

Barbara Schlesinger Gómez

## **Politische Karikatur**

Zugänge der Politischen Ikonologie

MASTERARBEIT

zur Erlangung des akademischen Grades

Master of Arts

Studium: Masterstudium Visuelle Kultur

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

**Gutachterin**

Univ.-Prof. Dr. Anna Schober-de Graaf  
Alpen-Adria-Universität Klagenfurt  
Institut Kultur Analyse

Klagenfurt, August 2023



## **Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere an Eides statt, dass ich

- die eingereichte wissenschaftliche Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe,
- die während des Arbeitsvorganges von dritter Seite erfahrene Unterstützung, einschließlich signifikanter Betreuungshinweise, vollständig offengelegt habe,
- die Inhalte, die ich aus Werken Dritter oder eigenen Werken wortwörtlich oder sinngemäß übernommen habe, in geeigneter Form gekennzeichnet und den Ursprung der Information durch möglichst exakte Quellenangaben (z.B. in Fußnoten) ersichtlich gemacht habe,
- den Einsatz von generativen Modellen (Künstliche Intelligenz wie z.B. ChatGPT, Grammarly Go, Midjourney) vollständig und wahrheitsgetreu inkl. Produktversion ausgewiesen habe,
- die eingereichte wissenschaftliche Arbeit bisher weder im Inland noch im Ausland einer Prüfungsbehörde vorgelegt habe und
- bei der Weitergabe jedes Exemplars (z.B. in ausgedruckter oder digitaler Form) der wissenschaftlichen Arbeit sicherstelle, dass diese mit der eingereichten digitalen Version übereinstimmt.

Ich bin mir bewusst, dass eine tatsächenswidrige Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Dr. Barbara Schlesinger Gómez e. h.

Klagenfurt, August 2023

## **Danksagung**

An dieser Stelle möchte ich mich bei Frau Univ.-Prof. Dr. Anna Schober-de Graaf für die fachliche Unterstützung und bei Frau Dr. Renate Steger für die sorgfältige grammatikalische Korrektur meiner Arbeit bedanken.

# Inhaltsverzeichnis

<b>I. EINLEITUNG .....</b>	<b>6</b>
<b>II. KARIKATUR.....</b>	<b>9</b>
II.1. Der Begriff „Karikatur“ .....	9
II.2. Entwicklung des Bildes in der Kunstgeschichte und in der Karikatur.....	12
<b>III. WERTVOLLE BEGRIFFLICHKEITEN ZU ABSICHT UND WIRKUNG DER KARIKATUR.....</b>	<b>18</b>
III.1. Absichten der Karikatur .....	18
III.2. Lachen .....	18
III.3. Humor .....	19
III.4. Ironie. Selbstironie.....	21
III.5. Witz .....	21
III.6. Parodie. Satire .....	22
III.7. Sarkasmus.....	22
III.8. Zynismus.....	23
III.9. Hohn. Spott.....	23
III.10. Komik. Tragikomik .....	23
III.11. Der Hofnarr .....	24
<b>IV. METHODISCHE ZUGÄNGE ZU LACHEN, HUMOR UND IRONIE .....</b>	<b>25</b>
IV.1. Sigmund Freud. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten .....	25
IV.2. Das Lachen bei Michail Bachtin .....	26
IV.3. Simon Critchley: Über Humor .....	30
IV.4. Die Theorie und Politik der Ironie bei Linda Hutcheon .....	31

<b>V. DIE POLITISCHE KARIKATUR IN ÖSTERREICH UND IN EINIGEN EUROPÄISCHEN LÄNDERN.....</b>	<b>35</b>
V.1. Die Politische Karikatur in Österreich.....	35
V.2. Gustav Peichl.....	35
V.3. Gerhard Haderer und seine politischen Karikaturen.....	38
V.3.1. „MOFF.“.....	44
V.3.2. Das Buch „Das Leben des Jesus“.....	45
V.4. Die Karikatur in Frankreich.....	49
V.5. Die Karikatur in England.....	55
V.6. Die Karikatur in Deutschland.....	60
<b>VI. BILDBESCHREIBUNG – IKONOGRAPHIE UND IKONOLOGIE.....</b>	<b>69</b>
VI.1. Aufgabe der Ikonographie und Ikonologie.....	69
VI.2. Andere Aspekte der Bildbeschreibung.....	72
VI.3. Interdisziplinäre Allgemeine Bildwissenschaft.....	79
<b>VII. POLITISCHE IKONOLOGIE.....</b>	<b>83</b>
VII.1. Politische Ikonologie der Gegenwart.....	83
VII.2. Bilder der Gegenwart.....	84
VII.3. Aby Warburg, ein Pionier der Politischen Ikonologie.....	85
VII.4. Aktueller Zugang zur Politischen Ikonologie.....	88
<b>VIII. ABSCHLIEßENDE ZUSAMMENFASSUNG.....</b>	<b>94</b>
<b>LITERATURVERZEICHNIS.....</b>	<b>97</b>
Online-Zeitungsartikeln.....	99
Online-Zeitschriften.....	100
Online-Videos.....	100
Bildnachweise.....	100

## I. Einleitung

Die Karikatur im Allgemeinen sowie die Politische Karikatur begleiten uns seit einigen Jahrhunderten, zuerst in Form von losen Blättern, später in Zeitungen, Zeitschriften, Wochenendmagazinen und in allen digitalen und analogen Medien, wie beispielsweise in den multiplen digitalen Beiträgen, die uns heute täglich erreichen. Sie amüsieren uns, regen uns zum Nachdenken an, oder wir ärgern uns darüber. Ebenso erreichen uns über alle Medien Bilder des Alltags, der Kriege und anderer politischer Ereignisse, die wir, mit unterschiedlichen Gedanken und Emotionen, versuchen einzuordnen und verstehen. Heute bearbeitet die Politische Ikonologie diese Bilder, analysiert diese und studiert ihren Kontext.

In dieser Arbeit werden die Politische Karikatur und die Zugänge der Politischen Ikonologie in der Gegenwart thematisiert. Es stellt sich die Frage, wie die Politische Karikatur und wie die Politische Ikonologie heute ihre Themen einsortieren und wie sie mit diesen umgehen. Es stellt sich ebenso die Frage, wo die Karikatur, speziell die Politische Karikatur sowie die Politische Ikonologie sich in Europa entwickelt haben, und welchen Stellenwert diese beiden Bereiche in der Gegenwart haben.

Welche Entwicklung, Bewertung und Kontextualisierung haben Bilder im Laufe der Geschichte erfahren? Diese Arbeit geht diesen Fragen nach und zeigt einige mögliche Zugänge und Aspekte zu diesen Fragen auf.

Wir leben in einer bilderorientierten Kultur. Heute, mehr denn je, werden wir von Bildern überflutet. Es sind Bilder, die wir in den Medien und in unserem täglichen Umfeld konsumieren. Es sind aber auch die multiplen Reproduktionen von Bildern, die wir von den Museen und Galerien kennen, ebenso wie die vielen Fotos, Filme, Videos, privat und/oder öffentlich, und die Bilder in den Social Media und anderen Plattformen, die uns ständig erreichen; auch die Bildgebungsverfahren im Allgemeinen, in der Medizin, in den Naturwissenschaften und in der künstlerischen Darstellung gleichermaßen wie die Bilder in der privaten Nutzung, wie auch jene, die wir über Satelliten sowie die Bilder von Katastrophen, Kriegen und anderen politischen Ereignissen, die wir permanent geliefert bekommen, dazu kommen auch die zahllosen Bilder von ebenso zahllosen Überwachungskameras der Kontrollgesellschaften, die wir Tag aus Tag ein bewältigen. Durch sie werden wir alle ständig konfrontiert mit multiplen Informationen, ob wir sie wollen oder nicht. Jedoch eröffnet diese Bilderflut, die außerdem unseren Bildkonsum potenziert, gleichzeitig durch die Digitalisierung und durch das Internet mit ihren Informationen und Bildspeichermöglichkeiten neue Erkenntnisse und neue Fragen und Forschungsfelder.

Die Karikatur bildet gegenwärtig einen geringen Anteil dieser massiven Bilderflut. Obwohl gewisse Bilder und Skizzen der Antike nach unserer heutigen Deutung als Karikaturen gelten würden, entwickelt sich die Karikatur, wie wir sie heute verstehen, erst im 17. Jahrhundert.

Die Politische Karikatur als solche entfaltete sich erst später, speziell in England und Frankreich, vorwiegend zur Zeit der Französischen Revolution und darauffolgend zur Zeit der Industrialisierung und der Napoleonischen Zeit. Besonders die Politischen Karikaturen der Französischen Revolution verwendeten Embleme, Symbole, Allegorien, Mythologie, metaphorische Anlehnungen, göttliche und revolutionäre Motive, Motive der Freimaurer und tierische Verformungen. Nachkommend wurden und werden einige dieser Motive bis heute weiter angewendet.

Jedes Volk, jeder Staat wird von der eigenen Kultur geprägt, so spielt diese in der Politischen Karikatur, in der Politischen Ikonologie und auch in der politischen Erinnerung eine Rolle.

Die englische Karikatur verspottete ihre zeitgenössischen Politiker und übernahm Motive aus Frankreich, das schon damals eine reiche Karikatur-Kultur hatte. Viel später entstanden die politische Satire und die Karikatur in Deutschland und Österreich.

Auf diese Art haben die Karikaturisten seit je her nie aufgehört Kritik auszuüben, pointierte Kommentare zu liefern, zu verspotten und mit Humor und Witz die bekannten Persönlichkeiten und Ereignisse der Zeit mit einigen wenigen zeichnerischen Strichen zu kommentieren. Karikaturisten, wie auch viel früher die Hofnarren an den königlichen und kaiserlichen Höfen, kritisierten die Gesellschaft, die aktuelle Politik und zugleich das Befinden des Volkes.

Karikaturen waren und sind immer von der Pressefreiheit abhängig. Die Bemühungen um die Pressefreiheit, das Umgehen der jeweils herrschenden Zensur, die Weltkriege und die politischen Ereignisse in Europa und in der Welt liefern immerwährend Themen und Stoff für die Karikaturisten, die damit ihre Meinungen und Kommentare, sowie Kritik und Spott mittels ihrer Zeichnungen ausdrücken und Stellung zur Gesellschaft beziehen. Mit ein paar Feder- oder Bleistiftstrichen überspitzen und übertreiben sie die momentanen Ereignisse, sie sprechen die sozialen Probleme an, sie machen auf Themen aufmerksam, kritisieren oder loben diese, oder sie lösen Gedanken und Irritationen darüber aus, so auch die Politische Ikonologie, die Ereignisse soziopolitisch einsortiert.

Die Politischen Karikaturen, die Politische Ikonologie und politischen Bilder allgemein besitzen eine Energie, die Massen in Bewegung setzen kann. Wenngleich Humor, Lachen, Ironie, Spott, Sarkasmus und Satire wichtige Elemente der Karikatur sind und sowohl Freiheit ausdrücken als auch Irritation verursachen können. Als Illustration dessen und für die österreichische Politische Karikatur wird in dieser Arbeit exemplarisch auf zwei der zahlreichen bekannten österreichischen Karikaturisten näher eingegangen.

Der Kunsthistoriker Aby Warburg führte mit seiner damaligen Systematisierung von Bildern im „Bildatlas Mnemosyne“ eine neue Methode in der Kunstgeschichte ein, die bis heute

Gültigkeit und Anerkennung hat. Diese Systematisierung wurde übernommen und an die heutige digitale Welt angepasst. Die Politische Ikonologie hatte so ihren Ursprung in der Arbeit von Aby Warburg, und es war Martin Warnke, der diese Arbeit vertiefte und die Politische Ikonologie als wissenschaftliche Forschung hervorbrachte. Aby Warburg und später Martin Warnke beschäftigten sich akribisch und kritisch mit Kriegsbildern, Pressefotografien und weiteren bebilderten Informationen vor und während des Ersten Weltkrieges, und wurden so die Gründer der Politischen Ikonologie. Die Wahrnehmung und eine genauere Analyse im Hinblick auf Bedeutung und Wirkung von Bildern beschäftigt weiterhin die Fachwelt und es bleibt die Arbeit damit und dessen Rezeption vielschichtig und wichtig.

Auch die Kunstgeschichte befasst sich allgemein mit Bildern, und der *pictorial turn* und der *iconic turn* erweiterten unseren Bildbegriff, zu dem Bilder der künstlerischen Welt, digitale Bilder, Bilder des Alltags sowie bildgebende Verfahren in der Medizin und in den Naturwissenschaften dazugehören.

Die Politische Ikonographie und die Politische Ikonologie entwickelten sich dann weiter in den 1990er Jahren aus der Notwendigkeit den soziopolitischen Hintergrund der Visuellen Kultur in ihren Manifestationen zu studieren und zu analysieren. Publikationen von Pressefotografien, politischen Bildern, und auch die Politische Karikatur verlangen nach wie vor ein näheres Hinschauen und eine Analyse der Hintergründe im Kontext der soziokulturellen und soziopolitischen Zusammenhänge, um diese besser zu erfassen und zu verstehen. Das Erfassen und Verstehen von Entwicklungen in den vielfältigen Kommunikationsformen wird immer wichtiger. Aleida Assmann empfindet bei dem Wort „Ideologie“, ein Wort das politische Meinungen impliziert, und wo mit wirkmächtigen Bildern und zugleich mit falschen Denk- und Wertsystemen gehandelt wird, empfiehlt sie hier diese Muster zu erkennen, zu analysieren und gegebenenfalls zu kritisieren und aufzulösen, was immer wichtiger wird (Assmann 2021:30).

Gegenwärtig werden in der digitalen Kommunikation immer mehr Inhalte global als Memes in Form von Bildern, Videos und Hashtags, meist populistisch und zugleich mit politischen Inhalten verbreitet, um politische Meinungen und Ideologien jeglicher Art auszustreuen. Diese werden in den üblichen Kanälen in den Netzwerken wie Instagram, YouTube, Facebook und andere kundgemacht.

Ziel dieser Arbeit ist es die angeführten Themen zu studieren und analysieren, um Antwort auf die Frage zu finden, wie das Bild, die Politische Ikonographie, die Politische Ikonologie, die Karikatur und die Politische Karikatur in der Visuellen Kultur sich entwickelt haben und wie diese heute zu lesen sind.

## II. Karikatur

### II.1. Der Begriff „Karikatur“

Zwar ist „Karikatur“ ein allgemein bekannter Begriff, aber dieser lässt sich nicht so leicht definieren. Die Auslegung des Wortes „Karikatur“ wird zusätzlich erschwert durch die Tatsache, dass die Bedeutung des Wortes einen Wandel im Laufe der Geschichte durchgemacht hat, und Begriffe wie dieser lassen sich zusätzlich oft in alltagssprachlichen Ausdrücken sehr schwer deuten.

Das Wort „Karikatur“ leitet sich aus dem italienischen „Caricatura“ ab, eine Substantivierung des Verbs „caricare“, was übersetzt heißt „beladen, überladen“. Heinisch spürt das Auftauchen der Karikatur erstmals im 17. Jahrhundert in Italien auf, wo damals die skizzenhaften, satirischen und übertriebenen Portraitzeichnungen der Brüder Carracci als „caricatura“ bezeichnet wurden. Diese waren Mitglieder einer Malerfamilie in Bologna, deren Zeichnungen „ritrattini carichi“, was etwa „übertriebene Bildnisse“ bedeutet, genannt wurden. Bernini entwickelte nach den Brüdern Carracci diese Kunst weiter und im Jahr 1665 sprach man auch in Frankreich von der „caricature“. Bevor Gianlorenzo Bernini den Begriff der „caricatura“ im gleichen Jahr in Frankreich einführte, war die Karikatur hauptsächlich ein italienisches Phänomen. Auch in dieser Zeit tauchte der Begriff „Karikatur“ als Übernahme aus dem Französischen ebenfalls im deutschsprachigen Raum auf. In England kannte man diesen Ausdruck erst seit dem Jahr 1686. Der Begriff „Karikatur“ wurde dabei so weit gefasst, dass so gut wie alles „Deformierte“ darin Platz hatte (Heinisch 1988:27f).

Manche Autoren beschrieben aber schon Zeichnungen und Skizzen aus der Antike als Karikaturen. Man kann aber nicht mit Sicherheit sagen, ob es damals bereits das, was wir als Karikatur kennen, gegeben hat oder nicht. Mit der Zeit nimmt der Begriff Karikatur eine wertende Haltung ein, daher wurde alles, was abweichend vom raffaelischen Schönheitsideal war, so bezeichnet, und ab den 19. Jahrhundert erschienen die ersten Abhandlungen darüber, wie etwa die von J. P. Malcom (1813): „A Historical Sketch of the Art of Caricaturing“ und von Thomas Wright (1865): „History of Caricature and Grotesque“; und im selben Jahr von Champfleury: „Histoire de la Caricature antique“ (Heinisch 1988:28).

Desgleichen wie in anderen Ländern ist im Deutschen der Begriff „Karikatur“ ein ungenauer Begriff und so wird auch in den Niederlanden zwischen „Karikatur“ und „Spotprent“, in Frankreich zwischen „Portrait chargé“ und „Caricature“ und in England zwischen „Caricature“ und „Cartoon“ unterschieden. Der Begriff „Cartoon“ bedeutet Entwurf und wurde erstmals im Jahr 1843 von John Leed verwendet, der spöttisch so die damaligen Wandgemälde des englischen Parlaments nannte. Dieser Begriff wird nunmehr im Deutschen ebenfalls gebraucht, aber in einem engeren Sinn als in England. Seither bezeichnete man die politische Karikaturzeitschrift

„Punch“ als „Cartoon“, die damals wöchentlich erschien, und die seit 1841 die älteste Karikaturzeitschrift in England war. Man findet auch Mischformen der Bezeichnung wie „Karicartoon“ in Publikationen ab den 1980er Jahren. Diese Bezeichnungen trugen aber mehr zur Verwirrung als zur Klarheit bei, und es konnte sich bis dato kein einheitlicher Gebrauch durchsetzen (Heinisch 1988:29).

Erst im 18. Jahrhundert begann die Karikatur sich in ganz Europa zu verbreiten und erweiterte das Spektrum der Darstellungen, indem die Überzeichnungen sich auf Sitten und Moral, den Adel, den Herrscher und seine Politik ausdehnten. Die politisch instabilen Zeiten zwischen der Französischen Revolution und dem Zweiten Kaiserreich in Frankreich erlaubten mit der Auflockerung der Pressefreiheit eine größere Entfaltung und Ausbreitung der Karikatur. Ganz intensiv wurde die Produktion der Karikaturen während der Befreiungskriege gegen Napoleon in England und in Frankreich, sowie nach der Julirevolution von 1830 in Frankreich betrieben.

Die Karikatur erweiterte im Laufe der Zeit ihr Erscheinungsbild. Neben Zeichnungen und Druckgrafiken entstanden Plakate und Fotomontagen. Ähnlich der Zeitschrift „La Caricature“ in Frankreich entwickelte sich in Deutschland ab 1879 die satirische Monatszeitschrift „Der Wahre Jakob“, die das Sprachrohr für die Gegner des Deutschen Kaisers und seiner militärischen Politik wurde (Wessolowski 1990:47f).

Ein Blick zurück in der Geschichte zeigt uns, dass neben den Brüdern Carracci und deren Nachfolger Bernini der niederländische Grafiker Cornelius Dusart mit seinen bissigen Portrait-Karikaturen mit bereits deutlicher politischer Tendenz, auch in der Tradition des Spottbildes der Reformationszeit im 17. Jahrhundert, einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der auf die Politik bezogenen Karikatur leistete (Locher 2013:83f).

Die eigentliche Politische Karikatur entwickelte sich erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England. Hier findet eine Synthese von politischem Spottbild und „säkularisiertem“ Bildzugang statt, und steht mit der Entwicklung des Pressewesens und einer bürgerlichen Öffentlichkeit in engem Zusammenhang. Die Bezugnahme zu den Karikaturen der Französischen Revolution tauchte in den verschiedenen europäischen Ländern immer wieder auf und wurde in diesen ebenfalls zum mächtigsten Antrieb der Politischen Karikatur; so nicht nur in der englischen Öffentlichkeit des 18. Jahrhunderts sondern auch in Frankreich und Deutschland im 19. Jahrhundert. In der Napoleonischen Ära nahm die Figur Napoleons in der Geschichte der Karikatur eine Art Katalysatorfunktion ein. So wurde Napoleon die erste internationale Figur der Politischen Karikatur und diese verbreitete sich in ganz Europa (Heinisch 1988:83).

Die Loslösung des Volkes von der lateinischen Sprache und die Freizügigkeit zu Karnevalzeiten ermöglichten dem Volk zusehend das Lachen, den Spott, die Befreiung von Hierarchien

und den öffentlichen Ausdruck von all dem, sowohl in literarischer Form wie auch in Pamphleten und Karikaturen.

In der Karikatur werden übertriebene Verzerrungen des Aussehens oder der Handlungsweisen von Personen dargestellt, um diese lächerlich zu machen und um auf diese Weise Gedanken und Kritik darüber auszulösen. Auch Tierfiguren wurden und werden häufig gewählt, um so Abbilder zu schaffen, ebenfalls mit der Absicht Menschen und ihre auffälligen Eigenschaften zu verspotten oder um darüber lachen zu können.

Die humorvoll-kritische Intention von Karikaturen kann aber auch Missverständnisse und unerwartete Reaktionen auslösen. Beispielsweise waren es jüngst politische und religiöse Scherzdarstellungen, die sich mit den existenten Normen und Werten von den eigenen oder fremden Gesellschaften, Religionen und Kulturen auseinandersetzten — Auslöser für viel Aufregung, Diskussionen und sogar für Tote und Terrorakte.

Karikaturen als ein Medium der Visuellen Kultur spielen in der politischen und kulturellen Bildung eine Rolle. Sie überspitzen und übertreiben die momentanen Besonderheiten oder sozialen Probleme, um auf Themen aufmerksam zu machen, oder aber auch um darüber Gedankenanstöße zu liefern.

Gesellschaftliche Fragen und Probleme werden seit je her aufgegriffen und finden sich auf unterschiedlichste Weise in der Visuellen Kultur wieder. Es gibt zahlreiche mythologische oder biblische Motive, Embleme und Symbole, die hier angewendet werden, und sie bilden Zugänge zu der Politischen Karikatur.

*„Gäbe es nur eine Wahrheit, so könnte es nicht so viele verschiedene Bilder zum gleichen Gegenstand oder Vorgang geben.“* – Worte eines Unbekannten, die Pablo Picasso zugeschrieben wurden.

Die Karikatur entwickelte sich in ihrer Sozialgeschichte immer mehr zu einem bürgerlichen Medium, um Grundfragen wie sich Menschen ängstigen, worüber sie lachen, was sie kritisieren und wie sie sonst ihre Emotionen zum Ausdruck bringen zu thematisieren. Sie spiegeln das psychosoziale Klima der jeweiligen Gesellschaft.

Manche Autoren verwendeten in der Auseinandersetzung mit den vielfältigen Aspekten der Karikatur Kriterien der Systematisierung wie: Tendenz, Funktion, Zweck, Realitätsbezug, Ereignis und unterschieden diese auch nach Technik und Genre. Diese Merkmale werden in dieser Arbeit nicht berücksichtigt.

Die Erinnerung, als ein Teil der Kultur eines Volkes oder eines Staates, dient uns, um Bilder und Karikaturen besser zu verstehen, und diese Erinnerung prägt und beeinflusst sowohl Volk als auch Staat. Erinnerung bewegt sich zwischen Aktivität und Passivität. Es gibt eine Dynamik

in der individuellen und kollektiven Erinnerung. Erinnerungen existieren nicht als geschlossene Systeme, sondern berühren, verstärken, kreuzen, modifizieren und polarisieren in der gesellschaftlichen Realität (Assmann 2021:16f).

Das Erinnern hat als Grundlage sowohl neuronale Strukturen als auch soziale Interaktionen und symbolische Medien. Alle diese drei Komponenten bewegen sich auf unterschiedlichen Ebenen des Erinnerns. Diese brauchen zugleich einen Träger, ein Milieu, und eine Stütze, wo diese Bestandteile zusammenwirken können. Das soziale Gedächtnis ist an Lebensrhythmen gebunden, also biologisch auf ein Menschenleben oder auf eine Generation beschränkt; das kulturell erzeugte Gedächtnis ist auf Texte, Bilder, Monumente und Riten angewiesen und auch zeitlich eingeschränkt, aber im Vergleich zum sozialen Gedächtnis ist sie langfristiger ausgedehnt als auf eine Generation oder auf ein Menschenleben. Das kollektive Gedächtnis unterscheidet sich vom Familien- und Generationsgedächtnis durch symbolische Stützen, die die Erinnerung in der Zukunft weiter befestigen und projizieren sollen (Assmann 2021:35).

Für das politische und kulturelle Gedächtnis werden die kognitiven Wissensbestände mobilisiert. Die Verbindungen zur eigenen Identität und zur Erfahrungswelt ermöglichen, ähnlich dem heutigen Internet, dass räumliche und kulturelle Kommunikation ohne zeitliche Unterschiede geschaffen wird (Assmann 2021:59f).

Zusammengefasst kann gesagt werden, dass Karikaturen und Cartoons parodistische Zeichnungen oder Geschichten in Bildern sind; sie sind populäre bildliche Darstellungsformen, die nicht direkt auf die zwischenmenschliche Interaktion wirken, aber sie können indirekte Intervention oder Einfluss auf diese ausüben. Als Humorvariante weisen sie eine Nähe zur Parodie oder zur Satire und zum Witz auf. Als dessen Zielscheiben dienen einerseits bekannte Personen aus dem gesellschaftlichen Leben, wie Politiker, Stars und Sternchen aus Film und Fernsehen, Sportler, Entscheidungsträger, usw., und andererseits sind es die Politik sowie andere Narrative, die so verarbeitet werden. Sie können auch Verhaltensweisen oder bestehende Normen oder Werte einer Gesellschaft in das Kreuzfeuer der Kritik nehmen. Alle diese Faktoren fließen in die politische Karikatur ein.

## **II.2. Entwicklung des Bildes in der Kunstgeschichte und in der Karikatur**

Die Karikatur im Zeitalter der Vernunft und Aufklärung tritt zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt als Medium einer bestimmten Gesellschaftsschicht auf, wo sie mit mehreren vielschichtigen Entwicklungen in Zusammenhang steht, und wo die Emotionen der Gesellschaft zurückgedrängt werden. Affektive Situationen werden aus dem Zentrum des Handelns verbannt (Heinisch 1988:14).

Der Buchdruck, von Johannes Gutenberg um das Jahr 1440 in Mainz entwickelt, ermöglichte das Drucken von allen Arten von Lesestoffen und von jeglicher Art von Bildern in großen Zahlen. Der entwickelte Buchdruck mit beweglichen Lettern machte nicht nur das Drucken von

Büchern und Magazinen möglich, sondern auch das von Karikaturen und Pamphleten, die alsdann genauso in einer Unzahl gedruckt und in der Bevölkerung verteilt werden konnten, was zusätzlich die Information von Analphabeten ermöglichte.

Mit dem Aufkommen der Drucktechnik änderte sich in der frühen europäischen Neuzeit die Ästhetik der Bilder in Zusammenhang mit den veränderten sozialpolitischen Ereignissen. Die gesellschaftlich-religiösen Auseinandersetzungen des 16. und 17. Jahrhunderts stellten das damalige Monopol der katholischen Kirche auf ihre weltliche und geistliche Machtausübung in Frage, schreibt Heinisch (Heinisch 1988:46).

Luther erkannte die politischen Möglichkeiten des Bildes und mit der Erfindung und Verbesserung des Holzschnittes, der Radierung und des Kupferstiches im 15. und 16. Jahrhundert ließen sich größere Mengen von Auflagen des Gedruckten produzieren und verbreiten. Stilistisch lassen die Betonung der Linie gegenüber der Fläche und der schwarz/weiß Kontrast gegenüber der Farbgebung die neuen Anforderungen leichter bewältigen. Die Bilder wurden politischer und die Möglichkeit des Einsatzes im politischen Kampf war gegeben, da eine weitgehend analphabetische Gesellschaft auf diese Art besser und rascher informiert werden konnte. Das symbolische und allegorische Reservoir des Katholizismus wurde auf diese Weise attackiert. Das Spottbild zeigte damals zusätzlich einen weitgehend dämonisierenden Charakter und es ging primär darum die Katholische Kirche lächerlich zu machen und damit die Einschüchterung der Bevölkerung zu schwächen (Heinisch 1988:47f).

Die Radierungen, Flugblätter und Karikaturen aus der Zeit um 1600 hatten ursprünglich viel mehr Text, bei dem Bild und Text sich synchron verstärkten. Die sich neuorientierende Kunst der Karikatur bekam einen spielerischen Charakter, befreite sich vom Korsett der reinen Abbildung und entwickelte sich als eine „Bilderschrift“ weiter. In diesem Spannungsfeld zwischen Schrift und Bild ging die Karikatur auf. Die visuelle Bilderflut nutzte die neuen technischen Errungenschaften und die scharfsichtige Wahrnehmung des menschlichen Blickes wurde in der neuen Epoche in den Mittelpunkt der Empfindung gestellt, so dass die Beobachtung zur Kardinaltugend menschlicher Erkenntnis erklärt wurde. In der modernen Karikatur wurde alsdann immer weniger Text verwendet, oder bei Bedarf beides (Heinisch 1988:46f).

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstand in England, Holland und Frankreich eine neue geistige Strömung, die sich später auf andere Länder in Europa ausweitete. Diese Strömung schwächte die Kirche und mit der Stärkung und Reformierung des Bildungswesens wurde die Wirtschaft damals gefördert. Diese Zeit ist die Zeit der Aufklärung und der Vernunft, eine Zeit des Rationalismus in Frankreich, und eine Zeit des Empirismus in England. In Frankreich stand der menschliche Verstand im Vordergrund, und in England dominierte die Beobachtung als Grundlage der Wissenschaft. Beide Richtungen zusammen beanspruchten, dass die menschliche Vernunft durch logische Schlüsse und die Wissenschaft durch empirische Erfahrung im Stande wären jegliches Problem lösen zu können. Mit diesen Gedanken wollten die Verfechter der Aufklärung das Prinzip des gottgewollten Feudalsystems und das ständische System durch

eine gleichberechtigte Vernunft des Denkens ersetzen. Die Menschen sollten ab nun gleich sein und die Menschenrechte sollten für alle gültig sein. Die menschliche Vernunft stand über dem Glauben. Aus dieser Zeit stammt die Einführung der allgemeinen Schulpflicht und die Reformierung des damaligen Schulwesens.

Die Loslösung von der Bibel, um Natur und Leben durch Erfahrung der Sinne mehr Gewicht zu geben, bedeutete für die Menschen damals einen enormen Fortschritt. Der Empirismus und das kritische Denken des Rationalismus ließen das Christentum nicht mehr als einzig wahre Religion gelten. Dies führte in der Folge zu einer Lockerung der dogmatischen Strenggläubigkeit, die Kirche verlor an Autorität, das Königtum wurde noch anerkannt, aber nicht das gottgegebene Recht bestimmter Personen es zu repräsentieren. Mit dieser Bewegung setzte die Emanzipation des Bürgertums ein (Hillenbrand 2002:240f).

Neben einem semiologischen Ansatz der Bild- und Schrift-Thematik kam im 20. Jahrhundert der Bereich der Psychoanalyse dazu, der das Verhältnis von psychischen Prozessen, die im Geiste der Menschen stattfinden, erklärte. Die Psychoanalyse wurde ab dann Teil in den verschiedenen Feldern der Humanwissenschaften.

