

Vorwort

„Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“ – So kategorisch zweigeteilt, wie Friedrich Schiller es am Ende des Prologs zu seinem „Wallenstein“ beschrieb, war das Verhältnis zwischen den schönen Künsten und dem schnöden Alltag eigentlich noch nie. Der oft zitierte Dichtervers, gesprochen bei Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im Oktober 1798, sollte nur erklären, warum der Autor sich die künstlerische Freiheit nahm, den dramatischen Ernst des historischen Kriegsgeschehens in unterhaltsam gereimten Versen auf die Bühne zu bringen.

Wie man dennoch lange Zeit versuchte, das Zweckfreie und Spielerische der Kunst gegen die Nützlichkeit praktischer Handfertigkeiten auszuspielen und ihr gar jeden Sinn für Scherze abzusprechen, hat Kirsten Voigt in ihrem Vorwort zur dieser Mappe ebenso gründlich wie geistreich dargelegt.

Die bildende Kunst war allerdings nie eine gänzlich spaßfreie Zone. Bereits im pharaonischen Ägypten gab es, wenn auch nur vereinzelt, humoristische bildliche Darstellungen wie etwa die Reliefszene im Tempel der Hatschepsut (1473–1458 v. Chr.) in Deir el-Bahri, auf der die übergewichtige Gestalt der Königin von Punt zu sehen ist, der ein kleiner Esel folgt. Der dazugehörige Text erläutert mit sanftem Spott: „Der Esel, der die Königin tragen musste.“

Da Humor und Satire fast immer mit der Zersetzung und Untergrabung von Machtstrukturen und gesellschaftlichen Konventionen zu tun haben, war der Bildwitz stets ein Ventil für geistige Unabhängigkeit: Lachen befreit.

Doch darf man über Kunst lachen? Und darf die Kunst selbst witzig sein? „Scherz, Satire, Ironie, Humor“ – die vorliegende Mappe widmet sich einmal den heiteren Seiten der Kunst. Sie zeigt an zwölf Beispielen ein Spektrum von amüsanten Alltagsschilderungen, beißendem Spott und entlarvender Satire bis hin zu kunstvoll inszenierter Albernheit und Blödelei. Witze über Kunst, die moderne Kunst zumal, gibt es viele, und es hat sicher seine Gründe, dass sich ein beachtlicher Teil der zeitgenössischen Kunstproduktion in Zitaten und Anspielungen selbstironisch spiegelt. Heute, wo unsere Spaßgesellschaft Gefahr läuft, an ihrem eigenen Lachen zu ersticken und mancher meint, die Welt sei nur als Witz zu ertragen, ist eine Reflexion dieser Mechanismen angebracht und nötig.

Dabei hilft auch dieses Quellenheft, das als Ergänzung der Mappentexte zusätzliche Hinweise gibt und Hintergründe erschließt. Aus Platzgründen und anderen Erwägungen wurden innerhalb längerer Originaltexte manchmal Kürzungen bzw. Auslassungen vorgenommen, auch Fußnoten wurden deshalb weggelassen.

Kunst lebt von Kommunikation. Für Anregungen oder Kritik sind Beirat und Redaktion empfänglich und der Verlag (E-Mail-Adresse im Impressum) wird Ihre Nachricht gerne weiterleiten.

Johannes Halder

Redaktion „Meisterwerke der Kunst“

1 Zu Boethos von Kalchedon (tätig in der 1. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.)

1.1 Bernard Andreae: *Boethos, Sohn des Athenaios, von Kalchedon* *Der Ganswürger*

Nach der großen pyramidalen Dirkegruppe die kleine des Ganswürgers zu betrachten, verlangt das gleiche Einfühlungsvermögen, das die gesamte hellenistische Kunst bei ihrem Publikum voraussetzte. Sie tendierte zu Extremen, schuf neben dem 32 Meter hohen Koloss von Rhodos das miniaturhaft feine, aus Cold getriebene Zweigespann der Nike in Boston.

