössischen Kriegsgeschehens und die Akropolis von Athen, ohne weitere Kontextualisierung (Abb. 4.43). Diese kann in der einfachen Komposition als bloße Ortskennzeichnung verstanden werden, die kaum mit tieferer Bedeutung verbunden ist, ähnlich wie dies auch in jüngster Zeit zu ganz anderen Themen der Fall ist, etwa bei zahlreichen Nachrichtenportalen und -sendungen, die die griechische Finanzkrise damit illustrierten (vgl. auch Abb. 4.40). Sowohl die Heimat der heidnischen Götter als auch die schon lange nicht mehr genutzte Ruine in der Stadtmitte Athens stehen hier nicht für damit verbundene komplexere Ideen, denn die Darstellung der Götter ist

Ausgabe	Titel	Beschreibung
688/1912	Der Olymp muss wieder griechisch werden	Juno fordert Zeus auf „Schmeiß mir jetzt den Türken raus!“
689/1912	Die Tätigkeit der Internationalen zu Weihnachten 1912	Der Sozialismus übergießt den kochenden Kriegsgott Mars mit Wasser
692/1913	Die Münsterglocke von Basel	Die Friedensglocke verjagt den Kriegsgott, der seine Waffen fallen gelassen hat
694/1913	„Wenns nach uns ginge, müsste das Auto in den Abgrund“	Politiker (darunter ein Offizier mit Legionärshelm) schieben das Auto der Dame Europa samt Friedensengel am Steuer über den Abhang
699/1913	Der Rüstungsschwindel	Mars in Legionärsrüstung pumpt die Rüstung der Machtblöcke in Europa bis zum Platzen auf, die Sozialdemokratie nimmt seinen Platz ein
706/1913	Vom Balkan (Das höllische Kriegsgericht)	Der Teufel auf seiner Biga nimmt die Führer der Balkankriege als Gefangene seines Triumphzuges mit in die Hölle
708/1913	Der neue deutsche Generalfeldmarschall	Wilhelm II. ernennt den griechischen König Konstantin (vor der Akropolis stehend) wegen seiner Tapferkeit zum Generalfeldmarschall

Tabelle 4.8: Beiträge zum Themenkreis Balkankrieg.

für die Verhältnisse der Karikatur weitgehend authentisch und kaum verfälscht, und die Akropolis taucht in manchmal mehr, manchmal weniger getreuer Abbildung später noch oft zur Kennzeichnung des zeitgenössischen Ortes Athen oder Griechenland auf, wobei das hier gezeigte Beispiel am 'Original'-Ende der Skala steht.

Die übrigen Beiträge zum Thema Krieg und Frieden in Europa wurden als Antikenrezeption erkannt, weil in ihnen der Krieg als Personifikation in der Ikonographie von Mars (einmal explizit beschriftet) oder zumindest in antiker Rüstung vorkommt, typischerweise Tunika, Lorica und Gladius des Legionärs. Auch dies ist wiederum eine sehr triviale Verwendung der Bildsprache, die einen effizienten Ausdruck der Aussage ermöglicht und nicht mit einer bestimmten Idee eines antiken Krieges oder eines Krieges in der Antike verbunden zu sein scheint (Abb. 4.44, 4.45, 4.46 vgl. auch Abb. 4.34). Dieses Motiv wird im folgenden Kapitel noch von großer Bedeutung sein.

Abschließend kann für die Krise auf dem Balkan kein bewusstes Konzept festgestellt werden, in dem die Antikenrezeption in den Karikaturen des *Wahren Jacob* eine Rolle spielt, die sich wesentlich von ihrer generellen Funktion unterscheidet.

