

„no-man’s land“ Die Karikatur als Gegenstand wissenschaftlicher Forschung*

Von Christoph Studt

Es ist mit Karikaturen eine mißliche Sache. Dem Tage dienend, sterben sie mit dem Tage. Die Fragen, von denen sie ausgingen, sind erledigt, die Leidenschaften, von denen sie getragen waren, erloschen. So kommt es, daß man in Karikaturensammlungen wie in Herbarien blättert. Was einst lebendig war, ist vergilbt. Was einst belacht wurde, langweilt heute.“¹

I.

Diese resignierten Worte des Kunsthistorikers Richard Muther, die er gegen Ende des 19. Jahrhunderts fand, machen das grundlegende Dilemma der Karikatur als Gegenstand der Wissenschaft deutlich: Sie teilt ihr Schicksal mit dem Produkt des schreibenden Journalisten, denn nichts ist ja bekanntlich so alt wie die Zeitung von gestern. Das schlichte Vergessen tagespolitischer Ereignisse, deren Kenntnis zumeist eine wesentliche Voraussetzung zur Entschlüsselung des Dargestellten ist, wird zum „Erbfeind der Karikaturkunst“². Denn ohne die Kenntnis von historischen und politischen Zusammenhängen, deren Kombination und graphische Verdichtung in ihrer jeweiligen Gegenwart – und zumeist nur dann – erst Pointen schaffen, bleibt die Karikatur stumm, wird die Grenze ihrer dauerhaften Wirkung offenkundig. Dass sich die Kunstgeschichte mit Ausnahme einiger herausragender Karikaturisten alles in allem nur in recht bescheidenem Umfang mit dieser Gattung auseinandergesetzt hat, hängt zum einen sicherlich mit der riesigen Menge und den notwendigerweise aufwendigen Hintergrundrecherchen des zu bewältigenden Materials zusammen. Zum anderen mag auch die lange Zeit vorherrschende Beschäftigung dieser wissenschaftlichen Disziplin mit der so genannten ‚Hochkunst‘ eine nicht gering einzuschätzende Rolle spielen, und dazu zählte man die Karikatur eben nicht. Sie gehörte einfach nicht in den „Weihebezirk der Kunst“³, sie galt vielmehr als „enfant terrible“ der Kunstgeschichte,⁴ und das ist im Grunde bis heute so geblieben.

*) *Einen bessern findest du nicht ...*. Für Klaus Hildebrand, meinen „Chef“ seit 26 Jahren.

1 Richard MUTHER, *Geschichte der Malerei im Neunzehnten Jahrhundert*, Bd. 3, München 1893, S. 195.

2 Franz SCHNEIDER, *Die politische Karikatur*, München 1988, S. 9.

3 Werner HOFMANN, *Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956, S. 9. Wegen der vermutlich höheren Verbreitung wird nach dieser Ausgabe zitiert und nicht nach der erg. Neuauflage Hamburg 2007.

Vorwurfsvoll beklagte schon vor langen Jahren Ernst Gombrich, die Kunstgeschichte sei „quite happy to leave these puzzling and often ugly images to the historian who may know how to unriddle their recondite allusions to long-forgotten issues and events“⁵. Statt nun aber dieses brachliegende Feld zu beackern, seien die Historiker offenbar der Überzeugung, „they [had] more important and more relevant documents to study in the state papers and speeches of a period, and generally they leave the old cartoons to the compilers of popular illustrated histories where these crude and often enigmatic scrawls jostle uneasily with portraits, maps, and pictures of pageantries and assassinations“⁶.

Ohne die seit Gombrichs Worten von 1963 erschienenen kunsthistorischen, historischen und publizistischen Arbeiten über die Karikatur etwa pauschal geringschätzen zu wollen, muss auch heute noch festgestellt werden, dass die Sammelbände „fingerfertiger Journalisten“⁷ bei weitem die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Thema überwiegen. Diese Position ‚zwischen den Stühlen‘ des Forschungsinteresses hängt offensichtlich mit der Entstehungsgeschichte der Karikatur selbst zusammen. Deshalb machten es sich Georg Piltz als Autor einer „Geschichte der europäischen Karikatur“ mit seiner lapidaren Formulierung, dass der „Streit, wer die Karikatur ‚erfunden‘ hat ..., ein Streit um des Kaisers Bart“ sei, und Gisold Lammel als Bearbeiter des Bandes „Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute“ mit seiner Bemerkung, die „Anfänge der deutschen Karikatur liegen im Dunkeln“, entschieden zu einfach.⁸ Denn zweifellos waren bestimmte Voraussetzungen nötig, um das Entstehen von Karikaturen überhaupt möglich zu machen.

II.

Karikaturen, verstanden als zumeist gezeichnete Darstellungen, in denen die Erscheinung des Menschen bewusst übersteigert und physiognomisch intensiviert wird, unabhängig davon, ob es sich um ein Porträt, einen Typus oder einen „indiskreten Ausschnitt aus der Welt des Alltäglichen“⁹ handelt, ent-

4 Werner HOFMANN, *Bemerkungen zur Karikatur*, in: „Merkur“ 7 (1953), S. 955. Dass diese Sichtweise noch heute nicht vollkommen beseitigt ist, mag die Laudatio des Karikaturisten Dieter Hanitzsch auf den Karikaturisten Klaus Pielert im „Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ in Bonn am 4.4.2002 belegen, in die Hanitzsch die Äußerung eines Professors der Münchener Kunstakademie einflocht: „Kunst ist das keine, was ihr Karikaturisten macht – aber können muss man’s!“

5 Ernst GOMBRICH, *The Cartoonist's Armoury*, in: DERS., *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, London 1963, S. 127.

6 EBD.

7 Georg PILTZ, *Geschichte der europäischen Karikatur*, Berlin (Ost) 1976, S. 5; Gisold LAMMEL, *Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute*, Stuttgart 1995, S. 1.

8 EBD. S. 6.

9 HOFMANN, *Karikatur* (wie Anm. 3), S. 33.

standen erst im Gefolge der italienischen Renaissance. Hatte es in der Gotik noch keinen verbindlichen Kanon des Schönen gegeben, wurden nun Proportion und Ebenmaß zur Schönheitsnorm erhoben. Voraussetzung für diese Normsetzung war allerdings die Fähigkeit bzw. das Wollen der klassischen Kunst, die Wirklichkeit in täuschender Weise nachzubilden. Erst diesem Ideal-Schönen konnte Hässliches entgegengesetzt werden.

Selbstverständlich hatte es auch schon im Mittelalter und zuvor Hässlichkeit gegeben. Aber die scheußlichen, ja Grauen erregenden Gestalten in den Gemälden etwa eines Hieronymus Bosch oder die Teufelsfratzen der mittelalterlichen Portalplastik sollten Angst erregen, nicht aber zum Lachen reizen. Sie hatten den Zweck, moralische Schlechtigkeit durch den äußerlichen, physischen Gesichtsausdruck wiederzugeben, wobei die Hässlichkeit mit Sünde und die Schönheit mit Tugendhaftigkeit gleichgesetzt wurde. Hässlichkeit, Verzerrung etc. wurden bewusst als Erziehungsmittel eingesetzt, um die Gläubigen zu einem gottgefälligen Leben anzuhalten: „Im Schutze der Kirche ist die Macht des Antichrists und seiner Heerscharen überwunden. Doch gleichzeitig implizieren die Plastiken die Drohung: ‚Wer sich der Kirche nicht unterwirft, verfällt dem Bösen‘.“¹⁰ So wird auch verständlich, dass die Fratze erst im Zuge der Renaissance „eine eigentliche komische Aussagekraft“¹¹ erwerben konnte, im Mittelalter dagegen dem Teufel vorbehalten war.

