

Ein antiker Hauch in der wilhelminischen Maienblüte

Reinhard Stupperich

Für Elfriede Höhn zum 80. Geburtstag¹

Unter dem schönen Titel "Ein Hauch von Maienblüte" erschien 1989 noch direkt vor dem Mauerfall im Verlag Tribüne in Ost-Berlin ein Bändchen, das über hundert "Postkarten der deutschen Arbeiterbewegung zum 1. Mai" in Farbabbildungen zusammenstellt.² Es geht dabei - was im Titel nicht angegeben ist - ausschließlich um Karten aus der Regierungszeit Wilhelms II. vor dem 1. Weltkrieg, zwischen 1890 und 1914; fast alle sind im Deutschen Reich gedruckt, vor allem in Leipzig sowie in Berlin und München, nur wenige Beispiele stammen aus Österreich oder der Schweiz.

Beim Durchblättern fallen dem Betrachter erstaunlicherweise immer wieder Anklänge an antike Motive ins Auge, in der Regel natürlich nicht gerade in Reinform, aber doch in den für die historisierende Kunst der Zeit um die Jahrhundertwende typischen Brechungen erkennbar. Es lohnt sich durchaus, diese Sammlung genauer anzusehen. Sie gibt nicht nur einen Einblick in diese sozialpolitisch interessante, für die Entwicklung der Arbeiterbewegung in Deutschland und damit auch der Sozialdemokratie wichtige Phase. Denn bei diesen Postkarten handelt es sich um wirklich verschickte Exemplare, die z.T. auf der Bildseite noch handschriftliche Mitteilungen tragen.³ Sie müssen also auch bei den Versendern aus dem Kreis der Teilnehmer der Maifeiern mit ihrer Form der Aussagevermittlung "angekommen" sein. Das bestätigt im übrigen auch die vom Aufkommen um 1890 bis zum Beginn des 1. Weltkrieges über ein Vierteljahrhundert reichende dichte Serie. 1890 waren die Sozialistengesetze aufgehoben worden, so daß der im selben Jahr in Paris als internationaler Festtag der Arbeiter beschlossene 1. Mai sich auch in Deutschland sofort etablieren konnte,⁴ lange bevor er als staatlicher Feiertag festgelegt wurde. Die Maifeierkarte, von den Teilnehmern als Gruß an Freunde und Bekannte verschickt, entwickelte sich also sofort zu einer eigenen Erscheinung, die in enger Verwandtschaft und gegenseitiger Beeinflussung mit der zeitgenössischen Zeitschriftenillustration und Plakatkunst gleicher politischer Ausrichtung gestanden haben dürfte.⁵ Als gutes Beispiel einer graphischen Gattung zeigt sie das ganze Spektrum der spätwilhelminischen Kunst vom Jugendstil bis zum reinen Historismus mit allen denkbaren Zwischenstufen. Zwar ist nur der kleinere Teil der Karten bzw. ihrer Vorlagen signiert, es finden sich aber immerhin auch bekanntere Künstler wie Fidus⁶ (S. 56, hier Abb. 10), Alfons Mucha⁷ (S. 18, hier Abb. 4) und Walter Crane⁸ (S. 13) darunter. Mehrere (Nr. 16, 17 und 58⁹) sind von Otto Marcus signiert. Gerade unter den hier besonders zahlreich vertretenen Leipziger Karten lassen sich immer wieder Arbeiten derselben für uns meist anonymen Künstler identifizieren.¹⁰ Daß gerade Leipzig als Druckort so stark im Vordergrund steht, kommt sicher nicht von ungefähr, aber seine Tradition in der Arbeiterbewegung und in der Druckindustrie sollen hier nicht betrachtet werden. Für solche und andere sozialhistorische Fragen, die weiter in die Tiefe zielen, müßte man schon auf eine erheblich breitere Materialbasis zurückgreifen als sie diese kleine publizierte

-
- 1 Dieser Beitrag ist, zumals hier im Grunde in mehrfacher Hinsicht immer wieder auch Fragen der Bildung hineinspielen, trotz inhaltlicher Ferne vielleicht doch nicht ganz unangemessen als Tribut an eine an der bildlichen Überlieferung der Antike interessierte, um die Vermittlung von Bildung auch in vielen Bereichen jenseits von Schule und Berufsausbildung hochverdiente Pädagogin.
 - 2 M. Gebhardt (Hrsg.), *Ein Hauch von Maienblüte. Postkarten der deutschen Arbeiterbewegung zum 1. Mai* (1989). - Martin Schmidt danke ich für kritische Lektüre meines Manuskripts.
 - 3 Sie sind in verschiedenen Archiven gesammelt worden. Quellenangabe werden a.O. 120 leider nur pauschal gegeben.
 - 4 a.O. 110 wird darauf hingewiesen.
 - 5 Ein Großteil der Karten orientieren sich laut Gebhardt Bildunterschriften an Maifestschriften (so S. 6, 10, 12, 14, 16-17, 34-35, 41, 50, 66, 69, 80, 105), Denkblättern (S. 8, 22, 24, 28, 39-40, 44, 48) oder in einem Fall an einer Titelzeichnung von Fidus (S. 56, hier Abb. 10).- Die Abbildungen der Karten bei Gebhardt a.O. werden hier und im folgenden jeweils mit dessen S.-Zahlen zitiert.
 - 6 s. *Thieme-Becker* XVII (1924) 212 f., s.v. Höppener, Hugo.
 - 7 *Thieme-Becker* XXV (1931) 210; Vollmer III (1956) 433.
 - 8 *Thieme-Becker* VIII (1913) 161 f.
 - 9 Die um 1905 datierte Karte auf S. 58 weist Verbindungen zu der auf S. 16 auf und ist bei der Signatur sogar deutlich erkennbar auf '94 datiert. Beim Künstler handelt es sich wohl um den seit 1889 in Berlin arbeitenden Otto Marcus (1863-1952), s. *Thieme-Becker* XXIV (1930) 79; Vollmer III (1956) 322.
 - 10 So stammen etwa die Karten auf S. 37, 43 (signiert HK), 84 (signiert H.Kirst...) und 97 (signiert HKirs...), offensichtlich von derselben Hand, dazu wohl auch 27, vgl. auch 60; ebenso scheinen dann jeweils die auf S. 44 und 48, die auf S. 69 und 70 (auch gleiche Girlande, beide signiert JS), 91 und 105 (signiert JS) oder auch die auf S. 73 und 75 zusammenzugehören, wahrscheinlich auch die auf S. 92, 96 und 98, in die alle ein gleichartiges Bebel-Porträt eingefügt ist. Ähnlichkeiten sieht man auch bei denen auf S. 6 (signiert von J. Koser-P...ing?) und 9, denen auf S. 38 und 42, oder bei denen auf S. 46 und 95. Auch die Struktur ist gleich bei denen auf S. 30/33 und 55. Gleichen Stil zeigen schließlich die beiden Karten S. 86 und 90 vom Verlag Arbeiter Union in Zürich.

Auswahl bietet. Aber zumindest in die Situation der Gebrauchskunst der späten wilhelminischen Ära, sozusagen am Scheidepunkt der Entwicklung zur modernen Kunst im engeren Sinn, erlaubt die Sammlung - gerade aufgrund des deutlich erkennbaren Empfängerkreises - einen durchaus informativen Einblick. Erst bei einigen Beispielen aus den letzten Jahren vor dem 1. Weltkrieg zeigen sich in veristischen Motiven und expressionistischen Gestaltungen die ersten Ansätze zur weiteren Entwicklung in der Weimarer Zeit.

Es geht mir allerdings hier gar nicht darum, eine ausgewogene kunsthistorische Analyse oder eine gerechte Wertung dieser Objekte vorzunehmen. Die antiken oder antikisierenden Motive in diesen Bildkarten, auf die ich aufmerksam machen will, sollen auch keineswegs in ihren Traditionswegen, die häufig sehr kompliziert und vielfältig verflochten verlaufen zu sein scheinen, zurückverfolgt werden. Es mag hier genügen, anhand der Auswahl der vorgelegten Sammlung, deren Kriterien ich allerdings nicht ohne weiteres überprüfen kann, die wichtigsten der antiken Motive, die im Kommentar des vorliegenden Bandes allerdings des öfteren nicht richtig verstanden sind, die Variationsbreite ihrer Verwendung im Rahmen der allgemeinen Ikonographie und einige besonders bemerkenswerte, augenfällige Ergebnisse zu vermerken. Für solche Fragen vermittelt die Auswahl von insgesamt immerhin 104 Karten dem Betrachter schon einen recht repräsentativen Eindruck und rechtfertigt verallgemeinernde Aussagen zur Ikonographie dieser Gattung; man beobachtet sofort eine spezifische Topik.

