

JULIAN BLUNK

KRÖTE UND KATHARSIS,
FROSCH UND KÖNIG:
ZUR ROLLE DER UNKEN IN
DER KUNST



Abb. 1: Anonym, emaillierter silberner
Messbecher (Detail), französisch, 1333

In dem mittelalterlichen, dem heutigen *Schweinchen Ärgern* ähnelnden Spiel *La Grenouille* („Der Frosch“) hatte eine durch ihren Schneidersitz gehandicapte Person zu versuchen, einen der um ihn herum postierten und ihn neckenden Mitspieler zu berühren, um so das eigene Froschsein zu beenden und es auf einen Anderen zu übertragen (Abb. 1).¹ Ähnlich suggeriert noch heute der Apell „sei kein Frosch“, dass das Froschsein als Zustand einerseits etwas nicht Erstrebenswertes, in erster Linie aber etwas Vorübergehendes sein kann, dass man in einem Moment ein Frosch und schon im nächsten kein solcher mehr sein, dass sich also ein jeder jederzeit in einen Frosch hinein- oder aus diesem in einen Menschen zurückverwandeln könne. Und ähnlich kritisierte bereits auch der antike Dichter Petronius den Emporkömmling mit den Worten: „qui fuit rana, nunc est rex“² („der gerade noch ein Frosch war, ist jetzt König“).

¹ Zur Bildgeschichte des Spiels *La Grenouille* vgl.: RANDALL Jr., Richard H., „Frog in the Middle“, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 16, No. 10 (Jun. 1958), S. 269–275.

² PETRONIUS ARBITER, *Gastmahl des Trimalchio*, 77, 6. Vgl. auch: BREDNICH, Wilhelm (Hrsg.), *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, Bd. 5, Berlin/New York 1987, Artikel „Frosch“, S. 414.

Bereits diese ersten Beispiele aus Antike, Mittelalter und Jetztzeit machen deutlich, dass in der abendländischen Gedankenwelt gerade der Frosch das Motiv der Verwandlung zwar nicht exklusiv, aber doch wie kaum eine andere Spezies in Beschlag genommen hat.³

Der vorliegende Beitrag setzt sich zum Ziel, nach einigen schleichenden Umdeutungsprozessen der Symbolik des Frosch-Motivs in der europäischen Bild- und Kunstgeschichte zu fragen und zu diesem Zwecke einige Kategorien der Wandelbarkeit des Frosches zu skizzieren. Denn diese offenbart sich in der Kulturgeschichte in mitunter höchst unterschiedlicher Gestalt: Erstens wacht der Frosch als Symbol, Generator oder Grenzposten kathartischer oder transitorischer Prozesse über alle erdenklichen, meist aber durch christliches Gedankengut ausgedeuteten Arten von Werden und Vergehen. Von diesen Rollen zu unterscheiden wären zweitens *vorübergehende* Verwandlungen von Frosch und Mensch wie jene im Märchen des Froschkönigs, drittens die Verschmelzungen von Frosch und Mensch zu vermeintlich *dauerhaften* Mischwesen und viertens das Motiv des Frosches, der zwar anatomisch Frosch bleibt, als solcher aber eine gemeinhin einem Menschen vorbehaltene Rolle innerhalb einer menschlichen Gesellschaft bekleidet oder vergebens versucht, in die Haut einer „höher entwickelten“ Spezies zu schlüpfen.

Die Natur des Frosches

Zuerst sei jedoch ein kurzer Blick auf die *natürliche* Gestalt und Wandlungsfähigkeit des Frosches geworfen. Auf allen Erdteilen und in fast allen Elementen zuhause, ist der Frosch ein Evolutionsgewinner, der in seinem individuellen Leben gleich mehrfach höchst eigenartige Metamorphosen durchlebt: Er beginnt als Ei, das mit anderen im Verbund als Laich die Ufer von Tümpeln überwuchert, schlüpft als Kaulquappe, um dann in einer zweiten Verwandlung, dem Wachsen der zunächst fehlenden Gliedmaßen und dem Abwerfen des Schwanzes, zum Frosch zu werden. Doch damit nicht genug: Die aberwitzige Gestaltwerdung scheint ihre Entsprechungen auch im Wesen und im Verhalten des Frosches zu finden – einerseits in seinen unberechenbaren, sprunghaften Bewegungen auf der Flucht vor Fressfeinden oder jene seiner hervorschnellenden Zunge bei eigenen Angriffen auf Insekten, andererseits in seinen Luftsprüngen und seinem amphibischen Wandeln zwischen den Elementen Wasser und Land, in denen er sich zudem am liebsten gleichzeitig aufzuhalten scheint: Schwimmt der Frosch im Wasser, so inspizieren seine Augen dennoch das Geschehen über deren Oberfläche. Gibt sich der Frosch schon bezüglich der letztgenannten Fähigkeiten ganz als irritierendes Grenzwesen, trägt wohl insbesondere seine aus dem Mutterleib hinaus verlagerte „Haeckelsche Mikroevolution“⁴ vom Einzeller zum Fischwesen

³ Vgl. hierzu insb. HIRSCHBERG, Walter, *Frosch und Kröte in Mythos und Brauch*, Wien/Köln/Graz 1988; Sowie: KNORTZ, K., Reptilien und Amphibien in Sage, Sitte und Literatur, Annaberg 1911, S. 30–68.

⁴ Ernst Haeckels Biogenetische Grundregel besagte, dass die Entwicklungsgeschichte eines Fötus (Ontogenese) im Mutterleib die geraffte Evolutionsgeschichte seiner Spezies (Phylogenese) durchlaufe: „Die Ontogenese ist die kurze und schnelle Recapitulation der Phylogenese, bedingt durch die physiologischen Funktionen der Vererbung

und von diesem zum Landgeher (Abb. 2) dazu bei, dass manch staunender Beobachter vom Frosch nun auch weitere Entwicklungssprünge bis hin zur endlichen Menschwerdung erwarten möchte.⁵