In der Gruppe des Ganswürgers messen zwei ungleiche, aber an Größe, oder besser, in den kleinen Dimensionen ähnliche Figuren ihre Kräfte: Ein nicht ausgewachsenes Kind von vielleicht drei Jahren und eine ausgewachsene Gans, die aber naturgemäß nicht größer ist als das Kind. Wer einmal auf einem Bauernhof war, weiß, dass Gänse sehr aufgeregt und wild sein können, und es fällt schwer, sich vorzustellen, dass ein kleines Kind den Mut hat, ein solches flügel Schlagendes, wütende Zischöne von sich gebendes Untier zu packen und mutwillig zu strangulieren. Eine solche Gans hat dieses Kind mit beiden Armen am Hals gepackt und klemmt zugleich den einen flatternden Flügel ein, so dass der große Vogel gefangen scheint. Dieser drängt jedoch den Knaben nach vorn, der sich schräg zurücklehnt und der Gans den Hals mit pffigem Gesichtsausdruck zuzudrücken versucht. Das Ganze bietet sich dar als eine reine Genreszene, und man sucht vielleicht vergeblich nach einer irgendwie gearteten Botschaft an den Betrachter. Zuerst ist es die Sache selbst, das halb spaßige, halb ernsthafte Spiel des molligen Kindes mit der erregten Gans, das den Betrachter fesselt.

Betrachtet man die Gruppe des Ganswürgers unter rein ästhetischen Gesichtspunkten, dann erweist sie sich im Aufbau und im Stil der Dirkegruppe in ihrer als die originale erschlossenen Form erstaunlich ähnlich. Auf einer Rundbasis erhebt sich eine Pyramide über den fünf den Boden berührenden Punkten, nämlich den beiden Füßen des Knäbleins, den beiden mit ihren Schwimmhäuten sich spreizenden Ständern der Gans und ihrem gefiederten Schwanz, mit dem sie sich vom Boden abzustemmen scheint. Das Fünfeck ist nicht so regelmäßig in den idealen Kreis der Basis eingeschrieben wie bei der Dirkegruppe, es ist aber noch viel deutlicher, weil es nicht nur die äußeren Füße sind, die die Spitzen des Fünfecks markieren, sondern alle den Boden berührenden Elemente. Die Gruppe besteht ja auch nur aus zwei Körpern und nicht aus vier oder fünf wie die Dirkegruppe, wenn man den Hund hinzuzählt.

Die Gruppe des Ganswürgers wirkt gleichwohl wie eine drollige Antwort auf den tragischen Ernst der Dirkegruppe. Beim Ganswürger ist zwar auch ein entscheidender Moment eingefangen, in dem das Knäblein die Gans immobilisiert hat, doch das Bild muss sich – beim dargestellten Gleichgewicht der Kräfte – im nächsten Augenblick nicht vollkommen verändern wie bei der Dirkegruppe. Der Knabe kann die Gans eine Zeitlang so halten. Lessings Erkenntnis über den bei der Laokoon-Gruppe erfassten Augenblick, man müsse, je mehr man sehe, desto mehr hinzudenken können, und je mehr man dazudenkt, desto mehr zu sehen glauben, ist hier nicht anwendbar. Man ist sich gleichwohl nicht sicher, ob nicht doch noch mehr und anderes gemeint ist, als was die Gruppe in diesem Augenblick festhält. Das macht dieses kleine Kunstwerk so reizvoll. Obwohl es sich nicht nur dem erschließt, der mehr weiß, sondern jedem, der es betrachtet, ist man nicht sicher, ob am Ende nicht doch mehr und anderes gemeint ist als das, was man vor Augen zu haben glaubt. Die Frage bohrt, ob es ein Kleinkind geben kann, das seine kreatürliche Angst vor dem Tier überwinden und es in dieser Weise packen kann. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass die Gans mit all ihren Instinkten ausgewachsen und darin dem Dreijährigen überlegen ist. Die Frage ist deshalb angebracht, ob der Künstler nicht eine Art Wunderkind vorführen wollte, das einmal so stark und mutig werden muss wie die Stierbändiger in der Dirkegruppe. Man erwartete von hellenistischen Herrschern absolut erstaunliche körperliche Leistungen und einen unerhörten Mut. Ihre Biographien sind voll von außerordentlichen Taten und Anekdoten, die ihre Überlegenheit demonstrierten. In dem Kind, das die Gans stranguliert, könnte ein zukünftiger, unerschrockener Held stecken, der von Geburt an in ihm angelegt ist wie in Herakles, der die von Hera gesandten Schlangen im Kleinkindalter erwürgt. Man müsste dann annehmen, dass es sich beim Ganswürger um den Sohn eines helleni-