Bei den Gesichtsstudien Leonardo da Vincis etwa „hat die Häßlichkeit keine moralische Bedeutung, ist nicht mehr Kennzeichen geistigen Verfalls, sie wird nur noch festgestellt. Dies hat die Karikatur möglich gemacht, wenn man sich auch darüber einig ist, daß Leonardo mit seinen Zeichnungen keinerlei komische Absicht verband“¹², sie vielmehr Ausdruck seiner naturwissenschaftlichen Beschäftigung mit allen Phänomenen der Natur waren.

Anders sieht es schon bei Albrecht Dürer aus: Im Gegensatz zu Leonardo, der seine verschiedenen Gesichter offenbar der freien Naturbeobachtung entnahm, entwickelte Dürer ein Idealgesicht, welches er zu allen denkbaren Seiten hin deformierte. Doch auch diese Darstellungen entbehren von ihrer Intention her noch jeder Komik. Das Entstehen von Karikaturen im heutigen Sinne bedurfte noch einer Entwicklung, die sich erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts durchsetzte: Sie ist „markiert durch einen vollständigen Wechsel der Rolle des Künstlers und seiner Stellung in der Gesellschaft. Dies bezieht sich auf seine soziale Zugehörigkeit und insbesondere auf den Umstand, daß er nicht länger als Handwerker gilt. Er wird vielmehr als Schöpfer betrachtet. Der Künstler ist nun nicht länger an festgelegte Muster gebunden, wie im Mit-

10 Dietrich GRÜNEWALD, *Karikatur im Unterricht. Geschichte – Analysen – Schulpraxis*, Weinheim/Basel 1979, S. 23f.

11 Michel MELOT, *Die Karikatur. Das Komische in der Kunst*, Stuttgart/Berlin 1975, S. 16. 12 EBD. S. 22.

telalter, noch ist er zur Nachahmung der Wirklichkeit verpflichtet. Er teilt nun das Recht der Dichter, eine Realität selbst zu formen.“¹³

Erst ab dem Ende des 16. Jahrhunderts kann Karikatur („caricatura“, „ritrattini carichi“) bei den Brüdern Carracci im Wortsinne von „überladen, beladen, übertreiben“ begriffen werden. Karikaturen in Form skizzenhafter Porträtzzeichnungen sind nur noch von Agostino Carracci (1557–1602) erhalten, wengleich die Idee wohl von seinem Bruder Annibale (1560–1609) stammte. Nach dessen Verständnis war es eine spielerische Laune der Natur, wenn sie jemandem eine dicke Nase, einen großen Mund, einen Buckel oder irgendeinen anderen körperlichen ‚Makel‘ verlieh. Wenn nun ein Künstler diese Missgestalt nachbilde, könne er damit andere amüsieren, indem er eine Sache, die ohnehin schon belacht werde, durch übertriebene Zuspitzung noch lächerlicher mache. Annibale Carraccis Grundgedanke war, dass nicht etwa die Natur, sondern erst die Kunst „vollkommene“, eben makellose menschliche Körper und Physiognomien schaffe. Wie der Maler die ideale Natur nicht von der Natur abmale, sondern sie erst durch die Kombination schöner und vollendeter Teile in seinem Gemälde komponiere, um auf diese Weise Vollkommenes zu schaffen, gehe es in den Karikaturen darum, eine perfekte Missgestalt zu erreichen.

Raffaels und seiner Nachfolger idealer Schönheit wurde auf diese Weise eine „perfetta deformità“, eine ideale Hässlichkeit, entgegengesetzt.

Dem italienischen Architekten und Bildhauer Gianlorenzo Bernini (1598–1680) verdanken wir die Fortsetzung dieses Qualitätswandels in der Karikatur. Auch er deformierte in Porträtskizzen das menschliche Antlitz, „jedoch nur in den Teilen, wo die Natur selbst auf irgendeine Weise gefehlt hatte, und ohne seinem Vorbild die Ähnlichkeit zu nehmen“.¹⁴ Ihm ging es um anderes, er wollte das Gegenüber „seinem innersten Wesen entsprechend“¹⁵ abbilden, d. h. nicht allein, vielleicht nicht einmal vorrangig, sein Äußeres auf die Spitze treiben, sondern vielmehr das bislang unsichtbare Innere nach außen kehren, charakterliche Merkmale sichtbar machen. Statt ein objektives Porträt zu liefern, erarbeitete der Künstler seine subjektive Vision. Damit gelangte er zu „eine[r] ‚wahrere[n]‘ Ähnlichkeit, als dies eine Imitation sein kann. Die Karikatur zeigt mehr vom Wesentlichen und ist damit ‚wahrer‘ als die Realität selbst.“¹⁶

Im 17. Jahrhundert wurde das Karikaturzeichnen mit Ausnahme des Franzosen Raymond La Fage (1656–1690), der ein Anhänger der Gebrüder Car-

13 Angelika PLUM, *Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen*, Aachen 1998, S. 46.

14 So Domenico Bernini in seiner 1713 erschienenen Biographie, zit. nach: Heinrich BRAUER/Rudolf WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931, S. 182.

15 EBD.

16 PLUM, *Karikatur* (wie Anm. 13), S. 47.

racci war, fast ausschließlich in Italien praktiziert. Beziehungen zur Karikatur lassen sich bei Domenichino (1581–1641), Guercino (1591–1666), Pier Francesco Mola (1612–1666) und Carlo Maratti (1625–1713) ebenso nachweisen wie bei dem schon genannten Gianlorenzo Bernini (1598–1680).

Bis ins 18. Jahrhundert führte Italien die Riege der Karikaturisten an. Mittlerweile war die Karikatur so sehr in Mode gekommen, dass ein erster gewissermaßen hauptberuflicher Karikaturist auftrat: Pierreleone Ghezzi (1674–1755), dessen Gemälde sakraler Szenen neben den fast 3000 auf uns gekommenen Karikaturen fast zwangsläufig in Vergessenheit geraten mussten. Ghezzi reiste durch ganz Europa von Hof zu Hof, und es gehörte fast zum guten Ton, sich von ihm karikieren zu lassen.