Die Bildthemen sind häufig Allegorien, Personifikationen, insbesondere solche der Freiheit, des öfteren zusammen mit Darstellungen von Arbeitern, die der Führung der Freiheitsgöttin folgen, die auf sie blicken oder denen sie sogar die Hand auf die Schulter legt. Als klarer Hinweis auf die erhoffte bzw. sicher erwartete positive Zukunftsentwicklung bringt sie immer wieder mit einer Fackel in der Hand Licht oder zeigt auf eine - meist natürlich noch rote - Morgensonne am Horizont, deren Bedeutung gelegentlich mit eindeutigen Symbolen oder Schriftzügen unmißverständlich gemacht ist. In dieselbe Richtung deuten auch immer wieder die zerbrochenen Ketten der Sklaverei, gelegentlich auch das Ambiente des finsternen Gefängnisses, aus dem die Arbeiterschaft befreit wird (S. 11, 64, 77); ähnliches suggeriert die Gestik der Arbeiter im Vordergrund (etwa S. 38, 54, 56, die Hände auf S. 89). Die Porträts von Arbeiterführern, insbesondere von August Bebel, sind gelegentlich einfach, oft mit einem antikisierenden Lorbeerkranz umgeben, aber formal zusammenhanglos in andersartige Bilder hineingesetzt. Auf einer Leipziger Karte von der Jahrhundertwende findet sich über den Porträt-Ovalen von Wilhelm Liebknecht und August Bebel das Handschlag-Motiv, das antike Symbol der *Homonoia*, der Zusammengehörigkeit, darunter ein römisches Rutenbündel mit Beil als Symbol der Republik. Der Handschlag, den die Arbeiterbewegung schon viel früher im 19. Jh. als eines ihrer Symbole aufgegriffen hatte, erscheint auch in einem Wappen auf einer Karte von 1901 (S. 35), auf einem Globus (S. 48) und auf einer roten Fahne in einem Maifestzug (S. 60). Aber auch vollständige Figuren kommen mehrfach im Handschlag miteinander verbunden vor, der dadurch in seiner Bedeutung nur umso klarer wird, wie bei der Jubiläumskarte von 1900 (S. 24, hier Abb. 8) so auch zur Symbolisierung der Zusammengehörigkeit der Arbeiter auf zwei Karte von 1906 und 1907 (S. 66, 71), mit Verdoppelung des Händedrucks zum Thema "Brüderlichkeit" auf einer Karte etwa von 1902 (S. 37), schließlich als Zeichen der Verbrüderung von Land- und Stadtarbeitern auf Karten von etwa 1900 und von 1908 (S. 34, 79). Der Löwe als altes aristokratisches Sinnbild von Macht und Mut erscheint auf einer Karte von 1893 (S. 7) wie ein antikes Denkmal. Er hat die Seiten gewechselt und zerbricht zur Hilfe der Arbeiter die Abwehrmauer der Gesetze und Verordnungen von Staat (dargestellt durch Bismarck), Kirche (ein Prälat, der abwehrend ein Buch mit "Tractätchen" und "Vertröstungen" ausstreckt) und Kapitalismus (ein Mann, dem einer seiner Geldsäcke schon entglitten ist). Wiederum ein Löwe, selbst altes Sonnensymbol, bewacht vor der Folie der aufgehenden Sonne auf einer Karte von 1902 (S. 40) die "Menschenrechte" und schützt sie vor einer kleinen Hyäne im Vordergrund.

Gegenüber diesen allegorischen sind die realistischen Abbildungen seltener. Häufig sind selbstverständlich Maifeierszenen, die mit den idealen Motiven wie etwa der Freiheitspersonifikation auf die eine oder andere Weise verbunden werden. Wie ein Kontrast zu Licht, Sonne und Maienmorgen liegt des öfteren eine dunkle Fabriksilhouette im Hintergrund. Seltener sind dagegen Darstellungen von realen sozialen Verhältnissen (S. 10, 69, 82) oder Szenen aus dem wirklichen Arbeitsleben - das Schmiedehandwerk (S. 30=32, 75, 86, 95, 107; vgl. etwa S. 73, 83, 90) und insbesondere der demonstrativ hervorgehobene große Hammer stehen dabei wie in den allegorischen Bildern als besonders bildfällige und symbolträchtige voran. Daß diese beiden Bereiche sich in der Handhabung der Ikonographie keineswegs ausschließen, sich vielmehr zur Vervollständigung der Aussage ergänzen oder wechselweise für die gleiche Botschaft benutzt werden können, zeigen zahlreiche Beispiele mit unterschiedlicher Mischung beider Bereiche. Der Münchner Verlag Scholl bot um die Jahrhundertwende zwei Karten mit derselben nach rechts orientierten Porträtanordnung, entweder (S. 21) rechts von einer idealistischen Freiheitsgöttin, die ihnen sozusagen wie ihren Sendboten nachschaut, oder (S. 23) links von einer Arbeitergruppe bei der Maifeier rechts, die grüßend zu ihnen aufblickt. Eine Karte der Jahrhundertwende mit dem Porträt des Textilgewerkschaftsführers Karl Hübsch im Lorbeerkranz (S. 28, hier Abb. 2) kontrastiert mit

einem alten Mann am Webstuhl das Bild einer stickenden jungen Frau in antiker Tracht gegenüber. Mit einer Garnrolle in der Hand sitzt sie auf einem Stein neben einem lorbeerumwundenen Säulenfragment, ein kleiner Putto hält ihr einen Stickrahmen hin (vielleicht war auch ein Webrahmen gemeint). Ihre Haltung erinnert an Frauen auf weißgrundigen Lekythenbildern und attischen Grabreliefs des späten 5. Jh., das Motiv der Sitzenden mit dem von der Schulter gerutschten Chiton an Aphrodite mit dem kleinen Erosknaben;¹¹ allerdings fehlt ein eindeutiges Attribut. Daß dieses Bild einerseits an die Wand geheftet ist, andererseits aber wie an einem riesigen Spinnennetz befestigt erscheint, macht zusätzlich die Irrealität der Verbindung beider Bilder klar. Die emblematische schwarze Spinne im Spinnweb unter dem Bild der jungen Frau läßt an die antike Heroine Arachne denken, die wegen ihres handwerklichen Könnens von der neidischen Göttin Athena in eine Spinne verwandelt wurde. Hier geht es in erster Linie um eine Selbstdarstellung der Textilarbeiter.

Über die reinen Bildelemente hinaus sind zur Verdeutlichung oder Bereicherung der Aussage fast immer auch programmatische Schriftmotive funktional mehr oder auch weniger passend eingebunden. Abgesehen von Unter- oder Beischriften wie dem Hinweis "Maifest" oder "Gruß von der Maifeier", gelegentlich sogar in gereimter Form, begegnet man öfters Devisen, besonders oft "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit", das aus der Französischen Revolution stammt,¹² oder "Wissen ist Macht", dem im Bild das "geistige Schwert" (S. 14 [hier Abb. 12], 99, wohl auch S. 20) korrespondiert. Häufig steht auch eine klärende Beschriftung an Objekten, so z.B. "Freiheit" oder "Socialismus" auf der roten Fahne. Mehrfach wird mit den Namen von Kontinenten oder Ländern auf die Internationalität der Arbeiterbewegung und der Maifeiern hingewiesen. Etwa seit der Jahrhundertwende begegnet man auch immer wieder der Forderung nach dem Achtstundentag, oft einfach in Form einer "8", die etwa ins Sonnenrund gesetzt wird.¹³



Abb. 1 Maipostkarte um 1905. Druck Oskar Pietsch, Leipzig. Nach: Gebhardt a.O. 52.

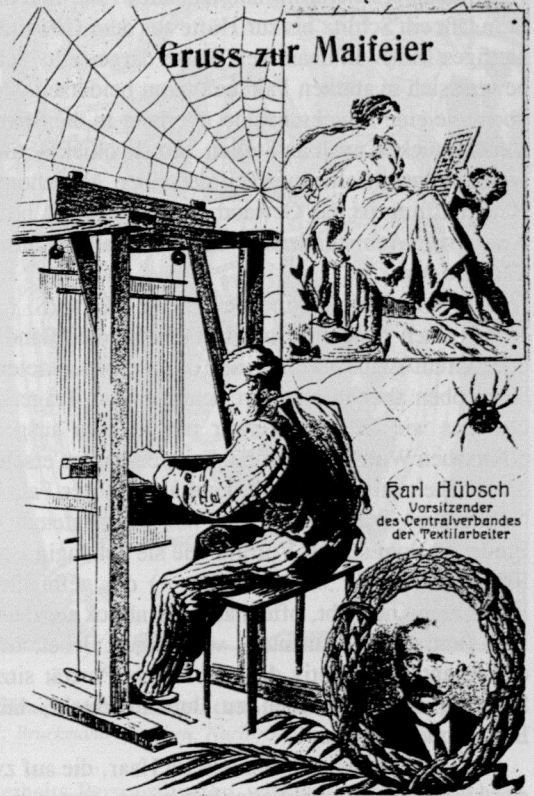


Abb. 2 Maipostkarte um 1900, nach einem Gedenkblatt. Nach: Gebhardt a.O. S. 28.

11 Vgl. auch etwa den Bonner Tonabdruck nach einer verschollenen antiken Abformung eines hochklassischen torentischen Reliefs mit Aphrodite und Eros, s. N. Himmelmann-Wildschütz u.a., *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn*. Kunst und Altertum am Rhein 19²(1971) 52 f. Nr. 59 Taf. 34.