Allgemein entsteht die Karikatur an Störungen und an Bruchstellen gesellschaftlicher Schichtungen, an denen sich das Unbewusste manifestiert. Diese Strukturen greift der Karikaturist auf. Die Karikatur hat aber nicht Eingang in den Quellenkanon der Historiker gefunden und gilt nicht als eine objektive Schilderung oder Abbildung der Realität (Heinisch 1988:19ff). Der Karikaturist zeichnet etwas ohne sich auf Tatsachen beziehen zu müssen. So hat die Karikatur eine Sonderstellung und ist Ausdruck kollektiver emotionaler Haltungen und Mentalitäten. Die Karikatur arbeitet ähnlich wie der Traum oder wie die Bilderrätsel, sie spiegelt nicht unbedingt die Realität wider und sie ist nicht ident mit dem Gegenstand der Geschichte (Heinisch 1988:21ff). Karikaturen können aber anhand ihrer Inhalte zu gewissen historischen Ereignissen eingeordnet und/oder verortet werden, und sie sind ein erprobtes Mittel, um die Politik und ihre Akteure zu hinterfragen, und um Kritik an der Gesellschaft auszuüben, so wie es in Frankreich und Großbritannien seit langem üblich war, und wie es später in anderen europäischen Ländern gängig wurde. Heute ist die Politische Karikatur global verbreitet.

Volksfeste im Mittelalter wurden, wie heute, häufig benützt, um soziale Spannungen zu kristallisieren. Spannungen, in denen die unterschwellige Rebellion des Volkes spielerisch entschärft werden konnte und wo die Konflikte verdeckt oder sublimiert werden konnten. Hier kann man unter anderem die Festzeiten des Karnevals einordnen.

Ab dem 15. Jahrhundert begann sich der Charakter vieler Volksfeste zu ändern. Die reformatorischen Bewegungen begannen die Fruchtbarkeitskulte als obszön zu diffamieren, damit wurden Kopf und Geschlecht getrennt, anstelle der vorherigen hier stattgefundenen rituellen Auflösung. Das Lachen war nicht mehr ein Triumph der Sexualität, sondern das Geschlecht wurde

jetzt belächelt, mit der Folge, dass in Florenz zwischen den Jahren 1490 und 1498 alle Fruchtbarkeitskulte verboten wurden, und Spielkarten, Würfel sowie unkeusche Kleider auf Scheiterhaufen verbrannt wurden. Diese Diffamierung betraf auch gesellschaftliche Randgruppen der Bevölkerung, wie Kriminelle, Bettler, Geisteskranke oder Prostituierte, die dann endgültig ausgegrenzt wurden. Jedoch bei den Narrenfesten, mit der Umkehrung der Verhältnisse und der sozialen Werte, wurden sie temporär hinzu eingegliedert. Für Hexen, Juden, Geisteskranke, Leute mit körperlichen Einschränkungen und andere brachen mit Beginn der Neuzeit sehr schwere Zeiten an. Das Lachen richtete sich dann ebenfalls gegen sie; es war nicht mehr nur Gespött, sondern barg auch die Gefahr der Steigerung bis zur Lebensgefahr der Ausgegrenzten (Heinisch 1988:36ff).

Das Lachen wurde dann gegenüber diesen zum Oppositionssystem, ein Lachen, welches sich das Individuum in einem mühsamen Sozialisationsprozess subversiv aneignen musste, weil das Lachen die sozialen Grenzen zum Teil aufhob und weil es nicht der Ratio entsprang. Das Irrationale brach in die Welt der Vernunft ein. Die Neuzeit und die Moderne wurden auf diese Art zu einer lachfeindlichen Zeit.

In diesen Festivitäten des Karnevals und in den Volksfesten wurde vieles als obszön diffamiert, normale Verhältnisse wurden verdreht, und das Komische wurde zelebriert. Das Komische als Element der Karikatur ist ein Phänomen, das per se formal nicht fassbar ist. Es ist das Subjekt, das darüber lacht.

Es sind uns viele Bildnisse aus der Antike und aus der griechischen und römischen Mythologie sowie aus der damaligen Götterwelt überliefert, die auf uns heute komisch wirken, aber die damals nicht als grotesk betrachtet wurden. Das Lachen ist eine spezifische menschliche Eigenschaft und was uns zum Lachen veranlasst, ist sehr unterschiedlich, auch unterschiedlich in den verschiedenen Kulturen. Lachen kann entspannend oder irritierend wirken. Freud stellte schon damals fest, dass lachen die Emotion der Angst aus dem Inneren befreit. Hier kollidieren Emotionen und Ratio. Lachen ist eine Abfuhr psychischer Energie. Das Lachen wird dann zum Ausdruck von Auflehnung in Systemen, die die Emotionen des Volkes unterdrücken (Heinisch 1988:32f).

Allgemein kann gesagt werden, dass die Karikatur so wie die Volksfeste dazu da sind eine Entspannung in der Gesellschaft herbeizuführen, so dass das Volk lachen, sich amüsieren kann und Emotionen und innere Anspannungen auf diese Art frei gemacht werden können. Das Recht auf Karikatur entwickelte sich im Laufe der Zeit als ein Grundprinzip in der westlichen Kultur. Laut österreichischem Grundgesetzcodex hat jeder das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten. Dafür sind die Gesetze und Vorschriften zum Schutz aller und insbesondere der persönlichen Ehre vorgesehen (Platthaus 2016:11).

Einer der früh bekannten Zeichnungen der römischen Kaiserzeit, die als Karikatur bezeichnet werden kann, befindet sich auf einer Mauer des Pädagogiums der auf dem Palatin errichteten römischen Kaiserpaläste und zeigt eine Zeichnung, auf der ein Gekreuzigter mit Eselskopf eingeritzt ist (Abb. 1), hier als Alexamenos benannt, der in dieser Zeit ein Gott-Verehrer war. Diese Zeichnung dokumentierte zugleich eine Diskriminierung des Christentums, und wurde also von jemandem angefertigt, der mit der damaligen antichristlichen Macht einer Meinung war. Die Kleidung wird als Uniform gedeutet, was die Person als einen Soldaten identifiziert (Platthaus 2016:19).



*Abb. 1: anonym, Alexamenos betet seinen Gott an*

Dieses Graffito wurde zunächst im Jahr 1857 publiziert, nachdem es bei Ausgrabungen entdeckt wurde und in die Sammlung des Palazzo des Collegio Romano der päpstlichen Universität vom Jesuiten Athanasius Kircher gebracht wurde. Heute ist dieses Graffito im römischen Museum „Antiquarium del Palatino“ zu sehen.

Ein großer Karikaturist Italiens im Mittelalter war Gianlorenzo Bernini, der im Jahr 1598 in Neapel geboren wurde. Von ihm gibt es ein großes Konvolut an gezeichneten Witzblättern, die zu seinen Lebzeiten nicht an die Öffentlichkeit kamen. Erst im Jahr 1931 wurde ein von ihm gezeichnetes Blatt publiziert. Dieses Blatt befand sich unter einer Serie von Buch-Bänden mit Barockzeichnungen, die ein römischer Antiquitätenhändler nach Sachsen an die Rathausbibliothek von Leipzig verkauft hatte. Berninis Karikaturen waren nur zu Besichtigung und Belustigung seines persönlichen Umfeldes gedacht, da er nicht in Missgunst des Klerus geraten wollte (Platthaus 2016:31ff).

Nach einem kurzen Überblick in der Entwicklung des Bildes und des Druckes in der Kunst und die Rolle der Karikatur im Laufe der Geschichte wird im folgenden Abschnitt auf einige Begriffe des Humors und Ironie eingegangen. Es sind Begriffe, die eng mit der Karikatur verbunden sind. Auch methodische Zugänge von manchen Autoren, die sich mit Analyse und Definition der verschiedenen Ausprägungen von Humor auseinandersetzen, werden danach besprochen.

### **III. Wertvolle Begrifflichkeiten zu Absicht und Wirkung der Karikatur.**

#### **III.1. Absichten der Karikatur**

Karikatur verfolgt eine bestimmte Absicht, ein bestimmtes Ziel, sie will etwas aussagen, erreichen, mitteilen und bei seinem Rezipienten eine bestimmte Wirkung erzielen. Karikatur möchte zum Lachen anregen, in dem sie das Komische unterstreicht, den Witz einer Situation trifft, Personen bloßstellt oder Übertreibungen betont. In der Folge werden daher einige Begrifflichkeiten beleuchtet, die solche emotionalen Reaktionen beschreiben und eng mit der Karikatur und ihrer Wirkung verbunden sind.

#### **III.2. Lachen**

Lachen ist eine spezifisch menschliche Eigenschaft, die spontan auftaucht und mit keinem biologischen Nutzen verbunden ist. Beim Lachen werden mehrere Gesichtsmuskeln betätigt und es ist gleichzeitig mit einer Änderung der Atemtätigkeit verbunden. Die Anlässe, der Stellenwert und die Wertigkeit des Lachens ist unterschiedlich in den diversen Gesellschaften dieser Welt. Lachen kann Entspannung, aber auch Entladung von Aggressionen in den diversen Situationen bringen. In jenen mittelalterlichen Gesellschaften, in denen Karneval gefeiert wurde, wurde über eine Umkehrung der sozialen Ordnung gelacht, über die „verkehrte Welt“ konnte man herzlich lachen. Hier eignete sich das Volk Positionen der Obrigkeit an, es wurde z. B. der Knecht zum König, der dann ins Lächerliche gezogen werden konnte. Heute ist der Karneval eher ein Ventil für das Volk, wo dieses einmal im Jahr unbeschwert von den sonstigen Problemen feiert. Jede Gesellschaft baut sich eine Reihe von Oppositionssystemen, wo die Grenzen von Gut und Böse, erlaubt nicht erlaubt, kriminell und nicht kriminell usw. festgelegt werden. Beim Lachen kollidieren zwei Ebenen, die der Emotionen und die der Logik. Hier findet eine Abfuhr der psychischen Energie statt. Die spontane Motorik des Lachens ist dem kontrollierten Geist entgegengesetzt. Die Emotionen kollidieren mit der Vernunft (Heinisch 1988:34ff).

Die Menschen sind die einzigen Lebewesen, die lachen. Lachen tut immer gut, schafft Nähe, bewirkt Wohlwollen und entspannt konfliktreiche Situationen; zugleich ist lachen gesund, macht schön, gibt Selbstsicherheit, Ansehen, Erfolg und Einfluss. Alle diese positiven Eigenschaften kann man im Rahmen des Arbeitsalltags oder im Leben einsetzen, um mit kritischen Situationen umzugehen, um bei einem spannungsgeladenen Arbeitsklima oder im privaten Rahmen eine Lockerung, eine Entlastung und eine freundlichere Atmosphäre herbeizuführen. Lachen und Humor können aber auch Konflikte und Spannungen auslösen, sowie die Konfliktspirale aufheizen, wenn dieses oder dieser in der gegenwärtigen Situation nicht angebracht sind. Lachen schafft Distanz zu unerfreulichen Situationen, entschärft sie und verbessert die

Stimmungslage, stärkt die Gruppenidentität, und die gemeinsamen Werte werden erkennbar. Das Imperfekte kann Charme haben.

Die ‚*Clown Doctors*‘ z. B. sorgen im Krankenhaus für vorübergehende Befreiung, indem sie bewirken, dass die Patient\*innen für kurze Zeit die Krankheit mit ihren unangenehmen Seiten vergessen, dass sie lachen können und dass sie das Positive wieder sehen können.

Bachtin schrieb in seinem Buch „Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur“ (1965) über das Lachen im Mittelalter, und wie während des Karnevals die Welt des Alltags verdreht wurde, wie der König zum Knecht wurde, und wie andere Aspekte der Gesellschaft so lächerlich gemacht wurden, dass das Volk sich darüber amüsierte und darüber lachen konnte. Für kurze Zeit war für diese die Welt in Ordnung!

### III.3. Humor

Im Jahr 1921 stellte Paul Valéry fest: „Das Wort *humour* ist unübersetzbar“ (La Grand Robert de la Langue Française 1985:288). Das Wort Humor kommt ursprünglich aus dem Latein, und im 18. Jahrhundert bezog man sich mit diesem Wort auf die den Charakter prägenden Körpersäfte (lat. *humores*), wie man in der antiken und in der mittelalterlichen Medizin glaubte.

Humor ist heute eine Bezeichnung für wohlwollende gutmütige Heiterkeit und erhielt durch den Einfluss der englischen Humoristen seine aktuelle Bedeutung, die einer bestimmten Anschauungs- und Darstellungsweise entspricht, und damit als Gattung des Komischen seinen Ort in der Ästhetik findet (Das neue Duden Lexikon 1989:1762).

Mit dem Einsetzen von Humor kann allgemein das Nachdenken angeregt werden. Es gibt verschiedene Arten von Humor, sowie Interpretationen darüber. Unterschiedliche Menschen haben unterschiedliche Bezüge dazu, manchmal sprachlich, sozial oder kulturell bedingt. Unter britischem Humor verstehen wir einen trockenen Humor, mit Understatement, ebenso mit Nonsense, und dieser wird manchmal mit schwarzem Humor kombiniert.

Schadenfreude, Spott und Hohn sind destruktive Formen des Humors, aber wenn eine subjektive Schmerzgrenze nicht, oder nur leicht, übertreten wird, können auch diese zum Schmunzeln oder zum Lachen bringen, und sie können auf diese Art, mit einem Unterton, großartig entspannen. Zugleich kann Humor und Witz durch Gestik und Mimik, so wie durch eine Modulation in der Sprache oder in der Stimme, hervorgehoben werden.

Humor, bei Entlastung und Entspannung, vermittelt ein Gefühl der Erleichterung, indem die innere Spannung gelöst wird. Verblüffung und Erleuchtung, Sinn und Unsinn, Übertreibung, Darstellung von Paradoxien, Überraschung, Doppeldeutigkeit, all das sind Momente, die das Lachen auslösen können.

*„Humor ist nicht erlernbar. Neben Geist und Witz setzt er vor allem ein großes Maß an Herzengüte voraus, an Geduld, Nachsicht und Menschenliebe“,* ist der deutsch-schweizerischer Schriftsteller und Schauspieler Curt Goetz (1888-1960) überzeugt.

Der Begriff “Humor” existiert seit der Antike und bezeichnet ein typisches Interaktionsverhalten der Menschen in ihrer Kultur und ihrem Kontext. Es ist sehr schwer exakt zu definieren, was Humor ist, da er mehr eine Stimmung, ein Gefühl auslöst. Dieses Gefühl, diese Stimmung werden vom kulturellen Background bestimmt. Der Brockhaus liefert folgende Definition:

*„Humor [durch engl.-roman. Vermittlung von lat. (h)umor ‚Feuchtigkeit‘, ‚Flüssigkeit‘] der, -s, allg.: heitere Gelassenheit gegenüber den Unzulänglichkeiten von Welt und Menschen und den Schwierigkeiten des Alltags; die für die ästhetische Grundgestalt des Komischen geschlossenen Form der Wahrnehmung und Kommunikation. Die ursprüngliche Bedeutung geht auf die Meinung von Hippokrates, Galen und die mittelalterliche Medizin zurück, die Temperamente der Menschen beruhen auf der unterschiedlichen Mischung der Körpersäfte (humores), also den Sekretionsverhältnissen. Humor bezeichnete seit dem 16. Jh. im englischen ‚Stimmung‘, ‚Laune‘, ‚Gemütszustand‘; wird seit dem 18. Jh. in der Bedeutung der heiteren Gemütsverfassung verwendet“* (Brockhaus 1996, Bd.10:320).

Im Ganzen steht der Humor dem Komischen näher als der Witz, aber beide sind im Unbewussten lokalisiert. Der größte Fall des Humors ist der sogenannte Galgenhumor, der in Situationen oder Ereignissen vorkommt, die nicht mehr das Lachen auslösen können, aber wo Mut und Kraft gefunden werden, trotzdem zu lachen. Das Humoristische deckt die Lust. Grausen und Ekel werden oft mit Humor oder mit Galgenhumor ertragen (Freud 1992:244f). Es ist schwer in Worte zu fassen, was die Atmosphäre, die Stimmung, und was Humor ausmacht.

Eine andere Interpretation von Humor wurde in früheren Zeiten vorgenommen, so wurde Humor wiederum den Körpersäften oder den Körperflüssigkeiten zugeordnet.

*„Humorology is the study of the causes, nature – that is, form and substance – and functions of the phenomenon labeled humor; and humorologists are those scholars who are interested in investigating these aspects“* (Apte 1988:9).

Nach dieser Beschreibung formuliert die Humorologie die natürlichen Ursachen, die die Funktion des sogenannten Phänomens des Humors erklären. Gemäß der Auffassung der Antike sind die Grundflüssigkeiten des menschlichen Körpers: Blut, Schleim, gelbe und schwarze Galle, die die Grundstimmung eines Menschen bestimmen. Es sind die Mischverhältnisse dieser Flüssigkeiten, und das Gleichgewicht von diesen im menschlichen Körper, die das Verhalten und

die Gesundheit von denselben bestimmen. Nach diesen Mischverhältnissen ergeben sich die vier menschlichen Grundtypen: Der Sanguiniker, der Phlegmatiker, der Choleriker und der Melancholiker. So die damalige Meinung.

#### **III.4. Ironie. Selbstironie**

Die Ironie ist unterschwelliger, verdeckter Spott, spielt mit der Sprache und mit der Situation. Das Wort kommt aus dem Griechischen und bedeutet Verstellung oder Vortäuschung.

Hier wird Spott auf indirekte Weise zum Ausdruck gebracht, indem man das Gegenteil behauptet von dem, was man meint.

*„Diese im gemeinsprachlichen Gebrauch, meist dem Euphemismus verwandte Redeweise wurde zu einer rhetorischen Figur, durch die (auch als Mittel der Gerichtsrede) der Hörererwartung gemäße, vielfach nicht beweisbare negative Werturteile, Geringschätzung in der Form eines (ironischen) Lobs vorgetragen wurden. Ironie als rhetorisches Mittel kann sich von ironischer Anspielung, spielerischem Spott und Polemik bis zum Sarkasmus steigern und auch literarische Gattungen wie Parodie und Satire, Travestie konstruieren“ (Brockhaus 1996, Bd.10:682).*

Kirchmayr unterscheidet zwischen Ironie und Humor auf Grund ihrer Anteilnahme, so dass beim Humor das Sympathische und der einfühlsame Moment überwiegen, während Ironie eine kühle Distanzierung von Personen und Situationen intendiert (Kirchmayr 2006:183). Bei der Ironie wird eher geschmunzelt als gelacht.

#### **III.5. Witz**

*Witz ist „eine kurze (oft in mündlicher Überlieferung entstandene) Erzählung, die eine überraschende, den Erwartungshorizont desavouierende Wendung durch ihre unvermutete Verbindung mit einem abliegenden Gebiet enthält, wodurch sowohl eine Sinn- als auch eine Bewertungsverschiebung eintritt. Damit entsteht eine – scheinbar unbeabsichtigte – kommunikative Doppeldeutigkeit, die blitzartig Wertweisen und Lebensauffassungen in Frage stellen, enthüllen oder pervertieren kann. Die Wirkung, das durch das Erkennen der Pointe ausgelöste Lachen, kennzeichnet (vor allem als Ver- bzw. Auslachen) den Witz als an bestimmte gesellschaftliche und kulturelle Umstände gebundenes Phänomen“ (Brockhaus 1996, Bd. 24:310).*

Der Witz wird durch die Paradoxie und die Überraschung in der Erzählung wirkungsvoll. Die Pointe löst das Lachen aus. Sigmund Freud schrieb ausführlich über den seelischen Ursprung des Witzes.

### III.6. Parodie. Satire

Laut Brockhaus ist „*Parodie eine komisch-satirische Nachahmung oder Umbildung eines künstlerischen Werkes oder des Stils eines (berühmten) Künstlers*“ (Brockhaus 1996, Bd.16:595).

„*Satire ist die literarische Darstellungsart, die durch Spott, Ironie, Übertreibung u. a. bestimmte Personen, Anschauungen, Ereignisse oder Zustände kritisieren oder verächtlich machen will. Sie kann sich mit allen literarischen Gattungen und Formen verbinden*“ (Brockhaus 1996, Bd. 19:164).

Satire ist mehr der literarischen Form, also einem Text verbunden, während die Parodie mehr an eine Darstellungsart gebunden ist. Eine satirische Feder kann viel in Bewegung bringen, sowohl im Guten wie im Schlechten.

Freud sieht in der Parodie einen Weg, die Einheitlichkeit von bekannten Charakteren oder Personen und deren Werke zu zerstören, oder zumindest ihre Handlungen durch niedrigere zu ersetzen (Freud 1992:214).

Die Wirkung der Satire bzw. der Parodie hängt jedoch von gewissen Faktoren ab, wie etwa vom gesellschaftlichen Kontext (Normen, Werte, Kultur), und die Aktualität der Ereignisse beeinflussen die Empfindung und die Rezeption der Adressaten.

### III.7. Sarkasmus

Das Wort Sarkasmus hat griechische Wurzeln und bezeichnet einen beißenden Spott.

„*Sarkasmus aus dem [griech. sarkásein ‚verhöhnern‘, eigentlich ‚zerfleischen‘, zu sárx ‚Fleisch‘], beißender, verletzender Spott, Hohn*“ (Brockhaus 1996, Bd.19:149).

Sarkasmus gehört zu den aggressiveren Formen des Humors und besitzt durch seinen spöttischen und bissigen Charakter keinen guten Ruf in der Gesellschaft.

Sarkasmus ist meist mit Bitterkeit und Enttäuschung verknüpft, geht über Ironie und Spott hinaus, geht an die Schmerzgrenze, an die Grenze der Toleranz. Sarkasmus ist oft mit Rassismus, Sex, Tod, Krankheit oder Religion verknüpft und kann diskriminierend und beleidigend sein. Sarkasmus ist ein beißender, verhöhnender Spott. Die Verletzung des/der Betroffenen ist beabsichtigt oder wird in Kauf genommen. Hier ist Fingerspitzengefühl gefragt, um doch ein Lachen bei der betroffenen oder beleidigten Person herzuzaubern.

### **III.8. Zynismus**

Der Zynismus ist mit dem Sarkasmus und mit der Ironie verwandt. Hier wird lediglich eine Seite der Wahrheit betrachtet. Zynismus macht Werte und Ideale lächerlich, zeigt eher eine Angriffs- und Verteidigungshaltung und markiert, dass auch das Gegenteil wahr sein kann. Zynismus zeigt eine negative Sichtweise der Welt und missachtet die Gefühle von anderen. Zynismus offenbart eher eine Geisteshaltung, eine Lebenseinstellung.

Laut Brockhaus ist Zynismus die *„Missachtung und oft in verletzender Absicht geäußerte Herabsetzung von Überzeugungen, Wertordnungen, Wertbindungen und Gefühlen anderer. Der Begriff ist von der Philosophenschule der Kyniker, beispielsweise Diogenes, abgeleitet“*. (Brockhaus 1996, Bd.24:58).

### **III.9. Hohn. Spott**

Hohn und Spott gehören zu den ätzenden und aggressivsten Formen des Humors. Damit möchte man andere Personen beleidigen und Überlegenheit signalisieren. Nicht nur aber oft können Missgeschicke und Fauxpas von bekannten Persönlichkeiten aus Politik, Sport oder anderen Bereichen des öffentlichen Lebens ins Lächerliche gezogen werden. Hohn und Spott werden auch gern von Kindern in der Schule verwendet, wenn sie andere verspotten, aber selbst Erwachsene gebrauchen den Spott, um sich über andere lustig zu machen.

Mit Spott macht man sich lustig über jemanden und verletzt seine/ihre Gefühle. In der Literatur übt die Satire den gesellschaftlichen Spott und im Kabarett hat das 20. Jahrhundert den Spott auf die Bühne gebracht.

### **III.10. Komik. Tragikomik**

Unter dem Begriff „Komik“ findet man im Brockhaus folgendes: *„Jegliche Art übertreibender lachen erregender Kontrastierung, sei es mit den Mitteln des Wortes in Vers und Prosa, der Geste, des Tons, der Farbe oder des Stifts, der Bildnerie oder durch eine Handlung selbst“* (Brockhaus 1996, Bd.12:216).

Die Komik in Vergleich zum Witz bedarf keiner Pointe. Im Unterschied zum gutmütigen Humor, der das Tragische zu vermeiden versucht, bleibt die Tragikomik in den Grundfesten der Realität verhaftet. Für Berger verfügt die Tragikomik über eine Verbindung zum Spiel und hat einen abgeklärten und verzeihenden Charakter (Berger, 1998:137).

### **III.11. Der Hofnarr**

Eine Figur des Mittelalters sei hier auch noch präsentiert. Im Mittelalter war der Hofnarr eine Institution in den Königshäusern und in den kaiserlichen Palästen. Seine Wurzeln reichen bis zum Dionysos-Kult der Antike zurück. Sie gehörten zu den Unterhaltungskünstlern, und ihre Funktion, neben der Unterhaltung, war ungeschminkte Kritik und einige scharfe Kommentare über die bestehende gesellschaftliche Ordnung auszusprechen. Hofnarren waren bunt bekleidet und waren oft kleinwüchsig. Der Hofnarr hatte aber nicht unbegrenzte Freiheit und so wurden manche geköpft. Zu viel Offenheit und Dreistigkeit konnte damals lebensgefährlich sein. Heute übernehmen das Kabarett und die Kabarettist\*innen diese Funktionen.

Im folgenden Abschnitt wird auf verschiedene methodische Zugänge eingegangen, die sich mit analytischer Annäherung an die Phänomene Lachen, Humor und Ironie auseinandersetzen, auch wenn diese immer ein unbeschreibliches Moment im Inneren des individuellen menschlichen Geschehens bleiben.

## IV. Methodische Zugänge zu Lachen, Humor und Ironie

### IV.1. Sigmund Freud. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten

Einleitend wird hier auf die Arbeit von Sigmund Freud (1856-1939) eingegangen, in der er als Nervenarzt normale seelische Erscheinungen untersuchte, um mehr über die menschliche Psychopathologie zu erfahren und um diese besser zu begreifen. Dafür erforschte er den Traum, die Fehlleistungen und den Witz.

Der Witz sei „*ein momentaner Widerschein unseres vergangenen Kinderglücks*“ äußerte er, eine Zeit, in der in der Regel die Kinder fröhlich und unbeschwert sind. Er empfand, dass der Witz die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen wäre (Freud 1992:192). Er verglich Traum und Witz miteinander und stellte in diesen Analysen fest, dass der Traum ein unkenntlich gemachter Wunsch, und der Witz ein entwickeltes Spiel unseres Unbewussten wäre. Der Traum, schrieb er, dient vorwiegend der Unlustersparnis, der Witz dem Lusterwerb; in diesen beiden Zielen treffen aber alle unsere seelischen Tätigkeiten zusammen, ergänzte er. Der Witz wird gemacht, die Komik wird erfunden und das Komische verhält sich sozial anders als der Witz (Freud 1992:193). Witze wirken durch die Verblüffung und durch die Neigung zur Ablehnung. Auch Naivität und Unwissen können einen Witz erzeugen und uns zum Lachen bringen, sowie die Herabsetzung, die Parodie, die Travestie, die Entlarvung, und Denkfehler, die das Komische in den Menschen hervorbringen. Der Witz entsteht durch ersparten Aufwand bei Vergleichung des Äußeren eines anderen mit unserem. Der Witz ist „*der Beitrag zur Komik aus dem Bereich des Unbewussten*“ (Freud 1992:200). Der Unsinn des Witzes kann komisch oder gemein sein und die Lust kommt aus dem tiefsten Unbewussten, wo ein Vergleichen von inneren Zuständen oder Bilder stattfindet, und wo der Witz der Beitrag zur Komik aus dem Bereich des Intuitiven wird. Lachen ist auch oft ein lustvolles Empfinden unserer Überlegenheit (Freud 1992:220f).

Die Nachahmung, die Karikatur, die Übertreibung und andere Formen und Charaktere, die zur Herabsetzung beitragen, sind komische Komponenten des Witzes. Bei der Nachahmung ist nicht die Situation, sondern die Erwartung an diese, oder an die Figur, was das Komische hervorruft. Sehr komisch wird der Vergleich, wenn der Niveauunterschied zwischen beiden verglichenen Objekte oder Personen sich steigert. Es ist dann diese Differenz, was den Witz ausmacht. Freud befasste sich nicht nur mit dem Witz, sondern auch mit der rebellischen Widerständigkeit und Resignation, die in dem Witz zum Vorschein kommen kann, sowie auch mit den verschiedenen Witztypen, und mit verwandten Phänomenen des Komischen, des Spiels, der Karikatur, der Parodie, des Scherzes und des Humors.

Allgemein, meinte Freud, verursacht das Lachen beim Witz die Entspannung, das Loslassen der Lust und der Anspannung, die innerlich vorhanden waren. Bei obszönen Witzen wird die

Lust am Obszönen, das den Witz ausmacht, frei gemacht (Freud 1992:224). Er war auch der Ansicht, dass das Komische des Sexuellen und Obszönen eine Entblößung wäre (Freud 1992:234). Die Lust, die beim Witz entsteht, scheint durch einen ersparten Hemmungsaufwand hervorgerufen zu sein, sowie die Komik, die durch einen ersparten Vorstellungs- oder Besetzungsaufwand hervorgeht, ergänzte er (Freud 1992:249).

Entweder entsteht die Komik aus der Aufdeckung der Denkweisen des Unbewussten, oder es ist der Vergleich, aus dem die Lust hervorgeht, was dann witzig ist; also das Komische beruht auf einem Vorstellungskontrast, oder komisch ist das, was sich nicht schickt. Nachahmung, Übertreibung, Erwartungen, Enttäuschungen, Vergleichen, Karikaturen, Wortwitze können genauso Witze hervorrufen (Freud 1992:230f).

Der Humor, trotz der sie störenden peinlichen Emotionen der Lust, ist nur ein Mittel, um an dieser Entwicklung teilzunehmen, und stellt sich an Stelle dieser Gemütsbewegungen ein. Der größte Fall des Humors ist das Galgenhumor, der in belastenden Situationen auftritt, in denen, anstatt uns zu ärgern, oder zu fürchten, wir trotzdem lachen können (Freud 1992:241). Ebenso kann Humor ein Versuch sein, in Situationen wo Gewalt, Emotion, Empörung und Ekel vorherrschen, diese zu bewältigen. Hier triumphieren das Ego, das Lustprinzip, und der Realitätsverlust mit Humor, was gleichzeitig bedeutet, dass durch Humor die Realität ausgeblendet wird, und die Illusion auf diese Art aufrechterhalten wird (Freud 1992b:254).

Der Humor kann mit dem Witz oder einer anderen Art des Komischen zusammen auftreten, oder als „gebrochener Humor“, ein Humor, wo wir unter Tränen lachen können. Der Humor steht dem Komischen näher als dem Witz (Freud 1992:245f).

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Lust des Witzes aus erspartem Hemmungsaufwand entsteht, die der Komik aus erspartem Vorstellungs- (Besetzungs-) Aufwand und die des Humors aus erspartem Gefühlsaufwand (Freud 1992:249).

## **IV.2. Das Lachen bei Michail Bachtin**

Der russische Literaturwissenschaftler Michail Michailowitsch Bachtin (1895-1975), ein Altphilologe, Philosoph und Sprachwissenschaftler, erklärte in seinem Buch „Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur“ (1965) sehr einleuchtend, wie das Populäre und wie das Volk mit der Entwicklung der Alltagssprache und den Dialekten, weg von der lateinischen Sprache, sich immer besser ausdrücken und artikulieren konnte, und wie die Emotionen des Volkes auf diese Art offenbart und besser fassbar wurden.

Der Karneval ist ein mit dem Volk eng verbundenes Fest, ein Fest der Übertreibungen, der Groteske, des Spaßes und des Lachens. Spott und Satire sind Attribute sowohl des Karnevals wie auch der Karikatur.

Bachtin untersuchte in diesem Text über die Grundzüge der Lachkultur, vor allem im Karneval, und wie das Grotteske des Leibes in diesen Festen präsentiert wurde, aber auch wie das Grotteske, das das Volk zum Lachen brachte, literarisch bei Autoren wie Rabelais und Dostojewskij aufgearbeitet wurde. In seinem Buch stellte er fest, dass in der Renaissance die Grenze der gesprochenen Sprache des Volkes, und die des Lateinischen sich stellenweise deckten, aber auch wie diese Sprachen zugleich auseinanderdrifteten. Es war dies eine Zeit, in der die Zweisprachigkeit, Latein und die gesprochenen Sprachen des Volkes, im Verschwinden begriffen waren; eine Epoche, in der ein Sprachwechsel vor sich ging. Das Volk gebrauchte immer mehr die eigene Umgangssprache. Damals bewegten sich die künstlerische Prosa und besonders der Roman der Neuzeit im Grenzgebiet beider Sprachen, was die Möglichkeiten und Schranken der gegenseitigen Orientierung in diesen erlaubte.