stischen Herrschers handelt, der von Jugend an als Nachfolger aufgebaut wird. Einen bestimmten Namen zu nennen ist aber gewagt. Immerhin sei erwähnt, dass Antiochos IV. Epiphanes (175–164 v. Chr.), dessen Bildnisstatue in Delos laut der Inschrift auf dem allein erhaltenen Sockel Boethos von Chalkedon schuf, einen 172 v. Chr. geborenen Sohn Antiochos V. Eupator hatte, der mit acht Jahren 164 v. Chr. an die Regierung kam und mit zehn Jahren 162 v. Chr. starb. Es gab zu dieser Zeit aber auch viele andere zur Herrschaft bestimmte Söhne hellenistischer Könige, so dass eine Festlegung besser zu vermeiden ist.

Quelle: Bernard Andreae: *Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik*, Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1998, S. 206–210

1.2 Adolf Furtwängler: *Der Dornauszieher und der Knabe mit der Gans*

Anmerkung: Der Text wird in der historischen Schreibweise des Originals wiedergegeben.

Unter den zahlreichen Statuen, die uns das Alterthum hinterlassen hat und die jetzt, in den Museen Europas zerstreut, den Gegenstand unserer gerechten Bewunderung bilden, sind doch nur wenige, die sich eines so gesicherten und weithin verbreiteten Ruhmes erfreuten, wie diese beiden Werke, die uns im Folgenden beschäftigen sollen; ich meine, der Knabe mit der Gans, der uns leider nur in mehreren Marmorkopien erhalten ist, und der Dornauszieher, dessen bronzenes Original auf dem Capitol in Rom bewahrt wird. Beide Statuen sind jedem Laien bekannt, ja der die Gans würgende Knabe ist so in's Volk gedrungen, daß man ihn z.B. zum Schmucke modernster öffentlicher Brunnen nicht unpassend verwendet findet. Es ist diese Vorliebe unserer Zeit auch leicht erklärlich: ein uns menschlich so nahe berührender Zug weht aus jenen Werken uns entgegen und die einfache, allgemeine Wahrheit in der Erfindung zweier an sich unbedeutender Scenen aus dem Kinderleben, jedem sofort verständlich, jedem etwas bietend – sie fesselt uns hier dauernder, allgemeiner, als es jene immer nur Wenigen vollständig faßbaren idealen Götterstatuen vermögen. Während letztere dem Nichteingeweihten immer fremdartig bleiben mögen, gelten ihm erstere längst wie liebe Verwandte.

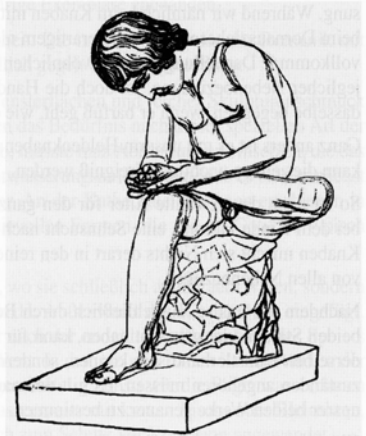
Man dürfte nun erwarten, dass über zwei so bedeutende Werke auch die Kunstwissenschaft zu gesicherten Resultaten gelangt sein sollte und dass man über ihre Stellung in der Entwicklungsgeschichte griechischer Kunst im Klaren sei. Indeß, soviel einzelne, sich entgegengesetzte Ansichten geäußert worden sind, so hat man doch bisher unterlassen, die Frage im größeren Zusammenhang zu behandeln und konnte deshalb nicht zu befriedigenden Schlüssen gelangen. Auch die gesonderte Betrachtung beider Werke, von der wir bei der folgenden Untersuchung natürlich ausgehen müssen, ist nicht überflüssig; ist doch sogar die Ansicht ausgesprochen worden, es könnten beide Werke von einer und derselben Künstlerhand herrühren.