12 Gebhardt weist a.O. 111 darauf hin, daß der Beschluß über den 1. Mai auf dem Sozialistenkongreß in Paris 1889 am 100. Jahrestag der Französischen Revolution beschlossen wurde.

13 Auf der Sonne: S. 21, 23, 38, 42, 46, auf einer Fahne: S. 43, 60, 61, 79, außerdem S. 55, 63, 107. Erwähnt wird diese Forderung allerdings schon in der Beischrift einer Karte von 1894 (S. 10); erhoben worden war die Forderung nach dem Achtstundentag u.a. auch auf dem Pariser Sozialistenkongreß 1890, der den Maifeiertag beschloß, vgl. Gebhardt a.O. 113.

Die oft dargestellte Personifikation der Freiheit, die offensichtlich zugleich auch Maifeier und Sozialismus verkörpert, trägt wie schon zur Zeit der Französischen Revolution¹⁴ die rote Jakobinermütze, die antike phrygische Mütze. Allerdings treffen wir sie immer wieder in verschiedenem Gewand, meist, aber durchaus nicht immer, antikisierend.¹⁵ Auch die Frisur zeigt mehrfach trotz idealisierender Züge die Formgebung der Mode um die Jahrhundertwende. Die einfachste Methode, einer modern gestalteten Figur von anderer Bildfunktion einfach zusätzlich die Jakobinermütze aufzusetzen, wird kaum angewandt. Nur den Kopf mit der Freiheitsmütze zeigt eine Berliner Karte um 1910¹⁶ (S. 91), auf einer anderen um 1907 (S. 69) sieht die Freiheitsgöttin, die draußen einen Arbeiterzug anführt, im Vorbeiziehen den Betrachter durch ein vergittertes Fabrikfenster aufmunternd an. Zum richtigen Verständnis und Übermitteln weiterer Botschaften war es aber nötig, ihre ganze Gestalt zu sehen. In der Regel hebt dann ein langes Gewand, gelegentlich auch ihre Übergröße die Freiheitsgöttin aus der Sphäre des Alltags heraus. Umgekehrt steht auf einer Karte von 1896 (S. 12) die Freiheit, die eine neuzeitliche Schmiedeschürze über ihren antiken langen Ärmelchiton gebunden hat, breitbeinig in der Werkstatt. Viele Graphiker und Künstler kannten sich aber offensichtlich nicht mit antiken Trachten und ihrer Darstellung aus und fügten daher neuzeitliche Trachtdetails zu griechisch wirkenden, flatternden Gewändern oder brachten nur einzelne antikisierende Versatzelemente; offensichtlich versuchten sie oft, Erscheinungen, die sie nur aus Abbildungen kannten, sich auf ihre Weise zu erklären, ohne die genaue Form und Funktion zu verstehen.

So fährt die Freiheitsgöttin auf einer frühen Wiener Karte (S. 5) mit der Unterschrift "Völkermai" aus einer Erdspalte empor, die sich in der blühenden Maienwiese aufgetan hat. Der Entwicklung hin zum Jugendstil verpflichtet erscheint ihr langfallendes Haar und das schulterfreie rote Gewand mit dünnen Trägern. Das linke Bein läßt ein Schlitz bis zur Hüfte aus dem Gewand hervortreten - ein in antiken Darstellungen der Siegesgöttin häufiges Motiv in unantiker Weise dargestellt. Scheinbar im Luftzug, aber entgegen der Aufwärtsbewegung, bewegt sich in antiken Faltenmotiven beiderseits des Beins der Saum des Gewandes, während sein Ende hinten noch wie eine Rauchschwade überlang in die Spalte hinabhängt. Das Arbeiten mit optisch aussagewirksamen Versatzstücken auch an Stellen, wo sie objektiv unsinnig sind, war schon antike Manier und ist gerade bei den windbewegten Faltenmotiven derselben Art schon seit der hellenistischen Kunst zu beobachten. Eine ähnliche Neuschaffung ist das Gewand der inschriftlich bezeichneten Freiheit mit Trompete und Lorbeerkranz mit der Aufschrift "Achtstundentag" auf einer kalligraphischen Jugendstil-Karte von F. Brandau aus dem Jahr 1902 (S. 41, hier Abb. 3).

Die Freiheitsgöttin, die auf einer Karte (S. 13) von 1897 nach einem Bild von Walter Crane aus dem Jahr 1895¹⁷ einen riesigen Kranz mit einem roten Band voller sozialistischer Maximen und Forderungen hält, trägt über ihrem Ärmelchiton einen orange gepunkteten Mantel, dessen Faltenwurf über den Hüften zwar korrekt läuft, oben aber in eine Art Schürze oder Trägerkleid von unantiker Zuschnitt ausläuft. Ihre rote Mütze ist übrigens wie die des Merkur mit Flügeln ausgestattet - Zufall oder Hoffnung auf schnelle Erfüllung der politischen Wünsche? Ähnlich mißverstanden erscheint auf einer Leipziger Postkarte von 1906 (S. 67) die Tracht der Freiheit mit einem Schillerzitat auf ihrer Fahne. Über dem Chiton, aber unter einem Mantel, trägt sie ein nichtantikes Trägerkleid. Vor nur angedeutetem Hintergrund evoziert sie, flaches Stuckrelief darzustellen. Eindeutig vom selben Vorbild wie sie abhängig ist auf einer Leipziger Karte um 1905 mit großem umkränzten Bebel-Porträt (S. 52, hier Abb. 1) die geflügelt dargestellte Freiheit, die mit einer antiken Öllampe die Erleuchtung betreibt, offenbar im Hinblick auf die Gleichberechtigung, denn das Buch in ihrer Rechten ist "Die Frau (und der Socialismus)" von August Bebel. In der Kombination der Einzelemente wirkt die Karte etwas diskrepant. Das Motiv der vor Bebels Porträt sitzenden Mutter, die dankbar zu ihm aufschaut, während ihr Säugling seine Ärmchen zu ihm ausstreckt, läßt an antike Darstellungen unterworfenen Provinzen und Barbarinnen denken.

Die Mädchen mit Blumen im Haar, die auf zwei Leipziger Karten von 1902 (S. 42-43) einen Arbeiter auf den Maifeierzug der Arbeiter hinweisen, tragen jeweils nur ein konventionelles rotes Kleid; man sieht ihnen die alte Freiheitsgöttin kaum noch an. Dasselbe gilt für die weiblichen Figuren mit locker umgeschlungenem roten

14 Vgl. allgemein K. Herding - R. Reichardt, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution* (1989).

15 Gebhardt erkennt sie offenbar oft gar nicht; er nennt sie a.O. 111 "Jugendstilmädchen" (zu S. 18[hier Abb. 4], sie ist geflügelt) oder "blumenbekränzte Jungsfrau" (zu S. 81, auch hier ist sie eindeutig größer als die Menschen), a.O. 112 eine "junge Frau" (zu S. 87), ebenso S. 116 (zu S. 41 [hier Abb. 3], 51 [wieder größer als die Menschen], 52 [hier Abb. 1, geflügelt], 64, 67, 92, 96), erwähnt a.O. 115 "Engel" oder bezeichnet ebenda die Göttin (auf S. 14, hier Abb. 12) einfach als "Bildung".

16 Die Daten, auch die geschätzten, sind aus den Bildunterschriften des Bandes übernommen, da sie offenbar aus Quellenangaben und anderen Indizien geschöpft sind, die dort aber nicht weiter erklärt und meist auch nicht offen ersichtlich sind.

17 So Gebhardt a.O. 117.

Schal und einer Blüte im Haar auf zwei Leipziger Karten vom selben Künstler aus den Jahren 1903 und 1904 (S. 44 und 48)¹⁸ und für die Trägerin eines Bebel-Porträts auf einer Leipziger Karte um 1910 (S. 92). Einfache lange Kleider tragen auf zwei Leipziger Karten um 1910 ein tanzendes Jugendstil-Mädchen (S. 95) und eines, das von zwei Jungen auf der Schulter getragen wird (S. 96).

Nicht antik ist trotz aller Axialsymmetrie die Tracht der geflügelten Victoria auf dem Globus, die Alfons Mucha 1899 auf einer einfarbigen Karte (S. 18, hier Abb. 4) in kalligraphischer Manier mit der passenden Devise "Mein ist die Welt" an der Binde an ihrer Fackel versah. Die Freiheitsmütze trägt sie als Dekor auf ihrem in ganz sonderbarer Cabaret-Manier an einem Zipfel vom Gürtel unter den Brüsten herabhängenden Mantel, sonst ist sie nackt. Nach ihrer Diademaufschrift könnte man sie als Personifikation der Arbeit auffassen, aber dahinter trägt sie offensichtlich die phrygische Mütze. Gemeint ist also wieder dieselbe Freiheitsgöttin. Aber Arbeit und Freiheit gehören zusammen; hier ist also der Freiheitsanspruch der Arbeiterklasse und ihr letztendlich erwarteter Sieg verbildlicht.