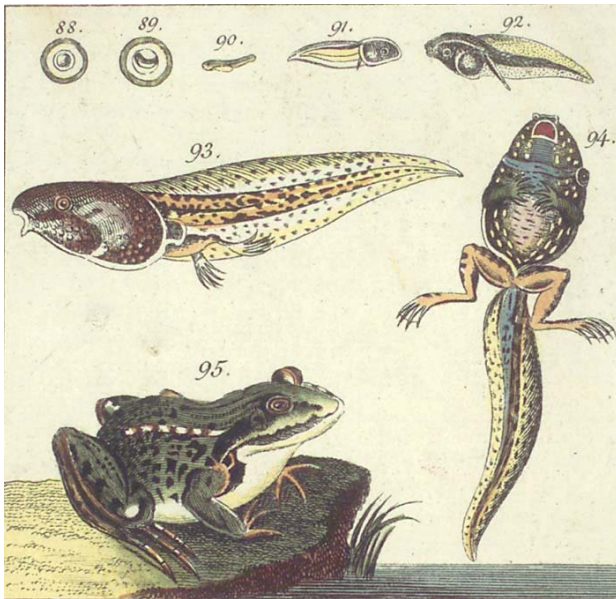


Abb. 2: Der grüne Wasserfrosch, Kupferstich, 1795



Abb. 3: Die gehörnte Kröte, Kupferstich, 1798

Die „Ästhetik“ des Frosches

Bis dahin jedoch gelten Frosch und Kröte dem menschlichen Auge als hässlich, fremdartig und abstoßend, als das Gegenteil dessen, was wir gemäß unserer ästhetischen Sozialisation als „schön“ zu empfinden gelernt haben (Abb. 3). Das quallig-amorphe Äußere der Amphibie scheint uns unangenehm hinter seiner faktischen Sprunghaftigkeit zurückzubleiben. Zierden wie Haare, Ohren, Nase, Kinn, Augenbrauen oder Hals fehlen dem Frosch entweder ganz oder sind bis zum Verschwinden unterentwickelt. Hinter dem Rudiment einer Stirn scheint selbst noch der Platz für ein Gehirn zu fehlen, mit dessen Hilfe der Frosch seine Seheindrücke ordnen oder seine Äußerungen strukturieren könnte. Voll ausgebildet, ja überentwickelt sind beim Frosch dagegen sein viel zu groß geratenes Maul und seine exorbitanten Augäpfel, die er wie zum eigenen Gespött außerhalb seines Kopfes trägt, statt sie vornehm in seinem Schädel zu versenken. Und da der menschliche Geist in menschlichen Kategorien denkt, also anatomische „Unterentwicklungen“ schnell mit moralischen oder intellektuellen Defiziten sowie im Umkehrschluss die Größe eines

(Fortpflanzung) und Anpassung (Ernährung).“ HAECKEL, Ernst, *Generelle Morphologie, Bd. 2: Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen*, Berlin 1866, S. 300.

⁵ Vgl. hierzu auch Daniel Lees Arbeit *Origin* für die Ausstellung *Tierperspektiven*.

Organs mit dessen vermeintlich überproportionaler Verwendung assoziiert,⁶ ist das trostlose Bild vom Frosch perfekt: Ein ebenso dummer wie feige getarnter Voyeur, dessen gesamter Körperbau der Maxime „Sehen, ohne gesehen zu werden“ resp. „Sehen, ohne selbst sehenswert zu sein“ zu gehorchen scheint. Ein hässlicher, am Boden kauender Schleicher, ein nur durch zufällige Entdeckung aufzuscheuchender, dann in hektischen Sprüngen flüchtender Glotzer, der allen Grund zu haben scheint, sein schleimiges Wesen im Moos zu tarnen oder unter der Wasseroberfläche zu verbergen, als gelte es, eine geheime Schuld zu vertuschen – dabei stets dumm genug, sich dennoch durch pöbelndes Gequake zu verraten. Kurz: Sind wir es seit Aristoteles gewohnt, das Schöne im Verbund mit dem Einen, dem Wahren und dem Guten zu denken, so muss das Hässliche in logischer Konsequenz mit dem Uneinen, Unwahren und Unguten im Verbund stehen. Wenn das menschliche Auge dem Frosch also ein hässliches Äußeres attestiert, dann bringt dieser Schiedsspruch nahezu unausweichlich auch das eben skizzierte Urteil über seinen Charakter mit sich. Aus dem biologischen Wesen Frosch wird ein kulturelles Wesen, namentlich die Inkarnation aller nur erdenklichen menschlichen Laster. Unter allen Untugenden, die dem Frosch insbesondere innerhalb der christlichen Bildwelt auf den Leib geschrieben wurden, dominieren seine Verderbtheit, seine Überheblichkeit und seine Dummheit.⁷

Antike, Mittelalter und Frühe Neuzeit: Die Furcht vor dem bösen Frosch

In der christlichen Ikonografie repräsentierten Frösche und Kröten das Böse, Dummdreiste, Irrgläubige und Verderbte. Sie galten als giftig, als Sinnbilder von Laster und Häresie,⁸ als Boten oder Vollstrecker des Todes oder als Gefolge des Teufels,⁹ der den Frosch bei persönlichem Erscheinen mitunter gar als Wappentier zur Schau trug. Kröten und Frösche waren etablierte Bildcodes für das zersetzende, unterminierende Element, im biologischen wie im gesellschaftlichen Sinne (Abb. 4).¹⁰

⁶ Man denke hier nur an die physiognomischen Zeichnungen Charles Lebruns, die Menschentypen nach ihren physischen Ähnlichkeiten mit Tierarten von einander unterschied und ihnen so auch die jeweils behaupteten Eigenschaften des Tieres zuschrieb.

⁷ Vgl. hierzu ausführlich: FAILING, Jutta, *Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst*, Onlineressource (Diss.), Gießen 2003.

⁸ In seiner Frühzeit diente dem Christentum die Abwertung des Tieres auch als Argument für die Abwertung anderer, häufig „Zoolatrie“ betreibender Religionen, während die Darstellungen insbesondere der auf dem Boden lebenden Tiere (Schlange, Frösche, Insekten) in der Renaissance tendenziell eher die schlechten Eigenschaften der menschlichen Seele externalisierten. Vgl. hierzu etwa: MÜTHERICH, Birgit, *Die Problematik der Mensch-Tier-Beziehung in der Soziologie: Weber, Marx und die Frankfurter Schule*, Dortmunder Beiträge zur Sozial- und Gesellschaftspolitik, Bd. 28, Münster 2004, S. 29–37.

⁹ Vgl.: KIRSCHBAUM, Engelbert und BRAUNFELS, Wolfgang (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Rom 1968, S. 676–677.