Der Knabe mit der Gans, auf den wir zuerst unsre Blicke richten wollen, ist ein kecker Junge, etwa im Alter von 4–5 Jahren. Sein Lieblingsthier und Spielgefährte ist die Gans des Hauses. Es stand nemlich im Alterthum die Gans allgemein in hoher Achtung, sie gehörte nebst Hund, Schlange und Widder zu den unentbehrlichsten Hausthieren, man schätzte sie als das Symbol einer vollendeten Hausfrau, ja man schwor sogar bei ihr. Die Lieblingsgänse der Penelope, die sie im Traume getödtet sieht und ihre Freude, als sie des Morgens noch leben, sind gewiß Jedem aus der Odyssee erinnerlich. Natürlich spielten indeß neben den Frauen auch besonders die Kinder gern mit diesen Thieren. Auf Kunstwerken aller Art sehen wir sie daher oft so dargestellt, bald in ruhig freundlichem, bald in neckisch feindlichem Verkehre mit der Gans; denn oft ist das Thier auch eigensinnig, und so ist unsres Jungen Gans heute besonders widerspenstig, ja sie will ihm und seinen Neckereien mit Gewalt entfliehen. Er aber packt sie fest mit den Armen um den Hals und stemmt zugleich die ganze Last seines zurückgebeugten Körpers gegen die heftig vorwärtsstrebende Kraft des Thieres. So entwickelt sich das reizendste Widerspiel der Kräfte, das zu genie-

Ben man sich so stelle, daß der Kopf des Knaben im Profil erscheint. Schon dieses rein formale Interesse an dem abgewogenen Gleichgewicht widerstrebender Kräfte bedingt einen großen Theil des Zaubers, den das Werk auf uns ausübt. Dazu kommt aber noch das Anziehende des Inhalts. Es ist kein bloßes Spiel, dem Knaben ist es Ernst; und wie an seinem Körper jedes Glied und jeder Muskel mit Anstrengung nach Einem Ziele arbeitet, so leuchtet auch aus seinem Gesichte die entschiedenste Energie und der regste Eifer, das Thier zu bewältigen. Der Kampf ist ihm nichts Kleines, er erfüllt sein ganzes Wesen und richtig ist die Vergleichung Overbecks [...], die Sache sei ihm ebenso wichtig wie Herakles die Erwürgung des Nemeischen Löwen. – Hier aber liegt der Kernpunkt: solches Aufgebot der ganzen Energie und aller Kräfte, als gälte es das Höchste, Größte – und das um eine Gans! – Das geistige Interesse unserer Statue besteht also in einem Contraste: die an sich unbedeutende Handlung macht sich wichtig als bedeutende Heldenthat, der große Eifer und Ernst des Knaben contrastirt mit dem geringen Interesse an sich, und in neidischer Sehnsucht rufen wir: o Glück der unschuldigen Kinder! ihr sorgt nur um euer Thier und kennt nichts Höheres, euch ist mit der Gans zu ringen – schon Heldenthat!