Abb. 3 Maipostkarte von 1902, nach F. Brandau, Leipziger Buchdruckerei. Nach: Gebhardt a.O. S. 41
Abb. 4 Maipostkarte von 1899, nach Alfons Mucha. Druck F. Bruckmann München. Nach: Gebhardt a.O. 18

Ganz offensichtlich erwartete man damals, daß die Freiheits-Personifikation wirklich selbst in solcher Abwandlung dem einfachen Betrachter noch verständlich war, denn nur auf einer einzigen Karte der Sammlung ist die Dargestellte überhaupt ausdrücklich, und dann gleich zweimal, als "Göttin der Freiheit" apostrophiert. Auf dieser Karte aus Breslau um 1910 (S. 99) sind aber ohnehin in pleonastischer Weise alle möglichen zusätzlichen Bildmotive, ein diese Elemente erläuterndes Gedicht und zahlreiche Beischriften aufgenommen; das lange weiße Gewand der Göttin und gleich zwei Mäntel übereinander sind allerdings nicht antik geschnitten. Wenig antik wirkt auch auf einer Dresdener Karte der Jahre um die Jahrhundertwende (S. 20) trotz ihres deutlich in antiken Faltenmotiven konzipierten Gewandes auch die mit Schwert und Speer wie Athena bewaffnete

¹⁸ Die Karte auf S. 44 hat noch das antike Motiv der lockeren schrägen Übergürtung sowie Fackel und Trompete bewahrt.

Freiheit, die über die Porträts der führenden Sozialdemokraten einen Kranz mit der Devise der Französischen Revolution hält. Völlig schwerelos sitzt übrigens auf der Oberkante ihrer am Speer flatternden roten Fahne ein kleiner nackter Amor.

Ein neuzeitlich geschnittenes, wenn auch in antiken Falten lang herabwallendes, einfaches Kleid trägt auch die Freiheitspersonifikation, die durch Nebelwolken in den dunkeln Weltraum aufsteigt, auf einer Karte von C. Gocke (S. 29) um 1900. Von ihrer roten Mütze flattert anstelle einer *velatio* ein weißes Tuch als Hintergrundsfolie herab, denn in der Hand hält sie Fackel und rotes Spruchband. Die Quetschfalten, die die Gürtung des antiken Peplos erzeugen kann, sind hier durch einen weißen Stoffwulst, der wie ein zwischen Oberteil und Rock hervorquellendes Unterhemd erscheint, mißverstanden ersetzt. Auf einer Leipziger Karte um 1905 (S. 64), die in ihrer karikaturhaften Art stilistisch bereits deutlich über den Jugendstil hinausgelangt ist, kehrt die Freiheit in ganz derselben Tracht vor den Augen zahlloser Arbeiter in dunklen Gewölben einen Invaliden und einen winzigen Priester, also wohl Armee und Kirche, einfach hinweg.

Von der Kultbildbasis in ihrem Tempel, einem zwölfsäuligen offenen Monopteros auf hohen Stufen, steigt die Freiheitsgöttin auf einer Berliner Karte um 1895 (S. 9) zu den feiernden Arbeitern herab. Ihr Gewand orientiert sich in manchen Partien an antiken Vorbildern, ist aber nicht als Ganzes verstanden. Dasselbe kann man auch über ihre Tracht auf einer schon erwähnten Münchner Karte der Jahrhundertwende (S. 21) sagen, wo sie auf einem Marmoraltar sitzt, an dessen Stufen ein Lorbeerkranz liegt, ebenso über das flatternde grüne Kleid einer Frau, die drei Politikerporträts hochhält, auf einer Leipziger Karte um 1905 (S. 63).

Etwas antiker in seinem Wurf wirkt das Gewand der Freiheitsgöttin, die auf einer Karte von 1894 (S. 8) an einem Stadttor, aus dem sich der Zug der Arbeiter herausbewegt, in die Zeiger einer Uhr greift, die Fünf vor Zwölf zeigt. Antik ist der Faltenwurf einer Göttin mit roter Fahne und Waage, also der im Gedicht darunter geforderten Gerechtigkeit, auf einer Karte von 1904 (S. 47). Auch eine mädchenhafte Freiheitsgöttin, die auf einer Dresdener Karte um 1905 (S. 49) in weißem Chiton durch graue Wolken auf Arbeiter zuschwebt, um sie auf die aufgehende Sonne zu verweisen, gibt die antike Tracht schon recht zutreffend wieder. Auf einer Leipziger Karte von 1909 (S. 81) tanzt eine ähnliche Gestalt im weißen Ärmelchiton blumenbekränzt und mit roter Fahne mit Arbeitern einen Reigen. Wenig antik wirkt trotz ihres purpurnen langen Chiton mit rotem Streifen die jugendliche Freiheitsgöttin mit einer Lyra in leichter Unteransicht auf einer Münchner Karte von 1901 (S. 35). Im korrekt untergürteten Peplos erscheint 1896 auf einer Karte des Münchner Bruckmann-Verlags (S. 11) die jugendliche schmale Gestalt der Freiheitsgöttin im Licht eines geöffneten Kerkertores, um die dadurch geblendeten schmachtenden Arbeiter zu befreien. Auf zwei Leipziger Karten der Zeit um 1910 sehen wir die Freiheitsgöttin mit der roten Mütze sogar im doppelt gegürteten weißen Peplos; bei der einen, die einem Arbeiter vertrauensvoll die Hand auf die Schulter legt, als sei sie seine Frau, ist der Stoff sogar mäanderverziert (S. 83), die andere, deren Faltenwurf dem antiken Vorbild besonders nahe kommt, hält nur die rote Fahne und zielt mit weiter Gebärde sozusagen in die Zukunft (S. 98). Bei den beiden letzteren stören nur die sonderbaren Schmuckpartien vorn am Hals, die anscheinend an den zwei Fibeln auf den Schultern mitbefestigt sind. Bei der letzteren könnte es das mißverständene Rudiment einer knappen Ägis wie etwa bei der Athena Velletri¹⁹ sein.

Die Freiheitsgöttin belebt die Bilder gelegentlich, wie schon die Jugendstilkarte Alfons Muchas (S. 18, hier Abb. 4) zeigt, durch eine latente erotische Note. Gelegentlich wird sie auch durch Profilansichten (etwa S. 82, 104) betont oder durch die Art, wie das Gewand etwa die Brüste gerade noch bedeckt, so bei einer Leipziger Karte von etwa 1910 (S. 94), auf der vor dem Hintergrund ganzer Heerscharen mit roten Fahnen die Freiheitsgöttin mit weit ausgebreiteten Armen, die eine riesige schwarze Mantelfolie hinter ihr aufspannen, in leicht vorgebeugter Haltung auf den Betrachter zugelaufen. Ein schwertbandartiger Träger hält ihr knappes weißes Gewand, von dem nur ein unsinnig langes Ende mit einer Rosengirlande seitlich herabfällt. Das kaum die Brust bedeckende weiße Kleid der Freiheitsgöttin, die auf einer Dresdener Karte von 1913 (S. 103) dem Arbeiterzug den Weg bzw. die hinter ihnen symbolisch aufgehende Sonne zeigt, hat so wenig mit antiker Tracht zu tun wie ihr schärpenartiger roter Mantel. Antik begründet ist eher das Motiv des von der Schulter gerutschten Gewandes bei einer Victoria, die auf einer Leipziger Karte von 1913 (S. 104), die sich im Profil auf Amboß und Vorschlaghammer stützt, und ihren Kranz vor die Strahlen der über einer Fabriksilhouette aufgehenden Sonne, zugleich aber auch über ein bekränzt Porträt des im Jahr 1900 verstorbenen Wilhelm Liebknecht hält. Das Motiv der durch den hellroten Ärmelchiton durchscheinenden Brüste der Freiheitsgöttin auf zwei Leipziger Karte der Jahre um 1905 wirkt auf der einen (S. 51) erotisch, auf der anderen (S. 60) dagegen erscheint nur noch qualitätslos. Dafür bilden dort die Chitonfalten im Reichen Stil schöne Jugendstilformen.

¹⁹ Fuchs, *Die Skulptur der Griechen* ³(1983) Abb. 227.



Abb. 5 Maipostkarte um 1905. Nach: Gebhardt a.O. S. 50.