Die Karikatur blieb jedoch mehr oder weniger ein Privatvergnügen, ein Unterhaltungsmittel, „an aristocratic diversion, a cliquish joke“¹⁷; sie begleitete das „echte“ Kunstwerk wie der Narr den König. Nicht vor dem ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert gewann sie ihre uns heute so geläufige sozial und politisch engagierte Qualität. Ihre eigentliche Blütezeit setzte im 19. Jahrhundert ein, erst jetzt stieß sie „in das Bewußtsein der breitesten Masse vor und erobert[e] sich ... Straße, Café und Bürgerhaus“.¹⁸

Dies hatte natürlich nicht zuletzt mit ihrer wachsenden Verbreitung zu tun: Waren Karikaturen bislang meist als fliegende Blätter, im Einzelverkauf, oder als gelegentliche Zeitungsbeilage veröffentlicht worden, so verbündete sich die Karikatur nun mit der immer mehr an Umfang und Bedeutung gewinnenden Presse, bzw. hatte die Presse immer größeres Interesse an ihr. Denn Presse wie Karikatur wollen stets eines: „Augen öffnen für, Partei ergreifen gegen, Stellung nehmen zu, aufmerksam machen auf, lachen machen über. Hier, jetzt und gleich.“¹⁹ Beide Medien passten mithin zwillinglyhaft zueinander. Die Karikatur wurde damit zur „Kunst der gedruckten Vervielfältigung, erst die Presse gab ihr Macht, Gefährlichkeit und Charme“.²⁰

Bereits zu Berninis Zeiten hatte die Karikatur nämlich eine weitere Aufgabe übernommen: Neben den lachend aufgenommenen Scherz war der bildliche Hohn getreten, der Gegner jeglicher Art in ihrer individuellen und unverwechselbaren Erscheinung traf. „Karikatur im engen Verständnis des übertriebenen Bildnisses wird nun zur Waffe im politischen Kampf. Gleich dem Rechtsbrauch der Executio in effigie, bei dem der flüchtige Verbrecher etwa durch sein an den Galgen gehängtes Bildnis stellvertretend hingerichtet wurde,

17 Bevis HILLIER, *Cartoons and Caricatures*, London 1970, S. 31.

18 Anton SAILER, *Die Karikatur. Ihre Geschichte, ihre Stilformen und ihr Einsatz in der Werbung*, München 1969, S. 9.

19 Robert GERNHARDT, *Vom Schönen, Guten, Baren. Bildergeschichten und Bildgedichte*, München/Zürich 2001, S. 616.

20 Karin HILLEBRAND, *Englische Humoristen und Karikaturisten*, in: „Das Kunstwerk“ 5 (1953), S. 27f.

nimmt auch die Karikatur eine symbolische Exekution vor: Sie tötet durch Lächerlichkeit.“²¹

Dieses Bündnis von Karikatur und Presse setzte bestimmte Fertigkeiten des Künstlers ebenso voraus, wie gewisse äußere Bedingungen erfüllt sein mussten. Es waren und sind zum Beispiel die politischen Zustände eines Landes von außerordentlicher Bedeutung, unter denen eine Presse (und mit ihr die auf weite Verbreitung angelegte Karikatur) funktioniert oder untergeht. Hinzu gehört natürlich auch ein Publikum, das Räsonnement und Kritik ebenso braucht wie befreiende Emotion. Den Wandel, den diese neue Gemeinschaft für den Künstler mit sich brachte, hat Theodor Heuss einmal anschaulich beschrieben: Der „Karikaturzeichner wird Journalist; d. h. nicht bloß, daß er ‚für den Tag‘ zeichnet ..., sondern er arbeitet regelmäßig, er kommt in einen Betrieb, er muß in bestimmter Folge seine Arbeit an den Verleger liefern usf.: kurz, was vorher die Betätigung einer freien Laune war, die sich Objekt und Stimmung frei aussuchte, kommt nun in ein Geschäftssystem. Die Karikatur ist die erste Vorprobe kapitalistischer Kunst geworden.“²²

Daneben hatte die Integration in die Presse noch weitere – künstlerische – Nebenwirkungen, weil der Verleger darauf bedacht sein musste, die Karikatur so rasch und so kostengünstig wie möglich zu drucken. Dazu waren die anfangs benutzten und viel Aufwand und spezielles Können erfordernden Techniken des Kupferstichs und des Holzschnitts wenig geeignet. Die Erfindung der Lithographie in den Jahren 1796–1798 hatte deshalb gerade auf die Karikatur eine besonders große Auswirkung: Sie ersparte dem Künstler die Kenntnis und Vertrautheit mit dem Technischen des Druckvorgangs, da er bei diesem Verfahren direkt auf die später zum Druck gelangende Steinplatte zeichnen konnte, ohne irgendeinen Widerstand des Materials überwinden zu müssen. Bislang hatte der Karikaturist in der Regel seine Vorlage einem Holzschneider anvertrauen müssen. Die Lithographie war zudem billiger, und es wurde, was der Aktualität der Karikatur zugute kam, natürlich erheblich Zeit gespart. Die Lithographie gab den Karikaturisten „zum ersten Mal die Möglichkeit, ihre Erzeugnisse nicht allein massenweise (wie vordem), sondern in täglich neuen Gestalten auf den Markt zu bringen. Die Graphik wurde durch die Lithographie befähigt, den Alltag illustrativ zu begleiten. Sie begann, Schritt mit dem Druck zu halten.“²³

21 Gerd UNVERFEHRT, *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*, in: Gerhard LANGEMEYER u. a. (Hg.), *Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. Bild als Waffe*, 2. korrigierte Aufl., München 1985, S. 348; vgl. EBD. S. 347, Berninis Drohung, von einigen ihn bei der Arbeit an einem Porträt Ludwigs XIV. störenden Hofschranzen Karikaturen anfertigen zu wollen.

22 Theodor HEUSS, *Zur Ästhetik der Karikatur*, in: DERS., *Zur Kunst dieser Gegenwart*, Tübingen 1956, S. 103.

III.

Trotz ihrer immer schnelleren und weiträumigeren Ausbreitung war der Weg der Karikatur in die wissenschaftliche Auseinandersetzung und Literatur dornenreich und voller Hindernisse.

Eine Klärung, ab wann denn und durch wen die Karikatur überhaupt Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion geworden ist, kann vom Begriff „Karikatur“ ausgehen und dessen Rezeption innerhalb der Wissenschaft nachspüren.

Das Wort ist die Substantivierung des italienischen Verbs „caricare“, was soviel wie „beladen, überladen“ bedeutet, und im 17. Jahrhundert im Zusammenhang mit den skizzenhaften Porträtzeichnungen der Brüder Carracci in Gebrauch kam.²⁴ Nach Frankreich wurde der neue Begriff durch Gianlorenzo Bernini exportiert, wo er 1665 noch unbekannt gewesen war.²⁵ In der Mitte des 18. Jahrhunderts bürgerte er sich dort ein und fand Aufnahme in Umgangssprache und Wörterbücher.²⁶

Von nun an lässt sich der Verbreitungsweg des Begriffes Karikatur am besten anhand der historisch gewordenen Lexika und Enzyklopädien nachvollziehen. Denn „auf dieser Ebene hat sich das Wissen und Selbstverständnis der Generationen niedergeschlagen, erst der gelehrten, dann der gebildeten Welt, schließlich der publizistisch erfaßten Öffentlichkeit“.²⁷

Schon eine kleine Auswahl nicht ganz unwesentlicher Veröffentlichungen aus der großen Zahl dieser „Rechenschaftsberichte“ ihrer Zeit, die ja eine methodische Darstellung sämtlicher Kenntnisse und Fähigkeiten sowie eine Anleitung zu handwerklicher und maschineller Praxis bieten wollten, machen den Grad wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem Phänomen Karikatur deutlich.

1686 erschien der Begriff „caricature“ erstmals in England in der von Sir Thomas Browne nachgelassenen „Bibliotheca abscondita“. Doch wurde er hier nicht als Porträtkarikatur à la Brüder Carracci verstanden, sondern (nur) als Verzerrung menschlicher Züge ins Tierische. Karikatur wurde beschrieben als die willkürliche Vereinigung von Disparatem, ja alles Disproportionierte unter

23 Walter BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 1963, S. 12.

24 Gio(vanni) Pietro Bellori spricht in der Lebensbeschreibung Annibale Carraccis von „ritratti burleschi, ovvero caricati“, vgl.: Gio(vanni) Pietro BELLORI, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Rom 1672; siehe auch: Filippo BALDINUCCI, *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno*, Florenz 1682.