Die Umgangssprache bemächtigte sich damals allmählich aller Sphären der Ideologie und verdrängte dabei das Lateinische, was neue Standpunkte, neue Denkformen und neue Bewertungen in der Gesellschaft mit sich brachte. So war die Gebrauchssprache die Sprache des Lebens, des Alltags, die Sprache der niederen sozialen Schichten, die Sprache des Lachens. Das Lateinische blieb aber weiterhin die offizielle Sprache des Mittelalters, die Sprache des Ernstes, beschreibt Bachtin weiter in seinem Text.

Das Bestreben der Renaissance das Lateinische in seiner klassischen Reinheit wiederherzustellen, erreichte nur das Gegenteil: Das Lateinische wurde eine tote Sprache. Der Prozess der gegenseitigen Orientierung in dem mittelalterlichen und in dem klassischen Latein vollzog sich im Lichte der Volkssprache. Es waren dann Sprachen, die eng miteinander verflochten aufeinander einwirkten und zugleich Abstand zueinander nahmen (Bachtin 1990:7ff).

In den Komödien der damaligen lateinisch schreibenden Autoren war es die Sprache, die diese in einer komischen oder burlesken Stilrichtung anwendeten, begleitet mit parodistischen Effekten in beiden Sprachen. Es war dies die Reaktion auf den Purismus der Humanisten. Es war damals eine Zeit des Clownesken, des Grottesken und der Satire. Diese Schriftsteller wollten auf keinen Fall das Küchenlatein parodieren, aber an dieser Grenze der Sprachen wurde das Bewusstsein für die Zeit umso schärfer. Die Gegenwart wurde sich ihrer selbst bewusst und spiegelte sich in der Komödie, wo die gesprochenen Dialekte eine gewaltige Rolle spielten. Zweideutigkeiten und fröhliche Missverständnisse sowie die Eigenarten und Nuancen des Dialekts wurden hier von einem Sprachspiel im Geiste von Rabelais mit Lust und Vergnügen verwendet. Die gegenseitige Klarheit des Dialekts und der Komik schärfte und konkretisierte das Empfinden für den geschichtlichen Raum, und sie schärfte den Sinn für die lokale und provinzielle Eigenart (Bachtin 1990:11).

Sprachen, Dialekte, Mundarten und Jargons formten das literarisch-sprachliche Bewusstsein der Epoche. Die naive Koexistenz der Sprachen und Dialekte ging allmählich zu Ende (Bachtin 1990:13).

Alle diese Komponenten der seelischen und geistigen Entwicklung eines Volkes spiegelten sich dann in der Komplexität der Visuellen Kultur, in den Karikaturen, und in allen möglichen Ausdrucksmöglichkeiten, die einem Volk zur Verfügung standen.

Die Lachkultur entspricht einem uralten europäischen Erbe, das von der Antike bis zur Renaissance reicht, und ihr Kernstück ist der Karneval. Bachtin hatte in seinen Texten festgestellt, dass die alteuropäische Gesellschaft in eine ernste und in eine Lachkultur geteilt war. In dieser Teilung wurde die ernste Kultur durch Staat, Kirche, und Feudalherrschaft vertreten, während die Lachkultur oppositionell und utopisch, wie sie war, vom Volke repräsentiert wurde.

Bachtin erklärte weiter, dass die Darstellung des Leibes und des leiblichen Lebens in Karikaturen, Kunst und Literatur jahrtausendlang das Grotteske repräsentierten, besonders in der folkloristischen Umgebung. Fluchen und Lachen stellten besonders gern eine grotesk-leibliche Thematik dar und boten in allen damaligen gängigen Sprachen eine Menge an Ausdrücken zur Belustigung, speziell im Medium des intim-familiären Umgangs, überall dort wo die Rede von Intimitäten, Ausscheidungen und Krankheiten war. Zwischen den intim-familiären und den offiziellen Belangen wurde eine scharfe und harte Grenze gezogen.

Das Grotteske im Mittelalter und in der Renaissance war von karnevalistischem Weltempfinden durchdrungen und machte die Welt fröhlich und hell. Im Karneval wurde die Welt in einen fröhlichen Popanz umgewandelt, in dem Tod und Erneuerung nicht voneinander zu trennen waren (Bachtin 1990:18ff).

Die Lachkultur des Mittelalters vollzog sich vor allem in den Festen. Das Satyrspiel des Mittelalters war das komische Gegenstück zur tragischen Trilogie des offiziellen christlichen Kults und Glaubens. Es war das Drama des leiblichen Lebens, in dem sich die Begattung, die Geburt, das Wachstum, das Essen und Trinken, die körperlichen Ausscheidungen des Volkes vollzog, alles spielte sich hier ab; all dies, die bloß Momente seines nie aufhörenden Wachstums und seiner Verjüngung waren.

Neben dem Universalismus des mittelalterlichen Lachens war ein enger Zusammenhang mit der Freiheit gegeben, die, wie jede Freiheit, relativ mit den Feierlichkeiten verbunden war. Das totalitäre offizielle System mit seinen Verboten und hierarchischen Schranken wurde damit einhergehend bei den Feierlichkeiten vorübergehend außer Kraft gesetzt. Die damit verbundene feierliche Befreiung durch das Lachen und durch den Leib kontrastierten stark mit der bevorstehenden Fastenperiode. Ernst und Lachen lösten einander in jährlichen Wiederholungen ab. Domäne der Lachkultur war vor allem der Karneval (Bachtin 1990:32f).

Der Universalismus und die Freiheit des mittelalterlichen Lachens waren mit der nichtoffiziellen Wahrheit des Volkes verbunden, schrieb Bachtin weiter. Der mittelalterliche Mensch empfand im Lachen keine Furcht. Es war nicht nur ein Sieg über die mystische Furcht, sondern auch ein Sieg über die Naturkräfte und vor allem ein Sieg über die moralische Furcht, die das Bewusstsein des Menschen immer geknechtet, bedrückt und dumpf gemacht hat. Es war ein Sieg über alles Heilige und Verbotene vor der Macht Gottes und vor der Macht der Menschen.

Mit diesem Sieg über die Furcht klärte das Lachen das menschliche Bewusstsein auf, und die Welt wurde offen auf eine neue Weise. Das Bedrohliche wurde ins Komische umgewandelt. Dieser Sieg war aber leider nur auf die Feiertage und auf den Karneval begrenzt. Dann kam die Furcht wieder. Diese nichtoffizielle Wahrheit über die Welt und den Menschen bereitete das neue Selbstbewusstsein der Renaissance vor (Bachtin 1990:33).

Das mittelalterliche Lachen ist kein subjektiv-individuelles und kein biologisches Empfinden der Unaufhörlichkeit des Lebens. Es ist ein soziales Empfinden, welches das ganze Volk umfasst. Der Mensch fühlt sich als Glied des ewig wachsenden und sich erneuernden Volkes und als Sieger über die irdischen Herrscher und Mächtigen, und über alles, was knechtet und begrenzt (Bachtin 1990:36). In der Belustigung des Lachens wurde kein Anspruch auf etwas Ernstes im Leben erhoben, sodass das Lachen erlaubt wurde.

Die gesellschaftliche Bedeutung des Narren am Hof als rechtloser Träger der abstrakten Wahrheit wurde auf diese Art toleriert. Der Narr war Träger einer anderen, nicht feudalen und nicht offiziellen Wahrheit. Der Narr am Hof besaß aber keine unbegrenzte Wahrheit. Die herrschende feudale Wahrheit gab das Recht, den Bauern zu unterdrücken, seine Sklavenarbeit zu verachten, mit diesen in den Krieg zu ziehen, auf den Feldern der Bauern zu jagen, usw. So wurde die Unterdrückung statthaft (Bachtin 1990:37f).

Der mittelalterliche Ernst enthielt Elemente der Angst, der Schwäche, der Demut, der Resignation, der Lüge, der Heuchelei, der Gewalt, der Einschüchterung, der Drohung, des Verbots. Dieser Ernst erweckte das Misstrauen des Volkes, das lachend, närrisch, fluchend, parodierend, travestierend reagierte. Furcht und Lüge wurden so bagatellisiert, aber wir wissen auch, dass die Menschen, die diese Parodien verfassten, und mit Lachen reagierten, auch diese Machtstrategien akzeptierten und auch dienten (Bachtin 1990:39f).

Im 14. und 15. Jahrhundert entstanden Narrengesellschaften, und die Grenzen der Lachkultur und Feiertage wurden überschritten und drangen ideologisch in alle Bereiche des Lebens. Dieser Prozess kam in der Renaissance zum Abschluss (Bachtin 1990:41ff).

Die verschiedenen Lachformen erfuhren auch historische Entwicklungen in allen künstlerischen Bereichen. Rationalismus und Klassizismus folgten und es entstanden neue herrschende Begriffe, die neue Wahrheiten vorstellten (Bachtin 1990:45).

Die beschriebenen sozialen Erscheinungen der Feste und des Lachens entsprechen auch einer Realität unserer Zeit. Wir reagieren, parodieren, bilden oppositionelle Kräfte, und das Lachen hilft uns darüber hinweg, oft nur bei Feierlichkeiten wie im Karneval, wie früher im Mittelalter. Das Lachen zeugt Bewusstsein und hängt mit der Zukunft und mit dem Neuen zusammen. Es gibt aber auch heute ein offizielles und ein Karnevalsleben, so wie im Mittelalter. Das Grotteske ist überall vorzufinden, auch in der darstellenden Kunst. Ernst und Grotteske koexistierten, aber im Mittelalter vermischten sie sich nicht. Dies geschah erst später im ausgehenden Mittelalter, wo sich die Grenze zwischen Lachkultur und großer Literatur zusehends verwischte.

Diese Analyse des Karnevals, der Groteske von Bachtin, die hier in großen Zügen wiedergegeben wurde, deckt sich sehr oft mit der Lachkultur unserer Zeit.

### **IV.3. Simon Critchley: Über Humor**

Der zeitgenössische englischer Philosoph Simon Critchley (\*1960) hat sich mit dem Wesen des Humors gründlich auseinandergesetzt und findet, dass Humor eine Situation verändern kann, und auf diese Art eine kritische Funktion übernehmen kann. Im Folgendem sind einige seiner Gedanken zusammengefasst, dargelegt in seinem Buch „Über Humor“ (2002), das 2004 auf Deutsch erschienen ist.

Nach Critchley verkörpern Witze eine Disjunktion zwischen Erwartung und Realität. So bringen der Humor und der Witz unsere Erwartungen zu Fall (Critchley 2004:9). Critchley legte dar, dass John Morreal in seinen Erklärungen zum Lachen und zum Humor fand, dass man hier eine Überlegenheitstheorie, eine Entlastungstheorie und eine Inkongruenztheorie finden kann, auch dass schon Platon, Aristoteles, Quintillion und, zu Beginn der Neuzeit, auch Hobbes herausfanden, dass man lacht, wenn man gegenüber anderen Personen sich überlegen fühlt. Diese Überlegenheitstheorie beherrscht die philosophische Tradition über den Humor bis ins 18. Jahrhundert. Die Entlastungstheorie wird erst im 19. Jahrhundert in den Werken von Herbert Spencer und dann bei Sigmund Freud in seinem Buch „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten“ (1905) vertreten. Hier ist das Lachen ein Ablassen, ein Abführen, ein Freisetzen von Lust-Gefühlen und von angestauter Energie.

Der menschliche Humor kann als Konsequenz der Kultur und der Zivilisation bezeichnet werden (Critchley 2001:61).

Die Inkongruenz-Theorie wurde auch von Francis Hutcheon in „Reflections Upon Laughter“, (1750) und später von Autoren wie James Russel, Schopenhauer, Kierkegaard und anderen festgehalten, und herausgearbeitet, dass Humor die Wahrnehmung des Unvereinbaren ist. Hier finden wir das Paradoxe, schrieb Critchley (Critchley 2001:12). Im Witz finden wir eine Übereinstimmung der sozialen Welt, in der wir uns befinden, und dem kulturellen Hintergrund des Witzes. Mary Douglas verglich in ihrem anthropologischen Werk Witze mit Riten, wo der Ritus ein symbolischer Akt mit sozial legitimierten Symbolen ist und der Witz mit symbolischen Formen der Gesellschaft spielt, ergänzte Critchley in seinem Buch weiter (Critchley 2001:13). Witze können auch sehr reaktionär sein, wenn diese mit bestehenden sozialen Hierarchien spielen und gewisse Gesellschaftsgruppen oder Ethnien abwerten; nicht, weil man diese verändern wollte, sondern weil man diese verunglimpfen will. Würden diese Strukturen aber im Witz kritisiert, könnten Witze eine Umgestaltung, eine Veränderung derselben herbeiführen, sie könnten bestenfalls ein Lachen über die Macht auslösen.

Lachen kann die Vernunft, den gesunden Menschenverstand zurückbringen. Die Satire warnt uns vor Missständen in der Gesellschaft. Witze können das Vertraute verfremden, das Exotische

entmystifizieren und die Welt des gesunden Menschenverstandes auf den Kopf stellen, meinte Critchley weiter (Critchley 2001:30, 79).

Wenn Menschen starr wirken und uns an Maschinen erinnern, was in der Pantomime, in Cartoons und in manchen Filmen, wie z. B. in den Filmen von Charlie Chaplin dargestellt wird, lachen wir. Umgekehrt, wenn wir dadurch beunruhigt werden, bekommen wir Angst, was dann mit Galgenhumor verarbeitet werden könnte. Der Humor ist zugleich eine Form des kulturellen Insiderwissens (Critchley 2001:71, 82).

Wenn uns der Humor etwas sagt, wer wir sind und nicht, das was wir gerne sein würden, kann dieser eine Mahnung sein. Ebenso werden Vergleiche mit Tieren häufig humorvoll verwendet. Manche Gedanken und Anekdoten können uns zum Lachen bringen, und wenn wir über sie nachdenken, könnte es sein, dass wir reumütig oder wehmütig lächeln (Critchley 2001:28).

*„Doch dieses Lächeln bringt keine Bekümmerteit, sondern eher eine Erhebung und Befreiung, die Luzidität des Trostes. Aus diesem Grund sind wir Menschen melancholische und zugleich auch die vergnügtesten Tiere. Wir lächeln und finden uns lächerlich. Unsere Erbärmlichkeit ist unsere Größe“* notierte Critchley (Critchley 2001:132).

Philosophisch gesehen überbrückt der Humor die Kluft zwischen dem Physischen und dem Metaphysischen, zwischen dem Körper und der Seele, zwischen „Sein“ und „Haben“. Im Humor werden Gedankenexperimente reflektiert.

#### **IV.4. Die Theorie und Politik der Ironie bei Linda Hutcheon**

In diesem Abschnitt werden Überlegungen der zeitgenössischen kanadischen Literaturtheoretikerin Linda Hutcheon (\*1947) erörtert, die sich sehr intensiv mit der Ironie in Zusammenhang mit der Politik beschäftigte und sich mit den Theorien der Postmoderne sowie mit denen der Ethik und der Politik auseinandersetzte. Sie ist der Meinung, dass Ironie nach wie vor sozial und politisch ist, und dass diese von der jeweiligen Interpretation abhängig ist, die zwischen Ausdruck und Verstand stattfindet. So sind Ironie und Humor schwer zu definieren, denn beide implizieren Bedeutungen, Irrtümer und Negationen. Ironie kann Absicht und Auftrag sein und sie kann in die Beweggründe des Interpreten, der Interpretin involviert sein. Ironie kann auch in verschiedenen Situationen auftreten und findet als Teil eines kommunikativen diskursiven Prozesses statt. Sie ist nicht ein statisches Werkzeug, das man einsetzen kann, und sie ist weder richtig noch falsch, weder gefährlich noch sicher, weder progressiv noch reaktionär. Ironie ist ‚transideologisch‘, das heißt, sie kann taktisch unterschiedlichen politischen Positionen oder Interessen dienen. Ironie kann das Besagte legitimieren oder unterbieten (Hutcheon 1995:11). Hutcheon erwähnt in diesem Kontext die Arbeit des Malers Attila Richard Lukacs, bei dem sie Schwierigkeiten hatte seine Gemälde einzuordnen, obwohl sie viel über ihn gelesen hatte und

viel über seine respektlosen Skinheads-Figuren mit visuellem Kontext zur Nazi-Ikonographie und zur Kunstgeschichte analysiert hatte, bis sie seine Ironie verstand. Deswegen erklärt sie anhand dessen, wie Ironie und Humor eines anderen Menschen oder Künstlers nicht auf Anhieb zu verstehen sind, und wie es manchmal notwendig ist, sich mit der jeweiligen Thematik des anderen Menschen oder Künstlers intensiv auseinanderzusetzen (Hutcheon 1995:13).

Hutcheon fragt sich, wie die Ironie arbeitet und was ihr Spektrum ist. Manche nehmen diese wahr, manche nicht. Ironie ist eine abenteuerliche Angelegenheit, da es nicht sicher ist, ob sein Interpret diese so interpretiert wie sie gemeint ist. Die Ironie kreiert keine Gruppierungen, sie findet in diskursiven Gemeinschaften statt. Der Ironiker, die Ironikerin möchte eine Relation zwischen dem Gesagten und dem Verschwiegenen aufbauen, was nicht immer gelingt, zumal die Ironie unterschiedliche Bedeutungen für die unterschiedlichen Beteiligten haben kann. Ironie hat zugleich eine interpretative und eine absichtliche Wirkung, und sie kann interferieren oder die Aussage verstärken, je nach eingenommener Position. Ironie gibt Information und hat eine bewertende Meinung, die nicht mit dem explizit Dargestellten übereinstimmen muss.

Wir alle sind Teil von Gemeinschaften mit Kommunikationskonventionen. Das hat mit dem gemeinsam gelebten Kontext und mit der gemeinsamen Kultur zu tun. Dies beinhaltet Annahmen, Verschwiegenes, Glaube und Ideologie, Wissen und Möglichkeiten und die Art der Ironie, mit der wir vertraut sind. Natürlich spielen viele anderen Faktoren, die die Ironie ermöglichen eine Rolle, wie Ethnie, Rasse, Beruf, Ausbildung, Gender, sexuelle Orientierung.

Dies alles gilt auch für die Ironie in der Karikatur, was uns klar macht, wie komplex Karikaturen sein können.

In der ‚transideologischen‘ Politik der Ironie sieht Hutcheon nicht eine limitierte rhetorische Wendung oder eine Haltung dem Leben gegenüber, sondern eine diskursive Strategie auf der sprachlichen Ebene (verbal) oder auf der der Form (musikalisch, visuell, textuell).

Die Ironie hat dynamische und pluralistische Beziehungen zwischen dem Ironiker, der Ironikerin, dem Interpreten, der Interpretin und dem Kontext der diskursiven Situation, was die einfache Interpretation der ‚richtigen‘ Bedeutung durcheinanderbringt, die versteckt oder kaum zugänglich hinter dem Geäußerten liegen kann.

Die Hauptakteure der Ironie sind der Interpret, die Interpretin und der Ironiker, die Ironikerin, und gleichzeitig ist hier der Punkt, wo diese ‚gewagten Geschäfte‘ stattfinden, da es keine Garantie gibt, dass der Interpret, die Interpretin die Ironie so auffasst wie diese von Ironiker oder Ironikerin gemeint ist. Ironie ist die absichtliche Überbringung von Information und die wertende Haltung von dem, was ausdrücklich präsentiert wird.

In der rhetorischen Vermittlung ist die Ironie eine wichtige Strategie geworden. Absicht und Vermittlung sind Bestandteile der Aufgabe des Interpreten, und dieser oder diese muss herausfiltern oder negieren, wo die Ironie gewollt oder nicht gewollt ist. Die Implikation von Ironie beinhaltet semantische und wertende Schlussfolgerungen. Die Aufgabe des Interpreten, der

Interpretin beinhaltet nicht nur die Absichten des Ironikers, der Ironikerin verständlich zu machen, sondern auch die Hinweise des Textes auf etwas bestimmtes zu vermitteln.

Der Ton der Ironie kann spielerisch oder vernichtend sein; er kann etwas komplexer machen aber niemals die Ambivalenz vermindern und er kann als ein Teil der Kommunikation stattfinden. Der Ton der Ironie ist ein nicht-rhetorisches Werkzeug, das zwischen Bedeutung und Aussage, zwischen Absicht und Interpretation eingesetzt wird.

Mit der Ironie bewegt man sich aus dem Gebiet des Realen und Unrealen in das Treffende und nicht Treffende, und darüber hinaus, sie nimmt das Verlässliche der Bedeutung der Wörter weg, so wie es bei den Lügen der Fall ist; deswegen sind das Ethische und das Politische Themen, die auch Hutcheon beschäftigen; Themen, die nicht weit entfernt von der Oberfläche in den Auseinandersetzungen und in den Reaktionen zur Ironie stehen. Mit der Ironie bewegt man sich in einem undeutlichen Bereich. Deswegen hat man die Ironie das ‚intellektuelle Tränengas‘ genannt, das in ihrem Umfeld die Nerven zerreibt, die Muskeln paralyisiert und auch als Säure, die das gesunde und das kranke Gewebe verätzt. Ironie, in der Konfrontation, verleugnet und erniedrigt, und sie distanziert die Parteien zugleich.

Ironie hat mehr mit dem Intellekt als mit den Emotionen zu tun. Sie ahmt nach, weil sie die Welt als ambivalent demaskiert. Ironie hat aber eine emotionelle Komponente, die nicht ignoriert werden kann und die nicht von ihrer politischen Anwendung (von Angst bis zum Vergnügen) getrennt werden kann. Ironie hat ein Ziel und ein Opfer. Aus allen diesen hier genannten Gründen und Elementen werden Mischungen gemacht, die in der Politischen Karikatur angewendet werden.

Die ambivalente Natur der Ironie kann provokativ in einer konservativen und autoritären Politik sein, was leichter ist, als wenn sie oppositionell und subversiv wäre. Nichts kann garantiert werden in der politischen Szene der Ironie. Auch wenn ein Ironiker will, dass die Ironie in einem oppositionellen Rahmen interpretiert wird, es gibt keine Garantie dafür, dass diese subversive Intention wahrgenommen wird. Ironie kann auf diese Art sogar riskant sein.

Die Politik der Ironie ist nie einfach oder singulär, weil indem sie Lachen hervorruft, ruft sie auch Hierarchie, Subordination und sogar moralische Überlegenheit auf. Sie hat auch mit Macht zu tun, deswegen ist die Sprache der Ironie gewagt und trickreich.

Ironie wird auch in Zusammenhang mit Art und Gender, mit verbalen und visuellen Klischees, mit Folklore und Witzen eingesetzt, indem sie diese diskriminiert, absondert oder lächerlich macht.

Ironie politisch oder nicht politisch, affirmativ oder destruktiv, in allen diesen Erscheinungen hat sie diese thematische und ideologische Dualität. Ironie kann konservative oder radikale Positionen verstärken oder hemmen. Es hängt von der Perspektive und von der persönlichen Einstellung zu dem Thema, das aktuell behandelt wird, ab. Ironie zeigt unfertige, prozessuale, widersprüchliche, geschichtliche Ereignisse auf, um auf die Komplexität der geschichtlichen

sozialen Realität aufmerksam zu machen; sie hat auch die Macht, diese Realität zu verändern, zumindest vorübergehend (Hutcheon 1995:27).

Hutcheon fragt auch, ob Ironie affirmativ oder destruktiv sei. Sie kann beides, und kann ebenso widersprüchlich sein. Das ist die so genannte ‚transideologische‘ Natur der Ironie, die sowohl die Autorität verstärken kann als auch subversiv und opponierend verwendet werden kann, so wie sie aus denselben Gründen genauso suspekt werden kann. Ironie hat auch eine politisch verändernde Kraft, die auch von der Opposition angewendet werden kann.

In der feministischen Debatte wird Ironie eingesetzt, so wie beispielsweise die Sängerin und Performerin „Madonna“ sie ironisch-subversiv verwendet hat, aber mit der Kontrolle über ihre Präsentation und Kostümierung. Auch ihr Name „Madonna“ hat ironisches Potential (Hutcheon 1995:31f).

Ironie wird auch als ein Humor, der entwaffnet, beschrieben. Sie ist eine Überlebensstrategie in Anbetracht von komplexen, subversiven, bedrückenden und hegemonialen Ideologien, und sie ist eine Art das Leben bei tatsächlichen Problemen zu bejahen.

Die Ironie ist immer von der Interpretation abhängig; sie entsteht in dem trickreichen und nicht vorsehbaren Raum zwischen Ausdruck und Verstand. Sie hat unzählige Formen und Effekte und sie legitimiert oder untergräbt die Netze der Macht (Hutcheon 1995:6-36).

Hutcheon hat eine der verständlichsten, fordernden und kritischen Theorien über die Ironie bis dato geschrieben.

Diese theoretischen Überlegungen und Erkenntnisse zu Lachen, Humor, Ironie und Witz werden nun im Folgenden illustriert mit Beispielen aus Politik und Gesellschaft von Österreich und anderen europäischen Ländern.

## **V. Die Politische Karikatur in Österreich und in einigen europäischen Ländern**

### **V.1. Die Politische Karikatur in Österreich**

In diesem Teil werden als Ausgangspunkt zwei von den vielen österreichischen Karikaturisten und Karikaturistinnen als Beispiel der österreichischen Politischen Karikatur besprochen, weil sie in den Zeitungen und Illustrierten des Landes und im Ausland stark vertreten waren und sind. Sowohl Gerhard Haderer als der bereits verstorbenen Gustav Peichl, unter seinem Pseudonym Ironimus, waren Chronisten ihrer Zeit, wie sie sich selbst definierten; wobei Ironimus in seinen Karikaturen hauptsächlich die nationalen, lokalen und historischen Umstände in Österreich bearbeitete, während Haderer außer der lokalen und nationalen auch internationale Geschehnisse in seinen Karikaturen und Cartoons verwendet. Haderer setzt zusätzlich auf die digitalen Medien, die zu den Zeiten von Peichl noch nicht in dieser Dimension aktuell waren. Beide Karikaturisten – wie jeder andere Künstler oder Künstlerin auch eingebettet in einem persönlichen und kulturellen Kontext – leisteten und leisten zu politischen und sozialen Alltagsereignissen ihre kritischen Beiträge.

Bei Peichl, wie auch bei Haderer, wird deutlich, wie die Beschäftigung mit der Geschichte, mit der Kulturgeschichte oder mit den soziopolitischen Umständen des Landes oder der Welt in ihre Karikaturen Eingang findet und sie damit oft treffenderes aussagen als ganze Abhandlungen. Im Folgenden wird dies anhand einiger Beispiele dieser beiden Karikaturisten illustriert.

### **V.2. Gustav Peichl**

Gustav Peichl (1928- 2019), ein österreichischer Architekt, Architekturpublizist, Autor und Karikaturist, war von 1973 bis 1996 Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien, wo er Leiter der Meisterschule für Architektur und ab 1987 dort auch für einige Jahre Rektor war.

Seit 1954 war er unter dem Pseudonym Ironimus als politischer Karikaturist tätig, er zeichnete für Die Presse (Wien, Österreich), für die Süddeutsche Zeitung (München, Deutschland) und für den ORF (Österreichischer Rundfunk). Er ist Träger des großen Österreichischen Staatspreises, des US-Reynolds Memorial Award und im Jahr 1974 erhielt er für seine Karikaturen den Drexel-Preis für Publizistik (Deutschland) sowie den Premio Satira Politica (Italien). Seine Arbeiten wurden auch in zahlreichen internationalen Ausstellungen gezeigt, u. a. in New York, London, Rom und Tel Aviv.

Das Museum of Modern Art und die Albertina besitzen Karikaturen von ihm, die auch von führenden Zeitungen der Welt nachgedruckt wurden und werden. Er publizierte außerdem zahlreiche Bücher und Die Presse gab jedes Jahr ein Jahrbuch über seine Karikaturen heraus. Viele seiner Arbeiten sind gemeinsam mit denen von Manfred Deix, ebenfalls ein österreichischer Karikaturist, in einer Dauerausstellung im Karikaturmuseum Krems an der Donau zu sehen. Ironimus reagierte mit seinen Karikaturen immer auf die aktuelle Lage in Kunst und Politik, sowie auf jeweilige momentane Ereignisse und er zeichnete aber auch alle prominenten Menschen seiner Zeit.

Gustav Peichl kommentierte und begleitete die politischen Ereignisse in Österreich ab 1954 mit seinen Karikaturen. Nach der Kapitulation des Dritten Reiches wurde die NSDAP (National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei) in Österreich verboten. Im Zweiten Weltkrieg waren 55 Millionen Tote zu beklagen, weitere Millionen Menschen wurden verwundet oder vertrieben, zwei Millionen Menschen wurden vermisst. In den 22 Konzentrationslagern, die in mehreren europäischen Ländern errichtet wurden, wurden sechs Millionen Juden und 500.000 Menschen auf Grund unterschiedlicher anderer Zuschreibungen ermordet.

Am 27. April 1945, noch vor dem offiziellen Kriegsende, wurde die Wiedererrichtung der Republik Österreich proklamiert und eine provisorische Regierung unter dem sozialdemokratischen Staatskanzler Dr. Karl Renner gebildet, der diese Funktion schon nach Ende des Ersten Weltkrieges und des Zusammenbruchs des Habsburgerreiches innehatte.

Der Niederösterreicher Leopold Figl, Mitglied der ÖVP (Österreichische Volkspartei), erreichte in der Nationalratswahl am 25. November 1945 die absolute Mehrheit an Mandaten und wurde erster Bundeskanzler der Zweiten Republik (Kunz 2017:117). Ironimus dokumentierte diese Ereignisse in seinen Karikaturen.

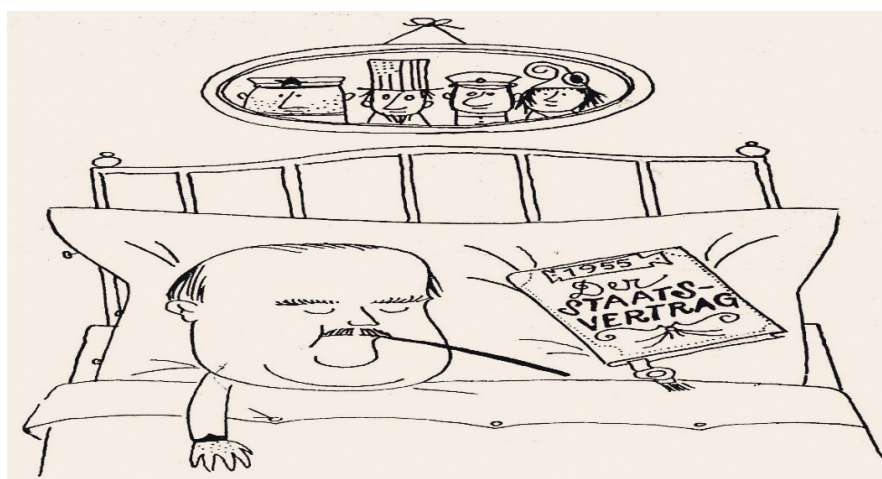


Abb. 2: Ironimus, Bundeskanzler Julius Raab, 1955

In seinem ersten Blatt für Die Presse im Jahr 1954 (Abb. 2) ist Bundeskanzler Julius Raab samt seiner obligaten „Virginia“ im Mund abgebildet. Raab liegt im Bett mit einem Buch über den Staatsvertrag auf seiner Seite, und träumt noch davon, seinen größten Wunsch realisieren zu können. Dieser Staatsvertrag wurde am 15. Mai 1955, also ein Jahr später, im Schloss Belvedere Faktum und konnte dann tatsächlich von ihm unterzeichnet werden. Julius Raabs Traum wurde Realität.

Es folgten zahllose Karikaturen über Regierungsteilnehmende, über die Teilung Österreichs zwischen den Besatzungsmächten, über das junge Heer, über die Wahlen, über Kunst und Politik.