Kaum erotisch wirkt dagegen eine thronenden Freiheitsgöttin auf dem Zentralbild einer Berliner Karte von 1897 (S. 14, hier Abb. 12), obwohl das Gewand die linke Brust fast freiläßt. Sie überreicht den mit ausgestreckten Händen nahenden Arbeitern unter der Devise "Wissen ist Macht" das "Geistesschwert", weshalb Gebhardt sie irrtümlich mit der Bildung identifiziert.²⁰ Ihren Fuß mit antiker Sandale stützt sie auf die Werke von Marx, Darwin und Lassalle. Wenig ansprechend ist auch, zumindest in der Kartenausführung, die Gestalt einer überlebensgroße Freiheitsgöttin aus den Jahren um 1905 (S. 50, hier Abb. 5), die zusammen mit einem Trommler an der Spitze eines Arbeiterzuges marschiert, obwohl ihr in typischen antiken Faltenformeln im Wind bewegtes Gewand auch ihre linke Brust freiläßt; damit steht sie ganz im Gegensatz zu der berühmten Freiheit auf den Barrikaden von Eugène Delacroix,²¹ als deren seitenverkehrte Wiederholung sie sich bei genauer Betrachtung erweist. Ihre Folie ist nicht der Pulverrauch des Barrikadenkampfes, sondern die rote Fahne des Maifeierzuges, gegen die sie die Trikolore vertauscht hat, so wie ihr kleiner Begleiter die beiden Pistolen gegen die Trommelschlegel. Ebenfalls im langem Chiton mit amazonenartig freier rechter Brust schreitet Delacroix' Freiheit auf einer Karte von 1909 (S. 80, hier Abb. 6) den Arbeitern statt über die Barrikaden über eine Blumenwiese voran; allerdings streut sie ihnen nun ruhig und friedlich aus den gesenkten Händen Maienblüten hin, die deren erster aufzufangen sucht, anstatt seine Pistole zu heben.

In richtiger Amazonentracht war die Freiheit auf dem rechten Feld des Triptychons von 1900 (S. 24, hier Abb. 8) dargestellt. In gleicher Tracht, aber ganz im Typus des Handwerker-gottes Hephaistos schmiedet die Freiheitsgöttin auf einer Karte aus Leipzig um 1910 Degen oder Schwerter zu Pflugscharen. Nur hat sie den kurzen Chiton auf der für die Arbeit falschen Seite geöffnet, so daß die linke Brust frei ist. Auf einer Berliner Karte um 1905 (S. 54) folgt eine begeisterte Arbeitermenge, auf deren Fahnen Daten wichtiger Errungenschaften stehen, in einem "Mai-Triumph"-Zug einer nackten Reiterin mit der Freiheitsmütze, die im Hintergrund des Bildes von Reigen tanzender Mädchen in langen antikischen Gewändern begleitet wird, in den Wald.

Es gibt auch verschiedene männliche Varianten der Freiheitspersonifikation: So sieht man einmal sogar auf einer gegen 1905 geschaffenen Karte (S. 53) anstelle der Freiheitsgöttin August Bebel selbst, begleitet von anderen Politikern, an der Spitze der Arbeiterschaft die rote Fahne mit der Aufschrift "Das freie Wahlrecht" über gebrochene Ketten hinweg bergauf tragen. Aber häufiger sind es wiederum ideale bzw. allegorische Gestalten, die die Rolle des Anführers von der Abstraktion der Freiheit übernehmen. Deutlich entlehnt ihre

²⁰ Gebhardt a.O. 14.

²¹ Paris, Louvre: Ph. Pool, *Delacroix* (1986) 30 Taf. 16; *Eugène Delacroix. Kat.* Zürich - Frankfurt am Main (1987) 38 Abb. S. 41; vgl. 325 Nr. 35.

Gestik mit einem Zug ins Heroische ein Arbeiter auf einer Karte des Berliner Verlags Vorwärts von etwa 1908 (S. 77, hier Abb. 7), der mit langer Hose, nacktem Oberkörper und Jakobinermütze, ein antikisch flatterndes Tuch um die Hüfte geschlungen, die Spitzhacke in der Hand, einer Gruppe Arbeiter aller Lebensalter aus einem gerade aufgebrochenen Höhlengefängnis voranschreitet und ihnen den Weg in die Freiheit, geradewegs auf den Betrachter zu, weist. Seine Gestik überspielt geschickt den Zwiespalt der Vereinigung von zwei verschiedenen gleichzeitigen Aktionen, die das Bild dem Betrachter vermittelt. Offensichtlich war er es, der den Eingeschlossenen soeben mit seinem - in Wirklichkeit etwas unpassenden - Arbeitswerkzeug den Weg in die Freiheit geöffnet hat. Zugleich schreitet er ihnen aber auch schon voran, so wie es Delacroix' Freiheit auf dem berühmten Gemälde von 1830 tut, nur hatte er bei der Arbeit keine Hand für eine Fahne frei und weist ihnen daher jetzt direkt mit der Rechten den Weg vorwärts.

Elemente christlicher Ikonographie in klassizistischer Form und Umgebung zeigt eine Leipziger Karte von 1905 mit einem Relief vom Höllensturz Luzifers (S. 62), signiert von S. Walter. Unter der Sonne und einem von zwei trompetenden kleinen Amoren gehaltenen Band mit der Aufschrift "Freiheit" steht frontal der nackte Sieger Erzengel Michael mit riesigen Flügeln, gestützt auf sein Flammenschwert, auf dem Globus. Auch er verkörpert hier also die Freiheit. Ob der Künstler in dem Flammenschwert wieder das "geistige Schwert" sah, bleibt unbekannt. Unten am Boden wendet sich der Teufel, der über Geldsäcke, umgekehrte Krone und Bischofshut gestürzt ist, zu ihm empor.

Auf einer Karte von 1893 (S. 6) tragen an der Spitze eines Arbeiterzuges drei Arbeiter auf einem Rundschild eine fröhliche Jungenfigur mit phrygischer Mütze in einem sonderbaren umgürteten kurzen Laschenröckchen, das von antiken Panzerdarstellungen inspiriert erscheint. Ihn umflattert eine lange Fahne mit der Aufschrift "Mai-Feier", die er soeben geschlagen haben muß, während ein Transparent mit der Aufschrift "Hoch die Internationale Socialdemoc(ratie)" hinterhergetragen wird. Einen passenden maskulinen Begriff findet man hier nicht für diese Figur. Hat sich vielleicht eine Personifikation des Mai mit den Attributen der Freiheit ausgestattet? Auf einer Karte der Jahre um die Jahrhundertwende (S. 34) fliegt über einer Verbrüderungsszene zwischen Land- und Fabrikarbeitern unter dem Motto "Proletarier aller Länder Vereinigt Euch!" eine an Victoria erinnernde geflügelte, aber männliche Gestalt dahin, mit der phrygischen Mütze und einer langen Trompete in der Art der neuzeitlichen Fama-Darstellungen, nur ein weit im Luftzug nachflatterndes Tuch um die Hüften. Er verkündet nach der Tafel in seiner Linken "Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit", zugleich aber auch nach der Fahnenaufschrift vor der Trompetenmündung: "Hoch die Sozialdemokratie!" Auf einer anderen Karte dieser Jahre (S. 38) schreitet vor einer Front von alten Arbeitern mit Werkzeugen oder gesprengten Ketten ein überlebensgroßer Junge her. Einen hat er beim Handgelenk gefaßt, wie es auch in der Antike belegt ist, sogar bei Hochzeitszenen. Nur kann die Perspektive, was die Standorte angeht, nicht stimmen. Die scheinbar schwankende Haltung des Riesen wirkt ebenso peinlich wie seine Bekleidung mit lang auf und niederflatternden roten Tuchstreifen, der um die Taille gebunden ist. Der Riese wendet sich dem Betrachter zu und weist mit seiner Linken zur Sonne, zu der sich gleichzeitig auch ein Adler aufschwingt. Die große "8" darin deklariert das Ziel der Achtstundenwoche. Auf einer dritten Karte dieser Zeit (S. 36) schreitet eine nackte Riesengestalt mit ganz unantiken kurzgeschorenen Schnurrbartgesicht²² über eine Stadt hinweg, mit der vielleicht Frankfurt am Main gemeint ist, den Vorschlaghammer über der Schulter, eine riesige Rote Fahne in der Linken, deren Ende seine Hüften schamhaft umhüllt. Soweit er gekommen ist, taucht die im Osten der Wetterau aufgehende Sonne die Stadt in helles Licht, vorn liegen die Fabriken noch im Dunkel. Von Gebhardt wird er als "Jung-Siegfried" benannt, eine Deutung, zu der nur der Hammer Anlaß gibt, die aber wohl im Trend der damaligen Zeit liegt. Eher kann man an Siegfried bei einer Züricher Karte um 1910 (S. 90) denken, auf der der Betrachter gemeinsam mit einem bis auf einen umgewundenen Mantel nackten jugendlichen Schmied am Amboß, der ein rotglühendes Schwert schmiedet, einen Arbeitermaienzug mit roten Fahnen anschaut.²³ Da das typische Schmiedewerkzeug als Bildelement für die Arbeit, wie erwähnt, ohnehin immer wieder verwendet wird, lag die Wahl gerade eines mythischen Schmiedes wie etwa Siegfried an sich nahe. Auf einer Karte aus Leipzig um 1908 (S. 73) sieht man oben sogar Bebel als Schmied bei der Arbeit an einem Wappenschild, mit dem kaiserlichen Reichsadler geschmückt. Dieser steht für den Staat, wie die Unterschrift: "Ich hämmre jung das alte morsche Ding den Staat", frei nach Freiligrath²⁴ besagt. Darunter sieht man einen lorbeerbekränzten Fürsten im Handschlag mit einem neuzeitlichen Arbeiter, sozusagen dem modernen Siegfried.