25 Vgl. Filippo BALDINUCCI, *Vita del Cavalier G.L. Bernini*, Florenz 1682.

26 HOFMANN, *Karikatur* (wie Anm. 3), S. 16; Albert DAUZAT/Jean DUBOIS/Henri MITTERAND, *Nouveau Dictionnaire Etymologique et Historique*, Paris 1964, S. 137.

27 Otto BRUNNER/Werner CONZE/Reinhart KOSELLECK (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd.1, Stuttgart 1972, Einleitung, S. XXIVf.

diesem Begriff zusammengefasst.²⁸ In Johann Heinrich Zedlers „Große[m] vollständige[m] Universal-Lexicon“, welches in den Jahren 1732–1750 in Halle und Leipzig erschien, fehlte noch jeglicher Hinweis auf die Existenz der Karikatur. In der ab 1751 publizierten „Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers“ (Diderot/d’Alembert) wurde der Begriff erstmals erläutert als unterhaltende, Lachen erregende Darstellung grotesker, disproportionierter Figuren in Zeichnung, Skulptur, Stich und Poesie. Der wirkliche Künstler, so wurde erläuternd hinzugefügt, solle sich jedoch nur zur Erholung dieser „liberation d’imagination“ widmen.²⁹

Obwohl inzwischen in Deutschland – zumindest in der gelehrten Welt – geläufig, tauchte der Begriff Karikatur auch in Johann Christoph Gottscheds „Handlexikon oder kurzgefaßtes Wörterbuch der schönen Wissenschaften und freyen Künste“ (Leipzig 1760) noch nicht auf.

Kurz zuvor, 1756, hatte sich allerdings Johann Joachim Winckelmann, der „Vater“ der Kunstgeschichte, – wenngleich als Anonymus – in seinem „Sendeschreiben über die Gedanken: Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst“³⁰, jener „Programmschrift neoklassizistischer Kunstanschauung“³¹, mit der Karikatur beschäftigt. Sie musste ihm als „Todfeind“ seines Klassizismuskonzepts erscheinen. Immerhin benannte er drei Ausnahmen als Existenzberechtigung für die Karikatur: Zum einen sei für die Kunst nichts zu „klein und geringe“, um dargestellt zu werden, zum anderen sei die Beschäftigung mit Extremen der eigenen Kunstfertigkeit und Übung nur zuträglich, und es sei nicht zuletzt daraus „ein Vortheil zu ziehen, so wie Bernini die Caricaturen genutzet hat. Dergleichen übertriebenen Figuren hat er, wie man versichert, eins der größten Stücke der Kunst zu danken gehabt, nemlich die Freyheit seiner Hand.“ Und wenn es schließlich für die Künstler des „Alterthums“ als Vorzug gelte, „über die Grenzen der gemeinen Natur“ gegangen zu sein, so lasse sich dieses auch auf die Karikaturisten anwenden. Dennoch: „niemand bewundert sie“.³²

Hier wird ein Paradoxon deutlich: Sowohl Klassizismus als auch Karikatur sind durch die ihnen gemeinsame Ablehnung jeder einfachen Naturnachah-

28 UNVERFEHRT, *Karikatur* (wie Anm. 21), S. 348.

29 *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre et publié par M. [Denis] DIDEROT, et, quant à la partie mathématique, par M. [Jean-Baptiste le Rond] D’ALEMBERT, Bd. 3, Paris 1751–1780, S. 684 (ND Stuttgart 1966/67).

30 Druck in: Johann Joachim WINCKELMANN, *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Zweyte vermehrte Aufl., Dresden/Leipzig 1756 (ND 1962), S. 45–90.

31 Götz POCHAT, *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 403.

32 EBD. S. 72f.

mung wie mit einer Klammer verbunden. Der Streit entzündet sich an dem Punkt, an dem der Klassizismus idealisiert, die Karikatur aber verzerrt. Immerhin erhebt die beiderseitige Ablehnung der „gemeinen Natur“ die Karikatur gleichsam automatisch zu einem ebenbürtigen „Gegner“ des Klassizismus, der mit ähnlichen Mitteln, nur in anderer, ja entgegengesetzter Richtung, arbeitet. Karikatur wurde somit zu einer Gegenwelt der klassizistischen Kunstauffassung.

Die Diskussion setzte sich fort bei Christoph Martin Wieland, der sich in seinen „Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx“ (1775) mit den Vor- und Nachteilen idealisierender und karikierender Personendarstellung befasste. Er unterschied drei Arten von Karikaturen: „wahre, wo der Maler die verunstaltete Natur bloß abbildet, wie er sie findet; übertriebene, wo er aus irgend einer besonderen Absicht die Ungestalt seines Gegenstandes zwar vermehrt, aber doch auf eine der Natur so analoge Art dabei zu Werke geht, daß das Original noch immer kenntlich bleibt; und in bloß phantastische, oder eigentlich sogenannte Grottesken, wo der Maler, unbekümmert um Wahrheit und Ähnlichkeit, sich ... einer wilden Einbildungskraft überläßt und ... bloß Gelächter, Ekel und Erstaunen über die Kühnheit seiner ungeheuren Schöpfung erwecken will.“³³ Es ist un schwer zu erkennen, dass Wieland der zweiten den Vorzug vor den beiden anderen Formen gibt. Wesentlich ist hier die Einengung des Begriffes Karikatur, zu dem etwa die Grotteske nicht mehr gehören soll, sowie das Eintreten Wielands für eine individualisierende statt eine idealisierende Darstellungsweise des Menschen.

Immanuel Kant und Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr sahen in der Karikatur das extrem Charakteristische, das der Idee der Gattung, der Bedingung des Ideals der Schönheit, durch Vereinzelung widerspreche: „Man wird finden, daß ein vollkommen regelmäßiges Gesicht, welches der Maler ihm zum Modell zu sitzen bitten möchte, gemeinlich nichts sagt; weil es nichts Charakteristisches enthält, also mehr die Idee der Gattung als das Spezifische einer Person ausdrückt. Das Charakteristische von dieser Art, was übertrieben ist, d.i. welches der Normalidee (der Zweckmäßigkeit der Gattung) selbst Abbruch tut, heißt Karikatur.“³⁴

Mit Goethe und nach ihm Hegel wandelte sich die Theorie der Karikatur als der Übertreibung des Charakteristischen zu einem Problem des Hässlichen: „Man kann mit Verstand und Vorsatz von der Harmonie abweichen, und dann bringt man das Charakteristische hervor; geht man aber weiter, übertreibt man

33 Christoph Martin WIELAND, *Sämmtliche Werke*, Bd. 36: *Vermischte Schriften*, Leipzig 1858, S. 250.

34 Immanuel KANT, *Kritik der Urteilkraft*, hg. v. Karl VORLÄNDER, Leipzig 1948, S. 76 (§ 17). Friedrich Wilhelm Basilius von RAMDOHR, *Charis oder Ueber das Schöne und die Schönheit in den nachbildenden Künsten*, Zweyter Theil, Leipzig 1793, S. 152f.