¹⁰ Hierzu etwa Willibald Sauerländer in Bezug auf eine entsprechende Figurenkonstellation des Königsportals der Kathedrale von Chartres: „Der Affe als Gleichnis für den durch die Sünde entstellten Menschen und der von Reptilien [und Amphibien, J.B.] benagte Körper als Gleichnis für die Peinigung von Sündern, die in ihrem Fleisch



Abb. 4: Affe mit Schlange u. Kröte, Chartres, Kathedrale Notre-Dame, 12. Jh.

Abb. 5: Otto Marseus van Schrieck, Stilleben mit Insekten und Amphibien, 1662

In dieser Rolle bevölkerte die Kröte alle dafür geeigneten Bildgattungen: auf barocken Stilleben und Waldstücken stand sie, im Dunkel lauernd, für Endlichkeit des Guten und die Niedertracht des Teufels (Abb. 5), bei Hieronymus Bosch verbrüdete sie sich mit anderen apokalyptischen Dämonen,¹¹ auf dem Handlauf der Pilgram-Kanzel im Wiener Stephansdom wird ihr lästerlicher Sturm aufs Rednerpult erst kurz vorm Ziel durch das beherzte Eingreifen eines Wachhundes verhindert (Abb. 6, 7)¹² und schon das Alte Testament verzeichnete die massenhafte Invasion von Fröschen als eine der ägyptischen Plagen (Abb. 8), die jüngst noch einmal bildgewaltig in Paul Thomas Andersons Film *Magnolia* aufgegriffen wurde. Auch in säkularen Kontexten schrieb sich die Ikonografie des bösen Frosches bis in die Moderne fort, wenn etwa John Heartfield den nationalsozialistischen Rassenwahn mit dem Bild einer Kröte persiflierte (Abb. 9) oder Fritz Lang seinen Kindsmörder in *M – eine Stadt sucht einen Mörder* mit Peter Lorre und somit mit den wohl prominentesten „Froschaugen“ der Filmgeschichte besetzte.¹³

gefehlt haben, das waren zur Zeit der Entstehung des Königsportals verbreitete und verständliche Bildsignale.“ SAUERLÄNDER, Willibald, *Das Königsportal von Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1984, S. 73–74.

¹¹ Zu Boschs Kröten vgl.: HIRSCHBERG 1988, S. 127–129.

¹² Vgl. hierzu: GERHARDT, Christoph: „Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt: Zum Treppenaufgang der Kanzel im Wiener Stephansdom“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Bd. 38, Wien/Köln/Graz 1985, S. 115–132.

¹³ Ohne jede schmähende Absicht darf wohl behauptet werden, dass vor allem Lorres Physiognomie dafür verantwortlich war, dass der Schauspieler auch in anderen Filmen immer wieder jene Stereotypen mimte, deren Neigungen zu Intrige und Sabotage, deren paranoide Schreckhaftigkeit und deren mitunter irregeleitete Sexualität stets auch mit dem Frosch assoziiert worden waren.



Abb. 6, 7: Anonym, Handlauf der Kanzelsteige des Stephansdoms zu Wien, um 1500

Immer wieder suchten Darstellungen von Frosch oder Kröte zudem den semantischen Zusammenhang mit (vor allem weiblicher) Sexualität und Fortpflanzungskraft, meist, um die Gefahren erotischer Verführung und die Vergänglichkeit irdischer Schönheit zu beschwören.¹⁴ Mit der Figur des *Fürsten der Welt* in der Nürnberger St. Sebalduskirche (Abb. 10) wurde ein *memento Mori* in Szene gesetzt, das kaum schroffer hätte anzeigen können, dass Endlichkeit die unausweichliche Kehrseite jeder irdischen Blüte ist. Während sich die Vorderseite der Figur bester Gesundheit erfreut, antizipiert ihre von Kröten befallene Rückseite deren abstoßendes Ende. Die Nürnberger Kröten sind gleichermaßen Symbole wie Betreiber der schleichenden Metamorphosen des Alterns und des Sterbens. Immer wieder erschienen Frösche und Kröten in der spätgotischen Kunst in ähnlichen Kontexten, also stets dann, wenn es darum ging, den Menschen in die Unterwelt zu überführen oder ihn seines irdischen Körpers zu entkleiden. Das Grabmal Franz' I. von La Sarraz († 1363) in St. Antoine, La Sarraz (Schweiz), das, so Hans Körner, „wahrscheinlich frühesterhaltene ‚Transi‘-Grabmal“¹⁵, lässt Gesicht und Genitalien des Verstorbenen von den häufig zu Unrecht zu Aasfressern erklärten Kröten, den restlichen Körper von Schlangen verzehren (Abb. 11). Und doch waren Inszenierungen wie diesen bei allem Schrecken mitunter bereits auch Auferstehungshoffnungen inhärent.¹⁶ Und gelegentlich wachten Kröten in Mittelalter und Früher Neuzeit auch im Diesseits nicht nur über das menschliche Sterben, sondern auch über das menschliche Werden. So wurde dem Amphib ein Einfluss auf

¹⁴ DITTRICH, Sigrid und Lothar, *Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14.–17. Jahrhunderts*, Petersberg 2004, Artikel „Frosch und Kröte“, S. 162–164, sowie: ebd., S. 165, Anm. 13.

¹⁵ KÖRNER, Hans, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997, S. 159. Das Grabmal ist kurz nach dem Tod Franz' I. von La Sarraz entstanden. Vgl.: Ebd., S. 159–161.

¹⁶ Vgl.: DITTRICH 2004, S. 160.

den Geburtsverlauf oder auf eventuelle Missbildungen zu gebärender Kinder zugesprochen,¹⁷ weshalb zum Zwecke der pränatalen Einflussnahme immer wieder Votivkröten und Krötenamulette angefertigt wurden.



Abb. 8: Bologna-Modena Machsor, Die zehn Plagen: Frösche, Buchmalerei, 14. Jh.

Abb. 9: John Heartfield, Stimme aus dem Sumpf, Collage, 1936

Abb. 10: Fürst der Welt, Nürnberg, Sebalduskirche, um 1330



Abb. 11: Anonym, Grabmal des Franz I. von Sarraz, La Sarraz, nach 1363

¹⁷ Vermutlich wurden Kröten mit dem menschlichen Embryo oder gar mit der Gebärmutter selbst identifiziert. Vgl. hierzu: THILENIUS, Georg, „Kröte und Gebärmutter“, in: *Globus*, Bd. 87, 7/1905, S. 105–110. Vgl. auch: HIRSCHBERG 1988, S. 77–82, S. 91–104.