22 Gebhardt a.O. 114.

23 Dagegen spricht auch hier das Bildganze selbst; denn da der Drache im Bild fehlt, würde es allenfalls selbst dem Betrachter suggerieren, den Arbeiterzug mit dem Drachen zu vergleichen, was die Bilddeutung pervertiert hätte.

24 So Gebhardt a.O. 117.

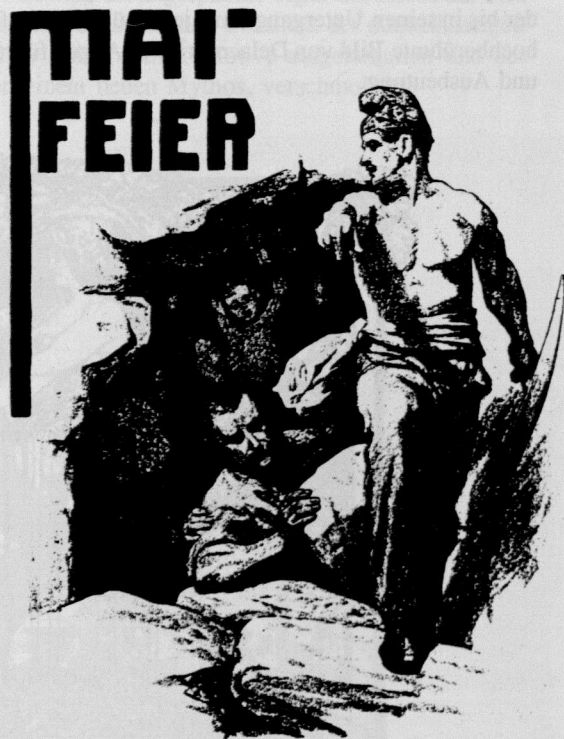


Abb. 6 Maipostkarte 1909. Nach: Gebhardt a.O. S. 80.

Abb. 7 Maipostkarte um 1908, Druck F. Bruckmann, München. Nach: Gebhardt a.O. S. 77

Um 1910 zeigt eine fahle Berliner Karte (S. 89) an einem Felsstrand vor dem ersten Morgenrot einen lorbeerbekränzten nackten Schimmel-Reiter mit großer roter Fahne an einem Speer in der Rechten, kleiner Fackel in der Linken. Der flügelartig über die Schulter flatternde Mantel bildet vorn über der Brust ein dünnes Band, wohl als Mißverständnis eines Schwertriemens. Alles wirkt sehr an der Antike oder zumindest am Klassizismus orientiert. Man könnte den Reiter für einen heroisierten Napoleon halten, wären zu ihm nicht im Vordergrund Hände verzweifelt und hilfesehend - wenn auch von ihm unbemerkt - ausgestreckt und auf seine Fahne das Wort "Socialismus" geschrieben. So identifiziert ihn auch die Bildunterschrift als personifizierten "Befreier Socialismus".

Eine martialische Karte in graphischem Stil aus dem Jahr 1900 (S. 24, hier Abb. 8), signiert "TST", die schon zweimal erwähnt wurde, ist durch zwei - vermutlich deutsche - Eichen triptychonartig gegliedert. Das Mittelbild erinnert an attische Urkundenreliefs. Vor der Silhouette rauchender Fabrikschlote sieht man zwei kräftige Arbeiter mit offenen Hemden im Handschlag mit einer einen Kopf größeren langhaarigen Göttin. Die walkürenhafte Gestalt mit riesiger Keule und löwenkopfförmigem Helm, also zwei Anleihen bei Herakles, trägt einen sonderbar niederrförmigen Lamellenpanzer über einem langen, schräggegürteten Chiton, dessen antike Faltengebung nicht zum Panzer darüber paßt. Aber beide lassen die Schultern frei, offenbar als Personifikation der Germania. Die Daten in der Rahmung lassen diese Dexiosis-Szene auf das Jubiläum des Zusammenschlusses von ADAV und SAP zur SPD in Gotha 1875 beziehen. Rechts sieht man durch einen Fensterausschnitt eine Amazone mit entschlossen zum Schlag erhobenem Schwert vorwärtsstürzen. Die phrygische Kappe zeigt, daß mit ihr wieder die Freiheit gemeint ist. Ihre Gegnerin schleicht sich vorn im linken Nebenbild mit boshaftem Blick in vorgebeugter Haltung heran, eine Alte vom Typ der Erinnyen, der schrecklichen antiken Rachegöttinnen mit Schlangen in Haar und Händen, die als Personifikation von Zwietracht und Verrat auch früher schon, etwa in der Graphik der Französischen Revolution als Gegenspielerin der Freiheit auftritt.²⁵ Im

25 Herding - Reichardt, a.O. 40 f.

Hintergrund thront über ihr ein dicker assyrischer König mit Geisel und Geldsack auf einem Thron, offenbar der bis in seinen Untergang ohne jede Rücksicht auf andere schwelgende König Saranapal, wie ihn das damals hochberühmte Bild von Delacroix²⁶ vor Augen führt. Die beiden Figuren stehen offensichtlich für Kapitalismus und Ausbeutung.

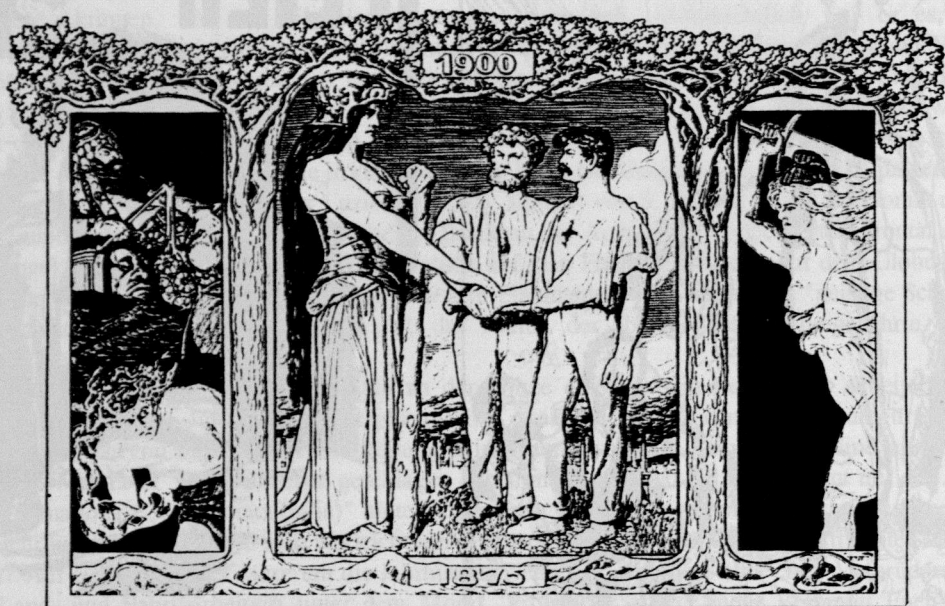


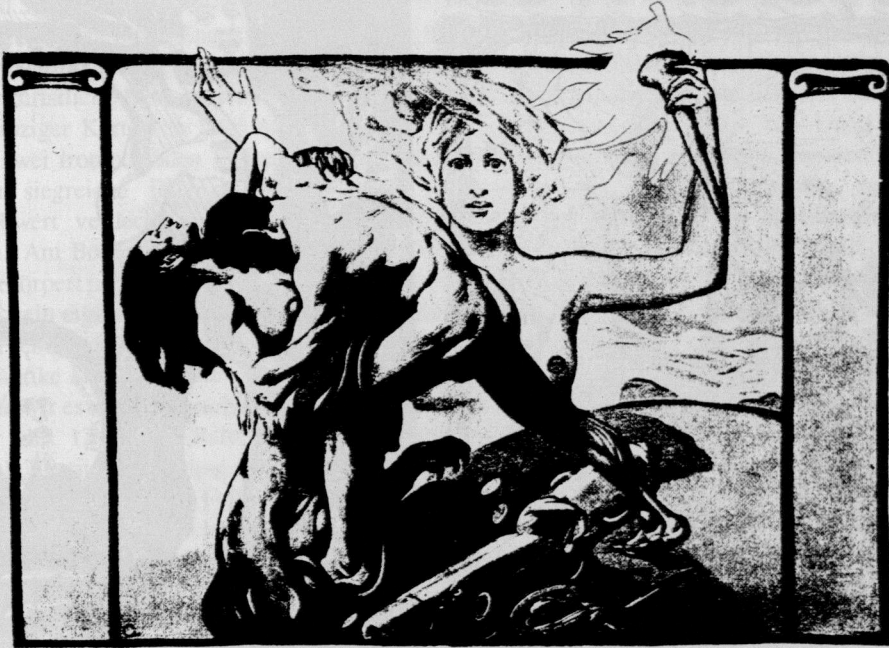
Abb. 8 Maipostkarte von 1900. Nach: Gebhardt a.O. S. 24.