diese Abweichung, oder wagt man sie ohne richtiges Gefühl und bedächtige Überlegung, so entsteht die Karikatur, die endlich Fratze und völlige Disharmonie wird und wofür sich jeder Künstler sorgfältig hüten sollte“, äußerte Goethe.³⁵ Auch Hegel deutete Karikatur als „Überfluß des Charakteristischen“, doch ging er noch weiter, wenn er das Karikaturmäßige die „Charakteristik des Häßlichen“ nannte und feststellte, „daß mit dem Prinzip des Charakteristischen auch das Häßliche und die Darstellung des Häßlichen als Grundbestimmung angenommen“ seien.³⁶

1792 gab Boyer de Nimes eine Anthologie der die Französische Revolution betreffenden Karikaturen heraus; die französische Version von Francis Groses „Rules for Drawing Caricature“ (1788) erschien 1802. In Jaimes „Musée de la Caricature“ (1834–1838) wurde eine Reihung von Beispielen der Karikatur vom späten Mittelalter bis ins 19. Jahrhundert versucht. 1865 erschienen sowohl Thomas Wrights „History of Caricature and Grotesque in Literature and Art“, als auch der erste Band von Champfleury's mehrbändigem Werk „L'Histoire de la Caricature“, welches bis zu Daumiers Karikaturen reichen sollte (Paris 1865–1871). Champfleury betrachtete die Karikatur aus der Sicht des Realismus und strebte eine Befreiung von der neoklassischen idealen Formgestaltung an, während Wright die Karikatur als die früheste primitive und hässliche Kunst bezeichnete. Alle diese Werke erschöpften sich allerdings weitgehend in detaillierten Lebensbeschreibungen der jeweiligen Künstler und/oder Bildbeschreibungen.

Baudelaire war der erste, der in seinen „Curiosités esthétiques“ (1855) versuchte, der Karikatur den Ruf einer echten, eigenständigen Kunstgattung zu verschaffen. Zu diesem Zweck musste er zwei bis dahin gültige Voraussetzungen eliminieren: die etablierte Theorie der idealen Schönheit und die Einschränkung der Hässlichkeit auf den Bereich des Komischen. Baudelaire erkannte „einen satanischen und damit urmenschlichen Charakter im Lachen ... [und] faßte die Karikatur und die Komik als vorzügliche Gabe des christlich-abendländischen Menschen gegenüber dem ‚primitiven‘ heidnischen auf“.³⁷ Die Romantiker waren ja tatsächlich die ersten, die Hässlichkeit als Manifestation der diabolischen und rätselhaften Seiten der menschlichen Existenz deuteten. Diese (Hoch)achtung der Hässlichkeit führte zu einem tieferen Verständnis der Karikatur, wengleich sie auch seltsame Blüten trieb: Die Lithographie Langlums „Pégase romantique“ trägt als ironische Bildunter-

35 Johann Wolfgang von GOETHE, *Sämtliche Werke* (Jubiläumsausgabe), Bd. 33: *Schriften zur Kunst*, Stuttgart/Berlin (o.J.), S. 254.

36 Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Ästhetik*, hg. v. Friedrich BASSENGE, Berlin 1955, S. 64.

37 Bernd BORNEMANN, *Theorie der Karikatur*, in: Felix Andreas BAUMANN (Red.), *Karikaturen – Karikaturen?*: 16. Sept. – 19. November 1972, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, Bern u. a. 1972, S. 7.

schrift die Zeile: „Nichts als Häßlichkeit ist schön; nur das Häßliche ist liebenswert.“

Mit seiner „Ästhetik des Häßlichen“ (1853) beabsichtigte Karl Rosenkranz „nunmehr auch die Schattenseite der Lichtgestalt des Schönen“ zu beleuchten. Er beschrieb Karikaturen als die „intensivsten Formationen in der unendlichen Mannigfaltigkeit der Desorganisation des Schönen“, als die „Spitze in der Gestaltung des Häßlichen“. Sie sei einerseits Übertreibung des Charakteristisch-Schönen, andererseits Übertreibung aller einfachen Formen von Hässlichkeit. Aber, so Rosenkranz, „die Übertreibung als Vergrößerung und Verstärkung, als Verkleinerung und Verschwächung überhaupt, ist ... noch keine Carikatur. ... Zum Begriff der Übertreibung muß also, den der Caricatur zu begründen, noch ein anderer hinzukommen, nämlich des Mißverhältnisses zwischen einem Moment einer Gestalt und ihrer Totalität, also die Aufhebung der Einheit, welche nach dem Begriff der Gestalt da sein sollte.“³⁸ Immerhin, Rosenkranz wies der Karikatur einen Platz unter den Künsten zu.

Max Schasler, der in seiner „Kritischen Geschichte der Aesthetik“ (1872) die Karikatur nicht wie Hegel als „Charakteristik des Häßlichen“, sondern als „Verhäßlichung des Charakteristischen“ kennzeichnete, stellte fest, dass der „Begriff des Häßlichen in der Kunst mit einem Worte in dem des Charakteristischen aufgegangen [ist]. Denn selbst die Karikatur, die man etwa als die Potenzierung des im Charakteristischen liegenden negativen Moments (des Häßlichen) bezeichnen kann, ist vom künstlerischen Gesichtspunkt aus nicht mehr häßlich, sondern komisch, also schön.“³⁹

Schasler setzte also die Karikatur mit dem Komischen gleich. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde schließlich bei Fischer, Hecker, Lipps und Freud mit Blick auf den Witz die psychologische, aber auch die kulturgeschichtliche und zum Teil sozialpsychologisch verfahrenende Deutung von Karikaturen dominant.⁴⁰

Soviel Hin und Her, solche begrifflichen Unklarheiten ließen Friedrich Theodor Vischer 1881 eine neue, umfassende Darstellung der Geschichte der Karikatur fordern. Er hielt dies allerdings mit Recht für keine leichte Aufgabe:

38 Karl ROSENKRANZ, *Aesthetik des Hässlichen*, Königsberg 1853 (ND 1968), Bd. IV, 4, S. 387f.

39 Max SCHASLER, *Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegung für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst. Zweite Abtheilung. Von Fichte bis auf die Gegenwart*, Bd. 2, Berlin 1872, S. 34.

40 Kuno FISCHER, *Über die Entstehung und die Entwicklungsformen des Witzes*. Zwei Vorträge, gehalten in der Rose zu Jena im Februar 1871, Heidelberg 1871; Ewald HECKER, *Die Physiologie und Psychologie des Lachens und des Komischen. Ein Beitrag zur experimentellen Psychologie für Naturforscher, Philosophen und gebildete Laien*, Berlin 1873; Theodor LIPPS, *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*, Hamburg u. a. 1898; Sigmund FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905), in: DERS., *Studienausgabe*, hg. v. Alexander MITSCHERLICH u. a., Bd. 4, Frankfurt/M. 1970, S. 9–219.