4.6.2 Erster Weltkrieg (1914-1918)

Aus dem Befund der Jahre 1914 bis 1919 (wegen der unmittelbaren Nachwirkungen des Krieges) sollen wiederum nur zwei Punkte herausgegriffen werden. Der erste Aspekt, der auch unmittelbar ab der ersten Kriegsausgabe zu beobachten ist, wurde bereits im Kap. 4.2.4 ausführlich diskutiert. Die Antwort auf die Propaganda der Entente, die die Deutschen als Kriegsverbrecher in Belgien und Frankreich anklagte und sich dazu – nicht ohne Häme – des auch von Deutschland in gegensätzlicher Deutung akzeptierten antik anmutenden Gegensatzes Zivilisation–Barbarei (bzw. deutsch: Kultur) bediente, fiel zu Kriegsbeginn heftig aus, verschwand sehr schnell aber vollständig aus der Zeitschrift. Dabei wurde das Fehlen antiker Reminiszenzen, anders als auf der Gegenseite (vgl. Abb. 2.6) und die Idee des *génie latin*), bereits als Auffälligkeit notiert. Englands Auftreten auf der diplomatischen Bühne wurde, was die Antikenrezeption betrifft, mit eher deskriptiven Motiven wie den ägyptischen Pyramiden, der Sphinx oder der Akropolis (s. vorangegangenes Kapitel) sowie motivisch geeigneten, aber thematisch fremden *pezzi grossi* (Laokoon, 1916-783) kommentiert, doch weder Britannia noch Marianne wurden verfremdet und dämonisiert (zur Marianne s.u. und Kap. 4.2.6). Der Feind war im *Wahren Jacob* in persönlicher Form von Poincaré, Wilson etc. präsent. Im Zuge des Krieges gewannen dennoch die nicht in antiker Tradition stehenden Nationalallegorien, d.h. John Bull, der britische Löwe oder der

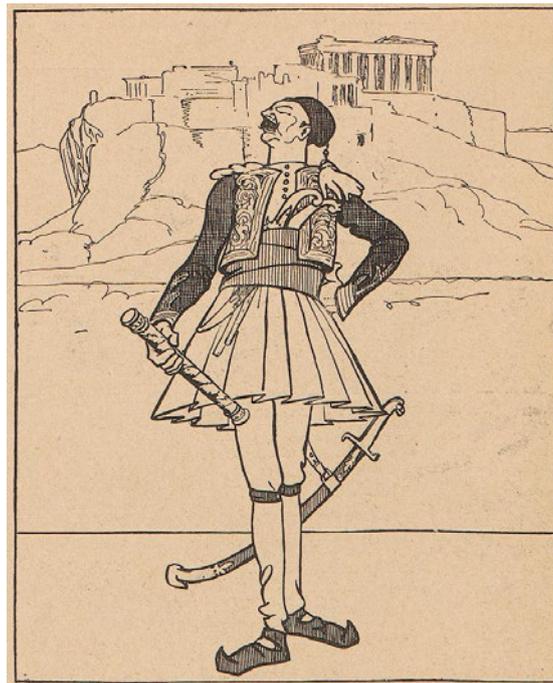


Abbildung 4.43: Der neue deutsche Generalfeldmarschall, WJ 708 (1913). ©UB HD



Abbildung 4.44: Die Tätigkeit der Internationalen, WJ 689 (1912). ©UB HD



Abbildung 4.45: Szene von der Trajanssäule: Legionäre im Krieg. ©Abgussammlung HD



Abbildung 4.46: Der Rüstungsschwindel / Wer zuletzt lacht, lacht am besten, WJ 699 (1913). ©UB HD



Abbildung 4.47: *Der Gipfel der Zivilisation*, WJ 902 (1921). ©UB HD

gallische Hahn, an Bedeutung (vgl. Abb. 4.47). Das einzige antike Bild für Deutschland selbst neben der lediglich antikisierenden Germania war Arminius, der aus den genannten Gründen als Repräsentationsfigur für eine sozialdemokratische Zeitschrift nicht geeignet war.