Die Karikaturisten Österreichs waren und sind immer bereit einen Witz über die jeweilige Situation zu machen nach dem Motto: „Die Lage ist ernst, aber nicht hoffnungslos!“, ein beliebter Satz auch von Dr. Bruno Kreisky, der von 1970 bis 1983 österreichischer Bundeskanzler war. Kreisky war sehr kritisch und optimistisch über die Entwicklung des Landes und hatte immer Alternativen zu den laufenden Problemen parat. Ironimus zeichnete während der 13 Jahre, in denen Kreisky Bundeskanzler war, an die 380 Karikaturen von ihm. Kreisky, der Ironimus' Humor sehr schätzte, kommentierte dies mit: *„Je älter ich werd', umso ähnlicher werd' ich meinen Karikaturen.“* (Scheidl 2010)

Die nächste Karikatur (Abb. 3) zeigt den Bundeskanzler Bruno Kreisky mit seinem damaligen Bundesminister für Finanzen Hannes Androsch (\*1938), der von 1970-1976 und von 1976-1981 Vizekanzler war.



Abb. 3: Ironimus, Hahnenkampf, 1980

Als starke Persönlichkeiten hatten Kreisky und Androsch einiges zum Ausdiskutieren. Auch die nächste Karikatur dokumentiert die starken Auseinandersetzungen zwischen Kreisky und Androsch, noch über Kreiskys Pensionierung hinaus.

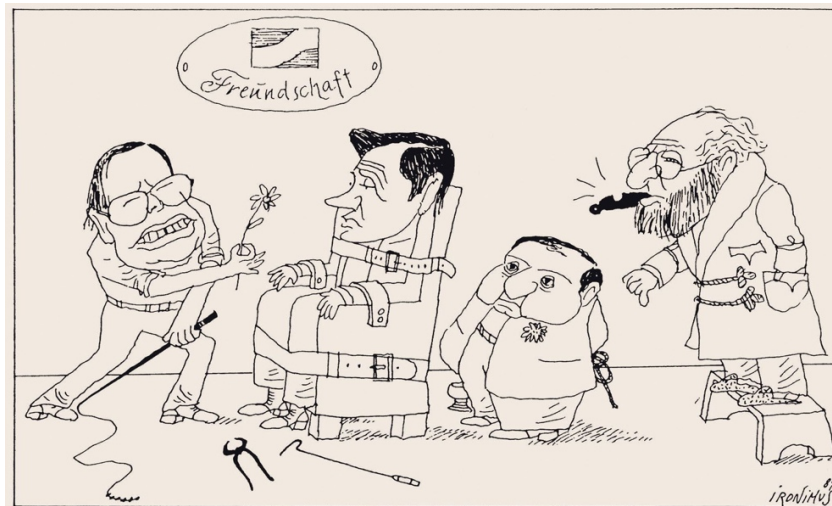


Abb. 4: Ironimus, Androsch wird von Kreisky zu Ordnung gemahnt, 1984

In dieser Karikatur (Abb. 4) skizziert Gustav Peichl Hannes Androsch als verstoßenen Lieblingsjünger, der von Kreisky aus seinem Alterssitz auf Mallorca, noch Ehrenvorsitzender seiner Partei, zu Ordnung gemahnt wird. In dieser Karikatur sitzt Androsch fest geschnürt an einem Sessel. Fred Sinowatz, der neue Parteichef und Bundeskanzler, rechts von ihm, ist mit der Situation völlig überfordert, er ist hier klein und hilflos abgebildet und schaut in die Ferne, sowie auch sein Finanzminister, der Tiroler Herbert Salcher. Die Finanzbehörde hatte dann die Causa Androsch fünfzehn Jahre lang bearbeitet. Hier bietet Salcher Androsch eine Blume an, der mit gequälter Miene die Situation über sich ergehen lässt. Ist dies vielleicht ein beruhigendes Freundschaftsangebot?

Diese hier reproduzierten Karikaturen stehen als Beispiele für die Pointiertheit in der Darstellung komplexer Zusammenhänge und diffiziler Themen, die für Ironimus typisch war.

### V.3. Gerhard Haderer und seine Politischen Karikaturen

Gerhard Haderer (\*1951) bezeichnet sich selbst als Chronisten unserer Zeit und nimmt wie viele anderen Karikaturisten die aktuelle Politik unter die Lupe.

Als zeitgenössischer Karikaturist und Zeichner malt und zeichnet Gerhard Haderer Karikaturen und Cartoons in einem fotorealistischen Stil für Zeitungen und Illustrierte und nimmt so Stellung zu den Menschen und Ereignissen seines und unseres Alltags. So ergeben sich seine Themen tagtäglich aus diesem Fundus. Er beobachtet und studiert die Menschen sehr genau. Die Menschen haben gewisse idyllische Vorstellungen im Kopf und sie verhalten sich dementsprechend, in der Annahme sie könnten diese Bilder in die Realität umsetzen, was nicht immer gelingt, meint Haderer. Ihn ist vieles davon vertraut, so dass er diese intimen Wünsche mit sehr

viel Selbstironie darstellt, wie er im Interview mit der Zeitung Die Österreicherin mit dem Titel: Im Talk mit Karikaturist Gerhard Haderer in der Ausgabe vom 29. März 2016 äußerte.

Er nimmt mit seinen Zeichnungen Stellung zum Alltag — wie ein Berichterstatter unserer Zeit, wie er sich selbst beschreibt, und er lässt sich dabei weder Sprache noch Wort, wie er hier bemerkte, verbieten, und mischt sich in politische und gesellschaftliche Angelegenheiten ständig ein. Ihm ist dabei die Meinung anderer völlig egal. Seine Texte und einige wenige Striche schaffen eine Atmosphäre, die alles ausdrückt, was er uns mitteilen möchte, was uns bekannt ist, was uns kulturell verbindet. So ist er ein profunder Kenner der Sprache, der Menschen, die ihn umgeben, und der österreichischen Mentalität. Detailverliebt entstehen so, mit einer leichten Überhöhung in einem fotorealistischen und karikaturistischen Stil, seine Karikaturen, an denen er unter Umständen jeweils zwölf bis dreizehn Stunden arbeitet. Seine Karikaturen wurden eine Zeit lang mit HADES unterschrieben. Jetzt mit Haderer.

Gerhard Haderer hat bisher mehrere Anerkennungen für sein Werk bekommen:

- 2001: Deutscher Karikaturenpreis, *Geflügelter Bleistift* in Gold
- 2006: Karikatur Preis der deutschen Anwaltschaft
- 2008: Goldenes Verdienstzeichen des Landes Wien
- 2016: Österreichischer Kabarettpreis (Sonderpreis) für Comics und Cartoons
- 2019: Göttinger Elch
- 2023: Concordia Preis

Bemerkenswert in der Karikatur-Welt ist, dass es ab 1. Juli 2019 in der internationalen Ausgabe des „New York Times“ keine Politischen Karikaturen mehr geben sollte. Die Einstellung wurde durch die Zeichnung des portugiesischen Karikaturisten António Moreira Antunes ausgelöst. Er zeichnete den israelischen Premierminister Benjamin Netanjahu als Blindenhund mit dem Davidstern und Halsband, an der Leine von Donald Trump, der eine Kippa trägt. Sowohl international als auch der amerikanische Vizepräsident kritisierten den Karikaturisten und bezeichneten diesen als Antisemiten.

Haderer äußerte dazu, dass die Zeichner eine relativ souveräne Position haben sollten, und dafür bräuchten sie den Rückhalt der Redaktionen. Die Karikaturisten wüssten, dass es Grenzen gibt, aber sie wollen die Freiheit haben, und die Grenzen sollen sie selbst definieren. Haderer im Interview von Johannes Pucher (Der Standard, 27. Juni 2019).

Im Folgenden werden beispielhaft einige Karikaturen von Gerhard Haderer gezeigt, die seine Gedanken und Sichtweise zur Aktualität und zu zeitgenössischen Politikern illustrieren.



*Abb. 5: Gerhard Haderer, Sommerfrisuren-Contest, 2016*

In dieser Karikatur (Abb. 5) sind drei gegenwärtige bekannte Politiker der westlichen Welt abgebildet: vorne Donald Trump (\*1946), der in der Zeit von 2017-2021 der 45. Präsident der USA wurde. Er ist Unternehmer, Entertainer und Politiker, und erscheint hier er als Gewinner des Sommerfrisuren-Contest 2016; Geert Wilders (\*1963) rechts an seiner Seite, niederländischer Politiker, einziges Mitglied der rechtspopulistischen Partij voor de Vrijheid (Partei für die Freiheit) und seit 1998 Mitglied der Zweiten Kammer der Generalstaaten; im Hintergrund Boris Johnson (\*1964), britischer Publizist und Politiker, der in der Zeit von 2019-2022 Premier Minister von Großbritannien wurde; hier als dritter im Bunde, blickt schelmisch dazwischen hinter den beiden. Die vom Wind verwehten Frisuren der dargestellten Politiker sind und waren schon 2016 für diese charakteristisch. Donald Trump als Gewinner des Contests schaut mit verkniffen-überheblicher Miene und präsentiert seine Goldmedaille.



*Abb. 6: Gerhard Haderer, Besuch in Europa, 2017*

Noch einmal Donald Trump, USA; als überzeugter Politiker, mit dem Blick auf den Beobachter, auf die Beobachterin gerichtet, und Angela Merkel (\*1954), erste Bundeskanzlerin der Bundesrepublik Deutschland in der Zeit von 2005 bis 2021. Sie war eine beachtliche EU-Politikerin, die lange die mächtigste Frau Europas war (Abb. 6). Als Tochter eines Pastors betet sie zu Gott, dass er uns allen hilft. Ihr Blick zeigt eine besorgte und fragende Miene in Richtung Donald Trump. Trump vorne betet, dass Gott ihm hilft. Beide Politiker hier mit einer für sie typischen und allgemein bekannten Geste.

Beide anschließenden Karikaturen spiegeln die Einstellung vieler Österreicher\*innen in Bezug auf die kurzfristig eingeführte Impfpflicht gegen COVID-19 und die empfohlenen Verhaltensregeln während der Zeit der Pandemie (Abb. 7).

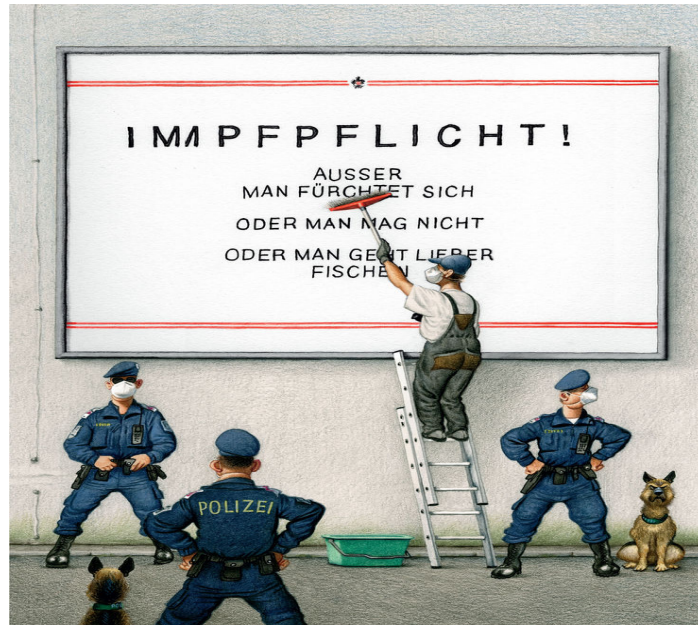


Abb. 7: Gerhard Haderer, *Impfpflicht!*, 2022

Impfpflicht, außer man fürchtet sich, oder man mag nicht. Oder man geht lieber fischen. Viele fürchten sich, oder möchten keine Impfung gegen COVID-19 bekommen. Ein erheblicher und durchaus massiv auftretender Teil der Bevölkerung in Österreich ist allgemein impfscheu und skeptisch gegenüber sämtlichen wissenschaftlichen Argumenten und allgemein gegen jegliche Impfung. Viele möchten von allem nichts wissen und gehen lieber fischen.

In dieser Zeit der COVID-19 Pandemie sollte man keine Hände schütteln und zwei Meter Abstand zu allen Menschen halten (Abb. 8). Dies war in Österreich zu dieser Zeit die allgemein angeregte Regel.

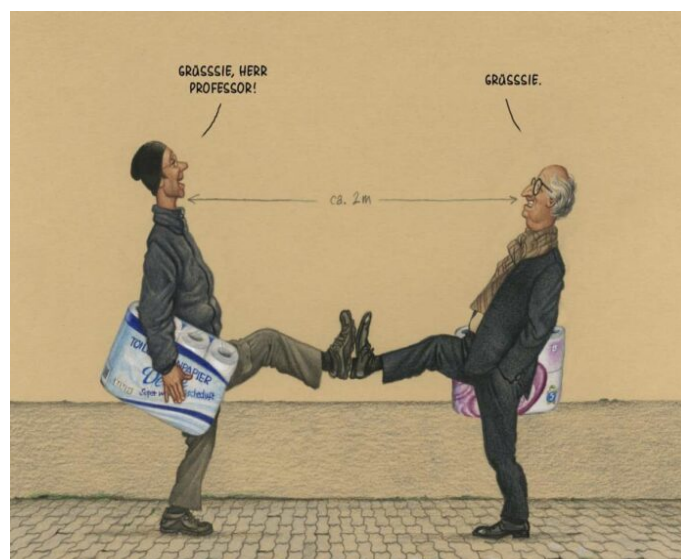


Abb. 8: Gerhard Haderer, *Freundschaftliche Begrüßung*, 2022

Am 17. März 2023 wurde die Koalition zwischen Johanna Mikl-Leitner, ÖVP (Österreichische Volkspartei), die sich als Landeshauptfrau der Landtagswahl gestellt hatte und Udo Landbauer, der als Kandidat des FPÖ (Freiheitliche Partei Österreichs) zur Wahl antrat, öffentlich bekannt gegeben, was zu intensiven Reaktionen – österreichweit – führte. Die programmatischen Vereinbarungen sorgten für Kopfschütteln und Erstaunen bis zu Entsetzen – zeigen sie doch Inhalte, die man als menschenverachtend, rückwärtsgewandt, und nicht der gesellschaftlichen Realitäten respektierend erkennen muss. Es ist ein Programm, das mit einer offenen, zeitgemäßen, zukunftsorientierten Gestaltung für eine tolerante, vielfältige, innovative und lebendige Gesellschaft nicht vereinbar ist. Offengeblieben ist noch, wie weit die getroffenen Vereinbarungen, rechtlich gesehen überhaupt umsetzbar sind oder welche rechtlichen Grundlagen erst „angepasst“ werden müssen.

Die Antwort von Haderer auf diese Verbindung ist ein „Hochzeitsbild“ (Abb. 9). Die Braut mit grimmig-verbissener Miene und möglichst weit abgewandt von ihrem Partner, aber hübsch zurechtgemacht und der Bräutigam mit steifer, distanzierter Haltung, starrem Blick und möglichst großer Distanz von seiner Partnerin. Was diese beiden wohl eint, kann man sich fragen.



*Abb. 9: Gerhard Haderer, Pärchen des Monats, 2023*

Haderer zitierte in einem früheren Interview Wolfgang Ambros, zeitgenössischer österreichischer Sänger und Liedermacher, der auf die Frage, was er über die gegenwärtige Situation in

Österreich meint, antwortete mit der Aussage: „Es gibt in unserem Land jede Menge brauner Haufen“. Auf diese Aussage reagierte Haderer mit der unten gezeigten Karikatur (Abb. 10), in der Sebastian Kurz, mit einem braunen Haufen auf seinem Kopf, sich umschaufelt und fragt: „Braune Haufen in Österreich? Wo sind sie?“ (Gerhard Haderer: Die Bedeutung der Freiheit der Kunst. 35. Int. Sommergespräche Waldviertel Akademie Weitra, 29. August 2019).



*Abb. 10: Gerhard Haderer, Wo sind sie? Sebastian Kurz, 2017*

Diese Zeichnung ist niemals in Österreich erschienen, sie wurde abgelehnt nach § 188, der die Herabwürdigung von Personen verbietet. Im Rahmen dieses Gespräches wurde diese Karikatur gezeigt. Sebastian Kurz war österreichischer Bundeskanzler von Dezember 2017 bis Mai 2019 und von Jänner 2020 bis Oktober 2021. Um diese Karikatur zu verstehen und darüber schmunzeln zu können, müssen wir mit dem Begriff und mit der Doppelsinnigkeit von „brauner Haufen“ in Österreich vertraut sein. Als „Braune“ werden, abgesehen zu dem direkten Hinweis zu Kothaufen, ehemalige Nazis und Faschisten in Österreich bezeichnet.

Für Haderer muss der Karikaturist ungehorsam sein. Ungehorsamkeit und Lachen gehören für ihn zur Freiheit der Menschen. Im Sinne des Ungehorsams und des Subversiven gründete er die „Schule des Ungehorsams“, die von November 2017 bis Februar 2020 offen war (Salzburger Nachrichten, 20. Februar 2020).

### **V.3.1. „MOFF.“**

Ausschließlich der kritischen und satirischen Auseinandersetzung mit unserem Alltag gewidmet wurden die gemeinsam mit seinem Sohn und seiner Schwiegertochter kreierten „MOFF.“ - auch als „Schundhefte“ bezeichnet. „MOFF.“ ist ein Name, der keine Bedeutung hat, und der

nur einem Laut entspricht. Für die Gestaltung der „Schundhefte“ tauschte Gerhard Haderer den Zeichenstift gegen den Computer, mit dem er hier zeichnet. Ziel und Inhalt dieser monatlich erscheinenden „Schundhefte“ ist, wie schon angesprochen, kritisch auf die Gesellschaft und auf alltägliche Ereignisse zu reagieren, sie zu kritisieren aber auch sich über die Gesellschaft, die uns umgibt, zu amüsieren.

Haderer ist der Meinung in Bezug auf seine Karikaturen, dass Satire alles dürfen soll, aber dass Satire nicht alles machen kann. Die Satire hat Grenzen. Man muss die Souveränität als Karikaturist im Kopf behalten, aber die Funktion der Satire als Gesellschaftskritik steht, seiner Meinung nach, den Karikaturisten zu. Die Karikaturisten, Satiriker und Kabarettisten unserer Zeit haben, wie damals die Narren am Hof, die Aufgabe das Publikum zu unterhalten, und außerdem hatten und haben sie die Aufgabe die Befindlichkeit des Volkes an die Regierungsgewalt heranzutragen.

Haderer reagierte auch auf die damaligen Mohammed-Karikaturen und meinte, dass eine Gesellschaft, die ihre Satiriker nicht verteidigt, Gefahr läuft an Substanz zu verlieren. Mehr Offenheit sei gefragt, äußerte er auch in Bezug auf die damaligen Mohammed-Karikaturen der 2005er Jahre (Der Standard, 08. Jänner 2015).

Die Mohammed-Karikaturen haben damals weltweit viele Proteste hauptsächlich aus der islamischen Welt zu Folge gehabt bis hin zu den schrecklichen Terroranschlägen in Paris mit vielen Toten und Verletzten.

Karikaturen mit religiösen Themen, wie etwa in der Zeitung „Morgenavisen Jyllands-Posten“ in Dänemark am 30. September 2005, sollten keinen Restriktionen ausgesetzt werden, sondern sie würden Offenheit verlangen, führte Haderer in einem Interview von Harald Fidler, Korrespondent der Tageszeitung Der Standard 2015, fort. Die Karikaturisten reagieren auf Auffälligkeiten in der Gesellschaft und es ist ihr Metier Grenzen zu überschreiten, wo immer diese sind. Grenzüberschreitung und Grenzgänger sind für Haderer sein Thema als Karikaturist.

### **V.3.2. Das Buch „Das Leben des Jesus“**

Ein Buch, das Haderer in Österreich, aber nicht nur hier sondern auch über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt machte, ist „Das Leben des Jesus“ (2002).

Hier wird eine Form der religiösen Karikatur mit viel Humor und mit Bezug zu der damaligen Zeit ausgearbeitet. Anschließend werden einige Passagen des Buches als Beispiel für komplexe Gesellschaftskritik, wo Haderer sich mit wenigen Worten und spitzen Feder mit der Kirche als Institution und ihren Repräsentanten beschäftigt, präsentiert.

In seinem Buch „Das Leben des Jesus“ (2002) greift Haderer mit den Mitteln der Karikatur ein religiöses Thema auf, aber das Buch sollte primär nicht religiös sein, sondern es sollte mit

45

satirischer Übertreibung das „Bodenpersonal“, die „Gefolgschaft“, wie Haderer den Klerus und die Kurie nennt, fokussieren. Diese Personen wollte er, in ihren Rollen und Haltungen, mit diesem Buch treffen. Er wollte nie damit Gott angreifen, betonte er in einem Interview mit der Wochenzeitung Profil (Profil: Gerhard Haderer der Karikaturist, 2002).

Der Gedanke, die Bibel dem Volk näher zu bringen, ist nicht neu. Schon Luther übersetzte die Bibel für die Allgemeinheit. In Österreich war es das Buch von Wolfgang Teuschl, „Da Jesus und seine Hawara“ (1971), das im Wiener Dialekt erschienen ist. Dieses Buch bezieht sich ebenfalls auf die Bibel.

Das Buch Haderers ist als Cartoon erschienen und erzählt auf humoristische Weise das Leben des Jesus von Geburt an bis zur Himmelfahrt. Es sind Zeichnungen und Texte über die biblische Geschichte Jesus. Im Folgenden sollen daraus ausgewählten Episode erzählt werden.

Die Geschichte von Jesus in diesem Buch beginnt im Jahre Null, in einer kalten und finsternen Dezembernaut, in der drei Weise, bunt gekleidete Männer, auf ihren Kamelen durch das Land zogen. Sie waren auf der Suche nach dem Messias. Sie trugen Weihrauch und Myrrhe als Geschenk für das Neugeborene mit sich (Haderer 2002:2).

Plötzlich jaulte einer der Reiter laut auf, weil er sich vier von seinen neuen teuren Goldzähnen ausgebissen hatte und in der Folge die Wörter nicht mehr deutlich aussprechen konnte. In der Zeichnung ist der Mann mit der Zahnlucke am oberen Kiefer zu sehen, im Bildtext liest man nach Lauten geschrieben, und in der Geschichte lesen wir, wie dieser nur mehr undeutlich sprechen kann. Dieser und seine Kumpanen mussten schnellstens zur nächstbesten Tür eilen, um dort zur Linderung seines Schmerzes erste Hilfe zu bekommen, in Form von Salbei, Nelkenöl oder vielleicht Schnaps, wie es möglicherweise in der damaligen Zeit üblich war.

In der benachbarten Hütte fanden sie, neben einem Ochs und einem Esel, eine Frau und einen Mann mit einem frisch geborenen Kind, das noch ganz feucht und runzelig war, und das herzerweichend weinte. Die vier soeben ausgebissenen Goldzähne überreichten sie zusätzlich zu den anderen mitgebrachten Gaben dem Neugeborenen als Geschenk.

Nach dieser Erzählung, die inhaltlich nahe an der Bibel dargestellt wird, waren aber dem Kind Gold und Myrrhe ziemlich egal, jedoch der Duft des Weihrauches berauschte es. Bei diesem Duft begann es zu strahlen, und so wurde es um ihn taghell mitten in der Nacht. In Anbetracht dieses Wunders eilten die Menschen von überall her zur Hütte.

Der Vater des Neugeborenen, der Zimmermann war, verkaufte am nächsten Tag die vier geschenkten Goldzähne, und richtete sich mit dem Erlös eine schöne Werkstatt ein.

Später in der Erzählung nahm Jesus abends eine Prise Weihrauch, redete in einem fort und strahlte dabei so sehr, dass der Zimmermann auch in der Nacht arbeiten konnte. Hier wird Jesus als bekifft präsentiert, was für die damalige Jugend ein durchaus interessanter Zustand war, aber in der Gesellschaft für Empörung sorgte [...] (Haderer 2002:9).

Jesus wusste auch zu scherzen, und mit einem tiefen Zug Weihrauch begab er sich auf ein Stück flaches Treibholz und surfte über das Wasser (Abb. 11). Hier tritt Jesus, unter den Einfluss von Weihrauch, als berauschter „Hippie“ auf einem Surfbrett auf (Haderer 2002:16).



*Abb. 11: Gerhard Haderer, Jesus als Surfer, 2002*

Als „Hippies“ wurde ein Teil der Jugend der 1968er Jahre bezeichnet. Diese galt zunächst als die Anti-Kriegsgeneration in den USA und später weltweit. Es war eine Jugend, die gegen den Vietnam-Krieg (1961-1968) demonstrierte, der ein großes Desaster für die US-Regierung und das größte Trauma für diese Weltmacht damals war. Es war eine Jugend, die gern Musik hörte, gern kiffte und als Slogan die Parole „Make Love not War“ ausrief (Vinen 2018:120). Diese Haltung verbreitete sich universell, aber vorwiegend bei der westlichen Jugend. Es ist bekanntlich eine generelle Erscheinung der Gesellschaft, dass jede Generation eine problematische Jugend aufweisen kann; aber die Generation 68, wie diese später genannt wurde, hat in dieser Zeit eine gesellschaftliche Veränderung bewirkt. Haderer setzte seinen Jesus in diese Zeit. Damals war das Windsurfen eine neue Sportart, viele probierten es, und viele konsumierten genauso gern Haschisch.

Später in der Erzählung führte der Weg Jesus zu einem alten blinden Schneider mit einer großen Brille. Dieser sitzt selbstgefällig und breitbeinig, mit Stöckelschuhen und gerollten Strümpfen mitten im Raum auf einem roten Sofa. So präsentierte Haderer in seiner kritischen Illustration Karl Lagerfeld, der ein bekannter Designer der Haute Couture in Paris war, und der immer mit großer dunkler Brille auftrat [...] (Haderer 2002:17).

Haderer verwendet in dieser Erzählung meistens Alltagsjargon, um die damaligen Ereignisse zu schildern, die alle dem Leser, der Leserin bekannt und vertraut sein müssen, um seinen Witz und seine Ironie zu verstehen.

Die wunderbare Vermehrung der Fische und des Weines findet hier ebenso statt, wie in der Bibel berichtet, und seine Jünger schlugen in dieser Erzählung Kapital daraus, um damit eine Weinkellerei von den besten Architekten und Baumeistern des Landes bauen zu lassen.

In einem Prunksaal in einem dieser Bauwerke (Abb. 13) fand ein Treffen der Massen statt und die Jünger beauftragten den begabtesten Koch des Landes ein Abendmahl mit den teuersten Köstlichkeiten vorzubereiten. Frische Himbeeren und Preiselbeeren wurden aus einem fernen

Land eingeführt. Jesus wurde in die Mitte des Tisches gesetzt, wo ein Riesenapparat Weihrauch verströmte.



*Abb. 12: Gerhard Haderer, Jesus mit seinen Aposteln, 2002*

Bei der Abrechnung des Gelages fanden zwischen dem Wirt und den Jüngern von Jesus Tauschgeschäfte statt. Die Apostel wurden immer reicher und Jesus machte seinen Missmut über die stattfindende Korruption bekannt. Danach gab es darüber einige Auseinandersetzungen mit seinen Jüngern. Nach den Bacchanalien begab sich Jesus in den Schatten eines Ölbaumes, um sich auszuruhen, wie hier weiter in den Zeichnungen geschildert wird.

Er zog mehrere kräftige Züge vom Weihrauch ein und fuhr auf in den Himmel, wo er jetzt auf seiner Wolke sitzt. Eine der Wolken ist aus purem Weihrauch (Haderer 2002:27).

Der damalige Erzbischof von Wien und Kardinal der römisch Katholischen Kirche Christoph Schönborn, kritisierte das Buch sehr scharf. Er nannte das Buch „Spottschrift“. Wolfgang Schüssel, zu dieser Zeit Österreichs Bundeskanzler, bezeichnete die Karikaturen als „Schundzeichnungen“. Es gab auch Reaktionen in Deutschland, Tschechien und Griechenland, unter anderem.

In der Zeitschrift Profil vom 29. März 2002 ist zu lesen, dass der damalige Salzburger Weihbischof Andreas Laun von „böartiger Revolte gegen Gott“ sprach, und auch der Wiener ÖVP-Politiker Peter Marboe übte Kritik und forderte außerdem strafrechtliche Konsequenzen nach dem Tatbestand des sogenannten „Blasphemie-Paragrafen §188“, und auch der Weihbischof Laun plädierte für die Einhaltung des Paragrafen §188 des Strafgesetzbuchs Österreichs, der die Herabwürdigung religiöser Lehren mit bis zu sechs Monate Freiheitsstrafe oder mit einer Geldstrafe bis zu 360 Tagessätzen ahndet.

Anlässlich des Comics „Das Leben des Jesus“ drohte Haderer in Griechenland eine Haftstrafe wegen Verletzung des öffentlichen Anstandes und religiöser Gefühle. Das Buch wurde beschlagnahmt und Haderer wurde in Abwesenheit durch ein griechisches Gericht verurteilt. Die Berufung ging zu Haderers Gunsten aus, wie die Nachrichtenagentur dpa meldete und er wurde in zweiter Instanz freigesprochen (netzeitung.de von 13. April 2005).

„Das Leben des Jesus“ rief damals heftige Auseinandersetzungen in der österreichischen Bevölkerung hervor, aber nicht nur da. Durch Verurteilungen und Strafverfahren erfahren wir, dass die Rezeption des Buches und die kritische Aufmerksamkeit weltweit war. Viele der im Buch gezeichneten Persönlichkeiten der damaligen Zeit kennen viele Menschen heute nicht mehr, da viele von ihnen nicht mehr leben oder sie spielen keine Rolle mehr im öffentlichen Leben Österreichs. Heute liest sich das Buch fast wie ein Kindermärchen und wirkt erfrischend harmlos.

Diese Beispiele sollen demonstrieren, wie Karikatur aktuell im jeweiligen Zeitgeist wirkt, gesellschaftlich rezipiert wird, aber auch wie sich die Zeichen der Zeit verändern. Die Politische Ikonologie ernährt sich ebenso aus den Ereignissen und aus dem Zeitgeist. Es sind synchrone Momente, die in der Zeichnung schnell skizziert werden.

Im Folgenden soll nun auf die Entwicklungen der Karikatur und der jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Implikationen in Frankreich, England und Deutschland eingegangen werden, da diese wichtigen Einflüsse auf die gesellschaftspolitische Entwicklung in Europa – und so auch für Österreich von Bedeutung sind.

#### **V.4. Die Karikatur in Frankreich**

Als Louis-Philippe am 7. August 1830 den französischen Thron bestieg, setzte Frankreich große Hoffnungen in ihn als Bürgerkönig. Die Enttäuschung ließ nicht lange auf sich warten, als bereits kurz nach seinem Amtsantritt dieser die Ziele der Französischen Revolution verraten hatte. Louis-Philippe entwickelte sich zunehmend zu einem konventionellen Monarchen und seine Machtgier wurde immer deutlicher (Wessolowski 1990:44).

Die Machtgier von Louis-Philippe machte Philipon, ein überzeugter Republikaner, zum schärfsten Kritiker des Königs, und als Herausgeber der beiden bedeutenden satirischen Wochenzeitungen „La Caricature“ (1830-1835) und später „Le Charivari“ (ab 1832), die sich ausschließlich der Politischen Karikatur widmeten, karikierte er diesen (Abb. 13) immer wieder als Birne (Heinisch 1988:39).