„Sie erforderte eine Vereinigung von Eigenschaften, welche fast die Grenze menschlicher Kraft übersteigt. Gefordert wäre gründliche Vertrautheit mit der Kunstgeschichte und schon nach dieser Seite natürlich noch etwas anderes, als bloßes Wissen: Kunstsinn, kunstgebildetes Auge, Formengefühl. Aber das wäre eben nur die eine Seite. Die Karikatur steht in spezifisch engem Verhältnis zur Kulturgeschichte im weitesten Sinn, politische und soziale Geschichte, Geschichte der Sitte, der Wissenschaft, Dichtung, Religion miteingebegriffen. Beides, Kunst und Leben müßte der Starke, der diese Arbeit wagen wollte, so tief verstehen, dass er ebenso fähig wäre, eine Geschichte des Ideals – des ästhetischen wie des sittlich religiösen – zu schreiben, denn das Komische ist das umgekehrte Ideal ..., und um die Verkehrung zu verstehen, muß man verstehen, was in ihr verkehrt ist.“⁴¹

Sich auf Vischer berufend unternahm schließlich Eduard Fuchs 1901 den Versuch, die Entwicklung der Karikatur innerhalb der Kunstgeschichte vor dem Hintergrund der jeweiligen politischen und historischen Verhältnisse zu beschreiben.⁴² Fuchs hatte sich allerdings zur Aufgabe gemacht, die gesamte Karikaturgeschichte darstellen zu wollen. Bei dieser breiten Anlage mussten seine historischen Exkurse zwangsläufig eher stichwortartig bleiben. Dennoch ist seine Arbeit als herausragend zu kennzeichnen, nicht zuletzt weil er die Karikatur als bewusste künstlerische Formsetzung würdigte und sie eindeutig dem Bereich der Künste zuwies. Fuchs sah sogar die gesamte Kunst seiner Zeit unter dem Einfluss der Karikatur, und insofern diente ihm die Karikatur als Folie zur Erforschung der Gegenwartskunst. Seine Pionierleistung hat zwar bis heute keine würdige Nachfolge gefunden, brachte die Forschung aber auf einen neuen Weg. Ernst Kris und Ernst Gombrich, um nur zwei Namen zu nennen, erkannten, dass es nicht ausreichte, die Karikatur allein nach ästhetischen oder allein nach inhaltlichen Kategorien zu definieren. Um die Vielschichtigkeit der Karikatur zumindest ansatzweise zu erfassen, müssten vielmehr die zeitgenössische Geschichte, Soziologie, Psychologie und Literatur mit untersucht werden.

Seither hat sich vor allem Werner Hofmann als kunsthistorischer Spezialist in der Karikaturforschung einen Namen gemacht. Seine Hauptarbeiten entstanden in der Mitte der fünfziger Jahre, was ihrer Relevanz und Gültigkeit jedoch keinen Abbruch tut.

Danach setzte – mit Ausnahme einiger Aufsätze zu Einzelproblemen in Fachzeitschriften und Dissertationen zu speziellen Problemen – für lange Zeit wieder das große Schweigen ein.

41 Friedrich Theodor VISCHER, *Ueber neuere deutsche Karikatur. Die Fliegenden Blätter*, in: DERS., *Altes und Neues*. Erstes Heft, Stuttgart 1881, S. 150f.

42 Eduard FUCHS, *Die Karikatur der europäischen Völker vom Altertum bis zur Neuzeit*, 2 Bde., 4. Aufl., Berlin 1921.

Erst 1972 reizte es Bernd Bornemann, sich im Rahmen einer Karikaturen-Ausstellung des Kunsthhauses in Zürich recht ausführlich mit der Theorie der Karikatur auseinanderzusetzen.⁴³ Auch in Michel Melots 1975 erschienenem Werk über „Die Karikatur – Das Komische in der Kunst“ sind mancherlei Anregungen zu finden. Obwohl sich Georg Piltz vom Titel her in seiner „Geschichte der europäischen Karikatur“⁴⁴ (1976) Eduard Fuchs anzuschließen schien, beschränkte er sich tatsächlich auf die „Schlagkraft“ der „proletarisch-revolutionären Karikatur“, und lieferte damit auch nur wieder einen kleinen, zudem noch stark ideologisch eingefärbten Ausschnitt der europäischen Karikaturgeschichte.

IV.

Das Problem mag deutlich geworden sein: Wer auch immer sich anfangs mit der Karikatur auseinandergesetzt hat, betrachtete sie allein von der Form her, also von außen. In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung fand die Karikatur ihre Würdigung allein als ein ästhetisches Phänomen. Als „Gegenwurf des Ideal-Schönen“⁴⁵ musste die Karikatur in einer idealistisch-klassischen Kunstauffassung wie der des 16. bis 19. Jahrhunderts mit ihrer Unterscheidung von „hoher“ und „niederer“ Kunst geradezu zwangsläufig bei der letzteren angesiedelt werden.

Gewiss, die Karikatur hat eine schwierige Stellung: Sie braucht die Hochkunst mit ihrer Schönheitsnorm, um wirksam werden zu können, um als Karikatur überhaupt empfunden zu werden, denn sie „verknüpft ... sich unlöslich mit dem Vorbild, das sie entthront“⁴⁶ und verdammt sich so gleichzeitig in eine Gegen-Existenz. Denn „während die Welt lachte und weinte, amüsierte sich der Maler, mit colossalem Können Alles zu thun, um nicht als Kind seiner Zeit zu erscheinen. Keiner sah die Feinheit und Grazie, Corruption und Ausgelassenheit des modernen großstädtischen Lebens.“⁴⁷ Ganz demgemäß hatte Max Klinger noch am Ende des 19. Jahrhunderts die Aufgabe der Malerei definiert: „Sie hat die farbige Körperwelt in harmonischer Weise zum Ausdruck zu bringen, selbst der Ausdruck der Heftigkeit und Leidenschaft hat sich dieser Harmonie unterzuordnen.“⁴⁸

Hier präsentiert sich genau jene Darstellungslücke, in die die Karikatur vorgestoßen war, während die ‚Hochkünstler‘ im ‚Olymp lebten‘ und sich ‚nicht

43 Vgl. Anm. 37.

44 Vgl. Anm. 7.

45 HOFMANN, *Karikatur* (wie Anm. 3), S. 15.

46 EBD. S. 12.

47 MÜTHER, *Geschichte der Malerei* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 19.

48 Zit. nach HOFMANN, *Karikatur* (wie Anm. 3), S. 9.

in die Bagatellen des Lebens⁴⁹ einmischten, sich mehr und mehr vom wirklichen Leben entfernten und im „Kolorit alter Meister nach historischen Anekdoten leblose Puppen in schönkomponierten Gruppen dar[stellen]“.⁵⁰ Bornemann hat die Karikatur deshalb eine „Rand-Kunst“ genannt, weil sie sich eben der Themen annahm, die die offizielle ‚Hochkunst‘ verschmähte. Gerade damit konnte die Karikatur aber „ihre realistische Kraft, ihre größere Lebensnähe gegenüber einer idealisierenden Kunst und eine zukunftsweisende Modernität“⁵¹ unter Beweis stellen.

Die Erkenntnis, dass der Inhalt einer Karikatur mindestens ebenso wesentlich ist wie ihre äußere Form, setzte sich hingegen erst relativ spät durch. War man bislang einseitig daran gegangen, die Karikatur unter ästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen und einzuordnen, fiel man nun allzu leicht ins andere Extrem und betrachtete sie nur noch von innen her, um sie damit ohne Schwierigkeiten allein der Publizistik zuordnen zu können.