Gleichartige Triptychonform zeigt eine etwas schlichtere Jugendstil-Karte der Zeit um 1909 (S. 82), aber mit andersartiger Bildabfolge. In der Mitte sieht man eine verzweifelte Familie in einer Dachkammerwohnung, an deren Tür links totenschädelgesichtige Dämonen mit hängenden Brüsten, mit Geisel oder Krücke, Personifikationen von Not und Seuche aus einem Totentanz, klopfen. Rechts sieht man im Profil die Freiheit mit phrygischer Mütze und in Art des Reichen Stils flatterndem Chiton, der den Oberkörper frei läßt, wie sie mit erhobener Fackel die Dämonen in die Flucht schlägt. Die Gewänder der Dämonen zeigen natürlich nichts von dem kalligraphischen Stil der Freiheitsgestalt.

Sind die angeführten Bilder mit den Personifikationen oft mehr oder weniger stark mit modernen Elementen versetzt, so gibt es doch auch einige Kartenbilder, die sogar ein ausgesprochen antikes Gewand tragen. An erster Stelle ist hier eine einfarbige Jugendstil-Karte von 1898, signiert von "G.", (S. 15, hier Abb. 9) zu nennen, auf der der Klassenkampf zum antiken Mythos kristallisiert ist. Gerahmt von zwei ionischen Säulen ringt ganz in antiker Manier ein nackter bärtiger Heros - mehr Herakles als Ödipus - mit einer Sphinx, deren Ausdruck und Zurücksinken sie, trotz der in den Rücken des Mannes geschlagenen Klauen und der Unterstützung durch den Schlangenleib ihres Schwanzes, klar als Verliererin kennzeichnet. Eher als unterschwelliger Hinweis kann man vermerken, daß der Held, obwohl er entgegen der in der Antike, aber auch in der späteren Kunst, unwillkürlich eingehaltenen Siegerrichtung von rechts nach links kämpft, seine Gegnerin schon siegreich an den linken Bildrand gedrückt hat. Der Ort des Kampfes ist die Weltkugel, auf der zerbrochene Kanone und Bischofsstab und Goldstücke, die der Sphinx entfallen, die ersten drei Stände auf ihre Seite verweisen. Etwas unklar bleibt, ob der siegreiche Herakles, der also offensichtlich für den vierten Stand steht, zugleich auch den der deutschen Sprache entsprechend männlichen Morgen verkörpern soll, wie der Vers darunter nahelegt: "Der Morgen steigt. Es sinkt die Nacht. Der große Maientag erwacht." Dieser geht dahinter übergroß und frontal, appellativ in Geste und Blick auf den Betrachter gerichtet, auf - eine nackte junge Frau mit nach oben flatterndem Haar und Fackel in der Linken und folienartig nach allen Seiten lodernden Flammen

²⁶ Paris, Louvre: Ph. Pool, Delacroix 29 (1986) Taf. 13; Eugène Delacroix. Kat. Zürich - Frankfurt am Main (1987) 39. 110 ff. 324 Nr. 24.

zu, eine Personifikation der im Deutschen weiblichen Sonne. Obwohl die angespannte Figur des Heros das Bild motivisch dominiert, lebt dieses in Wirklichkeit von dem Kontrast zwischen den Gestalten der dunkelhaarigen Nacht und dem jugendlichen Tag. Hier sind also gleich eine Reihe antiker Motive aufgenommen und der Bildaussage entsprechend zu einem eigenen Bild, sozusagen einem neuen Mythos, verschmolzen.



DER MORGEN STEIGT. ES SINKT DIE NACHT. DER GROSSE MAIENTAG ERWACHT.

Abb. 9 Maipostkarte von 1898, Druck F. Bruckmann, München. Nach: Gebhardt a.O. S. 15

Eine Karte mit der rot hinterlegten Überschrift "Maifeier 1905" (S. 56, hier Abb. 10) reproduziert eine Strichzeichnung von Fidus. Einer Gruppe von hinten gesehener hilfeheischender Gestalten in teilweise antikisierender Tracht im Vordergrund, denen sich der Betrachter zugehörig empfinden kann, wenden sich von einer höheren Ebene der Sonnengott im Strahlenkranz und in emphatischer Geste sowie eine bekränzte Frau zu seiner Rechten zu. Beide tragen mit sonderbare Blumengewänder, die entfernt an die Gewandgestaltung von Botticellis Frühling erinnern, um den Unterleib und begleitet von nackten Jungen in gottbegeisterter Gestik. Man hat den Eindruck, daß die 'Rosenhose' des Sonnengottes, die die Folie seines vegetabilen Mantels ganz übersehen läßt, dem Entwurf erst nachträglich schamhaft zugefügt wurde. Vom Strahlenkranz des Gottes gehen Schwalben und Schmetterlinge aus. Die Bekränzte nimmt eine Frau aus der Gruppe in die Arme, die man nur von hinten sieht, so daß man sich als Teil dieser Gruppe fühlen kann, zumal sich der Sonnengott über die Dargestellten hinaus mit großen Augen und mit weitausgreifender Geste seiner Linken an noch hinter dem Betrachter kommende Scharen zu wenden scheint. Die Geste des Sonnengottes erinnert ganz entfernt an die berühmte Statue des Apoll vom Belvedere.

Eine Karte aus Lörrach von 1908 (S. 76, hier Abb. 11) zeigt einen lorbeerbekränzten Jungen im kurzen Chiton mit einer Leier im Arm auf einem Stein am Ufer, das Meer im Rücken, über ihm einige Vögel, wohl Tauben. Auch wenn kein Delphin mit dargestellt ist, wird wohl der antike Sänger Arion gemeint sein, der trotz Gefangennahme und Mordversuch auf See von Tieren gerettet wurde und nun glücklich dem Tod entronnen an Land gekommen ist - deshalb die Wendung aus dem Bild nach links. Als moderner Arion wird so Joseph Scheu durch Einfügen seines lorbeerkranzgeschmückten Photos gefeiert.

Eine Zürcher Karte von 1907 (S. 72) stellt den "Sieg der Arbeit" in Form eines Zweikampfes zwischen zwei Jungen dar, die Krieg und Frieden personifizieren. Oben über der Erdkugel, hinter der das Morgenrot aufkommt, sitzt ein waffenloser bis auf einen um die Hüften geschlungenen Mantel nackter Heros auf einem geflügelten breiten Rad - nicht dem Flügelthron des Triptolemos, sondern dem damals auch zum Eisenbahnemblem gewordenen Symbol der Schnelligkeit. Er streckt eine Sieges- oder eher Friedenspalme in die Höhe. Am Armgelenk der Rechten, die noch ein abgebrochenes Schwert umgreift, hält er einen Krieger im antiken Schuppenpanzer am Boden bzw. auf der Erdkugel, der sozusagen unter das Flügelrad geraten ist.



Abb. 10 Maipostkarte 1905, nach Fidus. Nach: Gebhardt a.O. S. 56

Abb. 11 Maipostkarte 1905, Verlag J. Mayer, Lörrach. Nach: Gebhardt a.O. S. 76

Die männlichen "Protagonisten" auf diesen Karten sind deutlich in der Minderzahl und zudem immer verschiedene Charaktere; es läßt sich kein Standardtyp erkennen. Demgegenüber stellt die größte Zahl der weiblichen Personifikationen primär oder fast allein die Freiheit dar. Sicher stimmt es, daß die "häufige Darstellung der Frauen auf den Maipostkarten (...) offenbar mehr als die Verwendung eines gängigen Symbols für Jugend, Zukunft, Schönheit usw."²⁷ ist. Daß aber das Vorkommen der Freiheitsgöttin und anderer weiblicher Personifikationen einfach ein Zeichen für die gleichberechtigte Teilnahme der Frauen im Kampf sein sollte, wie M. Gebhardt in seinem Nachwort zu dem besprochenen Bildbändchen meint,²⁸ kann man wohl ausschließen. Dafür stehen die Darstellungen der Maierfeierzüge, auf denen immer wieder auch die Frauen und die ganzen Familien vollbeteiligt gezeigt werden. Eine Karte (S. 52, hier Abb. 1) weist auch mit der Darstellung von Bebels Buch "Die Frau und der Socialismus" explizit darauf hin. Die Göttinnen und verschiedene weibliche Personifikationen beherrschen aber so sehr die Ikonographie auch in anderen Bereichen der wilhelminischen Kultur, daß dieser Schluß sich schnell als Fehlinterpretation herausstellt. Voraussetzung für dieses Mißverständnis war Gebhardts Verknennung vieler dieser Personifikationen als menschlicher Festzugsteilnehmerinnen. Auch die Graphik der politischen Linken macht sich trotz des Kampfes für die Gleichberechtigung der Frau die weibliche Gestalt - in zeitgebundener Form, aber in durchaus immer wiederkehrender Weise - als positiven Werbeträger für die Verbreitung ihrer Ideen zunutze. Anfang der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts scheint man noch ein wenig mit anderen Personifikationen der Freiheit experimentiert zu haben, aber die antike Freiheitsgöttin setzte sich schnell durch.