Der zweite Gedankengang schließt sich an das Thema der nationalen Allegorien an und deutet auf eine stärkere Differenzierung im ikonologischen Verständnis des SPD-Umfeldes hin. Dass Marianne, ausgehend von ihrer aus antiken Reminiszenzen aufgebauten Figur von 1789, in der Folge zwei eigenständige Entwicklungslinien als französische Nationalfigur und in Abwandlungen als internationale Ikone des Sozialismus bzw. der Freiheit und anderer revolutionärer Ideale erlebte, wurde bereits ausführlich dargelegt. So konnte vor 1918 eine ganze Gruppe von im Detail verschiedenen „Mariannen“ harmonisch zusammenarbeiten (Abb. 4.44).

Es ist erst ein Bild aus dem Jahr 1915, in dem Marianne im *Wahren Jacob* erstmals mit den Buchstaben R.F. auf der Mütze explizit als Repräsentantin des französischen Staates benannt wird (Abb. 4.48). Nur wenige Ausgaben später kann eine Figur in exakt derselben Ikonographie, jedoch ohne die Bezeichnung R.F., als allegorische Darstellung des italienischen Volkes von der kriegslüsteren Obrigkeit (angedeutet durch das Wappen von Savoyen auf Mars' Streitwagen) niedergedrückt werden (Abb. 4.49). Hier scheint sich eine beginnende Tendenz zu äußern, unter dem Eindruck des Zusammenbruchs auch der sozialistischen Völkergemeinschaft der Vorkriegszeit den Versuch einer stärkeren Loslösung der sozialdemokratischen Allegorien im Typus der Marianne von der originalen Marianne als Nationalfigur zu unternehmen. Vergleicht man spätere Bilder (Abb. 4.24, 4.39), gewinnt diese Hypothese an Wahrscheinlichkeit.

4.6.3 Versailles und die Folgen: Reparationen, Ruhrkampf, Revanchismus(1919-1923)

Für die letzte Periode des Untersuchungszeitraums, die durch die schwierige außenpolitische Rehabilitation Deutschlands und die massive wirtschaftliche Belastung durch die Auflagen des Versailler Vertrags gekennzeichnet ist, sind vor allem drei Aspekte Anzeiger für einen Wandel im Charakter der Antikenrezeption im *Wahren Jacob*.

In der Spätphase des Krieges und in den Folgejahren ist das Auftauchen des Themenkreises 'Unterwelt' signifikant, der zuvor praktisch nicht präsent war. Thematisiert wird damit (in der Form von Charon, Hades oder Kerberos, Tab. 4.7, Anhang 4) der unvorstellbar große Verlust