Beizeiten konnte die unheilvolle Herrschaft von Frosch und Kröte in der christlichen Bildwelt in Gestalt von Bekehrungs- und Erweckungserlebnissen noch im Verlaufe des irdischen Lebens selbst überwunden werden: So trugen die heidnischen Merowingerkönige der Legende nach zunächst den diabolischen Frosch im Wappen, der erst nach einem vermeintlich durch göttlichen Beistand erwirkten Sieg Chlodwigs I. in der Schlacht von Tolbiac (496 n.Chr.) und der darauf folgenden Konversion des fränkischen Königs zum christlichen Glauben durch die „französische Königslilie“ ersetzt wurde.¹⁸

Bereits diese wenigen Beispiele illustrieren, was den Frosch von seinem Antreiber und Vorgesetzten, dem Teufel, ganz wesentlich unterscheidet: Während der Teufel bis ans Ende der Zeit der Teufel und somit böse bleibt, bestand beim Frosch – scheinbar mehr als bei jeder anderen Spezies – stets Hoffnung auf Genesung oder Läuterung. Denn ob in kathartischen oder transitorischen Prozessen: Bereits dort, wo der Frosch in seiner eigenen Gestalt konstant blieb, markierte er die Grenze von Diesseits und Jenseits oder von Zeitenwenden und somit Punkte oder Momente des Wandels. Entsprechend darf es nicht erstaunen, dass die Bürde des Froschseins nicht nur vom Menschen, sondern offenbar auch vom Frosch selbst überwunden werden konnte – Froschsein kann, das klang bereits mehrfach an, dank Wandlung oder Läuterung vorübergehend sein. Wir kommen deshalb nun zur Gruppe der *sich selbst* verwandelnden Frösche, für die das Märchen vom Froschkönig das bekannteste, aber eben längst nicht das einzige Beispiel stellt.¹⁹

Das Verhältnis von Frosch und Mensch bezeichnet im Motivkreis des sich verwandelnden Frosches nicht das von zwei Widersachern, sondern eher jenes von den zwei Kehrseiten ein und derselben Figur. Häufig hat die menschliche Seele mit sich selbst, mit dem „inneren Schweinehund“, mit seinem „Mr. Hyde“ in Froschgestalt zu kämpfen. Die Annahme der Froschgestalt konnte in Konstellationen wie diesen mal als Strafe, mal als zeitlich limitierter Fluch mit Läuterungs- resp. Erlösungschancen begriffen werden. Ein erstes prominentes Beispiel der strafenden Angleichung eines hässlichen Charakters an die hässliche Gestalt eines Frosches findet sich erwartungsgemäß bereits in den *Metamorphosen* Ovids:²⁰

¹⁸ Chlodwig I. hatte sich nach dem Erfolg in der Schlacht gegen die Alemannen, den er auf den Beistand Gottes zurückführte, als erster fränkischer König taufen lassen. Ein frühneuzeitlicher Teppich im Museum von Reims zeigt den zu diesem Zeitpunkt noch heidnischen Chlodwig in der Schlacht mit dem Wappentier des Frosches auf seiner Rüstung.

¹⁹ Zu artverwandter Erlösungssymbolik in der Märchen- und Sagenwelt vgl. etwa: BREDNICH 1987, S. 394–430. Es ist in diesem Zusammenhang höchst interessant, dass Papst Gregors IX. in einer Bulle des Jahres 1233 das Küssen von Fröschen oder Kröten als Aufnahmeritual häretischer Gruppen verzeichnete und das Amphib mit dem Satan assoziierte. Vgl.: SALDAN G.W. und HEPPE, H., *Geschichte der Hexenprozesse*, hrsg. von Max Bauer, München 1912, S. 142.

²⁰ OVID, *Metamorphosen*, deutsch von Reinhart Suchier, Goldmann, München 1959, VI. 342–381.



Abb. 12: Giulio Carpioni, Latona verwandelt die Bauern in Frösche, Dresden, um 1665–1670

Lykische Bauern verweigern der herumirrenden Latona den Zugang zu einem Teich und wirbeln feixend den Schlamm an dessen Boden auf, um sein Wasser für die Dürstende ungenießbar zu machen. Auf Latonas Klage hin werden die Unholde von den Göttern in Frösche verwandelt, um fortan für immer im Wasser zu leben. Ihre Unverträglichkeit lebt fort:

[...] Schmähstüchtige Zungen / üben sie auch jetzt noch und schreien mit schamloser Frechheit; / Ob auch Wasser sie deckt, keck keifen und zanken sie immer. / Heiser erschallt ihr Ruf, und es schwillt der geblähte Hals auf; / Ihr weites offenes Maul schreit Lästerung noch in die Weite. / Schulter berührt sich und Kopf, und der Hals scheint mitten zu fehlen.²¹

Vor allem im 17. und 18. Jahrhundert wurde die Geschichte von Latona von so prominenten Künstlern wie Adam Elsheimer²², Abraham Bloemaert, Jan Breughel d.Ä., Paul Bril, Giulio Carpioni (Abb. 12) oder Johann Baptist Zimmermann auf Leinwände oder Deckenwölbungen gebannt. Unter der Aufsicht André Le Nôtres wurde sie im Schlosspark von Versailles in Bronze gegossen (Abb. 13).

²¹ OVID 1959, VI. 373–378.

²² Zur ereignisreichen Geschichte des Gemäldes von Adam Elsheimer vgl.: ANDREWS, Keith, „Elsheimer’s ‚Latona‘“, in: *The Burlington Magazine*, Bd. 123, Nr. 939, 6/1981, S. 350–348.



Abb. 13: André Le Nôtre, Latona-Brunnen, Versailles, 1661–1690

Es ist noch einmal darauf hinzuweisen, dass der Frosch bereits bei Ovid nicht nur wegen seinem unablässigen Gekrake, sondern auch wegen seiner als lächerlich empfundenen Gestalt schlecht abschnitt, die auch in den kommenden Jahrtausenden ungebrochen als das geradewegs verbindliche Gegenteil menschlicher Schönheitsideale gehandelt werden sollte. Die positiven Gegenbilder des Frosches konnten mitunter variieren, wurden aber in der Regel durch den Menschen markiert: Mal ein König, mal ein Heiliger personifizierten Schönheit und Ratio, während der Frosch mit seinem Unverstand und seiner Hässlichkeit die dazu passenden Gegenentwürfe lieferte.