27 So Gebhardt, a.O. 116.

28 Ebenda.

Völlig fehl geht Gebhardt, wenn er von einem religiösen Moment in diesen Postkarten spricht.²⁹ Für "Göttinnen, die die Freiheit bringen", kann man beim modernen Betrachter das Mitschwingen eines religiösen Momentes schon gar nicht beanspruchen. Mittelalterliche wie christliche Bildmotive sind vielmehr selten. Außer den besprochenen eventuellen Siegfried-Anspielungen zeigt eine Leipziger Karte von 1912 (S. 102) noch Schwert und Schild an einen kahlen Baum gelehnt vor einem Tal, durch den sich in der Ferne ein Arbeiterzug aus der Stadt herausbewegt. Engel kommen auf den Karten überhaupt nur einmal vor; was Gebhardt meint, sind vielmehr wiederum geflügelte Personifikationen, die sich an das Bild der antiken Siegesgöttin anlehnen. Ein Beispiel für christliche Ikonographie, die aber ganz klassizistisch eingefärbt ist, hat sich aber immerhin erhalten in einer Leipziger Karte von 1905 mit einem Relief vom Höllensturz Luzifers (S. 62). Unter der Sonne und einem von zwei trompetenden kleinen Amoren gehaltenen Band mit der Aufschrift "Freiheit" steht auf dem Globus der siegreiche Erzengel Michael, der Schutzpatron der Deutschen, frontal, nur von seinem Flammenschwert verdeckt und mit riesigen Flügeln, mehr der antiken als der christlichen Ikonographie entnommen. Am Boden davor dreht sich auf Geldsäcken und gestürzten Kronen der Teufel zu ihm empor. Michael verkörpert hier also die Freiheit, die dem gestürzten Kapitalismus die Rückkehr verwehren wird. Auch hier ist also kein eigentlich religiöses Moment im Bild zu erkennen, wird vielmehr ein biblischer Mythos, der zudem auch schon national besetzt war, zu einer Aussage über die Zukunft im Sinne des Sozialismus umgeprägt.

Eine antike Kultszene, die an das Gegenüber von erhabenen thronender Gottheit und opfernden Verehrern erinnert, wie wir es auf griechischen Weihreliefs sehen, zeigt uns dagegen die schon erwähnten Karte von 1897 (S. 14, hier Abb. 12). In den Rahmen der realen, teilweise idyllisch konzipierten Szenen einer Maifeier ist sie sozusagen als Versinnbildlichung der Quintessenz gesetzt. Die Freiheitsgöttin, die auf der Basis der Werke von Marx, Darwin und Lasalle als Fußbank-Ersatz thront, hält den Arbeitern das "Geistesschwert" wie ein Attribut hin. Die Geste des ausgestreckten Armes kann man nicht nur als Ausdruck des Flehens um Erhöhung und Unterstützung durch die Göttin, sondern auch der Huldigung verstehen, und zwar zugleich offensichtlich an die von ihr verkörperte Macht des Wissens, dessen Inhalt durch die Bücher klar charakterisiert ist - auch wenn die Szene in der Grundanlage eher an Bildern der Huldigung unterworfenen Barbaren vor dem römischen Kaiser in den Staatsreliefs erinnert; die rote Fahne in der Linken der Göttin ersetzt Szepter und Feldherrnzelt zugleich.



Abb. 12 Maipostkarte nach der Maifestschrift 1897. Buchdruckerei Vorwärts, Paul Singer GmbH Berlin. Nach Gebhardt a.O. S. 14

29 a.O. 115. Auch die hierfür in Anspruch genommenen Beischriften "Sozialismus, Dein Reich komme!" (wo in dem Band?) und "Die Arbeiter sind der Fels, auf dem die Kirche der Zukunft aufgebaut wird" (S. 13, 27) bezeichnen kein religiöses Moment, sondern drücken nur mithilfe von Anspielungen auf bekannte Bibelstellen ihre Ansicht aus.

Wenn man hier nichts findet von dem erst später entwickelten und auch im Nachwort zu dem hier besprochenen Bändchen formulierten Anspruch mancher Künstler und Kunstfunktionäre, der bürgerlichen eine proletarische Kunst entgegenzusetzen,³⁰ so mag das zunächst erstaunen. Genau betrachtet war aber gerade das zu erwarten. Es ist ein typisches Phänomen, daß hier nicht etwa eine neue "Arbeiterkunst" entstanden ist, sondern daß man die politischen Aussagen, die Anliegen, um die es hier geht, in den charakteristischen Formen der Zeit ausdrückt. Schon die entstehende attische Demokratie des 5. Jh. v. Chr. - um einen weit entfernten Vergleich zu nutzen - verleiht ihren politischen Aussagen wie in der Rhetorik oder der Dichtung so auch in der bildlichen Kunst von Anfang an mit Mitteln aristokratischer Selbstdarstellung Ausdruck.³¹ Man setzt sich nicht von der Kunst der Herrschenden oder bisher Herrschenden ab, sondern man imitiert sie, besetzt sie selbst, bringt allenfalls die notwendigen kleinen Änderungen in Details und in Nuancen der Aussage an, um sie den eigenen Zielen nutzbar zu machen. Die Künstler sind ohnehin in den meisten Fällen für beide Auftraggeber-Gruppen dieselben. Der attischen Kunst des 5. Jh. gelingt es teilweise, die schon früher entwickelten Themen und Typen an politischen und von den Gegebenheiten der Demokratie beeinflussten privaten Denkmälern sehr viel überzeugender zu formulieren und weiterzuentwickeln als es die Vorgänger oder auch viele der außerattischen Zeitgenossen schaffen.

Einige der in diesem Bändchen vorgelegten Karten wirken wenig gekonnt bis kitschig, ein Eindruck, der sich gerade bei manchen weniger qualitativollen Gestaltungen der wilhelminischen Zeit aufgrund ihrer typischen Komponenten einstellen konnte. Aber demgegenüber muß man auch feststellen, daß trotz gelegentlich offenkundiger Naivität manche der Kleinkunstwerke in dieser Kartensammlung die Möglichkeiten der Kunst ihrer Zeit durchaus überzeugender zu handhaben wissen als viele der zu patriotischen oder kommerziellen Zwecken geschaffenen gleichzeitigen Denkmäler. Zu diesen zeittypisch verwendeten Elementen gehören auch die aus der Antike überkommenen oder aus antiken Motiven weiterentwickelten Formen; sie sind der politischen Aussage oft überzeugend eingebunden und dienstbar gemacht.³² Angesichts der mehr oder weniger soliden humanistischen Bildung des Bürgertums und der von ihr bedingten allgemeinen Verbreitung der Kenntnis antiker Motive, die man in dieser Zeit bei einem guten Teil der Künstler, aber auch bei vielen der linken Politiker und Funktionäre und selbst bei einem Teil der Arbeiterschaft voraussetzen kann, ist zu erwarten, daß die Betrachter die ursprünglichen antiken Motive und deren Aussage erkannt haben werden. Daß man deren unmittelbare Anregungen und ihre Vermittler erkennen konnte, war dafür nicht nötig und ist auch kaum zu vermuten - mit Ausnahme der Ikonographie der Französischen Revolution, aus deren Fundus die Republikaner in dieser Zeit noch immer kräftig schöpften. Für die Kunst der Französischen Revolution galt im übrigen natürlich ebenfalls, daß sie die Mittel der aristokratischen Kunst ihrer Zeit, des Klassizismus, dienstbar gemacht hatte. Es wird sogar gerade durch diese Quelle bedingt sein, daß so viele antike Motive auch in die Ikonographie der demokratischen und sozialistischen politischen Graphik des späten 19. Jh., und so schließlich auch in die der Maipostkarten aufgenommen wurden.

Die Vertrautheit mit der Freiheitsgöttin, die sich in der Ikonographie gegenüber konkurrierenden Motiven so schnell durchsetzte, mag aber auch einfach noch dadurch gefördert worden sein, daß sogar in manchem Maifestzug Bilder der Freiheit mitgeführt wurden. Denn auf einer Karte von 1894 (S. 8) wird auf einer Fahne ihr geflügeltes Bild mitgeführt, auf der Karte von Marcus von 1898 (S. 17) tragen vier Arbeiter sogar ein bekröntes Podest mit, auf dem die Freiheit thront, in der Hand den Freiheitshut auf der Stange. Offenbar wird ein Mädchen im Gewand der Freiheitsgöttin als lebendes Bild, wie es damals beliebt war, im Zug mitgeführt. Die Häufigkeit der Freiheitsgöttin auf den Karten spiegelt also zugleich auch ihre Präsenz bei den Maifeiern, ist mithin ein Beispiel für lebendige Antikenrezeption in der Arbeiterbewegung am Ende des 19. Jh.

30 So auch Gebhardt a.O. 116.

31 Im Bereich des Grabkultes läßt sich das in Athen besonders klar erkennen, vgl. Verf., *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen* (1977) 220 f.

32 Von da ist es im übrigen kein weiter Schritt mehr zu der Erkenntnis, wie der sog. sozialistische Realismus später geradezu folgerichtig hier anschloß, und wie zeitgebunden er im Gegensatz zum Anspruch auf die Neuheit der proletarischen Kunst in Wirklichkeit mit seiner starken neoklassischen und "subklassizistischen" Komponente gerade im Denkmalbereich war.