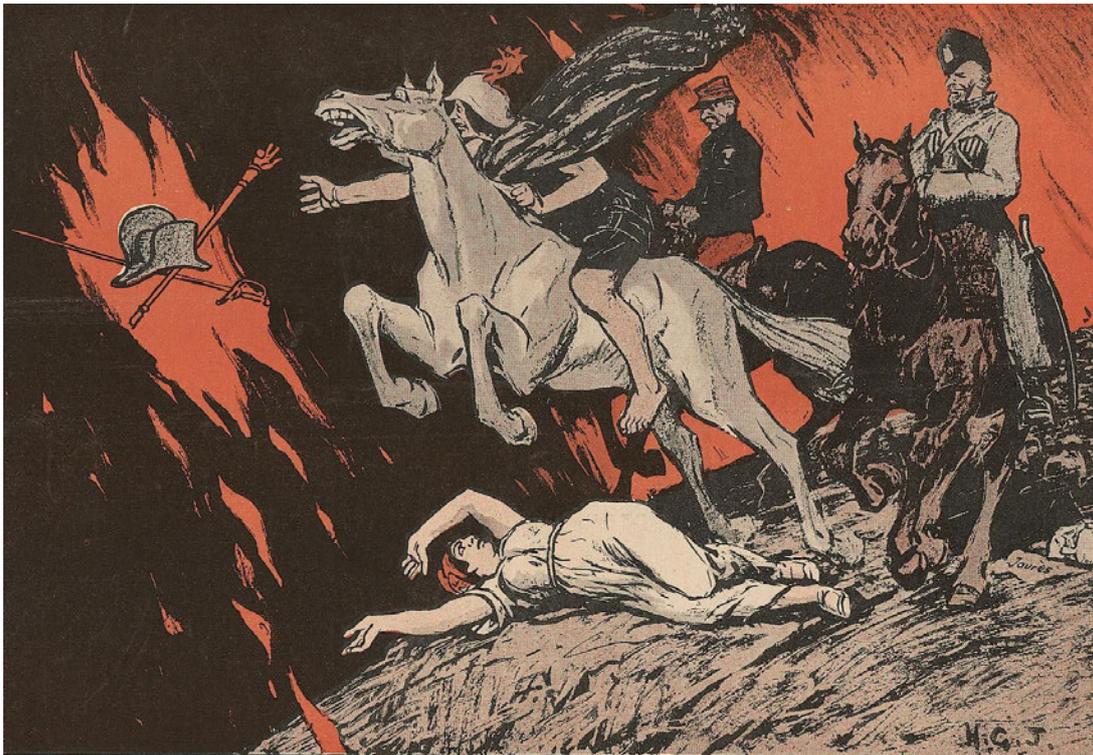


Abbildung 4.48: *Frankreichs böse Geister*, WJ 747 (1915). ©UB HD

an Menschenleben, der zu reicher Ernte im Totenreich führt (Abb. 4.50), aber auch die so empfundene Misshandlung und Auspressung Deutschlands durch den Friedensvertrag. Dies wird mit den Bildern der Strafen in der Unterwelt ausgedrückt: Sisyphus (zu dessen Motiv des Steinrollens auch der Beitrag 909 mit dem *kaudinischen Joch* ikonographisch zu zählen ist), das Fass der Danaiden und Tantalus (nur schriftlich, vgl. Abb. 4.37) werden nicht als Übeltäter und Frevler mit gerechter Strafe verstanden, sondern sinnbildlich als Leidende unter übergroßen, nicht enden wollenden Aufgaben und Schmerzen.

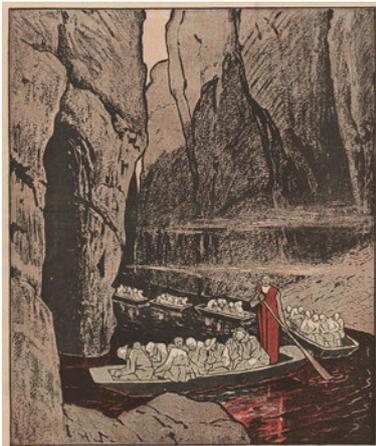


Abbildung 4.50: *Verkehr nach der Unterwelt*, WJ 850 (1919). ©UB HD

Diese Umdeutung der ursprünglichen Aussage, die praktisch ins Gegenteil verkehrt wird, korrespondiert mit der deutschen Haltung zu Europa, deren Darstellung in der antiken Ikonographie auf dem Stier nun in der Nachkriegszeit an Prominenz gewinnt²⁸³. Darüber hinaus tritt Diogenes als personifizierte Askesis und Armut als neues Mitglied in das Repertoire des *Wahren Jacob* ein. Neue Themen und Motive sowie die Neuinterpretationen bekannter Topoi dienen also der Visualisierung des neuen Bildes, das Deutschland unter Führung der SPD in der Weimarer Republik von sich und seinen Nachbarn entwickeln musste.

Neben veränderten Wahrnehmungen bekannter Konflikte kommen nach 1919 auch neue Konflikte hinzu, die neue Formen der Rezeption verlangen. Als Beispiel sei hier das Verhältnis zwischen Deutschland und Frankreich genannt, in dem während der Friedensverhandlungen und danach der Rhein eine wichtige Rolle spielte.