Johann Christoph Lavater kontrastierte die „hässlichen Kröte“ sogar mit Apoll, dem Gott der Schönheit, höchstpersönlich (Abb. 14). Lavaters Frosch-Metamorphose, die die Wandlung vom Hässlichen ins Schöne, vom Schlechten ins Gute in einzelne Phasen unterteilte und – trotz der weiterhin synchronen Gegenüberstellung beider Extreme – in eine nachvollziehbare Zeitfolge

stellte, war dabei noch vor Erscheinen von Charles Darwins *Über die Entstehung der Arten* (1860)²³ bereits auch ein quasi evolutionistisches Moment,²⁴ oder, wie in einer direkten kritisch-



Abb. 14: Nach Johann Christoph Lavater, Von Frosch zu Apoll, 1803

satirischen Umkehrung des englischen Zeichners Grandville (Abb. 15), ein de-evolutionistisches Moment inhärent, insofern sich der Mensch – die „Krone der Schöpfung“ – im sukzessiven Durchleben zahlreicher Zwischenstadien je nach Leserichtung erst aus der Amphibie heraus entwickelt oder sich in sein behauptetes Gegenteil zurückverwandelt. Doch auch ihr Betrachter erahnt sogleich die bereits bekannten Mahnungen in Bezug auf den animalischen Teil der menschlichen Seele: Wie viel Apoll und wie viel Frosch steckt in unserer eigenen Existenz, mit welchem der auf den Skalen dargestellten Mischungsverhältnisse von Frosch und Apoll ist das Wesen des sie Betrachtenden bezeichnet? Wieweit ist die Menschheit noch in animalischen Zuständen befangen, wieweit ist sie bereits zivilisiert und wie viel Luft bleibt also noch nach oben? Vor dem Hintergrund der christlichen Bildtraditionen scheinen noch Lavaters oder Grandvilles nahezu stufenlose Phasuiierungen physischer und psychischer Existenzformen die kathartische Überwindung des quasi „embryonalen“ Froschseins als individuelle Aufgabe jedes Einzelnen auszurufen.

²³ DARWIN, Charles, *Über die Entstehung der Arten im Thier- und Pflanzen-Reich durch natürliche Züchtung, oder Erhaltung der vervollkommenen Rassen im Kampfe um's Daseyn*, Stuttgart 1860 (London 1859).

²⁴ Vgl. Hierzu auch: WIDMER, Peter, *Metamorphosen des Signifikanten. Zur Bedeutung des Körperbildes für die Realität des Subjekts*, Bielefeld 2006, S. 77–79.

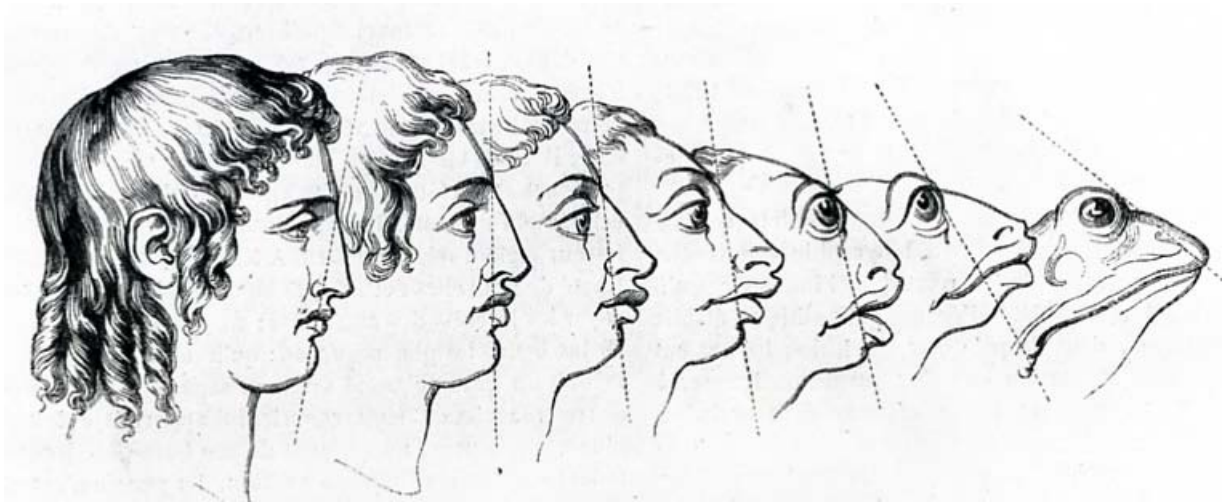


Abb. 15: Grandville, Menschen- und Tierköpfe, 1844

Die Moderne: Das Lachen über den Frosch

In Folge seines unglücklichen Aussehens galt der Frosch nicht nur als böse, sondern insbesondere in der Fabelwelt auch als dumm und vorlaut. Weniger bekannt als das Märchen vom Froschkönig ist die Fabel *Von den Fröschen und ihrem König*. Mit der Bitte, ihnen einen König zu schicken, wenden sich die Frösche in ihr an den Gott Jupiter. Als dieser einen Holzblock in den Teich wirft, rebellieren die Frösche: der hölzerne König sei nicht streng genug. Nun schickt Jupiter den Fröschen einen Storch als König, der sogleich mit der Vertilgung seiner Untertanen beginnt. Die Fabel, „decidedly subversive“²⁵ im Ancien Régime,²⁶ wurde insbesondere in der Epoche der Aufklärung gern erzählt und illustriert.

Eine ganze Reihe weiterer Fabeln berichten von Fröschen, die sich für andere Kreaturen halten, für solche ausgeben oder diesen nacheifern – und dies natürlich stets zu ihrem eigenen Verderb. Die populärste unter ihnen erzählt von einem Frosch, der sich, um die Größe eines Ochsen zu erreichen, so lange aufbläht, bis er platzt.²⁷ Noch Wilhelm Busch sollte in dieser Tradition dozieren (Abb. 16):

Wenn einer, der mit Mühe kaum
Gekrochen ist auf einen Baum
Schon meint, dass er ein Vogel wär,
so irrt sich der

²⁵ SENIOR, Matthew, „The Ménagerie and the Labyrinth: Animals at Versailles, 1662–1792“, in: Erica Fudge (Hrsg.): *Renaissance Beasts. Of Animals, Humans, and Other Wonderful Creatures*, Urbana/Chicago 2004, S. 225.

²⁶ Hier u.a. in der Sammlung Jean de La Fontaines: DE LA FONTAINE, Jean, *Fables*, Paris 1668, 3, 4.