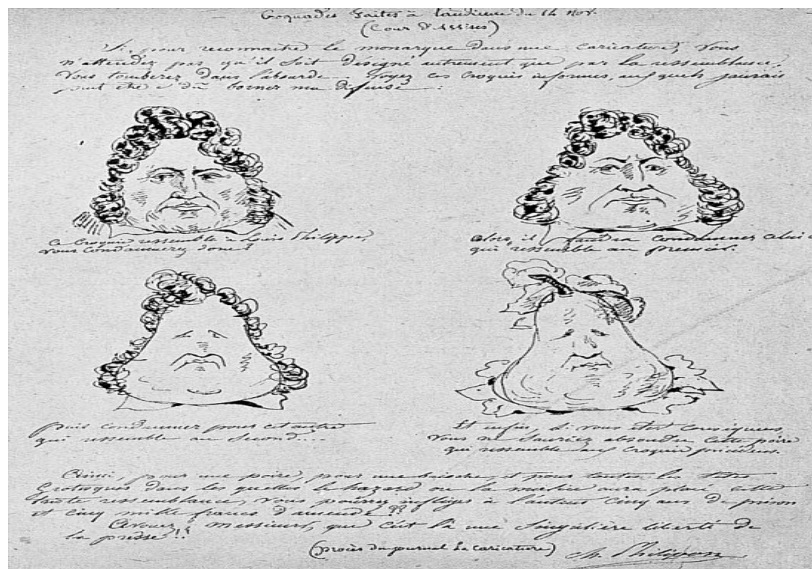


Abb. 13: Philipon, König Louis-Philippe, 1831

Philipon besaß als Herausgeber der vorher genannten Zeitschriften das größte Lithografie-Verlagshaus in Paris, was ihm ein Monopol über die Produktion und Verbreitung von Karikaturen in Frankreich sicherte. Louis Philippe fühlte sich von der berühmten Karikaturenzeitschrift „La Caricature“ als Person gedemütigt, weil darin seine birnenförmige Kopfform und sein ebensolcher Körperbau übermäßig betont wurden. Er strengte in den 1830er Jahren eine Reihe von Prozessen gegen Karikaturen und Karikaturisten an; darunter befand sich auch Honoré Daumier, einer der damaligen berühmten Karikaturisten, der für seine Karikaturen zu sechs Monaten Gefängnis und zu 500 Francs Geldstrafe verurteilt wurde (Heinisch 1988:29).

Im Jahr 1831 stand Philipon aus diesem Grund ebenfalls als Angeklagter vor dem Pariser Schwurgericht. Im Französischen heißt „poire“ übersetzt Birne und zugleich Trottel. Es kam in dieser Zeit zu einer Überflutung von Birnendarstellungen; die Figur der Birne wurde richtig populär und es wurde unmöglich diese Fülle an Zeichnungen von Birnen zu zensurieren.

Frankreichs progressive Künstler und Schriftsteller publizierten meistens in „La Caricature“. Unter ihnen auch Honoré de Balzac, der unter dem Pseudonym Comte Alexandre de B. sich hier angeschlossen hatte, sowie auch Jean-Isidore Grandville, auch ein bekannter Karikaturist dieser Zeit. Honoré Daumier stieß im Jahr 1833 dazu. Diese Zeitschrift avancierte in kürzester Zeit für ganz Europa zum Modell und Vorbild. Die Technik der Lithografie wurde dann oft stellvertretend für Karikatur-Zeichnungen verwendet (Wessolowski 1990:44).

Die Karikatur, vor allem in Paris, war fester Bestandteil der hart erkämpften Pressefreiheit und so reagierte sie besonders empfindlich auf die Einschränkung von Louis-Philippe, der durch die Revolution von 1830 unter dem Versprechen der Pressefreiheit an die Macht gekommen war. Anders die Situation in Deutschland oder in Österreich, wo jede freie Entwicklung durch die

reaktionäre Politik im Keim erstickt wurde. Hier kam es zu einem Anstieg der Karikatur-Produktion erst nach der 1848er Revolution gegen Ende des 19. Jahrhunderts, aber ein Fehlen einer oppositionellen Tradition gegenüber dem Staat blieb bemerkbar. Kaiser Franz Josef I. hatte sich in Österreich Zeit seines Lebens gesetzlich davor schützen lassen lächerlich gemacht zu werden (Heinisch 1988:40).

Eine besondere Erwähnung verdient die Karikatur zur Zeit der Französischen Revolution, da diese Zeit für die Pressefreiheit, für die Relativierung der Zensur, und für die Entwicklung der Politischen Karikatur entscheidend wurde.

Die Französische Revolution löste die Monarchie und den Absolutismus als Staatsform ab und Frankreich wurde in der Folge der erste demokratische Staat im Europa der Neuzeit. Die Französische Revolution wurde ebenso Vorbild für demokratische Revolutionen in Europa. Die Unzufriedenheit der Bevölkerung und die ständig steigenden Schulden führten unter König Ludwig XVI (1774-1792) zum Staatsbankrott. Ludwig XVI wurde wegen Verschwörung gegen die öffentliche Freiheit und wegen Anschlägen gegen die nationale Sicherheit zum Tode verurteilt und durch die Guillotine hingerichtet. Die Bürger stürmten in der Folge des Staatsbankrotts am 14. Juli 1789 die Bastille, das politische Gefängnis von Paris, das als Symbol der Unterdrückung galt. La Fayette (1757-1834) löste dann das königliche Heer auf und bildete eine Nationalgarde, die aus einer Bürgermiliz mit blau-weiß-roter Uniform bestand. Ein Aufstand der Bauern, die gegen ihre adligen Grundherren waren, folgte überall im ganzen Land.

Die Nationalversammlung schaffte die Feudalordnung ab und machte aus dem Ständestaat formal einen Klassenstaat, in dem jeder Zugang zu allen Ämtern und Berufen haben sollte. Am 26. August 1789 beschloss die Nationalversammlung die „Erklärung der Menschenrechte“. Es bildeten sich verschiedene Parteien, die ihre verschiedenen Ideen in der Nationalversammlung einbringen wollten. Ein Kompromiss wurde dann am 3. September 1791 als Verfassung verkündet, die sodann als Vorbild aller bürgerlichen Verfassungen in Europa des 19. Jahrhunderts diente. Am 21. Januar 1793 wurde Ludwig XVI hingerichtet. Nach der bürgerlichen Verfassung von 1791 wurden drei weiteren Verfassungen verabschiedet, die sich in vielem an die Verfassung von 1791 anlehnten. Die Monarchie wurde abgeschafft und die Republik ausgerufen (Hillenbrand 2002:256).

Ende des 18. Jahrhunderts, zur Zeit der Französischen Revolution, zirkulierten eine Unzahl an Druckschriften, die als fliegende Blätter auf der Straße, auf Jahrmärkten, auf den Verkaufsständen, bei Bouquinisten und anderen Buden verteilt wurden. Diese Blätter repräsentierten einen Schmelztiegel der Revolutionsgrafik, da auf diesen Radierungen, Holzdrucken und Kupferstichen ganz unterschiedliche Motive der Revolution zu sehen waren. Es wurde auf diese Art Wissen für die Analphabet\*innen reproduziert und so wurde auch Information an die ärmeren Einwohner\*innen der Stadt verteilt. Es gab auch Blätter, die an die gebildeten Schichten

adressiert waren. Die, für die Oberschicht produzierten Grafiken, verwendeten als Motive die Antike und die Zeichenwelt der „Volkskunst“ als Informationsquelle (Herding et al. 1989:20). Diese Bilderflut hatte eine traditionsreiche soziale Praxis des Bildergebrauchs. Die Grafik der Revolutionszeit erzeugte eine Veränderung und Umkehrung der Muster, die jahrhundertlang üblich waren. Visuelle Darstellungen von Kirche und Staat und von anderen Institutionen wurden hier instrumentalisiert für die Zwecke der Revolution. Der Adel wurde ebenso gern in verschiedenen Tiergestalten nachgebildet.

Die Emblematisierung von Bild und Text war seit 1531 in Verwendung, war stark verbreitet und der Text wurde hier gebraucht, um die Eindeutigkeit und Wirkung der Bilder zu betonen. Eine Verbindung von Bild und Text als eine neue Kunstrichtung wurde intensiv eingesetzt, und sie stellte in den Bildern auf diese Art eine magische Summe der Welt und der Überwelt als gemeinsame Information dar. Bildlegenden wurden erweitert und der Text wurde im Bild, neben oder über dem Bild eingefügt. Das Wissen von Eingeweihten mit moralischer Sinngebung, Motto oder Lemma, Ikon, Malerei oder Epigramm wurde in diesem Modus verbreitet.

Auch die Emblem-Tradition in Verbindung von Bild und Schrift übte großen Einfluss auf die Revolutionsgrafik aus. Mit der humanistischen Gelehrsamkeit der emblematischen Bildsprache, trotz aller Bindung an das Göttliche und an die katholische Kirche, war ein Arsenal an allegorischen, weitgehend säkularisierten Ausdrucksformen gegeben (Herding et al. 1989:33).

Die Revolutionsgrafik mischte mehrere Realitätsebenen miteinander und war sehr redundant; oft fehlte es dabei am Zusammenhang des Dargestellten und man versuchte jedoch mit dem Text eine Eindeutigkeit der Bilder zu erreichen. Hier war eine Abhängigkeit von Bild und Text festzustellen, was ein Charakteristikum in der Darstellung der rationalen Umbruchphase der französischen Geschichte war (Herding et al. 1989:36f).

Es entstanden neue Sinnbilder, wie die Waage als Symbol der Gerechtigkeit, die Waage konnte aber ebenso mit Ambivalenz behaftet sein; das Sinnbild Auge konnte sehr subtil sein und verschiedene Bedeutungen haben, wie als Auge Gottes: Gott wacht über die Gerechtigkeit, als göttliche Vorsehung, Erkenntnis und Kontrolle, aber auch als das Auge des Osiris in der ägyptischen Kunst, wo diese Symbolik ebenfalls bekannt war. Das Auge symbolisierte ferner Vernunft, konnte aber auch Waffe gegen Torheit und Fanatismus bedeuten. Das Auge stand für Wachsamkeit und, mit einem Lichtkreis dargestellt, war es ein Aufklärungssymbol. Auf der Brust eines Fürsten, auf seinem Herzen oder an seinen Handinnenfläche abgebildet zeigte das Auge, dass jede menschliche Handlung und Regung von Gott gelenkt wurde und auf diese Weise wurde ein Zeichen seiner göttlichen Erleuchtung sinnreich.

Der Freiheitshut, die Phrygische Mütze, und Herkules als Schutz der Verfassung waren ebenso oft verwendete Embleme. Herkules stand im 16. und 17. Jahrhundert in ganz Europa als Sinnbild für die Ordnung stiftende Leistung des absoluten Herrschers. Ein hohes Maß an Gefühlen und Botschaften wurde mit diesen Symbolen und Emblemen ausgedrückt. Hier bewahrheitete sich die Dialektik der Aufklärung, die behauptete, dass der Kult der Vernunft ohne ein hohes

Maß an Gefühlskoeffizienten sich nicht inszenieren ließe, und ohne eine mystische Vorstellung würde dies auch nicht gelingen.

Übliche Symbole der Zeit waren auch das Auge des Osiris sowie die Göttin Isis mit ihren unzähligen Brüsten als Fruchtbarkeitssymbol (Abb. 14). Der Isis-Kult war während der Französischen Revolution hoch im Kurs.

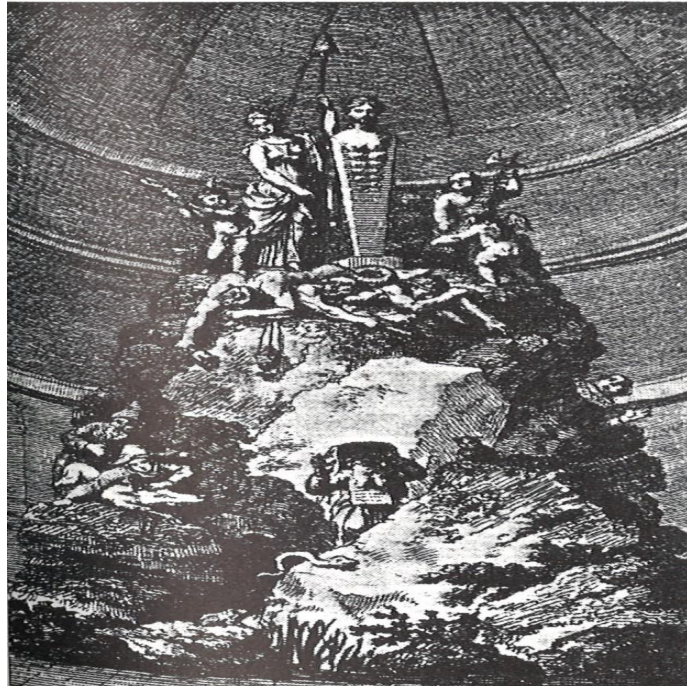


Abb. 14: Anonym, Osiris Kult

Während der Revolution waren Auge und Waage Zeichen dafür, dass Gott über die Einhaltung der Gerechtigkeit wacht. Interessant ist, dass die Zeichen und Embleme in den verschiedenen Phasen der Revolution ihre Bedeutung wechselten.

Später in der Zeit der Aufklärung geht die Verbindung zu Gott verloren, aber das Auge in einem Dreieck wurde von den Freimaurern häufig als Zeichen der Vollkommenheit weiterhin verwendet (Herding et al. 1989:44f). Das Feuer als Vanitas-Vorstellung, als Zeichen von Vergänglichkeit und Tod, verkündete das Ende einer ganzen Epoche. Die Herrlichkeit des *Ancien Régime* und die Aristokraten gingen zugleich in Höllenflammen auf. Die Moral wurde politisiert, was eine wichtige Leistung der Revolutionsgrafik wurde (Herding et al. 1989:50).

Ebenfalls wurde das Anstößige verwendet, um Kritik zu üben, um Lächerlichkeit zu vermitteln, aber auch als Mittel der Verachtung, wie es etwa in den verschiedenen Blättern und Pamphleten abgebildet wurde, sowie die Verwendung der Verfassung als Toilettenpapier oder das Fass als Metapher für übertriebene Genuss- und Trinkfreudigkeit (Abb. 15).



*Abb. 15: Anonym, Das Fass als Metapher*

Die Blätter waren allgemein derb, direkt und lustig elaboriert, mit Symbolen, Emblemen und mythologischen Szenen vollgestopft, auch mit allegorischen Verdichtungen der Natur und mit Personifikationen von Tieren. Die Tiere entsprachen ebenso einer gewissen Symbolik, wie zum Beispiel das Schwein, das auf diese Weise als Zeichen der Gier, Abhängigkeit und Barbarei vorgestellt wurde.

In dieser Zeit gab es enge Verbindungen zwischen den Illuminatenorden, den Freimaurern und der Ikonologie. So empfahl die Loge des Großen Orient im Jahre 1789 allen Freimaurern in Paris die Unterstützung der Revolution. Kein Wunder also, dass die revolutionären Embleme, Wahlsprüche und Symbole vielfach der Freimaurerei entlehnt wurden (Herding et al. 1989:40). Das Auge als polysemes Symbol konnte auch als Zeichen des höchsten Wesens im Umkreis des Christentums gedeutet werden; mit der Einbindung in einem Dreieck konnte das Auge auch Symbol der Gleichheit oder der Dreifaltigkeit dienen. In dieser Position der Allmacht konnte das Auge rächend und richtend auf die Erde zurückwirken (Herding et al. 1989:49).

Die drei Stände Adel, Klerus sowie Bürger und Bauern wurden in den Flugblättern der Französischen Revolution wiederholt abgebildet, kritisiert und verspottet. Mit der Karikatur wurde eine öffentliche Veränderung angestrebt und die Stände wurden als solche in Frage gestellt.

Wort und Bild erlangten in dieser Zeit eine neue Kampfqualität. Die Karikatur hatte öffentliche Aufmerksamkeit und konkurrierte mit der hohen Kunst. Sie bediente groteske Formen und Physiognomien, hatte Kunstfertigkeit, Beharrlichkeit und die Anerkennung nahm bei der Bevölkerung zu.

Nach der Französischen Revolution, zuzeiten Napoleons III, zeigten Karikaturen über ihn eine tierische Vergrößerung der Nase. Hier war die Groteske zu finden, wo die Übertreibung so dermaßen groß war, dass die menschliche Nase tierische Ausmaße nahm. Das Motiv der Nase ist und war in der Karikatur stark verbreitet, z. B. dort, wo fluchende Gestikulation reichlich skizziert wurde. Das Zusammenkommen von menschlichen und tierischen Zügen bilden eine der ältesten Formen der Groteske. Es war im Volk ein stark verbreitetes Vorurteil, man könne von Form und Ausmaß der Nase auf die Größe und Leistungsfähigkeit des männlichen Geschlechtsorgans schließen. Auch in der mittelalterlichen und Renaissance-Literatur wurde diese Relation beschrieben. Mund und Nase sowie Unterleib und Phallus, danach der After, eigneten sich am besten, um das Groteske des Leibes darzustellen. Auch dort, wo die Grenzen zwischen Leib und Leib sowie Leib und Welt, dort wo die Akte der Körper-Dramen stattfinden. Essen, Trinken, Ausscheidungen, Begattung, Schwangerschaft, Geburt, Altern, Krankheit, alle diese menschlichen Vorgänge eigneten und eignen sich hervorragend, um das Groteske darzustellen (Bachtin 1990:15ff).

Seit dem 16. Jahrhundert hatte die Karikatur große Erfolge mit der Verformung von Gesicht und Körper, mit der Hervorhebung von gewissen Qualitäten und auch manches davon wurde einfach frei erfunden (Herding et al. 1989:64). Auch heute bedient sich die Karikatur dieser Figuren, Anekdoten und Methoden.

Die Karikatur in der Öffentlichkeit diene und dient heute noch zur Kritik, zur Belustigung, und hatte und hat, damals wie heute, Witz, Wortwitz und verfolgt oft didaktische Zwecke. In der Revolutionszeit sowie jetzt möchte die Karikatur eine Anregung zum Nachdenken sein.

## **V.5. Die Karikatur in England**

Die eigentliche Politische Karikatur entstand erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts speziell in England und erlebte dort einen Durchbruch, da sie hier eine Synthese von politischem Spottbild und säkularisiertem Bildzugang entwickelte, und sie stand in engem Zusammenhang mit der Entwicklung der Presse und der bürgerlichen Öffentlichkeit, was sich in der Ausrichtung der Karikaturen bemerkbar machte.

In England war William Hogarth (1697-1764) einer der Begründer der dortigen Karikatur. Sein Ruhm verbreitete sich auch auf dem Kontinent in Kreisen einer kleinen europäischen intellektuellen Elite, die sich mittels Briefen und Büchern austauschte. Die Karikaturen waren nicht nur der Zensur ausgesetzt, sondern es gab auch viele Raubkopien. Hogarth erreichte in Großbritannien im Jahr 1735 eine rechtliche Regelung, um diese Raubkopien zu verhindern.

Es waren diese Grafiken von William Hogarth, die zur Herausbildung eines bürgerlichen Kunstverständnisses in England beigetragen haben. Der Begriff „Karikatur“ hatte damals einen abschätzigen Beigeschmack. Die Karikaturen wurden allgemein als etwas Anstößiges, ohne künstlerische Ambitionen, empfunden und wurden in Verbindung mit Burlesque, monströs oder zu etwas Übertriebenem gebracht. Hogarth war sehr bemüht diesen abschätzigen Charakter der Karikatur zu revidieren. Die Karikatur wurde allmählich zu einer bürgerlichen Kunstform. Diese Entwicklung hing eng mit der im Jahre 1696 aufgehobenen Pressezensur zusammen (Heinisch 1988:37f).

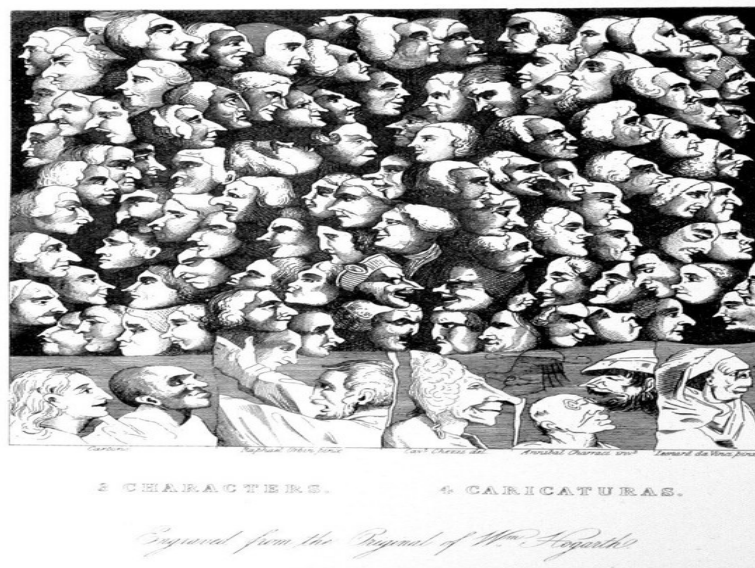


Abb. 16: William Hogarth, *Characters, and Caricatures*, 1743

In dem Blatt „Characters, and Caricatures“, 1743 (Abb. 16), setzte Hogarth moderne Charaktere in Beziehung zu Portaitköpfen von Raffael und in Gegensatz zu Karikaturen von Annibale Carracci, Pierleone Ghezzi und von Leonardo da Vinci am untersten Rand seines Blattes (Heinisch 1988:84).

Das untere Viertel dieses Blattes zeigt acht Köpfe, von denen sich sieben von den oberen Köpfen unterscheiden, indem sie als Büste gestaltet sind. Die darüberstehenden Profile sind bis auf eines eher prunklos gezeichnet. Ein Kopf, hier mit Blick nach links, wurde, mit ausgeführtem Oberkörper, mitten im Blatt dargestellt. Diese Figur soll Ähnlichkeit mit dem damaligen regierenden englischen König Georg II zeigen und wurde zeichnerisch aus der Masse hervorgehoben. Hogarth war sehr bemüht mit seinen Bildern die strikte Trennung von hoher und niederer Kunst zu durchbrechen, so versuchte er ein mittleres Genre zu etablieren. Hier konnte man noch nicht von eigentlicher Karikatur sprechen. Seine Grafiken waren allerdings mit seiner Entwicklung

der Karikatur-Sprache von entscheidender Bedeutung, auch im Erreichen einer Bildung des bürgerlichen Kunstverständnisses (Heinisch 1988:85).

Hogarth verwendet die Form einer Bilderfolge in einigen seiner Arbeiten, um einen moralischen Schluss in diesem bildlichen Nacheinander zu verdeutlichen. Damit rückte er in die Nähe der Bildgeschichte wie es heute bei den Comic Strips der Fall ist. Seine Bilder scheinen etwas zu erzählen und sollten ohne Text auskommen. Hogarths Kunst wich damals bewusst ab vom Geschmack des englischen Hochadels, der bis zu diesem Zeitpunkt ausländische Maler bevorzugte (Heinisch 1988:86).

Manche Zeichner entdeckten anhand von italienischen Vorbildern, dass die detaillierte sorgfältige Art in der Umsetzung der Bilder à la Hogarth nicht notwendig war, um eine Wirkung zu erreichen; sie zeichneten ab dann nur das Nötigste, um eine gewisse Flüchtigkeit und Einfachheit zu erreichen (Heinisch 1988:90).

Alle diese Zeichner unterschieden sich von Hieronymus Bosch und Leonardo da Vinci, die schöne und hässliche Physiognomien nebeneinanderstellten, um den Reichtum der Natur zu dokumentieren, während die späteren Karikaturisten unschöne Physiognomien von Personen, die auf irgendeine Weise kritisiert wurden, oder über die man sich lustig machte, oder sie verspottete, entwickelten (Platthaus 2016:38f).

Zum mächtigsten Antrieb für die Entwicklung der ereignisbezogenen Politischen Karikatur in England wurde die Französische Revolution als Anlass gesehen, und es wurde den Sympathien des englischen Bürgertums für die Seite der französischen Revolutionäre dieser Aufschwung zugeschrieben. Um das Jahr 1790 schlug die Stimmung um, und die Darstellungen wurden immer heftiger antifranzösisch. James Gillray verwendete und entwickelte den Begriff „Sansculotte“ als spöttische Bezeichnung der französischen Revolutionäre. Die „Culotte“ war im engeren Sinn die Kniebundhose der französischen Adligen. So waren die „Sansculotten“ Personen ohne ein solches adeliges Beinkleid. „Sans culotte“ wörtlich übersetzt bedeutet ohne Hose; im Gegenzug dazu, ist „poissarde“ die Bezeichnung für das weibliche Gegenstück (Heinisch 1988:92).

Die letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts in England wurden von der Industrialisierung mit allen ihren sozialen Auswirkungen geprägt. Die Bevölkerung Englands verdoppelte sich in den Jahren 1750-1820 von 7,8 auf 14,3 Millionen Personen, was mit einer Proletarisierung gekoppelt war. Der drohende soziale Abstieg von selbstständigem Handwerk zur Lohnarbeit verschärfte das Klima der Abgrenzung (Heinisch 1988:109f).

Karikaturen appellieren an eine kollektive emotionale Grundhaltung, sie bauen nicht auf rationale Überlegungen und sie lassen sich nicht mit Argumenten begründen. Diese emotionale Grundhaltung wird nicht ausgesprochen, sondern wird mitunter unterschwellig in den Dienst einer politischen Tendenz gestellt (Heinisch 1988:109).

Die seinerseits von Hogarth geübte Moralkritik wurde von der Sozialkritik von James Gillray abgelöst, die immer mehr antifranzösisch und aggressiver wurde. Gillrays Karikaturen waren häufig sexuell, sexistisch, sadistisch und außerdem setzte er in diese Texte ein.

Die Traumdeutung wurde in den Karikaturen ebenfalls immer präsenter. Dem Volksglauben nach hat der Traum einen visionären Charakter, was man der Karikatur gelegentlich auch zuschreiben kann (Heinisch 1988:100).

Um die Jahrhundertwende wurde dann der antifranzösische Typus des „Sansculotten“ der englischen Karikatur auf Napoleon übertragen. Um das Jahr 1803, als die Angst der Engländer vor einer französischen Invasion am größten war, erreichten die englischen Karikaturen, die sich mit Napoleon beschäftigten, einen Höhepunkt, was die Qualität und die Quantität betrifft. In dem Maße als die fiktive Bedrohung seitens Englands zunehmend als real angesehen wurde, schrumpfte die Figur Napoleons zusehends ein und er wurde beispielsweise nicht mehr als riesiger Barbar, sondern als winziger cholertischer Zwerg dargestellt, in Anspielung auf seine kleine Gestalt.

Gillray propagierte für Napoleon die Spottbezeichnung „Little Boney“ und in seinen Zeichnungen schrumpfte die Napoleon-Figur immer mehr zu einem Kopf mit dem von diesem emblematisch verwendeten Zweispitz. Napoleons Allmachtsphantasien wurden zusehends durch politisches Wunschdenken überlagert und nach dem Russlandfeldzug, als seine Stärke endgültig gebrochen war, wandelte sich sein Nimbus noch einmal um, und die Vorliebe der Karikaturisten galt dann vor allem seinem Faible für pathetische Gesten und große Worte. Napoleon wurde die erste universale Figur der europäischen Karikatur und die Karikatur etablierte sich dann als mächtiges Kampfmittel der politischen Auseinandersetzung, was dazu führte, dass, als der äußere Feind Napoleon wegfiel, die Karikatur einer starken Kontrolle des Staates unterworfen wurde. Es folgten dann in ganz Europa strengere Bestimmungen, wie die „Karlsbader Beschlüsse“ von 1819 im Deutschen Bund, die „Six Acts“ in England und 1822 das „Tendenzgesetz“ in Frankreich, wo versucht wurde die Presse- und Bildfreiheit einzuschränken. Am stärksten gelang dies im deutschsprachigen Raum, während sich in England und Frankreich die Zensurgesetze nicht lange halten konnten (Heinisch 1988:127ff).

Die Karikatur entwickelte sich weiter und gab eindeutig wesentliche Impulse in den ersten Jahren in England, später in Frankreich, wo sie seit dem Jahr 1814 stärker in den Vordergrund trat. In Deutschland entstanden eigenständige Karikaturen erst nach dem Jahr 1813 und wirkten gegenüber den englischen und französischen Blättern naiv und weniger schlagkräftig. Die Karikatur-Produktion zentrierte sich in Deutschland hauptsächlich in den Städten Leipzig, Berlin und Nürnberg, wo sie meistens anonym erschienen (Heinisch 1988:129f).

In England wurde die Zeitschrift „Punch“ im Jahr 1841 vom Journalisten Henry Mayhew und vom Grafiker Ebenezer Landells gegründet. Diese Zeitschrift prägte damals den Begriff ‚Cartoon‘, und sie kopierte die Zeitschrift „Charivari“ von Charles Philipon, die neun Jahre älter

war, und die in Paris für die scharfe Satire ihrer Karikaturen bekannt war (Platthaus 2016:143). Einer der berühmten Zeichner im „Punch“ war damals John Tenniel, der mit seiner Karikatur „Dropping the Pilot“ sehr populär wurde. Hier die bekannte Karikatur „Dropping the Pilot“, (Abb. 17).



*Abb. 17: John Tenniel, Dropping the Pilot, 1890*

In Deutschland wurde die Karikatur mit dem Namen „Der Lotse geht von Bord“ oder „Den Steuermann fallenlassen“ sehr bekannt. In dieser Zeichnung ist Bismarck zu sehen, der langsam eine Gangway hinunter geht, während oben an der Reling Kaiser Wilhelm II ihn mit verschränkten Armen kritisch beobachtet. Bismarck hatte unfreiwillig, nach fast fünfzig Jahren als Reichskanzler, das Ruder des Staates verlassen müssen. Die Karikatur erschien am 29. März 1890, zehn Tage nachdem Bismarck auf Verlangen des erst anderthalb Jahren regierenden Kaisers sein Amt aufgeben musste. Bismarck war damals die Symbolfigur Deutschlands und der wichtigste Staatsmann seiner Zeit (Platthaus 2016:142).

Das Motiv „Dropping the Pilot“ von Tenniel wurde in vielen Varianten und zu verschiedenen politischen Ereignissen weltweit übernommen.

Die Zeitschrift „The Punch“ hatte in ganz Großbritannien und im britischen Imperium ihre Verbreitung und war somit weltweit das führende Satiremagazin dieser Zeit. Tenniel blieb einst mehr als fünfzig Jahren lang „First Cartoonist“ und zeichnete mehr als zweitausend Karikaturen. Der „Punch“ entwickelte sich im 20. Jahrhundert zu einer eher konservativen Institution und wurde im Jahr 1992 eingestellt (Platthaus 2016:147).

Die unterschiedlichen Formen der Öffentlichkeit in England am Ende des 18. Jahrhunderts und in Frankreich und Deutschland im 19. Jahrhundert drückten sich in der jeweils für ihre Zeit charakteristischen Form der Karikaturen aus. So übt die Karikatur eine Schlüsselrolle im Verständnis der jeweiligen politischen Standpunkte aus (Heinisch 1988:83).

An dem damaligen Durchbruch der Karikatur als Ausdruckform waren vor allem die holländischen Vorbilder beteiligt, die schon eine Tradition des Spottbildes mit politischer Tendenz in

der Reformationszeit pflegten. Der niederländische Grafiker Cornelis Dusart zeichnete damals Karikaturen mit deutlichem politischem Inhalt und mit Spottbildern der Reformationszeit. Die ehemalige protestantisch-bürgerliche Gesellschaft orientierte sich an den Tugenden des Fleißes, der Sparsamkeit und des nüchternen Gewinnstrebens, was sich in den Karikaturen zeigte, und man findet hier erstmals Ansätze zur ereignisbezogenen Politischen Karikatur (Heinisch 1988:85).

## **V.6. Die Karikatur in Deutschland**

In Deutschland, aber auch in Österreich gibt es in Analogie zu Frankreich (Callot, Daumier, Philipon, Rops u. a.) oder England (Cruikshank, Gillray, Hogarth u. a.) eine vergleichsweise kurze nationale Geschichte der Karikatur. Erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in diesen Ländern eine entsprechende Tradition. Zu dieser Zeit entstanden ebenfalls Zeitschriften und Illustrierte, die zunehmend häufig satirische Zeichnungen bzw. Karikaturen enthielten (Nuissl et al. 2017:69).