Wie anders tritt uns der Dornauszieher entgegen! Hier haben wir kein Kind, sondern eine Knaben im Alter von etwa zwölf Jahren vor uns. Er hat sich einen Dorn oder Splitter in den Fuß getreten, hat sich auf einen Stein gesetzt und legt nun ein Bein auf das andere, um sorgfältig die Ursache des Schmerzes zu entfernen. Mit der linken Hand hat er den schmerzenden linken Fuß erfaßt, um die Sohle desselben aufwärts dem Gesichte entgegen zu drehen; die rechte Hand ist bereit, den Dorn selbst herauszuziehen, sobald die Stelle sicher erkannt ist. Den ganzen Oberkörper und mit ihm den Kopf neigt er aufmerksam aber ruhig und ohne jede heftige, auf Ostentation berechnete Gewaltsamkeit. Der Kopf entbehrt zwar alles weiteren psychischen Ausdrucks, aber wir verlangen auch nicht danach; denn das Ganze, die lebendige Natürlichkeit jeder Bewegung, die frische Ungezwungenheit, mit der Alles auf den Einen Zweck steuert, ist uns vollkommen genug. So bemerken wir auch nicht, daß die Natürlichkeit der Stellung mit der Verletzung eines sonst immer beobachteten künstlerischen Gesetzes erkaufte ist. Indem nemlich sowohl das ganze stützende rechte Bein als der linke Fuß, das Centrum des Interesses und der Handlung, und endlich der Kopf, der geistige Mittelpunkt, von dessen scharfem Blicke die Lösung der Verwicklung, die Entdeckung und Entfernung des Dornes abhängt, indem alle diese drei Punkte, geistiger wie körperlicher Schwerpunkt, in einer Linie liegen und zwar allein auf der rechten Seite, während die linke uns gar kein Interesse bietet, ja durch die scharfe Ecke, die das heraufgenommene Bein bildet, mit der darunter befindlichen Leere unser Auge verletzt, so entstehen dadurch auffallende Verstöße gegen Symmetrie und harmonische Linienführung, wie sie in den uns erhaltenen Werken alter Kunst außerordentlich selten vorkommen. Ihre Beobachtung ist deshalb hier von ganz besonderer Wichtigkeit, was sich jedoch erst später im ganzen Umfange zeigen wird. So unlängbar jedoch diese Härte am Dornauszieher ist – denn man wende nicht ein, er sei blos für die Profilansicht von rechts gearbeitet; dies kann nicht der Fall sein, indem dadurch das den Körper bestimmende Hauptmotiv des heraufgenommenen Beines unklar würde – so deutlich also jener Mangel zu Tage liegt, so wirkt er dennoch nicht störend auf den vollen und harmonischen Eindruck des Ganzen; ja wir achten ihn nicht und übersehen ihn, denn wir sehen nur, was der Künstler gewollt hat: den einen Moment, in dem die ganze Ablage und alles Interesse der Statue gipfelt, den klar und präcis gefassten Moment, wie der Knabe behutsam den Dorn entfernt.



Im Knaben mit der Gans haben wir das Werk eines Meisters, der die Mittel der Technik vollkommen beherrscht und nach keiner Seite hin gebunden erscheint. Die naturalistische Durchbildung des kindlichen Körpers, die dennoch die Klippe der Plumpheit so glücklich überwunden hat, deutet ebenfalls auf die Zeit der vollsten Freiheit hin; denn erst da, im vierten Jahrh. v. Chr., kommen überhaupt Kinderbildungen in der statuarischen Kunst vor, während der ältere Zeit, der auch fast die ganze Vasenmalerei gefolgt ist (s. meine Schrift „Eros in der Vasenmalerei“ München 1875, S. 70), nur das Knabenalter gebildet zu haben scheint. Das älteste Beispiel eines Kindes in statuarischer Kunst ist wohl der Plutos mit der Eirene von Kephisodot, zu Anfang des vierten Jahrh., welche Gruppe wir ja in der sog. Leukothea in München besitzen. Von demselben Meister war Dionysos als Kind von Hermes gewartet; es folgen dann Xenophons Plutos und des Euphranor, sowie des Skopas Leto mit Artemis und Apoll als Kindern, endlich ein Dionysoskind von Praxiteles. Erst durch diese göttlichen Kinder geht der Weg zu unserm menschlichen.