Frankreich, dass sich in den Verträgen von Versailles nur ungenügend entschädigt und durch das tolerantere Verhalten Großbritanniens gegenüber Deutschland in der Folge verraten sah (vgl. Abb. 4.24, 4.39), verfolgte eine Politik der möglichst nachhaltigen Schwächung seines östlichen Nachbarn, zu der neben diplomatischen Interventionen auch der wiederholte Versuch gehörte, eine sichere Grenze entlang des Rheins zu schaffen. In diesem Kontext erscheinen sämtliche der im Katalog aufgeführten Darstellungen von männlichen Fluss-

²⁸³Jones 2009, 55f.



Abbildung 4.49: Die Schicksalsstunde Italiens / Jetzt nimmt das Unheil seinen Lauf, WJ 754 (1915).
©UB HD

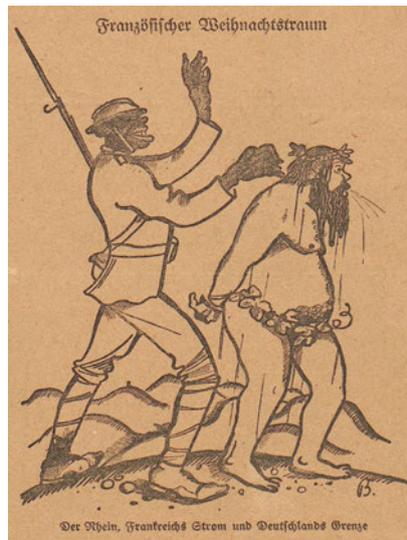


Abbildung 4.51: *Französischer Weihnachtstraum*, WJ 950 (1922). ©UB HD

göttern und Nymphen, die nach antiker Tradition die effektivste Chiffre für Gewässer sind (Abb. 4.51)²⁸⁴.

Der letzte Aspekt, der im Befund durchscheint, ist eine Veränderung des Germania-Bildes, das die Redaktion des *Wahren Jacob* hatte. War sie vor dem Krieg noch als rüstige, eher burschikose Matrone dargestellt (Abb. 4.23), hatte sich bereits während des Ersten Weltkriegs, in der Zeit des Burgfriedens und der Emanzipationsbestrebungen der SPD, eine Öffnung zu idealistischeren Interpretationen angedeutet (Abb. 3.10). Nach Ende der Kämpfe und unter dem Eindruck der Revolution wird Germania nun zur armen Bittstellerin (3.8) oder trägt die phrygische Mütze, die sie von den sozialdemokratischen Allegorien übernommen hat, nun, da die Sozialdemokratie zum festen Bestandteil der politischen Ordnung und das demokratische System in der Republik durchgesetzt zu sein schien. Analog dazu belegt auch das Aufkommen des Michel als nicht mehr negativ konnotierte Nationalfigur nach 1919, teilweise gemeinsam mit Germania, ein neues Verhältnis zur bürgerlichen Tradition der Allegorien, die die SPD vor dem Krieg als Opposition ablehnen, nun aber zur Wahrung des gesellschaftlichen Zusammenhalts in ihre eigene Sichtweise integrieren musste (Abb. 4.52)²⁸⁵. Dazu gibt Tafel 3 einen Überblick über die Germaniabilder.

²⁸⁴Vgl. auch die Personifikationen der Flüsse im Herrschaftsbereich Karl Theodors auf der Heidelberger Alten Brücke (Abb. 4.13), beschrieben auch bei Prückner 1988. Verwandt damit sind Tritonen, die zuvor einmal im Zusammenhang mit dem Untergang der *Titanic*, einmal als Wilhelm II. und mehrmals mit dem U-Bootkrieg vorkommen.

²⁸⁵Vgl. Buchner 2001, 214.