²⁷ Hierzu: BREDNICH 1987, S. 402–403.

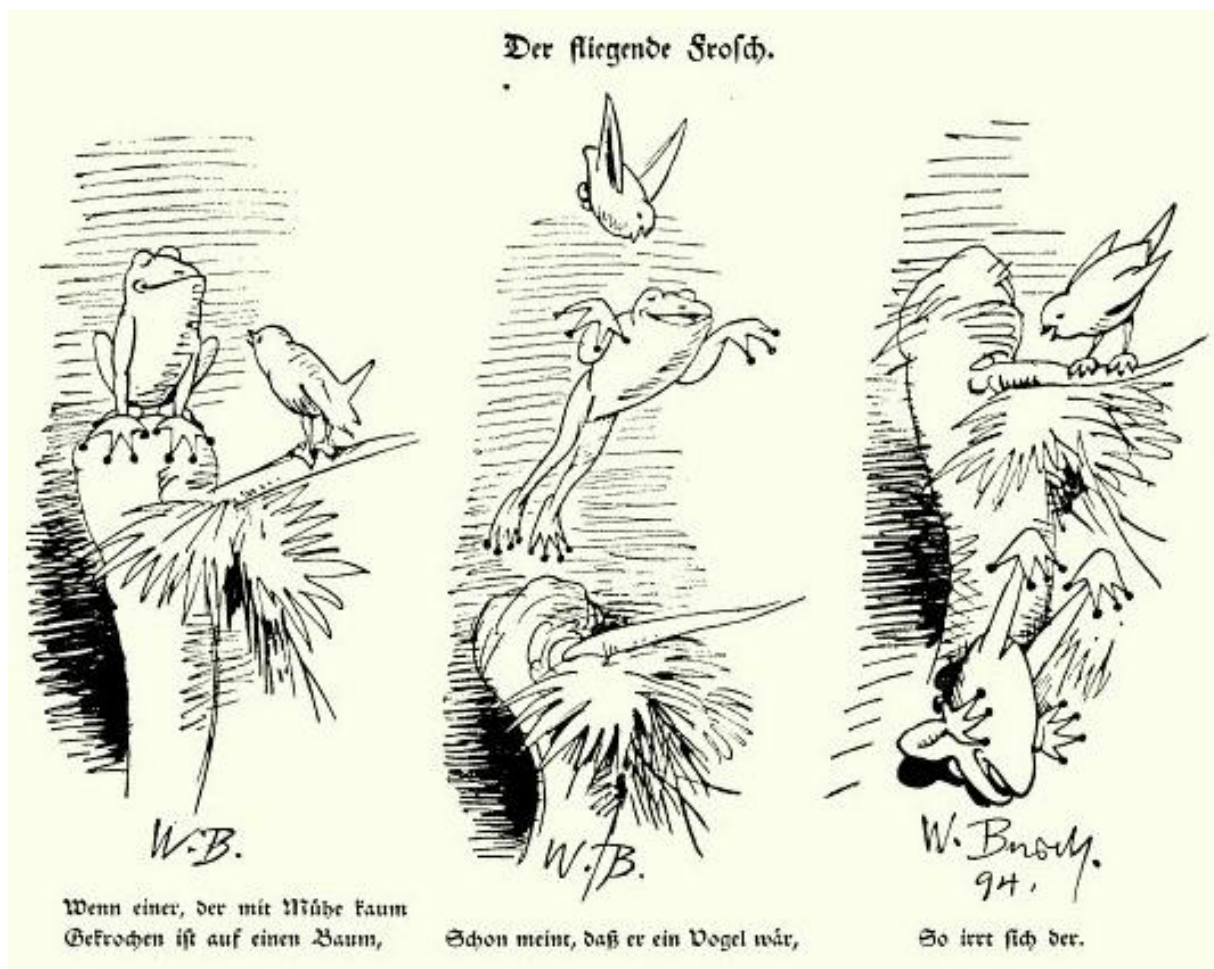


Abb. 16: Wilhelm Busch, Der fliegende Frosch, 1908

Auffällig bleibt auch hier: In all diesen Rollen wurde der Frosch mit einer vermeintlich höher entwickelten, schöneren oder klügeren Lebensform in deutlichen Kontrast gesetzt, um so auf mahnende oder komische Weise seine ästhetische, moralische und intellektuelle Unterlegenheit herauszustellen. Noch das bildgestalterische Mittel der sogenannten „Froschperspektive“ nimmt – in Opposition zur „Vogelperspektive“ – den Blick des Unterlegenen ein.

Die Kunst und die Populärkultur des 19. und 20. Jahrhunderts setzte außerdem spürbar weniger auf den Frosch als einem vorübergehenden, zu überwindenden Zustand, als einem von zwei Antipoden, sondern fokussierte zunehmend auch isoliert die ephemeren oder dauerhaften Mischformen von Frosch und Mensch. Während Lavaters und Grandvilles Skalen Ausgang, Ziel und zahlreiche Übergangsstadien ausgearbeitet hatten, beschränkten sich Arnold Böcklin und Peter Bruckmann mit ihrem *Froschkönig* von 1886 bereits auf die Darstellung einer isolierten Mischform, die Mensch und Frosch in einer eigenständigen Anatomie verschmilzt (Abb. 17), die



Abb. 17: Arnold Böcklin und Peter Bruckmann, Der Froschkönig, Skulptur (Zement), 1886

Abb. 18: Jean Carriès, Le Grenouillard, Emaillierter Sandstein, 1891

der Betrachter nun tendenziell eher als ein End- denn als ein Zwischenstadium wahrnehmen muss. In Jean Carriès' nur fünf Jahre später entstandener und ähnlich gearteter Skulptur *Le Grenouillard* (etwa: *Der Froscher*) scheint dem Menschen die Konfrontation mit dem Frosch zu genügen, um sich dessen Gestalt anzugleichen (Abb. 18). Auch der *Grenouillard* ist weder einen Ausgangspunkt noch ein Endprodukt, weder Frosch noch Mensch, sondern einen Zwitter aus beiden, ein Froschmensch, weshalb sich neuerlich nicht abschließend klären lässt, ob seine Gestalt von Dauer ist, oder einer in Vollzug befindlichen Metamorphose zugehört.²⁸ Seit dem späten 19. Jahrhundert, das sich nun auch von Darwins Modell einer zweck- und richtungslosen Evolution fasziniert und verstört sah, lässt sich eine weitere Akzentverschiebung im künstlerischen Umgang mit dem Frosch beobachten: Seit Darwin bleibt auch in der Kunst die menschliche Gestalt nicht mehr das einzige Ziel oder der einzige Ausgangspunkt der Verwandlungen des Frosches. Froschsein kann nun auch andere Spezies befallen. Bei Jean Carriès verschmilzt der Frosch etwa auch mit dem Kaninchen (Abb. 19), bei M. C. Escher werden Frösche zu Fischen und bei William Wegman ist es schließlich ein Hund, der sich dem Frosch angleicht – hier möglicherweise bedingt durch die hypnotischen Fähigkeiten der kleineren, aber großäugigeren