Im Folgenden wird hier näher Bezug auf die Karikatur in Deutschland zur Zeit des Ersten Weltkrieges genommen, da diese damaligen Formen der kritischen Äußerungen einen wesentlichen Einfluss auf die weitere Entwicklung, die hier stattgefunden hat, hatte. Vorwiegend eingegangen wird auf die Politische Karikatur, die der Dada-Kreis in Berlin veröffentlichte, die mit Spott und Ironie auf die Ereignisse und auf die Politik dieser Zeit reagierte, wenngleich ebenso festzustellen ist, dass die Karikaturen, aber auch Cartoons und Filme über Hitler und den Nationalsozialismus bis heute nicht verstummen. Charlie Chaplins Film „Der große Diktator“ (1940) oder Ljubitschs „Sein oder Nichtsein“ (1942) haben damals wie heute für herzhaftes Lachen gesorgt. Die antisemitischen Karikaturen erniedrigten die Juden, gekoppelt mit der Idealisierung der eigenen Identität zum synthetischen Germanen (Heinisch 1988:43).

In Deutschland herrschte eine strengere Zensur als in England oder in Frankreich, dadurch waren die öffentlichen Manifestationen jeglicher Art etwas gedämpfter. In den Jahren des Ersten Weltkrieges machten die Menschen in Deutschland, aber auch anderswo in Europa, Erfahrungen mit den Schlachtfeldern des Krieges — und damit mit dem massenhaften Tod. Die Künstler und Künstlerinnen dieser Zeit reagierten mit Montagen, Collagen und Karikaturen als eine mögliche Form im Umgang mit dem Schrecklichen. Mit ihren Werken wollte das Proletariat und die Dada-Bewegung in Berlin auf die Kriegspropaganda und auf die politischen und sozialen Ereignisse reagieren. Einer dieser Künstler der Dada-Bewegung war John Heartfield, der eigentlich Helmut Herzfelde hieß, ein anderer war George Grosz, ursprünglich Georg Gross genannt (Schober 2009:211).

Im Jahr 1917 brachte Richard Hülsenbeck aus Zürich den Begriff und die Ideen von der Bewegung „Dada“ nach Berlin. Hier hatte sich eine Gruppe von Aktivisten zusammengeschlossen.

Diese kamen aus der Kunst, der Literatur und Publizistik, zu denen auch Grosz und Heartfield gehörten. Heartfield wurde damals besonders für seine politischen Fotomontagen bekannt.

Nach George Grosz nannten sich die Künstler\*innen damals „Dadaisten“. Die „Dada-Bewegung“ kam aus Zürich, wo sich einige Dichter\*innen, Maler\*innen und Musiker\*innen während des Krieges im Cabaret Voltaire trafen, um mit Hugo Ball und Richard Hülsenbeck die Bewegung „Dada“ zu entwickeln. Hans Arp, Emmy Hennings und andere internationale Künstler\*innen arbeiteten hier an einem futuristischen Konzept der Kunst (Grosz 1974:129).

In den ästhetischen Ausdruckformen der „Dada“-Künstler\*innen fanden sich neben Montagen, Collagen, Plakaten und Karikaturen auch die Parodie und die Ironie, die sie taktisch gegen den Krieg einsetzten (Schober 2009:211).

Die „Dada-Bewegung“ hatte den Anspruch alles zu zerschlagen, um in der Gesellschaft eine reinigende, kathartische Wirkung zu erzielen.

Im Eifer sich von anderen Kunstgruppen und Ideologien abzugrenzen, traten sie parodistisch oder ironisch gegen die Standpunkte der Kunstrichtung des Expressionismus auf; seit Beginn der 1920er Jahre gegen die Demokraten und die Repräsentanten von „Weimar“, die sie „Republikanischen Automaten“ nannten (Schober 2009:211ff).

Die Dadaisten traten, neben den Parodien, Aktionen, Montagen und Collagen auch mit sogenannten „Komplexbildern“ in der politischen Propaganda auf. Sie schrieben in ihren Zeitschriften über die „Reklamemöglichkeit“, die genauso mit ihrer Kunst verbunden war (Schober 2009:214).

Zwischen den Jahren 1918 und 1920 politisierte sich die Bewegung zusehends und sie stellten sich auf die Seite des revolutionären Proletariats. Intern gab es Spannungen mit einer nicht weniger starken Gruppierung, die Richard Hülsenbeck als die „amerikanische Seite des Buddhismus“ bezeichnete. Auf dieser Seite fand eine Verquickung diverser Strömungen, wie der Psychoanalyse, der Popkultur und bis zum Buddhismus, statt.

Der von der Revolution erzeugte öffentliche Raum wurde mit Utopien, Mythen, Gefühlen, Projekten und mit anderen, sowohl neuen als auch alten Ideen besetzt. Diese Gruppe pflegte überdies ein positives Verhältnis zu Amerika, was Hülsenbeck als „mystisches Amerika“ bezeichnete, denn für sie alle war Amerika eine Projektionsfläche für Utopien.

Die Beziehung zur „neuen Welt“ wurde schon bei George Grosz sichtbar mit seiner Umbenennung von Georg Gross zu George Grosz im Jahre 1915.

In der folgenden gemeinsamen Darstellung (Abb. 19) von George Grosz und John Heartfield von 1919 „Dada-merika“ sind Normierungsinstrumente wie Messband, Tabelle, Uhr, Geld sowie ein Küchenmesser, ein Reibeisen und eine Sternenkarte, typografische Elemente aus Presse und Werbung, Hochhäuser und Maschinen abgebildet. Hier nehmen sie Bezug auf die Massenkultur und Normierungsinstrumente, die in der damaligen Zeit hochaktuell waren (Schober 2009:221f).

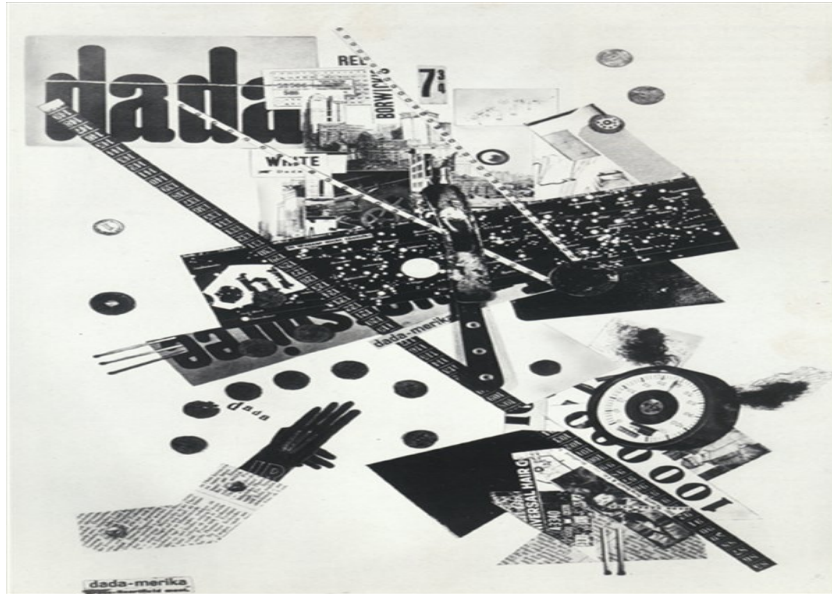


Abb. 18: George Grosz, John Heartfield, *Dada-merika*, 1919

Es war eine komplexe Mischung aus Revolution und mystischem Amerika, die dem Wunschbild der Dadaisten damals entsprach, um die „unheimliche und ekelhafte“ Umgebung zu vergessen und um gleichzeitig an einen Sinn und an eine Richtung einer Modernisierung und Kultur in diesem Umkreis zu glauben. George Grosz schrieb in seinen Erinnerungen: *„Die Stadt war dunkel, kalt und voller Gerüche. Ihre Straßen wurden wilde Schluchten voll Totschlag und Kokainhandel. (...) Längst hatte man sich an alles Unheimliche und Ekelhafte gewöhnt. (...) Dann kamen amerikanische Soldaten vorbei, die Schokolade an die Passanten verteilten, was ein Zeichen, dass es aufwärts ging, war“* (Grosz 1974:118ff).

Mit den Folgen des Krieges und mit der politischen Unsicherheit zeigten sich die damaligen Künstler\*innen solidarisch mit den Arbeiter\*innen, die gegen die herrschende Ordnung waren. Der „Dada-Kreis“ wurde zunehmend kritisch und spöttisch in Anbetracht der politischen Geschehnisse, die sich um das Jahr 1920 in der Weimarer Republik abspielten, vor allem gegenüber der Politik im engeren Sinn, die aus verschiedenen Parteien, Politikern, Parlament und Wahlen bestand (Schober 2009:223f).

Ab dem Jahr 1921 änderte die KPD (Kommunistische Partei Deutschland) gegenüber ihren eigenen ironischen und parodistischen Praktiken den Standpunkt, und sie diskutierten mit der Kommunistischen Internationale wie sie die neu entwickelte Massenkultur und Unterhaltungsindustrie nutzen könnten. Sie waren der Meinung, dass eine gute Karikatur mehr erreichen könnte als ein langweiliger Artikel (Schober 2009:229).

Trotz der, zum Teil auch heftigen, Auseinandersetzungen zwischen dem „Dada“ und der KPD, konnten diese sich zeitweise einigen. Die Dadaisten verwendeten weiterhin konsequent Parodie, Ironie und Montage in ihren Veröffentlichungen, die aber nicht immer bei der KPD und der

Anti-Weimar-Politik Anklang fanden. Die Praktiken der „Dada“ waren in diesen Jahren weiterhin erfolgreich.

Eine zunehmende Republikfeindlichkeit auf Seiten der Bevölkerung machte sich breit. Die Bevölkerung identifizierte sich immer mehr mit den Kollektivkörpern „Bund“ und „Bewegung“. In den 1920er Jahren entwickelte sich parallel in Kreisen der Elite eine Gruppe, die bezüglich der Republik ein ähnliches Feindbild teilte. Die antirepublikanischen Ressentiments, die Inflation und die hohe Arbeitslosigkeit verstärkten diese Gefühle der Ohnmacht. Die Abkehr von „Weimar“ erfolgte früher als die Hinwendung zur NSDAP (National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei), die aber eine Akzeptanz auf Seiten der Rechten und der Linken für die „totalitäre Versuchung“ schuf (Schober 2009:238f).

Die mit der Demokratie einhergehende Unsicherheit sollte mit einer Sicherheit, die das „Verschweißen der Massen“ und ihrem Führer versprochen, ersetzt werden.

Die Präsenz von wechselseitigen parodistischen und ironischen Sichtweisen des Liberalismus, des Parlamentarismus und des Parteiensystems in ihren Veröffentlichungen machten die rechte und die linke Seite zum Hanswurst bei der Bevölkerung.

Die entstehenden Kollektivkörper definierten sich sowohl als Gegner der Republik als auch des herrschenden „Kapitalismus“. Man versuchte die entstandene Spaltung der Bevölkerung durch eine „Volksgemeinschaft“ zu überwinden. Die Arbeiterschaft wurde zur Retterin und Einheitsstifterin der Nation stilisiert. Die Nationale Sozialisten wanderten zur KPD und Kommunisten zur NSDAP.

Die Figur des Arbeiterhelden ermöglichte solche Übertritte und diese Figur war von innovativen Ideologien und Mythen durchzogen, so wie von populistisch ausgerichteten Bewegungen, die auch von christlichen und mystischen Erzählungen geprägt waren. Hier ergeben sich Parallelen zu dem Narrativ und zu den Flugblättern der Karikaturen der Französischen Revolution. Ab etwa 1925 war nur mehr Ironie und Parodie gegenüber dem „Klassenfeind“ erlaubt und jede Thematisierung des „Eigenen“ ausgeschlossen. Man stellte den Kampf um den Heroismus in den Vordergrund, der an den Slogan von George Grosz und John Heartfield „Platz dem Arbeiter!“ anknüpfte.



*Abb. 19: Nikolaus Sagrekov, Platz dem Arbeiter!, 1928-35*

Nikolaus Sagrekow (1897-1992), russischer Maler in Berlin, entwarf ein entsprechendes Plakat (Abb. 19) nach der Art der Neuen Sachlichkeit und zeigte einen nach vorne stürmenden Mann, dessen muskulöse Arme, wahrscheinlich mit einer Fahne schwenkend, in die Höhe ragen. Es ist das Bild eines Riesen-Proletariers in holzschnittartiger grober Schraffierung. Der Blick ist nach vorne gerichtet. Diese Figur wurde zum „deutschen Arbeiter“ stilisiert und in der aufständischen Tradition mit dem Kampf gegen den Faschismus identifiziert. Der Abwehrkampf gegen den Faschismus wurde zugleich einer der größten Klassenauseinandersetzungen nach dem Ersten Weltkrieg.

Diese Ästhetik wurde immer mehr zur Identifizierung herangezogen, und jede Abweichung oder jeder Versuch der Differenzierung hiervon wurde als „feindlich“ bewertet. Die Kommunisten orientierten sich in diesen unsicheren Zeiten an der Identität „Klasse-Partei-Führung“ und die Faschisten an „Volk-Partei-Führer“. Eine Polarisierung machte sich breit und die NSDAP wurde zu einer Sammelbewegung der Bevölkerung (Schober 2009:242f).

Die Gesellschaft in Deutschland befand sich zwischen den zwei Weltkriegen in großem Aufruhr. Große Arbeitslosigkeit, Hunger und Not beherrschten den Alltag. Diese kollektive Unsicherheit bedrückte die Bevölkerung und fand Echo bei den Künstlern und Künstlerinnen der damaligen Zeit.



Abb. 20: George Grosz, *Die Stützen der Gesellschaft*, 1926

Dieses Ölgemälde von George Grosz (Abb. 20) ist im Jahr 1926 entstanden, befindet sich in der Neuen Galerie Berlin und zeigt vier klar in ihrem Erscheinungsbild unterscheidbare Personen auf verschiedene Ebenen, die sich durch das Hochformat überschneiden. Im Bildhintergrund ist noch ein Soldat abgebildet und schemenhaft mehrere bewaffnete Soldaten. Die Soldaten verdeutlichen die damalige politische Situation. Der blutverschmierte Degen und die Pistole in der Hand des vorderen Soldaten sind Zeichen der Massenvernichtung. Das Bild zeigt ebenso, dass Grosz die drei Instanzen Kirche, Kapitalismus und Militär als hauptsächliche Stützen der Gesellschaft sah, denen er misstraute und denen er die Schuld am Krieg gab. Im Vordergrund am Tisch ist ein Burschenschaftler in einem hellbraunen Anzug, bei dem an seiner blauen Krawatte ein goldenes, funkelndes Hakenkreuz zu sehen ist. Er scheint ein Mitglied einer schlagenden Verbindung zu sein, darauf deuten sein Säbel und der Bierkrug hin. Sein

Gesicht ist von der Seite zu sehen und ist durch eine Narbe oder Schnittverletzung gezeichnet. Sein Blick ist aggressiv und gereizt. Aus seinem Schädel ragt ein unerkennbares Gewirr heraus. Auf der linken Seite des Bildes, hinter dem Burschenschaftler befindet sich ein schwächlicher Herr mit einem Schnurbart. Unter seinen rechten Arm sind mehrere Zeitungen geklemmt und mit der Hand hält er eine große lange Feder fest, die ein Schreibmittel zu sein scheint, was ihn als Mann der Presse ausweist. Er hat einen umgestülpten Nachttopf auf dem Kopf.

Die dritte Figur rechts zeigt einen dicken Mann mit roten Wangen und einer Knollnase, was auf seinen Alkoholkonsum anspielt. Er trägt eine Fliege um seinen Hals und statt der nicht vorhandenen Schädeldecke quilt dort ein Haufen Kot, der dampft. Diese Symbolik finden wir auch bei Gerhard Haderer wieder.

Der Pfarrer dahinter trägt einen schwarzen Talar, ein schwarzes Barett auf seinem Kopf, öffnet die Hände zur linken Seite hin und scheint zu grinsen.

Dieses Bild von George Grosz, im Stil der Neue Sachlichkeit, dokumentiert seine gesellschaftskritische Position. In seinen Werken kritisierte Grosz den Militarismus und das Spießbürgertum der Weimarer Republik.

In den Wahlen von 1932 hatte die NSDAP Stimmverluste gegenüber den Wahlen von 1930 erlitten, aber die Zustimmung reichte, um am 20. Jänner 1933 die „Regierung der nationalen Konzentration“ auszurufen, und um dann Gleichschaltungen und Ausgrenzungen von den „Feinden“ vornehmen zu können. Die Kollektivkörper „Bund“ und „Bewegung“ konnten damit ihre rassistische Auslegung der Arbeiterhelden hegemonial machen. Nach der Machtergreifung okkupierten die Nationalsozialisten nicht nur die Figur des Arbeiterhelden, sondern auch die in den 1920er Jahren erfolgreichen Taktiken der Montage und der Ironie in der Darstellung, um ihre Position zu festigen, und durch ihren Spott, ihre Zweifel und Unsicherheit wurden sie stark gegenüber den „Feinden“. Sie schalteten die Gegner mit der Taktik von Parodie, Spott oder Ironie aus und auf diese Art kontrollierten sie diese (Schober 2009:245f).

Diese Verschiebungen, Aneignungen und Brüche verunsicherten die Dadaisten und führten zu Trennungen und Polarisierung in der Bewegung. Eine neue Verhandlung von Demokratie, Satire und Totalitarismus wurde notwendig (Schober 2009:249f).

Helmut Herzfield alias John Heartfield kritisierte in seinen Fotomontagen der dreißiger und vierziger Jahre den Nationalsozialismus und Adolf Hitler aufs Schärfste. Im Jahr 1932 erschien die Montage „Der Sinn des Hitlergrusses“ auf der Titelseite der „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“ (Abb. 21).



Abb. 21: John Heartfield, *Der Sinn des Hitlergrusses*, 1932

In dieser Fotomontage von Heartfield wird auf der rechten Seite Adolf Hitler im Profil bis zur Hüfte abgebildet. Der rechte Arm ist zum Deutschen Gruß erhoben. Hinter ihm, doppelt so groß links im Bild, ist eine mächtige männliche Figur, die in ihrer rechten Hand Tausendmark-scheine hält und diese in Hitlers erhobene Hand legt. Über seinem Kopf ist in weißer Schrift zu lesen „Der Sinn des Hitlergrusses“, am unteren Bildrand „Kleiner Mann bittet um große Gaben“. Heartfield zeigt hier den Hitlergruß als Aufforderung, Spendengelder an die Partei fließen zu lassen. Hier werden zwei Aspekte des Nationalsozialismus dargestellt: einerseits der inszenierte Personenkult in Form der Gestik, Hitler hier als „Kleiner Mann“, andererseits die Abhängigkeit Hitlers und seiner Partei von den industriellen Geldgebern (Fleckner et al. 2021:48). Die „Arbeiter-Illustrierte-Zeitung“ publizierte ab 1930 regelmäßig Heartfields Fotomontagen, der auch im Exil in Prag und London seine Arbeiten bis 1938 lieferte (Wessolowski 2021:48).

Kein anderer deutscher Grafiker war den Nazis so ein Dorn im Auge wie John Heartfield, der als Gründer der künstlerischen Fotomontage gilt, John Heartfield war nicht nur der Begründer der Foto-, sondern auch der Karikaturcollage und kein anderer hatte sich so entschieden politisch positioniert, und zusammen mit Grosz nahm er in der Weimarer Republik den Bildkampf gegen rechts auf. Heartfield fertigte im Exil weitere Collagen an, darunter im Juli 1932 die berühmte Röntgenaufnahme von Adolf Hitler: Auf der Speiseröhre und dem Magen des Führers

der NSDAP, die aus Münzen bestehen, wird durch den Titel ergänzt: „Adolf, der Übermensch: Schluckt Gold und redet Blech“. Auf Grund der Veröffentlichung seiner Grafiken musste er in das Exil gehen, nachdem nachts sein Haus von der SA (Sturmabteilung) gestürmt worden war, und er selbst nur mit Glück durch das Fenster hatte entkommen können (Plattaus 2016:200f).

Heute, im deutschen alltagssprachlichen Gebrauch der Gegenwart wird die Karikatur und die politische Karikatur in drei verschiedenen Richtungen verwendet:

1. *„Zur Bezeichnung des Genres der politisch-satirischen Zeichnung, insbesondere der „gezeichneten Leitartikel“ in den Tageszeitungen.*
2. *Zur Bezeichnung einer bestimmten Form der Portraitzeichnung, in der mit sparsamen Mitteln charakteristische Züge übertrieben herausgearbeitet werden.*
3. *Im übertragenen Sinn als Bezeichnung eines Stilmittels der charakteristischen Über-treibung, das nicht auf die Zeichnung oder Druckgrafik beschränkt ist, sondern in Film, Fotografie, Bildhauerei, Literatur usw. Anwendung findet (Heinisch 1988:29)“.*

In den folgenden Kapiteln wird nun der interpretative Zugang zum Verständnis von Bildern – und somit auch von Karikaturen – aus wissenschaftlicher und analytischer Sicht erörtert.

## VI. Bildbeschreibung – Ikonographie und Ikonologie

### VI.1. Aufgabe der Ikonographie und Ikonologie

Historienbilder und die Historie zeigen oft ein Ereignis der Vergangenheit als Gegenwart an. Hier findet ein Erfahrungsaustausch des Künstlers, der Künstlerin mit seiner oder mit ihrer Zeit statt, und wir neigen dazu heute solche Bilder als ein Dokument ihrer Zeit zu betrachten, was sie nicht immer sind, und sie lösen eventuell nicht die innere Auseinandersetzung, die Überraschung und den Humor aus, wie dies eine Karikatur, ein Bild oder ein Gemälde in Hinsicht auf unsere Gegenwartsbezogenheit vermag.

In der Kunstgeschichte gebrauchen wir eine Unterscheidung zwischen einer rein formalen und einer gegenständlichen Beschreibung des Bildes in seinem historischen Kontext, die bei näherer Betrachtung nicht immer im vollen Umfang aufrechterhalten werden kann. Die rein formale Beschreibung würde sich auf die Farben und auf mehrdeutige Kompositionselemente beziehen, aber die Sinn- und die Darstellungsfaktoren könnten nicht außer Acht gelassen werden. Wir wären um eine ikonographische Beschreibung bemüht, aber eine Kenntnis des Bildes in seinem historischen Kontext, um dieses erfassen zu können, wäre auch erforderlich. Laut Panofsky gibt es eine primäre Sinnschicht, in der wir einen Ausdruck beschreiben können, und eine sekundäre Sinnschicht, die sich erst aufgrund eines literarisch übermittelten Wissens oder aufgrund des geläufigen mittelalterlichen spirituellen Wissens erschließt (Panofsky zit. in: Kaemmerling (Hg.) 1984:187f).

Panofsky war von der Frage „*was hat sich der Künstler gedacht, als er das Bild malte*“ bewegt, und betonte auch die Bedeutung des Bildes als relevant. Wie können wir ein Bild verstehen, wie ist es zu interpretieren ohne zu überinterpretieren? Dieser interpretative Prozess wird als Ikonographie bezeichnet. Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir viel Kleinarbeit leisten, um historische und andere Informationen zu bedienen und zu identifizieren (Panofsky, zit. in: Mannings 1984:443). Panofsky war primär an einer Systematisierung in der Beschreibung und Deutung des reinen Inhalts, des Gegenstands von Werken der Bildenden Kunst interessiert (Schmidt 1993:13)

Der Begriff „Ikonologie“ stammt ursprünglich von Erwin Panofsky (1892-1968), der in Hamburg Professor für Kunstgeschichte war, und der im Jahr 1934 durch die damalige antisemitische Politik der NSDAP (National Sozialistische Deutsche Arbeiterpartei) in Deutschland, sich zur Emigration gezwungen sah. Sein erstes Buch über Ikonologie wurde 1939 in englischer Sprache publiziert, mit dem Titel „*Studies in Iconology*“. Panofsky publizierte und veröffentlichte auch mehrere Bücher zu diesem Thema und beschäftigte sich damals und auch in späteren Jahren mit diesem Begriff. Der Begriff „Ikonologie“ ist wörtlich zu übersetzen als Bildlehre

oder Bildwissenschaft und „Ikonographie“ bezeichnet die Erforschung der Bildmotive und deren Inhalte. Beide Begriffe kommen aus der Kunstgeschichte.

Laut Panofsky ist die „Ikonographie“ jener Bereich der Kunstgeschichte, der sich mehr auf das Objekt bezieht als auf die Bedeutung des Kunstwerkes selbst. Streng genommen verbindet sich die „Ikonographie“ mehr mit der Ebene der Bedeutung als mit der der Form, zwischen der vorikonographischen Analyse und der „Ikonologie“. Das Objekt der Betrachtung ist hier *matter or meaning*. Diese Terminologien zusammengenommen werden als eher gleichwertig betrachtet unter dem Aspekt des gemeinsamen Gegensatzes zur Form der Ausführung des Bildes, aber sie sind nicht synonym (Panofsky 1967:13).

Zwischen den Jahren 1930 und 1955 entwickelte Panofsky seine Theorie der ikonologischen Methode. Erwin Panofsky und Aby Warburg fragten sich damals, welche Bedeutung das Denken und die Kunst der Antike auf die bildende Kunst in der Renaissance hatte. Panofsky bietet dafür ein Dreischritte-Analyse- und Interpretationsmodell an. Dieses Modell beinhaltet die vorikonographische Beschreibung, die ikonographische Analyse und die ikonologische Interpretation, wie Ott beschreibt (Ott 2005:4).

Näher betrachtet erweitert die Dreischritte-Analyse die Interpretation eines Werkes. Hier die Zuordnung zum Dreistufenschema von Panofsky, wie bei Schmidt dargestellt:

1. *Primäres oder natürliches Sujet. Vor-ikonographische Beschreibung aus eigener Erfahrung*
2. *Sekundäre oder konventionale Sujet. Ikonographische Analyse. Man hat das nötige Vorwissen etwa durch literarische Vorlagen*
3. *Eigentliche Bedeutung oder Gehalt. Ikonologische Interpretation: Was bedeutet es? Die symbolischen Werte werden erfasst: Epoche, Klasse, religiöse oder philosophische Überzeugungen werden enthüllt (Schmidt 1993:14).*

Panofsky, wie schon früher Warburg, pflegte Überlegungen zur Inhaltsdeutung von Kunstwerken und begann mit der „vor-ikonographischen Beschreibung“, wo er die Konfigurationen, Linien und Farben sowie gewisse Gegenstände auf der Leinwand mit eigener Erfahrung identifizierte. Die zweite Stufe, die des sekundären oder konventionellen Sujets, berücksichtigt literarische Vorlagen und schaut auf die Identifizierung des Themas. Die dritte Stufe wendet sich an die Bedeutung und den Gehalt des Gemalten im Bild und schaut auf die Epoche, Klasse, religiösen oder philosophischen Überzeugungen, modifiziert durch die Persönlichkeit des Künstlers. Die Interpretation obliegt der Ikonologie und sie bedarf möglichst vieler Dokumente verschiedener anderer kultureller Gebiete. Auch die Absichten und Neigungen der Mäzene wurden in der Analyse berücksichtigt (Schmidt 1993:15).

Schon im Jahre 1953 zeigte Panofsky mit der Einführung der Begriffe „*disguised/concealed symbolism*“ („verschleierte/versteckte Symbolik“), dass Bilder Träger von metaphysischen Botschaften sein können. Das dreistufige Interpretationsschema zur Deutung von Bildern ist so dynamisch, dass es sich heute auch auf interaktive digitale Kommunikationsmittel wie Memes anwenden lässt und hier auch die notwendige interdisziplinäre Perspektive ermöglicht, schreibt Nestler (Nestler 2022:307).

Im deutschsprachigen Raum war der Begriff „Ikonologie“ lange nicht üblich. Erst in den sechziger Jahren, in Folge der damaligen Studentenbewegung, und im Zuge der allgemeinen Politisierung des Bildungsbereichs, wonach alles Mögliche „politisch“ wurde, wurde auch dieser Begriff in der Kunstgeschichte modern (Ott 2005:30). Gegenwärtig wird in diesem Bereich weiter geforscht und publiziert, zumal Bildsprache in unserer Gesellschaft an Bedeutung deutlich zugenommen hat.

Panofsky hatte engen Kontakt zu Aby Warburg (1866-1929). Die Abgrenzung der „Ikonographie“ von der „Ikonologie“ wurde schon im Jahr 1928 auf dem internationalen Historikertag in Oslo diskutiert, wo die Vortragenden die Darstellung, Entwicklung und Geschichte der „Ikonologie“, unter Nennung von Aby Warburg und dem niederländischen Kunsthistoriker G. J. Hoogewerff erörterten (Mannings 1984:299). Zu den Zeiten von Aby Warburg dominierte die Stilanalyse als Methode der Kunstbetrachtung.

„Ikonologie“ und „Ikonographie“ sind Begriffe, die häufig synonym verwendet wurden, aber während „Ikonographie“ in Zusammenhang mit Einzelwerken gebraucht wird, wird „Ikonologie“ bei größeren künstlerischen Komplexen angewendet.

Warburg, Hoogewerff und Panofsky haben gezeigt, dass die „Ikonologie“ auf die Beschäftigung mit den Nachbardisziplinen der Kunstgeschichte angewiesen ist (Schmidt 1993:37).

Die Gedanken über Begriff und Bild wurden in der Kunstgeschichte breit diskutiert, dazu kam die ästhetische Wirkung als Element zum politischen Faktor und der politischen Dimension des Bildes hinzu, was im Zuge der Propaganda, Pamphlete, Plakate und Karikaturen im Rahmen der Weltkriege zu sehen war. Es ist nicht nur die Entschlüsselung der Symbolsprache auf der zeichnerischen Ebene, worüber recherchiert wurde, vielmehr war es die kritische Erkundung der Vermittlung von ideellen Inhalten in Abhängigkeit von den Lebensbedingungen und Erfahrungen, die in der Zeit und in der geopolitischen Lage stattfanden, also die sich im jeweiligen politischen Erfahrungsraum ereigneten (Mannings 1984:301), wie es z. B. bei der Karikatur der Französischen Revolution zu sehen war, und heute in der Politischen Ikonologie.

Wie jedes Bild, kann auch die Karikatur mit ikonographischen und ikonologischen Analysen be- und verarbeitet werden, zumal sie in Politik und Gesellschaft einen Beitrag leisten, besonders dort wo das Wort nicht so eindrucksvoll und punktuell etwas ausdrücken kann. So sind Karikaturen ein historischer Spiegel der jeweils gegenwärtigen Ereignisse und aktuellen Politik

(Locher 2013:294). Karikaturen können, wie Fotografien, auch mit ikonographischen und ikonologischen Analysen so verarbeitet werden, dass ihre Botschaft unmissverständlich kommuniziert werden kann. Karikaturen und Cartoons sind bis dato aber nicht im Kanon der Geschichte aufgenommen worden, weil sie nicht immer zeitlich oder örtlich mit den karikierten Personen und/oder Ereignissen übereinstimmend sind.

## VI.2. Andere Aspekte der Bildbeschreibung

Der *iconic turn* meint nicht speziell die Bildphänomene des Alltags, sondern auch die kulturwissenschaftliche Aufmerksamkeit, die diese Bilder auslösen. Mit dem *iconic turn* ergab sich eine Erweiterung des Bildbegriffes. Die aktuellen technischen Möglichkeiten der Bildgebungsverfahren im Allgemeinen, wie auch in den zahllosen Bildern der Kontrollgesellschaften und dem Internet mit seinen Informationen, eröffneten durch die Bildspeichermöglichkeiten neue Erkenntnisse und Forschungsfelder, und sie potenzierten gleichzeitig unseren Bildkonsum.

Schon im Jahre 1992 hatte der amerikanische Literatur- und Kulturwissenschaftler William John Thomas Mitchell die Entwicklung hin zu einem *pictorial turn* diagnostiziert und verkündet. Nach Mitchell sollte in Zukunft das Nachdenken über Bilder und ebenso das Denken mit Hilfe von Bildern aufgewertet werden. Unmittelbar danach, im Jahr 1994, hat der Kunsthistoriker Gottfried Boehm den *iconic turn* in seiner Abhandlung „Die Wiederkehr der Bilder“ ausgerufen. Damit war ein Gegensatz zur Sprach- und Textdominanz des *linguistic turn* gegeben, und eine allgemeine Bildwissenschaft konnte sich auf diese Art etablieren. Von Beginn an sollte diese kunstgeschichtlich verankert sein, um die Logik der Bilder und um neue analytische Verfahren zu erkunden (Bachmann-Medick 2010:329).