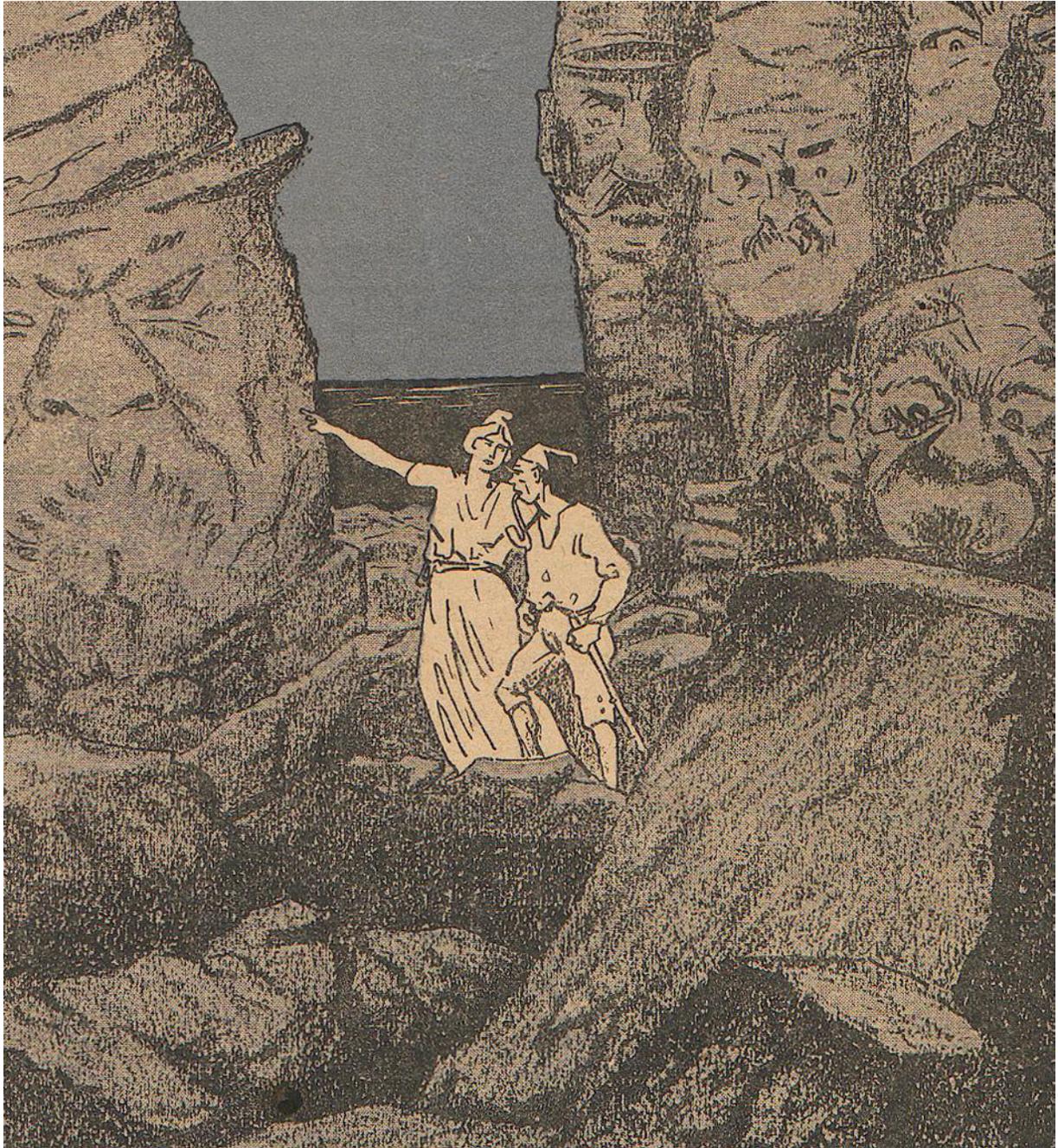


Abbildung 4.52: *Germanias und Michels Wanderung über die Felsen*, WJ 928 (1922). ©UB HD