²⁸ Vgl. hierzu auch Ina Sangenstedts Beitrag *Krötenkopfreliquiar* in der Ausstellung *Tierperspektiven*, bei der sich ein Frosch und die irdischen Reste eines Heiligen vermengen, um einmal mehr die Grenze zwischen Diesseits und Jenseits zu verwalten.

der beiden sich fokussierenden Kreaturen (Abb. 20).²⁹ Gültig bleibt also weiterhin: Einfach nur man selbst bleiben ist nicht einfach im Angesicht des Frosches.



Abb. 19: Jean Carriès, Crapaud aux oreilles de lapin, Emaillierter Sandstein, 1891

Abb. 20: William Wegman, Frog / Frog II., Fotografie, 1982

Noch in der industrialisierten und aufgeklärten Gesellschaft scheuen wir deshalb den Zusammenstoß mit Fröschen und Kröten – können aber, wie das bei den vergleichsweise jüngeren Bildbeispielen immer wieder zu spüren war, inzwischen mit Humor zu Werke gehen. Als *terrible rencontre* („fürchterliche Begegnung“) ist das Zusammentreffen beider gegenpoliger Kreaturen bei Honoré Daumier ausgewiesen (Abb. 21): Das kollektive Zurückweichen der Familie, das robuste Zupacken des Vaters beim Anblick von Bestie und leichtfertiger Kontaktfreude seines noch nicht hinreichend sozialisierten Sprößlings – all dies persifliert den Schauer, den wir durch die christliche Bildwelt vor der Kröte zu empfinden gelernt haben, bevor Darwins Evolutionstheorie den Parteigänger des Teufels zu einer Kreatur wie jeder anderen erklären konnte. Erst die weitestgehend säkularisierte Gesellschaft konnte also – und hier scheint sich neben dem wachsenden Interesse an Zwitterwesen und den einsetzenden Verwandlungen des Frosches auch in andere Tiere, eine dritte kausale Wirkung Darwins auf die Bildgeschichte des Frosches zu liegen – beginnen, über den nur noch halb so schlimmen Frosch zu

²⁹ Vgl. hierzu auch: SAYAG, Alain, „Fotografie: Die Erfindung einer Kunst“, in: Martin Kunz (Hrsg.): *William Wegman. Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video*, Köln 1990, S. 49–50, hier: S. 49.

lachen, statt ihn zu fürchten. Vor allem dadurch, dass der Frosch, unser personifiziertes Gegenbild, anatomisch Frosch bleiben durfte, aber dennoch in die Rolle eines Menschen schlüpfte, ließ sich nun Humor generieren.



Abb. 21: Honoré Daumier, Une terrible rencontre, 1845

Abb. 22: John Ogilby, The Frog, Or, The Low-Country Nightingale, Sweet Singer of Amsterdam (Der Frosch oder die niederländische Nachtigall, Süßer Sänger von Amsterdam), Druckgrafik, um 1672

Zwar hat es erste Beispiele für diese noch heute höchst populäre Variation des Verhältnisses von Frosch und Mensch bereits in der Frühen Neuzeit gegeben, doch blieben diese höchst seltene und von konkreten Anspielungsinteressen begünstigte Ausnahmen. John Ogilbys auf realpolitische Ereignisse anspielender Kupferstich *The Sweet Singer of Amsterdam* von 1672 versammelt die Bürger von Amsterdam vor ihrem Rathaus in Froschgestalt (Abb. 22).³⁰ Zu einer

³⁰ England hatte den Niederlanden 1665 den Krieg erklärt. Der Kupferstich spielt in diesem Zusammenhang auf die Aesopische Fabel vom Hochzeitsfest des Helios an, das von allen Tieren feierlich begangen wurde. Nur die Rufe der Unken mutmaßten, Helios werde einen Sohn gebären, der in seiner Ungeschicklichkeit die Sümpfe austrocknen könne. Ogilbys Kupferstich warnt seine englischen Landsleute, die den Niederländern einst gegen die Spanier zur Seite gestanden hatten, vor dem Undank einer zu mächtig werdenden und konkurrierenden Seemacht. Vgl.: CILLEBEN, Wolfgang (Hrsg.), *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus*, Ausst.-Kat. DHM Berlin, Berlin 1997, S. 90–92.

kulturellen Größe wurde der Einsatz des Frosches anstelle des Menschen jedoch erst im bürgerlichen Zeitalter. François Perrier präparierte in der Mitte des 19. Jahrhunderts sogar echte Frösche, um sie menschlichen Tätigkeiten zuzuführen (Abb. 23).



Abb. 23: François Perrier, Frösche in der Schule, um 1850

Abb. 24: Martin Kippenberger, Fred The Frog Rings The Bell, versch. Materialien, 1990

Das eigens gegründete *Musée des grenouilles* präsentiert Perriers in pädagogischer Hinsicht bereits nahezu zweckfreien Präparate heute in Estavayer-le-Lac in der Schweiz.³¹ Die mahnende Verwendung des Frosches in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Bildwelt war nun annähernd vergessen. Andere hebelten diese satirisch aus, wie jüngst Martin Kippenberger, der nicht den Himmelskönig, sondern seinen Bier trinkenden und Soleier verzehrenden *Freddy the Frog* ans Kruzifix nagelte (Abb. 24). Nicht zuletzt die beispiellose Fernsehkarriere von *Kermit* dem Frosch verdankt sich unserer mittlerweile angstfreien Freude an der Umkehrung der Verhältnisse – hier: der Einsetzung eines Frosches in die Position eines Intendanten und seiner zusätzlichen Charakterisierung als dem einzig vernunftgesteuerten Wesen, welches die im Übrigen verlässliche Kakophonie und Anarchie seines Theaters in geordnete Bahnen zu lenken versucht. Spätestens mit seiner Figur, die nun sogar das klassische Charakterbild des Frosches auf den Kopf stellt, ist aus dem einst hässlichen Feind der niedliche Freund des Menschen geworden.