Der *iconic turn* erstreckt sich auf den gesamten Bereich der visuellen Wahrnehmung und Kultur. Es sind hier die Felder der Kunstgeschichte, Bild-Anthropologie, Bild-Medienwissenschaft, transkulturellen Bildkulturwissenschaft sowie die *visual studies* bis hin zu einer interdisziplinären Allgemeinen Bildwissenschaft beinhaltet. Alle diese Felder schaffen einen Beitrag zur Bildreflexion und Blickrichtung in der Kulturwissenschaft, die auf diese Art eine neue Orientierung zulassen und ermöglichen (Bachmann-Medick 2010: 329).

Ursprünglich, schreibt Bachmann-Medick, war Willibald Sauerländer der Meinung, dass ein eigenes Bildverständnis geschaffen werden sollte, um es vor der Übermacht der Medienbilder zu retten. Er erweiterte dann seine Betrachtungsweise über den Autonomie-Anspruch des kunsthistorischen Bildbegriffs hinaus, um die Herausforderung der immensen Bilder-Ausweitung durch Film, Video und digitalen Visualisierungen mit einer Ausweitung des Bildverständnisses zu bewältigen.

Seit den 1980er Jahren gab es in Amerika Diskussionen über *visual culture* und *pictorial turn*, die eine Öffnung zu jeglichen Bildern und Bildwahrnehmungen geschaffen haben, jenseits von

Bildtraditionen und ästhetischen Wertungen. Diese Erweiterungen im Bildverständnis ließen eine Abgrenzung zwischen *iconic* und *pictorial turn* verschwinden (Bachmann-Medick 2010:331).

Mitchell blieb in seiner „kritischen Ikonologie“ fachbezogen und die noch sprachvermittelte Ikonologie des Vorläufers Erwin Panofsky propagierte einen „*Widerstand des Ikons gegen den Logos*“ (Mitchell 1992:31). In seinem Buch „Bildtheorie“ (2018) bezeichnete Mitchell „Ikonologie“ als den disziplinären Namen des Kontextes eines Bildes im Allgemeinen und ihres Verhältnisses zum Diskurs (Mitchell 2018:174).

In die Diskussion über den Begriff „Ikonologie“ werden nunmehr neben der Malerei, sowohl die Architektur, die verschiedenen Mythologien, Portraits, Stillleben, als auch die „realistische“ niederländische Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts mit einbezogen (Schmidt 1993:39). Die Auseinandersetzung mit der Frage des Bildes auch in der bildwissenschaftlichen Richtung von Seiten der phänomenologischen Philosophie war zu dieser Zeit mit Martin Heidegger, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty bis hin zu Derrida und Michel Foucault ebenfalls voll im Gange (Bachmann-Medick 2010:332).

Der *iconic turn* hat den welterschließenden und wahrnehmungsprägenden Charakter des Bildes herausgestellt, aber wann genau der *iconic turn* begonnen hat, lässt sich schwer feststellen, da es sich nicht um ein isoliertes Gegenwartsphänomen handelt, sondern er fokussiert sich, wie alle *turns*, auf einen Theoriewandel in der Visuellen Kultur, der von der Fotografie bis zum Internet geht. Die allgemeine Reflexion der Wahrnehmungsformen von Sehen und Betrachten ebnete den Weg zu den bildtranszendierenden *visual studies*. Gottfried Boehm ging auch in diese Richtung, indem er die Einbeziehung seiner sinnlichen Wahrnehmungskategorie des Blicks beschrieb, notierte Bachmann-Medick weiter in ihrem Buch „Cultural Turns“ (2010).

Der *iconic turn* neigt, wie alle *turns*, dazu den Fokus des Theoriewandels auf faktische Entwicklungsumbrüche in frühere Jahrhunderte zurückzuprojizieren. Horst Bredekamp ließ die Bildwende schon mit der politischen Ikonographie in Thomas Hobbes' „Leviathan“, beginnend mit dem Urbild des modernen Staates, der damals in dem bekannten Frontispiz dargestellt wurde. Laut Bredekamp, erwähnte Bachmann-Medick, sei diese vom Bild ausgehende verändernde Energie, diese „*visible power*“, stärker als Wörter. Er vertrat aber ebenso die Meinung, dass der Theoriewandel schon im 19. Jahrhundert mit der Historisierung der beginnenden Kunstgeschichte begann, etwa mit den Methoden der Bildbeschreibung und ihrer Bildinterpretation, die sich auch auf nichtkünstlerische Bilder ausweitete (Bachmann-Medick 2010:333).

W. J. T. Mitchell setzte sich gemeinsam mit vielen anderen Autoren und Autorinnen mit dem Thema „Was ist Bild?“ in seinem Buch „Bildtheorie“, erstmals 2008 auf Englisch erschienen, ausführlich auseinander. Auf dieses Buch einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

Ebenso beschäftigte sich Hans Belting (\*1935), Kunsthistoriker und Medientheoretiker, mit dieser Frage und sagte: „*Ein ‚Bild‘ ist mehr als ein Produkt der Wahrnehmung. Das Bild entsteht als das Resultat einer persönlichen und kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild klären oder in ein Bild verwandeln*“ (Belting 2001:11).

Auf diese Art wurde der Bildbegriff deutlich erweitert. In Bezug auf die Wahrnehmung und auf den subjektiven Blick und das innere Auge wurde das Bild zum zentralen Bildkriterium erklärt, was über den Objektstatus von Bildern hinausgeht. Die Bildmedien, von Film, Video und Internet repräsentiert, erweiterten die Kunstgeschichte mit fachüberspannenden bildanalytischen Kompetenzen, und so wurde die Kunstgeschichte in eine Bildwissenschaft umgewandelt (Bachmann-Medick 2010:335).

Er gibt in der Bildanthropologie eine anthropologische Mediengeschichte des Bildes, in der die im Bild stattfindende Verkörperung als zentrale Kategorie gilt. Der Körperbezug von Bildern ist das zentrale Argument. Mit Betonung auf körperbezogene Bildwirkungen lenkte Belting die Aufmerksamkeit auf Bilder als eigenes Trägermedium und auf die durch die Betrachtung ablaufende Veränderung des Körperbewusstseins, die im Betrachter selbst und in der Gesellschaft stattfinden — der Körper als Ort der Symbolisierung von Macht, Politik und Geschlechterverhältnissen. Durch den Akt der Betrachtung im individuellen Bildspeicher werden die äußeren Bilder in innere Bilder übersetzt. Der menschliche Körper selbst wird zum Medium des Bildes, zum Trägermedium – „*bodies as living media, able to perceive, to remember, and to project images*“ (Belting 2005:315). Belting schuf hier einen Dualismus zwischen inneren und äußeren Bildern, und zwischen Bildwahrnehmung und Körperwahrnehmung, er vollzog einen *spatial turn* im *iconic turn*. Bei alledem gibt es Körperdifferenzierungen, soziale Praktiken, gesellschaftliche Prozesse und Konflikte, notierte Doris Bachmann-Medick (Bachmann-Medick 2010:341ff).

Mit dem Körper als ‚Ort der Bilder‘ wird der Prozess der Symbolisierung anthropologisiert. Aber Belting selbst will Bilder nicht nur auf innere Orte beziehen, sondern auch auf eine kollektiv-kulturelle Praxis, auf symbolische Bilder, die auch in einer global gewordenen Welt zwischen verschiedenen kulturellen Orten sich bewegen. Eine kulturwissenschaftlich profilierte Bild-Anthropologie würde stärkere bildpolitische Differenzierungen von Bildern verlangen, und der Körperbezug würde neurophysiologische Präzisierungen erforderlich machen (Bachmann-Medick 2010:341).

Eine Bildreflexion gab und gibt es schon seit Charles Darwin mit seiner Verbildlichung von biologischen Prozessen, über die Entwicklung und das Aufkommen der Fotografie bis zum heutigen Internet und bis zu den Bildmedien, besonders des Films und des Videos. Alle diese Bilder schaffen in der Medientheorie eine Bildreflexion, die schon wissenschaftlich im Kontext der Bildwissenschaft verarbeitet und vorangetrieben wurde. Es sind die medialen Technologien,

die Bilder, die Inszenierungsformen und die Gesellschaft, die zu einem *iconic turn* geführt haben. Es war dann auch der Golfkrieg (1990-1991) mit seiner Medienpräsenz, seiner Bildpolitik, Bildinszenierung und Bildzensur, der ein kritischer historisch-politischer Auslöser des *iconic turns* war, der dann versuchte, mittels kritischer Bildmaterialanalyse, diese in den Griff zu bekommen (Bachmann-Medick:341f).

Die Kunstgeschichte und die Philosophie allein können nicht einen *iconic turn* ermöglichen, dafür sind auch die Medienwissenschaft, die Aufwertung der Alltagsbilder und die der technischen Medien notwendig. Bild, Medium und Wahrnehmung bilden ein neues Erkenntnispotenzial für die kulturwissenschaftliche Forschung und münden in dem Feld der Visuellen Kultur.

Die Leitfrage in diesem Diskurs ist: „Was ist ein Bild?“ und die Antworten auf diese Frage sind vielfältig, da es heute bei dem *iconic turn* einen erweiterten Bildbegriff gibt, wo ebenso Bilder der künstlerischen Welt wie Bilder des Alltags, inklusive Karikaturen, sowie bildgebende Verfahren in der Medizin und in den Naturwissenschaften dazu gehören. Der *iconic turn* verbindet den traditionellen Bildbegriff der Kunstgeschichte, also Bilder, die sich auf eine Tradition beziehen, wie schon Aby Warburg festgestellt hatte, Bilder, die sich mit Vorgeschichten verknüpfen lassen, mit den Bildern, die heute in den Medien präsentiert werden. Die Wahrnehmung und daher eine genauere Analyse im Hinblick auf Bedeutung und Wirkung ist wichtig, und die Rezeption von diesen ist vielschichtig.

Aby Warburg mit seiner Ikonologie, seiner Erforschung des Bildgedächtnisses und mit seiner Systematisierung der Aufbewahrung, entwickelte die Bildwissenschaft weiter. Er ersetzte den Begriff ‚Kunst‘ durch ‚Bild‘, und mit seiner katalogisierten Sammlung, die nicht nur auf Kunst beschränkte Bilderwelten im „Mnemosyne-Atlas“ war, erweiterte er den Bildbegriff und legte eine Keimzelle für eine anthropologische Perspektive der Bildforschung. Warburg war von der Langlebigkeit, vor allem antiker Bildsymbole in den nachhaltigen emotionalen Impulsen der in ihnen verkörperten „Pathosformeln“ überzeugt. Panofsky entwickelte Warburgs Ikonologie weiter und erarbeitete eine textorientierte kunsthistorische Methode, die dann von Mitchell in seiner „New Art History“ auf visuelle Methoden hin überarbeitet wurde. Im Anschluss an Warburgs Untersuchungen zur körperbezogenen Energie von Bildern und ihrer starken emotionalen Wirkung entwickelte sich in Hamburg die Forschungsrichtung einer interdisziplinären ‚Politischen Ikonographie‘ (Bachmann-Medick 2010:337).

Früher, in seinem Vortrag in Innsbruck im Jahr 1902 mit dem Titel „Wappen, Stammbäume und Inventare als methodische Hilfsmittel der Kunstgeschichte“ und mit seinem späteren Vortrag über die Fresken im Palazzo Schifanoja auf dem Internationalen Historiker-Kongress von 1912 in Rom, sprach Warburg von einer „kulturgeschichtlichen Ikonographie“, führte einen neuen Begriff ein, und demonstrierte damit eine neue Methode, die durch die Rezeption beider

Neuerungen später durch Hoogewerff und Panofsky miteinander verknüpft wurden und auf diese Weise die Kunstgeschichte bereichert und erweitert haben, wie vordem schon beschrieben wurde. Ferner, in seinem Referat von 1912, zeigte Warburg eine Überlieferungskette, in der er die zugrundeliegenden astrologischen Vorstellungen rekonstruierte. Es gelang ihm in diesem Werk den gedanklichen Grundriss bis in die Antike zu verfolgen. Er rekonstruierte in verschiedenen Schritten und Stationen den Weg der Überlieferung von den antiken Vorstellungen bis ins italienische Quattrocento, die die Bilder im Laufe der Zeit genommen hatten (Schmidt 1993:27f). Warburg hatte versucht die Merkwürdigkeiten des Freskenprogrammes und die hier transportierten Vorstellungen durch literarische Quellen zu entschlüsseln, und durch die Analyse ihrer Beziehungen unter- und zueinander konnte er diese auflösen. Seiner Meinung nach nahm der Künstler in seinen Fresken auf seine Weise die mittelalterliche Tradition auf und entwickelte diese weiter. Es ging Warburg um die Auseinandersetzung des Mittelalters und der Renaissance mit den zeitübergreifenden Vorstellungen von den antiken Kulturen, und dafür untersuchte er, abgesehen von den überlieferten Bildern auch die Bilder von Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen anderer Künstler, die nicht so bedeutend in diesem Bereich waren. Diese Vorgehensweise war revolutionär. Durch eine ikonologische Analyse konnte man Antike, Mittelalter und Neuzeit als zusammenhängende Epoche ansehen, ohne grenzpolitische Befangenheit zu erleiden (Schmidt 1993:30f).

Warburgs Analysen der Fresken im Palazzo Schifanoja verbinden die Merkwürdigkeiten der Fresken mit den Literaturquellen und entschlüsselten die Beziehungen, die sich hier zeigen. Es ging Warburg nicht nur um die Erstellung der Quellen, sondern auch um die Vorstellungen vom Autor, die in den literarischen Texten transportiert und in die Fresken aufgenommen wurden, und mit denen er die mittelalterliche Tradition in den Fresken austauschte. Warburgs Interesse galt der Kulturgeschichte und der Auseinandersetzung des Mittelalters mit der Renaissance und die hier nachlebenden Vorstellungen von den antiken Kulturen (Schmidt 1993:29f).

Die methodischen Erneuerungen von Warburg lassen erkennen, wie bei Schmidt beschrieben:

1. *„Die Untersuchung der Kunst im Auseinandersetzungsprozess mit dem Nachleben antiker Kultur*
2. *Die Vermeidung einer strikten Epochentrennung, vielmehr die Beachtung der Kontinuitäten*
3. *Die Erkenntnis, dass allgemeine Entwicklungen in ihrem Zusammenhang nur durch die Untersuchung von Detailproblemen beleuchtet werden können*
4. *Dass nicht nur die Bilder befragt werden dürften, die als große Meisterleistungen der Kunst gelten“* (Schmidt 1993:31).

Mit dieser ikonologischen Methode von Warburg sollten nicht nur rein ästhetische Aspekte von Kunstwerken betrachtet werden, sondern auch das Erkennen des „*unbegreiflichen Ereignisses künstlerischer Genialität*“, die hier stattfindet.

Der früher von Schmidt (1993) erwähnte holländische Kunsthistoriker Hoogewerff nahm im Jahr 1928 Bezug auf Warburg und sein Werk und entwarf die erste systematische Formulierung der Warburgischen Methode. Damit hielt er auf dem Internationalen Historiker-Kongress in Oslo einen Vortrag mit dem Titel „L'Iconographie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien“ (Schmidt 1993:34).

Nach der von Erwin Panofsky entwickelten ikonographisch-ikonologischen Interpretationsmethode ist zwischen drei Ebenen des Bildverständnisses zu unterscheiden. Max Imdahl spricht in seinem Buch „Giotto Arsenalfresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik“ (1988) von der Erweiterung der Bildbetrachtung und Analyse mit dem von ihm so bezeichneten Begriff ‚Ikonik‘. Die ‚Ikonik‘ ist ein Verfahren phänomenaler Deskription und hat eine andere Methode in der Form und in dem Bildbegriff als die Ikonographie oder die Ikonologie. Hier wird nicht das Verbildlichte, sondern das Versinnbildlichte des Bildes wahrgenommen. ‚Ikonik‘ befasst sich mit der Synthese von Sehendem und Wiedererkennendem - Sehen als der Stiftung eines Sinngehalts - und untersucht, wie im Bilde Semantik und Syntax zusammenwirken. Für Imdahl sind Ikonographie und Ikonologie nur ein Teil der Wirklichkeit. Ikonographie, Ikonologie und ‚Ikonik‘ stehen in Zusammenhang zueinander, aber die ‚Ikonik‘ erfasst das Sinnganze des Bildes, sie ist eine Synthese mit darüberhinausgehenden Erfahrungsweisen, aber diese verlassen den Bereich des intersubjektiv Feststellbaren, was Imdahl auch zugibt. Warburg und Panofsky bemühten sich aber um die historische Verifizierung, was bei der intersubjektiven Feststellung nicht möglich ist (Schmidt 1993:41).

Imdahl entdeckt in Giottos Ereignisbildern in der Arena-Kapelle in Padua, in dieser Komposition der Arenafresken um 1305, einen Neubeginn in der Ereignisdarstellung. Diese Bilder sind für Imdahls Verständnis die berühmtesten Ereignisbilder der Kunstgeschichte (Imdahl 1988:99).



*Abb. 22: Giotto, Der Judaskuss, um 1305*

In Giottos Ereignisbildern, die in der Arena-Kapelle in Padua um 1305 geschaffen wurden, ist auch „Der Judaskuss“ (Abb. 22) dargestellt. „Der Judaskuss“, auf den hier exemplarisch näher eingegangen wird, zeigt eine ikonische Qualität in einer Bildlichkeit, die sowohl den Anspruch des Formalen als auch des Sichtbarkeitsausdrucks erfüllt. Der Sichtbarkeitsausdruck ist dort wo das Körpervolumen mit dem Farbvolumen und nicht mehr mit der Konturlinie der Zeichnung als Sichtbarkeitsausdruck von Form und Proportion abgegrenzt wird. Der Bildausdruck wird durch die lichthafte, optische und energetische Wirklichkeit der Farbe dominiert und in einer komplexen szenischen Situation demonstriert. Imdahl verweist hier auf eine imaginäre schräge Linie im Bild, die von einer Keule zur Linken durch die Köpfe von Jesus und Judas hindurch auf den Zeigegestus des Pharisäers zur Rechten hinführt. Diese Linie betont die verschiedenen Figurengruppen in der Komposition und akzentuiert auf diese Art die Einheit der Komposition, aber zugleich die Hierarchien und den Sinn der Figuren zueinander (Imdahl 1988:93). Die ikonische Qualität des Bildes betont mehr die ästhetisch orientierte Betrachtungsweise des Bildes und weniger den historischen Hintergrund. Diese ästhetische Gegenwart der ikonischen Betrachtungsweise des Bildes verselbstständigt das Kunstwerk; die ikonische Qualität des Bildes bedarf keines Textes, sondern bildet ein sehendes, evidentes, syntaktisches Gefüge (Imdahl 1988:97f).

Mit der Visualisierungstechnik und der kulturellen Bedeutung bildlicher Wahrnehmung konnte sich eine Fachwissenschaft und eine disziplinübergreifende Bildwissenschaft entwickeln. Das  
78

Bild konstruiert sich durch den Umgang mit dem Bild, mit der kulturellen Konventionen der Bildwahrnehmung sowie durch die affektiven Zuschreibungen. Panofsky bezeichnet das Handwerkzeug für die ikonologische Interpretation „synthetische Intuition“, was er mit einer Vertrautheit mit dem menschlichen Geist umschreibt, also subjektiv gefärbt, notiert Schmidt. Auf diese Art plädiert auch der Philosoph Gernot Böhme für verbindliche Grundlagen für das Verständnis und die Interpretation von Bildern, schreibt Schmidt (Schmidt 1993:16). Hier werden die Philosophie und die traditionelle Kunstgeschichte an ihre Grenzen gedrängt. Es ergeben sich hier heterogene Bildwelten, die eine komplexe Bildanalyse erforderlich machen, und die eine disziplinübergreifende Bildwissenschaft verlangen. Der soziale Raum, die Emotionen, die sinnliche Wahrnehmung, die Produktion der inneren Bilder, alle diese Faktoren müssen dabei ebenfalls berücksichtigt werden und all diese wesentlichen Aspekte und die Vielfalt der Bilder können nicht zu einer einheitlichen Definition führen (Schmidt 1993:18).

Bilder sind der materiellen Kultur zugehörig, aber gleichzeitig auch der Sphäre symbolischer Bedeutung. Bilder werden gemacht und sie haben auch einen sinnstiftenden Darstellungs- und Verweisungscharakter zwischen materieller, medialer und technischer Herstellung und Darstellungsmacht. Das Selbstverständnis eines Faches, wie das der Kunstgeschichte, muss überdacht werden. Sie wird zu Bildwissenschaft, und sie bleibt nicht mehr auf die Kunst beschränkt, sondern fasst ebenso Bilder aller Art ins Auge. Hier ist ein Umbruch in den Grundlagen der Wissensvermittlung unübersehbar. Die Themenfelder werden erweitert und es erfordert neue Methoden der Erfassung, der Medientheorie und der Mediengeschichte (Bachmann-Medick 2010:336ff).

Die Medienwissenschaften sind für den *iconic turn* eine Initialzündung, aber die kulturwissenschaftliche Entfaltung der Bildwende findet hier nicht statt. Die technischen Medienumbrüche erstreben einen Bildbegriff, ebenso wie auch die Wahrnehmungsfragen, Körperbezüge eine formalästhetische Struktur und eine eigenständige kulturelle Symbolisierungsdimension verlangen.

### **VI.3. Interdisziplinäre Allgemeine Bildwissenschaft**

Es gibt Bemühungen in Zusammenhang mit dem Bildbegriff eine interdisziplinäre Allgemeine Bildwissenschaft zu etablieren. Diesen Wunsch sollte die Bildsemiotik erfüllen. So fand im September 2003 der konstituierende Auftritt dieser neuen Disziplin der interdisziplinären Bildwissenschaft unter der Leitung des Philosophen Klaus Sachs-Hombach in Marburg am Virtuellen Institut für Bildwissenschaft statt, und in der Folge entstand die ‚Marburger Schule‘.

Die Bildsemiotik versteht sich als Konkurrenz zu der kunstgeschichtlichen Bildwissenschaft. Es gab schon vorher Bildwissenschaften wie die Kartographie oder die Kunstgeschichte, aber noch nicht speziell *die* Bildwissenschaft. Über die Kunstgeschichte hinaus wird hier nicht nur Bildbeschreibungen leisten zu können beansprucht, sondern auch ein Vordringen bis zu den

kausalen und empirischen Voraussetzungen von Verbildlichung; aber die Bildsemiotik zeigt kaum Bemühungen, Bilder als Medien zu erklären oder Bildwissenschaft und Medienwissenschaft zusammenzuführen. Es sollte hier ein „Kanon der Bildwissenschaften“ entwickelt werden, wobei dieses Disziplinen-Bündel viele Facetten und kontroverse Positionen aufweist und es ist noch unklar, auf welchen methodischen Pfeiler sich Bildwissenschaft langfristig einrichten soll (Bachmann-Medick 2010:343f).

Nicht nur Belting, sondern auch Mitchell, Bredekamp, Schulz und andere Kunsthistoriker übten scharfe Kritik an einer solchen bildwissenschaftlichen Position, die Bilder mit Zeichen gleichsetzte, und sie hielten diese für begrenzt, da die Bildsemiotik nach dem Vorbild einer Allgemeinen Sprachwissenschaft aufgebaut wurde. Hier werden Bilder mit Zeichen gleichgesetzt, aber denen fehlt der Bezug zum Körper und zum emotionalen Wirkungspotential. Bestätigt wird diese Kritik mit der Tatsache, dass die Bildsemiotik sprachanalog gebaut wurde und ihr aber die angestrebte Beziehung der Bildwissenschaft zur Vertrautheit mit der Dechiffrierung und Entschlüsselung der Computervisualistik durch ihren zeichen-theoretischen hingelenkten Anwendungsanspruch fehlt. Beim *iconic turn* sollte man sich nicht auf die Bruchlinien des Kompetenzgerangels zwischen Kunstgeschichte und Bildsemiotik konzentrieren, sondern auf seine Bedeutung für die Kulturwissenschaften, meint Bachmann-Medick (Bachmann-Medick 2010:342ff).

Die Kulturwissenschaften sind gespannt auf neuen Erkenntnisgewinn und neue Bildlichkeit als umfassendes Kommunikationssystem, die dann zur Einsicht in die visuelle Konstruktion von Gesellschaft beitragen - in einer Zeit von Umbrüchen in den digitalen und technischen Medien. Heute, in einer globalisierten Welt wäre so die Möglichkeit gegeben neue Bildkulturen kennenzulernen und diese neu zu erfassen.

Die Leitfrage wäre, in welcher Weise die Wahrnehmung selbst bereits durch Bilder, technologische Medien und neue Visualisierungstechniken geformt ist. Heute sind wir mit einer veränderten Rolle der Bilder angesichts der Bilderflut in einer mediengeschichtlichen Umbruchsituation konfrontiert. Wir erleben Verbildlichungsakte und Visualisierungstechniken und unsere Aufmerksamkeit richtet sich auf das Sehen als soziale und kulturelle Praxis. Sehen bedeutet mehr als nur optische Wahrnehmung. Das Sehen wird kontextualisiert bezogen auf ökonomische und kulturelle Machtverhältnisse und die Technik sowie die Medien prägen unsere Wahrnehmung. In diesem Spannungsbogen bewegt sich die umfassendere kulturwissenschaftliche Ausarbeitung einer kritischen Bildwissenschaft oder kritischen Ikonologie, wie W.J.T. Mitchell äußerte: „[...] eher eine *postlinguistische, postsemiotische Wiederentdeckung des Bildes in seinem vielschichtigen Funktionszusammenhang: nämlich [...] als komplexes Wechselspiel von Visualität, Apparat, Institutionen, Diskurs, Körpern und Figurativität.*“ (Mitchell zit. in: Bachmann-Medick 2010:346f).

Die *visual studies* und die *visual culture* lenken den Blick auf die Bedeutung der Wahrnehmungsart selbst. Der *visual turn* verschiebt den Blick vom Bild hin auf die Performanz. Wahrnehmungspraktiken wie Sehen, Beobachten und Formen des Blicks werden als soziale und kulturelle Prozesse untersucht. Jonathan Crary, ein Kunstkritiker und Essayist, untersucht nicht nur visuellen Wahrnehmungsformen, sondern er bricht den Gesamtkomplex des visuellen Komplexes herunter auf seine Komponenten, wobei das Akustische und das Kinästhetische hier als Bestandteile des visuellen Eindrucks in den Vordergrund treten und wahrgenommen werden sollen (Bachmann-Medick 2010:347). Tom Holert, Kunsthistoriker, Publizist, Kurator und Künstler, betont auch die gesellschaftliche und politische Seite der Visualisierung. Hier steht das Feld von sozialen, geschlechtsspezifischen Blickkonventionen bis hin zur Verbildlichung als Vehikel zur Machtausübung und Überwachung im Mittelpunkt. Das Soziale und die Macht werden in der Veranschaulichung wahrgenommen und kontextualisiert. Eine kritische Theorie des Blicks und des Sehens bis zum kontrollierenden ‚Über-Blick‘ werden hinterfragt (Bachmann-Medick 2010:348). Neben der interdisziplinären gibt es auch transnationale Bestrebungen die Bildwissenschaft zu erfassen, auf die hier nicht näher eingegangen wird.

Die von Aby Warburg entwickelte Methode des inhaltsbasierten, assoziativ agierenden Bildvergleichs hat damals die Bildforschung in der Kunstgeschichte revolutioniert, wie früher schon beschrieben. Dieser ikonologische Zugang zu den Bildern ist bis heute eine der wichtigsten Methoden, um Bilder zu sehen, zu vergleichen und zu analysieren; diese Handhabung ist eine der grundlegenden Methoden des kunsthistorischen Arbeitens und Forschens. Die Suche nach Vergleichsbildern, nach denselben oder ähnlichen Formen oder Motiven, wurde vor etwa zwanzig Jahren durch die neuen zum Teil unglaublichen Ressourcen in den Websites eröffnet. Ein Meilenstein stellte dann das Bildarchiv „prometheus“ dar, das im Herbst 2001 online ging, und eines der wichtigsten Bildressourcen für die kunst- und kulturhistorischen Fächer unserer Zeit geworden ist. Manche Kritiker fanden, dass die Google-Bildersuche besser wäre; daher lohne es sich hier ein Vergleich anzustreben, meint Haffner (Haffner 2022:255).

In der Politischen Ikonographie werden Symbole, Zeichen und Formen der politischen Kommunikation verglichen; in der Politischen Ikonologie werden diese in ihrer Bedeutung aufgedeckt. Diese werden dadurch erst zu Bedeutungsträgern und im Populismus werden diese durch invertierte politische Besetzung zum Mittel der Intervention des „Volkes“ gegen die Eliten. Hier, meint Probst, wird die Politische Ikonologie benützt, um Überschreibungen von Kunst- und Bildwerken der Antike und der Renaissance als vermeintliche Wiederholung, um eigene politische Ziele, meistens rechtsgerichtete, zu untermalen, und zu vermitteln (Probst 2022:296). Die Politische Karikatur bedient sich ebenso der Politischen Ikonographie mit ihren Symbolen, Zeichen und Formen und die Bedeutung von diesen in der Politischen Ikonologie, die den Karikaturisten reichlich Material für ihre humorvollen oder ironischen Kommentare der jeweiligen aktuellen Ereignisse und ihrer Protagonisten liefert.

In den digitalen Inhalten von Phrasen, Bildern und Videos kursieren immer mehr Memes in der politischen Kommunikation. Der Begriff Meme entspringt einem naturwissenschaftlichen Kontext und wurde von Richard Dawkins (Dawkins 2007:321, zitiert in: Nestler 2022:305) in den 1970er Jahre geprägt. Jetzt besteht Meme in seiner meistverwendeten Form aus einer Kombination von Bildern und kurzen prägnanten Texten oder Überschriften, die in unterschiedlichen digitalen Kanälen zu den Communities digital transportiert werden — in immer neuen Varianten und immer wieder neuen Kontexten. Diese werden in etablierten sozialen Netzwerken wie Instagram, Twitter und Facebook sowie auf Imageboards wie 4chan oder 8kun und in anderen einschlägigen Kanälen des Messenger-Dienstes Telegram gestellt. Memes stellen eine grenzübergreifende Verwendung von ähnlichen Motiven, Symbolen, visualisierten Slogans und Hashtags dar. Es ergeben sich so neue Dynamiken und neue Möglichkeiten für unterschiedliche politische Akteure, da diese ein großes globalpolitisches Verbreitungspotential haben (Nestler 2022:305).

Die Bildwissenschaft hat hier als multidisziplinäres Forschungsfeld, das sich fortlaufend entwickelt, die Möglichkeit in diesen kontinuierlich wechselnden Memes in ihren politischen Messages zu differenzieren. Es kommt da zu Memes-Kriegen. Diese Art der politischen Kommunikation erlebt starke Verbreitung in der global vernetzten Szene des Rechtspopulismus (Nestler 2022:305). Memes eignen sich hervorragend als Verbreitungsmodalität, da sich hinter den Labels Humor, Satire und Meinungsfreiheit fremdfeindliche Stereotypen verbergen können. Hier wird konsequent Verhöhnung und Spott von spezifischen Gruppen ausgeübt. Dafür werden immer wieder neue gemeinschaftliche Narrative, Symbole, Mythen und Bilder hervorgeholt (Nestler 2022:313f).

Eine ikonographisch-ikonologische Herangehensweise ist eine geeignete Methode, um populistische politische Inhalte, und in der Rechtsextremismus-Forschung sinnvoll, um die Strategie der Akteure ebenso wie Auffälligkeiten, Muster und mögliche Widersprüche sichtbar zu machen (Nestler 2022:317).

Die zukünftige Entwicklung der Bildwissenschaft bleibt offen in einer Zeit, wo die künstliche Intelligenz sich scheinbar unbegrenzt weiterentwickelt.