Mit großer Befriedigung stellte beispielsweise Hans-Hermann Schwalbe in seiner publizistischen Dissertation über die „Grundlagen für die publizistische Bedeutung der Karikatur in Deutschland“ von 1937 fest, dass die Karikatur ein „Stiefkind der Kunstgeschichte“ sei: „Und das mit einem gewissen Recht. Denn nur äußerlich, mit ihren Ausdrucksmitteln, steht die Karikatur auf dem Boden der Kunst. Ihrem Inhalt nach gehört sie sehr viel mehr zum schnellen Kampf des Tages, der ganz allein nur auf die Stunde und den Augenblick, nie auf die Ewigkeit berechnet ist.“ Es wäre deshalb, so Schwalbe, „ein direkter Widersinn, von der Karikatur als einem ‚Kunstwerk‘ sprechen zu wollen“. Er sah die künstlerische Fähigkeit nur in den publizistischen Dienst gestellt, die Kunst nur als Mittel, als „würzende Beigabe“ zum publizistischen Ziel.⁵²

Die kunsthistorische Dissertation von Angelika Plum aus dem Jahr 1998 trägt zwar den Titel „Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen“, bleibt aber in ihrem Anliegen unscharf.⁵³ Im Zusammenhang ihres Plädoyers gegen die Trennung von „hoher“ und „niedriger“ Kunst findet sich jedoch eine klare Zuordnung der Karikatur zur Kunst: „Da die Karikatur auf der gleichen künstlerischen Anschauung beruht, wie jedes andere Kunst-

49 MUTHER, *Geschichte der Malerei* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 44.

50 Hugo von Hofmannsthal (1893), zit. nach Werner HOFMANN, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart 1978, S. 253.

51 BORNEMANN, *Theorie* (wie Anm. 37), S. 6.

52 Hans-Hermann SCHWALBE, *Die Grundlagen für die publizistische Bedeutung der Karikatur in Deutschland*, (Diss.) Berlin 1937, S. 23ff.

53 PLUM, *Karikatur* (wie Anm. 13).

werk auch, ... ist sie gleichberechtigt an die Seite anderer Kunstgattungen zu stellen.“⁵⁴

Eine aktuelle wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Karikatur lässt das Pendel wieder zurückschwenken auf die journalistische Darstellungsform. Thomas Knieper hat sich in seiner Münchener sozialwissenschaftlichen Habilitationsschrift zum Ziel gesetzt, „unter Einbeziehung der erhobenen berufskundlichen Daten [von aktuell tätigen Karikaturisten, d.V.] ein Modell der politischen Karikatur“ zu entwickeln, eine „gleichsam theoretisch fundierte und für die Praxis taugliche (Neu-)Definition von ‚politischer Karikatur‘.“⁵⁵ Was dann allerdings nach gut 250 Seiten angeboten wird, ist weder neu noch wirklich weiterführend, zumal wenn man den von Knieper betriebenen Aufwand berücksichtigt.⁵⁶

Nach Jahren der Forschung mit aufgesetzten Scheuklappen müsste sich zumindest ein Ergebnis benennen lassen: die Karikatur entzieht sich einer eindeutigen Zuordnung, ja sie ist, was eine eindeutige wissenschaftliche Zuständigkeit angeht, „no-man's land“.⁵⁷ Wer eine Karikatur beurteilen will, muss die Grenzen des eigenen Faches überschreiten: künstlerische, psychologische, didaktische, publizistische, historische und politische Komponenten sind zu berücksichtigen. Eine mehr – aber eben nicht nur – ikonographisch-soziologische statt einer formal-stilkritisch-klassischen Kunstgeschichte könnte dabei ebenso weiterhelfen wie eine interdisziplinär angelegte Kulturhistorik.

Einen ersten Schritt in die richtige Richtung machte bereits 1979 die Universität Hamburg mit einem Symposium aus Anlass des 50. Todestages von Aby Warburg. Unter dem etwas merkwürdig anmutenden, auf eine Maxime Warburgs zurückgehenden Titel „Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens“⁵⁸ wurden von Kunst- und Literaturhistorikern, Philosophen und Erziehungswissenschaftlern Probleme der Karikaturforschung gemeinsam erörtert. Wie die Herausgeber im Vorwort der als Buch erschienenen Beiträge des Symposiums schreiben, war diese Vertretung unterschiedlichster Wissenschaftszweige „kein Zufallsrendezvous, sondern Konsequenz einer Fragestellung, Indikator der Methode“. Denn auf die Frage, welche Information die

54 EBD. S. 60.

55 Thomas KNEIPER, *Die politische Karikatur. Eine journalistische Darstellungsform und deren Produzenten*, Köln 2002, S. 14 bzw. S. 26.

56 EBD. S. 252.

57 William A. COUPE, *Observations on a Theory of Political Caricature*, in: „Comparative Studies in Society and History“ 11 (1969), S. 79.

58 Warburg interessierten die wirkungsgeschichtlichen Brechungen im Alltag, die Funktionen des Bildes als ‚Gerät‘ in seiner praktischen Anwendung, weil sie nervöse Auffangsorgane des zeitgenössischen inneren und äußeren Lebens seien. Vgl. Klaus HERDING/Gunter OTTO (Hg.), *„Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens“*. *Karikaturen*, Gießen 1980, Vorwort, S. 8.

Karikatur vermittelt, „finde ich eine Antwort nur, wenn ich *mehr* als die Karikatur allein untersuche. Wer der Adressat der Karikatur ist und welcher Sprachmittel und Kunstgriffe sie sich für wen bedient, ist nur aufklärbar, wenn in diesem Zusammenhang auch thematisiert wird, was *anderen* Adressaten mit Hilfe *anderer* Medien als Information in eben *derselben* historischen Situation angeboten wird. Die Untersuchung von Karikaturen ... erweitert unsere Erkenntnismöglichkeiten über die Intention und den sozialen Zusammenhang, in dem die Information mit visuellen Mitteln transportiert wird und wirksam werden soll“.⁵⁹

Wenn seitdem auch schon wieder viele Jahre verstrichen sind⁶⁰, bleibt die Forderung nach interdisziplinärer Forschung aktuell, denn ohne die Zusammenarbeit aller in Frage kommenden Fachrichtungen wird das Ergebnis karikaturgeschichtlicher Untersuchungen immer unbefriedigend und einseitig bleiben. Eine von allen nur denkbaren Disziplinen gemeinsam ausgerüstete Expedition in dieses nach wie vor weitgehend unbekanntes „no-man’s land“ ist jedenfalls sinnvoller, als auf jenen Übermenschen, wie ihn sich Friedrich Theodor Vischer 1881 noch vorstellen konnte, zu warten!

V.

Dass die Karikatur durch ihre formalen Mittel (Abstraktion, Stilisierung, Verkürzung, Verzerrung) zum Wegbereiter der modernen Kunst geworden ist, wird heute wohl von niemandem mehr bestritten. Die These von Eduard Fuchs, wonach die gesamte Kunst seiner Zeit unter dem Einfluss der Karikatur gestanden habe, wird hingegen nicht mehr uneingeschränkt geteilt.

Die Aufwertung der Karikatur am Ende des 19. Jahrhunderts lag ja nicht etwa an einer entschlosseneren, intensiveren Behandlung durch die Kunstgeschichte, sondern an der Tendenz der bildenden Kunst selbst. Mit ihrem Abkürzungs-, Stilisierungs- und Verzerrungsverfahren wurde die Karikatur zu ei-

⁵⁹ EBD. S. 7, 10f.