³¹ Vgl.: HIRSCHBERG 1988, S. 321–322.

Schluss

Die Beobachtungen zur Bildgeschichte des Frosches ließen sich wie folgt zusammenfassen: Der Frosch ist in den seltensten Fällen nur er selbst oder auch nur von Dauer, sondern meist nur zum Teil oder vorübergehend. Häufig dient er zudem als Indikator oder Betreiber transitorischer Vorkommnisse. Doch während das Motiv seiner vielgestaltigen Wandlungsfähigkeit bis heute konstant bleibt, hat der Frosch seine in Mittelalter und Früher Neuzeit noch unauflöslich mit dieser verbundenen Verderbtheit sukzessive abwerfen können

In Ansätzen bereits in der Aufklärung, massiv dann nach Darwin wich die Furcht vor dem Frosch einem Lachen über dem Frosch. Ob bei Honoré Daumier, Jean Carriès, Wilhelm Busch, Jim Henson, Martin Kippenberger oder auch beim Wetterfrosch:³² ein *ernsthaft* mahnender Umgang mit dem zunehmend domestizierten Frosch ist seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert seltene Ausnahme, liebevolle Häme dagegen die Regel. Das personifizierte Gegenteil unserer Vorstellungen von Schönheit und Charakterstärke bleibt der Frosch dennoch weiterhin, denn allein dieser Rolle verdankte er nicht nur seine einstige Schauer- sondern auch seine heutige Humorwirkung.

Abschließend darf gefragt werden, ob sich aus den beiden Hauptwesensmerkmalen des Frosches in der abendländischen Kultur – aus seiner Dummheit und Schlechtigkeit auf der einen und aus seiner Wandlungsfähigkeit auf der anderen Seite – eine Kausalbeziehung ableiten ließe. Vermutlich ja: Die gesamte europäische Kunstgeschichte erzählt mit dem Motiv des Frosches und seiner Wandlungen vom ewigen Kampf zwischen Gut und Böse, in der der jeweils Unterlegene am Ende immer wieder – ob nun zu seinem Vor- oder Nachteil – die Gestalt seines Bezwingers annehmen kann. Der gute Frosch wird zum Menschen wie beim Froschkönig, der schlechte Mensch wird zum Frosch, wie bei Ovids Mythos von Latona. Und so scheint es, als würde gerade der Umstand, dass der Frosch nicht nur für äußere, sondern eben auch für innere Kämpfe, Bestrafung und Läuterung eintreten kann, die ungeheure Präsenz des Motives seiner Wandelbarkeit zu begünstigen. Denn als externalisierte Fleischwerdung unserer eigenen Dummheit, Feigheit und Boshaftigkeit, die es ja stets zu überwinden, und nicht in Stein zu meißeln gilt, *können* Frösche, Kröten und das, wofür beide gehalten werden, gar nicht als statisch begriffen werden. Und eben daraus folgt, dass der Frosch, will er als schlechtes Beispiel seinem erzieherischen Auftrag tatsächlich nachkommen, die Fähigkeit zur Metamorphose in sich tragen muss. Froschsein ist schlimm, aber heilbar. Alles andere wäre fatal.

³² Auch die wettervorhersagenden Fähigkeiten des Frosches sind bereits in der Frühen Neuzeit diskutiert worden. Vgl.: HIRSCHBERG 1988, S. 108–123.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Randall Jr., Richard H., „Frog in the Middle“, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 16, No. 10 (Jun. 1958), S. 269.

Abb. 2: Pictura Paedagogica Online, Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung, Berlin.

Abb. 3: Pictura Paedagogica Online, Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung, Berlin.

Abb. 4: Sauerländer, Willibald, *Das Königsportal in Chartres*. Frankfurt a. M. 1984, S. 74, Abb. 36.

Abb. 5: Norbert Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln 2003, S. 197.

Abb. 6, 7: Christoph Gerhardt, „Der Hund, der Eidechsen, Schlangen und Kröten verbellt“, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Bd. XXXVIII, Wien/Köln/Graz 1985, Abb. 2, 7.

Abb. 8: Kogman-Appel, Katrin, *Illuminated Haggadot from medieval Spain. Biblical Imagery and the Passover Holiday*, Pennsylvania 2007, Taf. XIII.

Abb. 9: *AIZ Prag* Nr.12, 1936, S. 179.

Abb. 10: <http://www.sebalduskirche.de/index.php?id=107>

Abb. 11: Bauch, Kurt, *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin/New York 1976, S. 256.

Abb. 12: Walther, Angelo, *Die Mythen der Antike in der Bildenden Kunst*, Leipzig 1993.

Abb. 13: Pérouse de Montclos, Jean-Marie, *Versailles*, New York/London/Paris 1991, S. 379.

Abb. 14: Baltrušaitis, Jurgis, *Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft*, Köln 1984, S. 45.

Abb. 15: Callen, A., *The Spectacular Body*, New Haven/London 1995, Abb. 9.

Abb. 16: Busch, Wilhelm, *Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 4, Hamburg 1959, S. 386–389.

Abb. 17: Öffentliche Kunstsammlung Basel: *Arnold Böcklin* (Ausstellungskatalog: Basel, 19. Mai–26. Aug. 2001), Heidelberg 2001, S. 125.

Abb. 18: *L'âme au corps* (Ausstellungskatalog), Paris 1993, S. 331.

Abb. 19: *L'âme au corps* (Ausstellungskatalog), Paris 1993, S. 330.

Abb. 20: Martin Kunz (Hrsg.): *William Wegman. Malerei, Zeichnung, Fotografie, Video*, Köln 1990, S. 91.

Abb. 21: *Le Charivari*, 07.12.1845, Album Pastorales.

Abb. 22: Cilleßen, Wolfgang, *Krieg der Bilder. Druckgraphik als Medium politischer Auseinandersetzung im Europa des Absolutismus* (Ausstellungskatalog DHM Berlin), Berlin 1997/98, S. 91.

Abb. 23: <http://www.museedesgrenouilles.ch/html/home/index.htm>

Abb. 24: Grässlin, Karola (Hrsg.), *Kippenberger. Multiples* (Ausstellungskatalog, Kunstverein Braunschweig u.a., 28. Feb.–4. Mai 2003), Köln 2003, Abb. 38.