⁶⁰ Weder das von LANGEMEYER herausgegebene Katalogbuch (wie Anm. 21), noch der von Siegfried KESSEMEIER (Hg.), *Ereignis-Karikaturen: Geschichte in Spottbildern 1600–1930*, Münster 1983, publizierte Katalog der Münsterschen Ausstellung haben die Forschung in der wünschenswerten Weise wirklich vorangebracht. Selbst die einen interdisziplinären Ansatz verfolgende Dissertation von Christoph ACHTERBERG (*Karikatur als Quelle. Determinanten sozialwissenschaftlicher Interpretation*, Frankfurt/M. 1998) führt nur zu arg banalen Ergebnissen. Noch 2006 bemerkte Gerhard PAUL in der Einführung zu dem von ihm herausgegebenen Studienbuch (*Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 25): „Auch historische Karikaturen ... genießen längst nicht die Anerkennung, die ihnen als historischer Quelle zusteht.“ Verwiesen sei allerdings auf ein Symposium im Wilhelm-Busch-Museum (Hannover) des Jahres 1991, auf dem sich Sozialpsychologen, Rechtshistoriker, Kunsthistoriker und Karikaturisten mit dem Phänomen Karikatur beschäftigten.

nem „Promotor neuer Formensprache“, nachdem man sich um die Jahrhundertwende der „elementaren, expressiven Elemente in der Kunst der Naturvölker, der Volkskunst und der Kinderzeichnung“⁶¹ bewusst geworden war. Es lässt sich zumindest ein Einfluss auf Expressionismus und Surrealismus feststellen. Daumiers Ausdrucksmittel zum Beispiel können als vorbildhaft für den Expressionismus angesehen werden. Allerdings muss umgehend festgehalten werden, dass Übersteigerung und Verzerrung in der Karikatur allein vom Inhalt derselben verlangt werden, während sie sich beim Expressionismus aus einem bestimmten stilistischen Gestaltungswillen erklären.

Das Zusammenstellen von Dingen oder Teilen, die eigentlich gar nicht zusammengehören – ein beliebtes Verfahren in der Karikatur – wurde zum wesentlichen Prinzip des Surrealismus und lässt sich mannigfach nachweisen (Dali, Magritte etc.).

Heute ist das in der klassisch-idealistischen Auffassung von Kunst Unästhetische längst akzeptiert, ja sogar ästhetisiert, „die Karikatur hat damit ihre Rolle als Antipode des Schönen eingebüßt, zumal die moderne Kunst ihr das Privileg der ‚Häßlichkeit‘ abgenommen hat“.⁶² Häßlichkeit ist in unserer Welt keine Waffe mehr. Die moderne Kunst hat in ihrer Ablehnung jeder Norm aus den Erfahrungen der Karikatur viel gelernt. Da aber die Karikatur ihre Kraft nicht zuletzt aus der „Vergewaltigung der Norm“ bezieht, hat sie für eine Kunstauffassung, der eine an gewisse Regeln gebundene Darstellungsweise zunehmend fremd geworden ist, „jede Macht verloren“.⁶³ Melot hat sich schon gefragt, ob die Karikatur deshalb vielleicht zwangsläufig zu einer Art archaisierenden Kunstgattung mutiere, da sie auf die Lesbarkeit durch das Publikum Rücksicht nehmen müsse.⁶⁴

Eine große Chance für die Karikatur liegt in unseren Tagen wohl in der Tatsache begründet, dass die moderne Kunstentwicklung „nicht mehr das Bild-

61 BORNEMANN, *Theorie* (wie Anm. 37), S. 6.

62 EBD.

63 MELOT, *Die Karikatur* (wie Anm. 11), S. 38. Die Karikatur hat sich in unseren Tagen von einer Methode der Beanstandung zu einer Form der Bestätigung gewandelt. Auch wenn sie den Betroffenen nicht streichle oder ihm schmeichle, ihn vielmehr kratze und Wunden schlage, die Laufbahn eines Politikers beginne eigentlich erst, wie Bundesminister a.D. Hermann Höcherl als Betroffener einmal bemerkte, wenn er zu den „Gezeichneten“ gehöre, wenn er von den Karikaturisten beobachtet und „entdeckt“, d.h. karikaturwürdig werde. Es gebe keinen „Hinterbänkler“, der karikiert werde. Oder, um auch die Gegenseite mit Gustav Peichl zu Wort kommen zu lassen: „Es ist schlimm für einen Politiker, karikiert zu werden, noch schlimmer aber ist es für ihn, nicht karikiert zu werden.“ Zit. nach Walter KEIM, „Michels Schatten“. *Zum Bild der Deutschen in der ausländischen Karikatur*, in: Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Deutschlandbilder. Das Vereinigte Deutschland in der Karikatur des Auslands*, 2. Aufl., Bielefeld 2003, S. 12.

64 MELOT, *Die Karikatur* (wie Anm. 11), S. 162.

bedürfnis breitetester Schichten“⁶⁵ befriedigt, die Masse der Betrachter gleichsam zu Unmündigen erklärt ob der Unzugänglichkeit des Inhalts (oder auch Nichtinhalts) der Kunstwerke. Nun, so hat Robert Gernhardt das Problem einmal boshaft umschrieben, „da in einer Leistungsschau der modernen Kunst wie der Kasseler ‚documenta‘ so gut wie überhaupt keine Tafelbilder mehr zu sehen sind, weder gegenständliche noch abstrakte, nun, da Rauminstallationen, Multimedia-Mixturen und Absichtserklärungen à la Duchamp das Feld total beherrschen – ‚In meiner Eigenschaft als Künstler erkläre ich dich, o Pissior, hiermit zum Kunstwerk‘ –, nun, so will mir scheinen, hat das zeichnerische und malerische Verzauberungs- und Verführungspotential, das Hochkünstler im Laufe der Jahrtausende entwickelt haben, bei Cartoonisten ... Zuflucht gesucht, um dort so lange zu überwintern, bis den Hochkünsten wieder ein Malereifrübling blüht.“⁶⁶ Die Karikatur könnte deshalb in Zeiten sich einander jagender avantgardistischer Überwindungen tatsächlich zu einer „Zufluchtsstätte des Konkreten“ werden und gleichsam dem Historien- und Genrebild, aber auch dem Porträt im Gewand der politischen Karikatur ein Überleben sichern.⁶⁷ Damit würde die Karikatur ihre realistische Kraft, ihre größere Lebensnähe, ihre zukunftsweisende Modernität, wie schon einmal gegenüber der idealisierenden Kunst, erneut unter Beweis stellen.

65 HOFMANN, *Karikatur* (wie Anm. 3), S. 957.

66 GERNHARDT, *Vom Schönen* (wie Anm. 19), S. 620.

67 Vgl. dazu die zugespitzte Formulierung des Karikaturisten Hans Pfanmüller: „Das karikaturistische Ideal ist also – mit den Worten Max Liebermanns –, daß man einen Menschen ähnlicher zeichnet, als er sich selbst ist.“ Hans PFANNMÜLLER, *Etwas übers Karikieren*, in: Hildebert KIRCHNER/Hans PFANNMÜLLER, *Gedanken zum Thema Karikaturen*. Zwei Vorträge. Karlsruhe 1984, S. 19. Karikaturen sind, so der Karikaturist Jupp Wolter, „neben der Fotografie und der Sonntagsmalerei spätberufener Großmütter heute die einzige Kunst, die noch allgemeinverständlich darstellen kann, was sie meint“. Zit. nach KEIM, „Michels Schatten“ (wie Anm. 63), S. 17.