## VII. Politische Ikonologie

### VII.1. Politische Ikonologie der Gegenwart

In seinem Text beschreibt Johannes von Müller, dass es William S. Heckscher, ein deutsch-amerikanischer Kunsthistoriker, der sich als erster zu der Politischen Ikonologie geäußert hatte, und Aby Warburg unter dem Lemma der „Genesis of Iconology“ (1964) als den Schöpfer der Ikonologie bezeichnete. Heckscher konzentrierte sich dabei speziell auf die Jahre zwischen 1907 und 1912, eine Periode, in der sich Warburg intensiv mit der Enträtselung der Fresken im Palazzo Schifanoja beschäftigt hatte (von Müller 2022:201).

Warburg präsentierte im Jahr 1912 die Ergebnisse seiner Bemühungen um die Entschlüsselung der oben genannten Fresken auf dem Internationalen Kunsthistorischen Kongress in Rom, mit dem Titel „Italienische Kunst und internationale Astrologie“, und präsentierte dort den Anbruch der Ikonologie, was Heckscher als „*the actual moment in which the modern iconological method came into being*“ benannte. Heckscher fasste die Ereignisse der Geschichte, die gleichzeitig geschehen, ohne einen sichtbaren, gemeinsamen, gegenwärtigen Zusammenhang miteinander aufzuweisen, zusammen, und verknüpfte diese „*actual moment*“ Ereignisse, die zunächst disparat erscheinen, aber zugleich geschehen, z. B. die Anfänge der Luftfahrt, der Untergang der Titanic, oder die Einführung der Collage in der modernen Kunst. So steht am Beginn der Geschichte die „*modern iconological method*“ unmittelbar in Beziehung zu der Gegenwart (von Müller 2022:201f). Diese Synchronizität dieser *actual moment* verschiedener gleichzeitiger Ereignisse wirken in der Politischen Karikatur ebenso wie in der Politischen Ikonologie.

Die Anfänge einer modernen ikonologischen Methode sind eng mit Warburg verknüpft und mit seiner Auseinandersetzung mit den historischen „*Bildpressefeldzügen*“ im Spiegel „*aktueller Probleme*“, von denen dann Martin Warnke ein Forschungsprogramm ableitete, wo er auch die neuen Medien, als „*die prägende visuelle Erfahrung der Gegenwart*“, berücksichtigte. Warnke beschäftigte sich zusätzlich mit der Soziologie mittelalterlicher Architektur, mit der künstlerischen Freiheit am frühneuzeitlichen Hof, war ein kritischer Zeitungsleser, Augenzeuge der Bildberichterstattung und der sich in ihr abbildenden Diskurse seiner Zeit, so dass er alle diese Aspekte in seinem Forschungsprogramm inkludierte und einen Bezug zur Gegenwart herstellte (von Müller 2022:205 und 209).

Nach der heutigen Vorstellung umfasst die Politische Ikonologie sämtliche Bildformen, die in unmittelbarer oder indirekter Weise politische Inhalte prägen und darin auf die Reflexion und auf das Handeln abzielen. Sie reicht von der Zeichnung über Malerei, die Skulptur, die Fotografie und die Architektur bis hin zu den Massenmedien (Bredekamp 2022:25) und unter

Umständen bis hin zur Karikatur. Aber die Politische Karikatur entsteht aus der Inspiration des Künstlers oder der Künstlerin und spiegelt so eine momentane Eingebung, ein *actual moment*, und die persönliche Position und Meinung zu den aktuellen politischen Ereignissen.

## VII.2. Bilder der Gegenwart

Die verschiedenen Bilder, die uns heute durch verschiedene Kanäle erreichen, erfordern einen kritischen Blick und die Aufarbeitung von der in ihnen gezeigten Inhalte. Das Bestreben einer Bildwissenschaft soll nicht die vorgefassten Ansichten des Bildes bestätigen, sondern aus der Analyse desselben heraus neue Ansichten gewinnen (von Müller 2022:212).

Die deutsche Kunsthistorikerin Charlotte Klonk (\*1965), die Gombrich in seinem Text zitiert, stellte fest, dass das „*was der Bildhistoriker Aby Warburg mit dem Begriff der Pathosformel beschrieb*“ für die Nachrichtenbilder gelte, obwohl: „*Aby Warburg selbst suchte und fand die Pathosformel vor allem in Einzelbildern*“. Der Begriff Pathosformel, der von Aby Warburg eingeführt wurde, wird recht vage verwendet und weist auf die fortlaufende Gültigkeit gewisser Gebärden und Formen des Gefühlsausdrucks hin (Gombrich 1970:428).

Aus dieser Beobachtung heraus stellte Klonk weiterhin fest, dass die Nachrichtenbilder einen bewussten oder unbewussten Bezug auf einzelne Vorbilder haben, was selten und schwer nachweisbar ist, und die psychischen Spannungen und Affekte in diesen Bildern werden nicht in Einzelbildern sondern in bereits etablierten Bildmustern reguliert, die die Funktion haben eine „*beruhigende zivilisatorische Wirkung zu erzielen, die vor allem in der Wiederholung, dem immer gleichen Ablauf von Bildern und Gegenbildern im bekannten Gut-Böse- und Freund-Feind-Schema*“ entsteht. Daher, erklärte Klonk weiter in diesem Text, seien die in den Medien kursierenden Bilder „*erst im Kontext von anderen Bildern und Äußerungen*“ zu verstehen. Dies ist die Aufgabe der Politischen Ikonologie (von Müller 2022:212).

Vereinfacht gesagt, die Nachrichtenbilder, die wir täglich konsumieren, folgen gewissen Traditionen und Mustern und diese erzeugen in uns sofort Gut-Böse/Freund-Feind-Schemas wonach wir die Alltagsinformationen einordnen. Diese schnellen Mechanismen, die in uns unbewusst ablaufen, gilt es mit der Politischen Ikonologie zu analysieren und hinterfragen.

Die kunstgeschichtliche Forschung hatte sich ursprünglich mit anderen Aspekten der Bilder und Bildgestalten befasst, oft auch mit Bildern mit politischem Hintergrund, aber früher wurden andere Fragen gestellt. Auch in der Geschichts- und Politikwissenschaft wurde der unmittelbare Zusammenhang von politischer Wirklichkeit und visueller Vermittlung kaum wahrgenommen. Erst die interdisziplinäre Verbindung von Kunstgeschichte und medienwissenschaftlichen Methoden, nach den Impulsen von Warburg und Warnke, führten in den 1960er und 1970er Jahren gezielter zu der Politischen Ikonographie, und ab dann lenkte man primär die Aufmerksamkeit an das Gemachte und Inszenierte politischer Repräsentation. Es wurde erkannt, dass die Kunst

nicht mehr für die Wahrheit und Wirklichkeit der propagierten Inhalte verbürgen konnte. So reagierten die internationale kunsthistorische Forschung und auch Nachbardisziplinen, wie die Ägyptologie, die Archäologie, die Literatur-, Film- oder Theaterwissenschaft sowie vor allem die Geschichtswissenschaft und andere, die dann solche politischen Bilder verstärkt in den Blick nahmen, um hier die politische Komponente zu analysieren (Bredekamp 2022:9).

Bereits in den Jahren von 1990 bis 1999 gab es an der Universität Hamburg ein Seminar zum Thema „Politische Ikonographie“ und auch in Marburg forderte ein interdisziplinäres Kolleg die Kontextforschung mit Themen, die die politischen Aspekte in der Kunst behandeln (Bredekamp 2022:10).

Das Bild, insbesondere die Karikatur und die Politische Ikonologie können in der Politik einen Beitrag für die Menschen leisten, besonders dort wo das Wort nicht so eindrucksvoll und punktuell etwas ausdrücken kann. So sind Karikaturen und Ikonen ein historischer Spiegel der momentanen Ereignisse und der gegenwärtigen Politik (Locher 2013:294). Aber die Politische Karikatur nährt sich von der Politischen Ikonologie, und beide können auch die Menschen zu denken und handeln motivieren.

Bilder jeglicher Art sind oft an einen Text gebunden, aber Bilder sprechen auch für sich. In der Bilderfülle ist die Kunstgeschichte für dessen Erforschung zuständig, aber die Politische Ikonographie, als historisches Bildphänomen, entwickelt ein eigenes Rüstzeug, um Verständnis in der Komplexität der visuell vermittelten Lebenszusammenhänge der modernen wie postmodernen Welt zu vermitteln. Informations- und Propagandabilder gehören oft zum Bereich der Politik, aber die Aussagen von diesen über die kulturellen, sozialen und politischen Situationen und Ereignisse sind nicht immer allein aus dem Bildmaterial zu entnehmen (Fleckner et al. 2014:8f).

Es ist keine neue Erkenntnis, dass Bilder politisch eingesetzt werden können und dass sie politische Tendenzen bekräftigen und wirkungsvoll ausdrücken können. Die Kirche wusste schon seit dem 6. Jahrhundert über diese Macht der Bilder, die sowohl verherrlichen als auch kritisieren können, und stellte fest, dass die alttestamentarischen Lehren eine exklusive und elitäre Angelegenheit bleiben müssten, um die christliche Lehre verbreiten zu können. So stellte Papst Gregor I in einem Brief an Bischof Serenus von Marseille, vom Oktober 600, fest: *„Was die Bibel denen gewährt, die lesen können, die Bilder den Laien beim Anschauen gewähren“*, weshalb *„das Bild vorzüglich für das Volk als Lektion dient“*. Solche Überlegungen beschenkten die mittelalterliche Kirche mit einem unerschöpflichen Bilderreichtum (Fleckner et al. 2014:8).

### **VII.3. Aby Warburg, ein Pionier der Politischen Ikonologie**

Bisher wurde in der vorliegenden Arbeit schon vielfach auf Aby Warburg und seine Arbeit Bezug genommen, da dieser mit seinen Forschungen wesentliche Beiträge zum Bildverständnis

und zur Bildinterpretation leistete. Daher soll auf diese Bedeutung auch für die gegenwärtige Politische Ikonologie noch spezifischer eingegangen werden.

In der Person von Aby Warburg findet man einen der Pioniere der modernen Kunst- und Bildwissenschaft. Mit seinem Projekt „Bilderatlas Mnemosyne“, welches nach der griechischen Göttin der Erinnerung, die auch Mutter der neun Musen war, genannt wurde, lieferte er für die Bildwissenschaft ganz neue Impulse. Der „Bilderatlas Mnemosyne“ zählt bis heute zu den weltweit bedeutendsten kunsthistorischen Forschungsprojekten.

Warburg konzentrierte sein gesamtes Wissen in diesem Bildatlas, von dem die letzte Version aus 63 großen schwarzen Tafeln besteht, auf denen Warburg 971 Fotografien, Buchillustrationen, Zeitungsausschnitte und Zeitungsausschnitte mit Werbeanzeigen anheftete. In diesen Tafeln untersuchte Warburg die Wanderung und Wandlung visueller Motive von der Antike bis in die Gegenwart sowie die bildübergreifenden Formeln von Zeit und Kultur, die Pathosformeln, die das persönliche und das kulturelle Gedächtnis umschreiben. In seinem Bildatlas verwendete Warburg Bilder aus der Geschichte, Bilder von der Sternkunde und dem Sternglauben, Bilder von dem Schicksal der olympischen Götter in der astrologischen Überlieferung, an der Warburg großes Interesse hatte, auch von der Rolle der antiken Pathosformel in der nachmittelalterlichen Kunst und Kultur, den astrologischen Handschriften des Mittelalters, wie auch Bilder von Töpferwaren der Pueblo Indianer, wo er sich von 1895 bis 1896 aufhielt, und ferner Bilder aus der Ausstellungstätigkeit von seinem Mitarbeiter Fritz Saxl kurz nach dem Ersten Weltkrieg (Gombrich 1970:375).

Sein Bildatlas-Projekt überschritt die Fachgrenzen zwischen Kunstgeschichte, Philosophie und Anthropologie, was grundlegend für die aktuellen Disziplinen der Bild- und Medienwissenschaften ist. Heute bietet sein Umgang mit dem Bildgedächtnis Inspiration und alternative Routen durch eine von visuellen Medien bestimmte Realität (Bergmann 2021:4).

Warburgs Methode setzte neue Maßstäbe, indem er verschiedene Bildkulturen miteinander zu verknüpfen und diese epochenübergreifend zu betrachten pflegte. Er verknüpfte in diesen Bildern die Synchronizität der Bedeutung der Ereignisse miteinander.

Aby Warburg war gleichzeitig der Begründer der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek, der Hamburger Kunst- und Bildgeschichte, die mit seinen privaten Mitteln und seinem Einsatz sowie mit dem Vermögen seiner Familie finanziert wurde. Warburg beschäftigte sich außerdem mit Bildern höchster Aktualität, war zeitweise als Bildredakteur tätig, und als 1914 der Erste Weltkrieg ausbrach, suchte er sich ein eigenes Projekt, und gründete die „Rivista Illustrata“, gemeinsam mit Gustav Thilenius, damaliger Professor am Kolonialinstitut, nunmehr Asien-Afrika-Institut in Hamburg, und mit dem Bankier Martin Samson, um die Italiener vor dem Eintritt in den Krieg gegen Deutschland zu bewahren. Die verstärkte Wirkungskraft von Wort und Bild sollte für die Italiener mehr Reflexion bewirken und die Bildpropaganda des Krieges aufdecken.

Die „Rivista Illustrata“ war damals eine italienische Zeitschrift, die stark mit nationalen und internationalen Kriegsberichterstattungs-Bildern illustriert war. In dieser Zeitschrift, die Warburg eigenständig herausgab, versuchte Warburg aktiv publizistisch anti-deutscher Propaganda entgegenzuwirken, was auf blinde Flecken auf Warburgs damaligen Anschauungen hinweist. Die kritische Revision der Bildpropaganda des Ersten Weltkrieges, die Warburg in den beiden veröffentlichten Ausgaben von „Della Guerra: Rivista Illustrata“ verfolgte, kam zu einem jähen Ende, als Italien 1915 aufseiten der Triple Entente dem Krieg beitrug, ein Ereignis, das Warburg vermeiden wollte (von Müller 2022:3).

Das Ende der „Rivista Illustrata“ verhinderte nicht, dass Warburg sich weiter extensiv mit der Kriegsberichterstattung beschäftigte, was er bis zum Kriegsende durchführte. Warburg führte damals eine Kriegskartothek, die Zeugnisse aus zehn nationalen und internationalen Zeitungen umfasste, die mit Hilfe von mehreren Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen systematisch erarbeitet wurden. Diese gilt bis heute als verschollen. Martin Warnke verfolgte mit Interesse die Auseinandersetzung von Warburg mit den Pressebildern, die auch eine bildliche Vorstellung vermitteln, und beschäftigte sich zur gleichen Zeit und später damit (Modes 2022:150f).

Warnke entwickelte die Arbeit des Kunsthistorikers Aby Warburg in den 1980er Jahren weiter und widmete sich hauptsächlich der Politischen Ikonographie und erarbeitete hier gezielt ein Konzept spezifisch für die Analyse von politischen Bildern. Bilder als Träger politischer Botschaften wurden und werden analysiert. Martin Warnke zeigte in seiner Herangehensweise die Anwendung bildwissenschaftlicher Methoden im Bereich der politischen Theorie und Ideengeschichte, um politisches Denken in den Bildern zu analysieren (Nestler 2022:306).

Es war Aby Warburg, wie schon beschrieben, der seit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges systematisch Zeitungen aus Deutschland und anderen europäischen Ländern las und das Geschehen akribisch verglich. Hier richtete er sein Augenmerk auf die Bildberichterstattung, die auch eine Bildvorstellung der Ereignisse vermittelte. Auf diese Art war Warburg Zeitungsleser und Augenzeuge zugleich. In seiner Komparatistik war Warburg bemüht Distanz zu bewahren und die tendenziösen Inhalte kriegstreibender Berichte aufzudecken (von Müller 2022:202f).

Bilder besitzen auch eine Wirkmacht, mit der sie einen Konflikt antreiben und so Geschwindigkeit und Verbreitung schüren. Ein Phänomen, das Warburg in Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit der Reformationszeit schon festgestellt hatte. Es sind Bilder, in denen eine irrational verknüpfende Gleichsetzung von Bild und dem in ihm angeführten Gegenstand stattfindet (von Müller 2022:204).

Diese Wirkmacht ist die Pathosformel, die im „*actual moment*“ stattfindet und die Warburg aus der „illustrierten Sensationspresse“ herauslas und die seine Aufmerksamkeit beschäftigte und aus ihm einen „Bildhistoriker“ machte. In der Synthese der Zeitungseite findet für Warburg eine Einheit kulturellen Ausdrucks statt, in der die ikonologische Analyse ihr eigenes Potenzial entfaltet in der Verbindung zu ihrer eigenen Zeit – was Warburg schon bei der

Entschlüsselung eines bis dorthin vergessenen Bildprogramms der Fresken in Palazzo Schifanoja festgestellt hatte (von Müller 2022:205).

Ebenfalls diese Aufmerksamkeit dem „*actual moment*“ schenken Karikaturisten und Karikaturistinnen der Tagespolitik, und belegen somit eine Art Chronik der Tages-Geschehnisse. So bilden die Alltags-Geschehnisse Zugang in der Politischen Karikatur, und sie werden ebenso in der Politischen Ikonologie erfasst und sind hier zu finden; aber der Karikaturist, die Karikaturistin ist Künstler, Künstlerin, der/die seine/ihre Inspiration in der Karikatur ausdrückt. Hier sprechen wir nicht von Fakten, sondern von persönlichem Geistesblitz und persönlichem Standpunkt. Die Politische Ikonologie vergleicht und analysiert Bilder in ihrem Kontext. Der genannte „*actual moment*“ und die Pathosformel kann man in beiden finden.

Warburg wurde zu seiner Zeit als Kunsthistoriker und Zeitungsleser eine Ikone der Bildgeschichte. Im Kontext zeitgenössischer Fragestellungen wurde er ein Rezipierender der Politischen Ikonologie und Martin Warnke wurde der Begründer des Forschungsfeldes der Politischen Ikonographie und Politischen Ikonologie, und nutzte die im Hamburger Warburg-Haus aufbewahrten Bildgeschichte (von Müller 2022:205).

#### **VII.4. Aktueller Zugang zur Politischen Ikonologie**

Es war Aby Warburg, der mit seiner Methode eine moderne Ikonologie mit seinen „*Bilderpressfeldzügen*“ anhand der damaligen Zeitungs-Fotografien und -Propaganda schuf, aber Martin Warnke leitete das Forschungsprogramm der Politischen Ikonologie davon ab, in der er auch die neuen Medien als Bestandteil der Gegenwart darin mitintegrierte. Auf diese Art bedient sich die Ikonologie der Gegenwart der zirkulierenden Bilder und versucht sie so kritisch und so objektiv wie möglich zu betrachten, was ebenso eine Distanzierung der persönlichen Weltanschauung erfordert, was nicht immer leicht ist.

Das, was Johannes von Müller in seinem Text beschrieben hat, soll anhand der Fotos, die Anni Karni in der New York Times zum Vergleich publizierte, illustriert werden. Eine Fotografie wurde vom ehemaligen Fotografen des Weißen Hauses, Peter Souza, gemacht. Diese Fotografie zeigt den früheren Präsidenten Barack Obama mit einem Stab von Beratern, Beratinnen, im sogenannten Situation Room. Das zweite Foto zeigt Donald Trump in einer vergleichbaren Situation im selben Raum. Anni Karni, damalige Fotografin des Weißen Hauses, stellt beide Fotos nebeneinander zur Diskussion. Beide Fotos tragen den Titel: „White House Tense Moments“, sie erschienen in der New York Times am 28. Oktober 2019. Ein Foto wurde aufgenommen als der IS-Führer Abu Bkr al-Baghdadi durch einen Luftangriff des US-amerikanischen Militärs, unter dem damals amtierenden Präsidenten Donald Trump, am 27. Oktober 2019 getötet wurde, und das rechte Foto wurde am 1. Mai 2011 aufgenommen, während die Nachricht von Osama bin Ladens Tod, der Al-Qaeda Führer, unter der Regierung von Barack

Obama bekannt wurde. Beide Fotografien wurden miteinander verglichen. Robin Givhan von der Washington Post schrieb: „*The Abu Bakr al-Bagdadi photo is in many ways the opposite of the Osama bin Laden photo.*”

Beide Fotos dokumentieren die unterschiedlichsten Zugänge der jeweiligen Präsidenten zu ihrem Verständnis von Führung und Macht (Abb. 23).



Abb. 23: Anni Karni, *Note the Difference*, 2019

Auf dem Foto, wo Donald Trump fotografiert wurde, ist dieser in der Mitte, mit dem Blick auf die Beobachter, die Beobachterinnen gerichtet. Auf dem Foto, wo Barack Obama zu sehen ist, verläuft die Sichtachse der Kamera diagonal zur Blickachse der Anwesenden im Raum, was die Hierarchie widerspiegelt. Barack Obama ist hier einer unter anderen. Diese politische Repräsentation hat viel zur Diskussion beigetragen und ist Thema der Politischen Ikonographie der Gegenwart (von Müller 2022:210).

Eine andere Form der Politischen Ikonologie wurde in Klagenfurt von Professor Dr. Jörg Probst vorgestellt. In seinem Vortrag vom 10. Juni 2021 an der Universität Klagenfurt sprach Dr. Jörg Probst, Professor an der Philipps-Universität Marburg, über „Politische Ikonologie. Bild und Ideengeschichte“. Einige seiner Gedanken des Vortrages werden im Folgenden zusammengefasst hier dargestellt.

Die Politische Ikonologie analysiert und bearbeitet solche Bilder, die bei einem Ereignis oder einer Krise zwischen Staat und Gesellschaft entstehen. Nach Probst führt eine Zuspitzung von Konflikten und Krisen in der Gesellschaft zu einer Ereignisgeschichte, die in der Folge, nach der Verarbeitung der entstandenen Bilder, zur Politischen Ikonologie beitragen. Vorherige Beispiele haben dies vorgeführt.

Es erhebt sich dann die Frage, wie kollektive Brüche zu Konfliktentladung in der Gesellschaft führen, und wie diese Spannungen und Ausbrüche Bedingungen schaffen, die analysiert werden müssen, um diese zu verstehen. Eine Revision und Reflexion in eigener Sache wird notwendig, um die Frage beantworten zu können, wo das gesellschaftliche Korrektiv versagt hat.

Die Ikonologie sieht die in einem bestimmten Moment entstandenen Bilder als Bilder, die Geschichte machen, sie dokumentieren den „*actual moment*“, und mit der in sich getragenen Pathosformel fungieren sie als politisch handelnde Bilder. Es sind hier die Bilder das Handelnde, es sind Bilder, die eine Ideen-Geschichte verkörpern und die eine wirkende Energie in sich tragen. In diesem Sinne sind sie aktive Bilder, Bilder der Akteure, Bilder als Instrumente der Akteure. Diese Bilder vermögen die Massen zu mobilisieren. Diese Bilder wurden und werden sofort medial verbreitet, um die Massen zu aktivieren.

Die stattgefundenen Ereignisse, von denen hier die Rede ist, wurden entsprechend fachlich aufgearbeitet und bewertet, was Zeit und Geduld verlangte, um die stattgefundenene Krise zu begreifen. Man muss ergründen, wie die Politische Ikonologie agiert, um diese überparteilich reflektieren und analysieren zu können.

Kunst und Wissenschaft werden dabei herausgefordert diesen Moment, in dem Geschichte und Gegenwart zusammenfallen, den „*actual moment*“ zu bewerten, und Kunst und Wissenschaft werden herausgefordert die gegenwartsbezogene Politische Ikonologie, die gerade eben geschieht, sowohl ikonologisch als auch ikonographisch wahrzunehmen, um diese beschreiben und analysieren zu können.

Ein Beispiel aus jüngster Vergangenheit vermag dies sehr eindrucksvoll zu illustrieren. Probst nimmt in diesem Zusammenhang Stellung und analysiert die Besetzung des Kapitols in Washington D. C., USA, am 6. Januar 2021 als einen Moment der Bedrohung der amerikanischen Demokratie und der Freiheit.

Die Wahlniederlage von Präsident Donald Trump am 20. November 2020 und das Reklamieren der Präsidentschaft, sowie die von ihm verbreitete Legende des Wahlbetrugs führten zu dieser politischen Krise und dem Eklat am 6. Januar 2021, der ikonologisch den Populismus repräsentierte, in dem sich die Trump-Anhänger als „das Volk“ darstellten.

Krisen sind selten Unfälle, meint Probst. Diese Entladung des Volkes, eine von Trump sowohl politisch als auch taktisch einkalkulierte Reaktion, kam nicht zufällig daher, und verursachte bedauerlicherweise fünf Todesfälle.

Diese Ereignisse am Kapitol in Washington D. C. am 6. Januar 2021 erzeugten globales Entsetzen, Sprachlosigkeit und Lähmung. Die Masse von grimmig uniformierten und bunten Gestalten tobte und brach in den Büros des Kapitols ein und besetzte diese. Drinnen waren die bedrohten und verängstigten Beamten und Politiker, die eine bildliche Entmachtung der Demokratie, begleitet von Zerstörung und Diebstählen, erlebten und auf diese Art eine symbolische Lynchjustiz erfuhren. Die Erstürmung war nicht spontan, sondern sie war eine

antidemokratische Etablierung von Populismus, durch Trumps ausgestreute Legende von Wahlbetrug ausgelöst. Diese Bedrohung musste beherrscht werden und eine Re-Stabilisierung der Lage war gefragt und notwendig.

Die politische Bearbeitung dieser Bilder an der Philipps-Universität Marburg bediente sich aus existenten visuellen Darstellungen und aus konkreten Vorbildern sowohl in Filmen als auch und/oder in Internet und Internetspielen, um zu verstehen, wie es so weit kommen konnte. Hier wurden die ikonologischen Bilder als politisch handelnde Bilder, als Bilder, die Geschichte machen, analysiert und es wurde hinterfragt, wie Bilder agieren und wie diese im Stande sind Massen zu mobilisieren. All das ist Gegenstand der Verarbeitung von Bildern, von Handlungen mittels der Politischen Ikonologie.



*Abb. 24: Saul Loeb, Besetzer des Kapitols, 2021*

Das Foto (Abb. 24) vom Pressefotografen Saul Loeb zeigt einen der Besetzer des Kapitols am 6. Januar 2021 in Nancy Pelosis Büro. Nancy Pelosi gilt als eine Ikone der Demokratie und wurde hier bildlich demontiert. In dem gezeigten Bild macht der Besetzer gerade eine Fotografie von sich selbst, ein sogenanntes Selfie, eine Erscheinung und Mode unserer Zeit. Bilder erzeugen individuell empfundene Identität und sind Ausdruck von Sicherheit. Vor allem, wenn diese in den Medien verbreitet werden.

Es gibt Bilder mit vergleichbarer Symbolsprache fotografiert von John Moore (Abb. 25), im Büro von Saddam Hussein 2004, die eine ähnliche Haltung zeigen. Diese Bilder riefen andere Reaktionen hervor. John Moore wurde im Jahr 2005 für seine Fotos mit dem Pulitzer Preis ausgezeichnet.



Abb. 25: John Moore, *Bei Saddam Hussein*, 2004

Die ähnlichen Bilder in den Räumen von Saddam Hussein waren im Westen weit weniger skandalös, was dokumentiert, wie unterschiedlich Reaktionen sein können, abhängig von dem gesellschaftlichen und politischen Kontext.

Beide Bilder dokumentieren die respektlose Haltung der Invasoren. In beiden Bildern sieht man wie die Architektur, die Gemäcker und die sonstigen Repräsentationen der Macht, die darin vertreten sind, niedergerissen werden. Die trügerische Sicherheit des Gebäudes, die Ehrfurcht und Disziplin des Kapitols oder die des Palastes von Saddam Husseins, werden auf diese Art durchbrochen und ins Lächerliche gezogen. Gewaltfantasien werden auf einmal Realität. Der Eklat und dessen Eskalation werden durch die Bilder gedanklich fassbar. Der Mob handelte den Bildern entsprechend, Bilder die visuell das erwünschte Geistesgut für alle fassbar machten. Diese Bilder regten die Masse zum Handeln an. Die Pathosformel, von der Aby Warburg sprach, die Energie, die diesen inne ist, machen Bilder „handlungs- und lebensfähig“. Bilder fordern auf zu bestimmten Handlungen, und sie sind oder werden auf diese Art Teil des lebendigen Alltags.

Die Politische Ikonologie vergleicht und analysiert Bilder in dem Bestreben Ekklats, Krisen und Konflikte zu erforschen, zu erfassen und um diese zu verstehen. Auf diese Art ist die Politische Ikonologie heute unverzichtbar sowohl in der Visuellen Kultur als auch in der Politikwissenschaft und in der Kulturwissenschaft.

Auch diese beiden Fallbeispiele, wo jeweils Fotografien als Kommunikationsmittel dienten, könnte man als „*Ablauf von Bildern und Gegenbildern im bekannten Gut-Böse- und Freund-Feind-Schema*“ einordnen, wie Charlotte Klonk beschrieben hat. Sie ist der Meinung, dass kursierende Bilder in den Medien „*erst im Kontext von anderen Bildern und Äußerungen*“ zu verstehen sind. Bilder, die in den Medien in Umlauf kommen, sind nicht mehr aus der Welt zu schaffen, sie lassen sich nicht mehr auslöschen (von Müller 2022:212f).

Die Politische Ikonologie analysiert diese Bilder in ihrem Kontext und verbindet das Bildgedächtnis mit den Bildern der Gegenwart. Eine Bildsynthese findet statt und vertieft seine historische Bedeutung, indem dieser Kontext wahrgenommen wird. Während diese Faktoren und auch ihre Gegensätze verortet und analysiert werden, kann neue Signifikanz entstehen. Die Politische Ikonologie stellt eine zeitgenössische Auseinandersetzung mit den Bildern der Vergangenheit und mit denen der Gegenwart dar und ist auf diese Weise ein politisch kritisches Element unabhängig von ihrem Gegenstand (von Müller 2022:214).

## VIII. Abschließende Zusammenfassung

Die Zuwendung des Blickes zu den Bildern in unserer heutigen stark visuell orientierten Gesellschaft mit ihren Bildüberflutungen lässt neue Forschungsfelder entstehen, und so ist die Bildwissenschaft in Zeiten von neuen Technologien und Medien herausgefordert hier Schritt zu halten und sich weiterzuentwickeln.

Die Karikatur als ein Teil davon, besonders die Politische Karikatur aber auch die Politische Ikonographie und die Politische Ikonologie reagieren auf die Kultur, auf die Geschichte und auf die soziopolitischen Umstände einer Gesellschaft.

Die Politische Karikatur kann und wird nicht in den Kanon der Geschichtswissenschaft eingliedert, weil die Karikatur per se nicht den Anspruch erhebt Geschichte zu schreiben oder Realität zu bekunden, aber sie dokumentiert in großen Zügen den Alltag, die jeweils aktuellen Ereignisse, die Krisen, die Kriege und Konflikte. Sie kann ebenso den „*actual moment*“ spiegeln. Sie entspricht einem eigenen Gebiet in der Bildwissenschaft, genauso wie die Politische Ikonographie und die Politische Ikonologie. Die Karikaturen, die Fotos, die Bilder werden in der Bildwissenschaft sowie in der Politische Ikonographie und in der Politischen Ikonologie analysiert und verortet, so dass wir die aktuellen Zeitgeschehnisse in ihrem Kontext besser erfassen, verarbeiten und verstehen können.

Die wesentlichen Unterschiede der Gebiete der Politischen Karikatur und der Politischen Ikonologie ergeben sich aus der Tatsache, dass die Karikatur einen künstlerischen Ausdruck und eine Meinung, eine Inspiration und Darstellung der Karikaturisten, der Karikaturistinnen repräsentiert, während die Politische Ikonographie und die Politische Ikonologie bemüht sind, nah an der Realität zu bleiben, eine politische Meinung zur Realität und zur Wahrheit so exakt wie möglich wiederzugeben, sei es mittels Fotografien, Bildern, Plakaten oder Denkmälern. Beide Richtungen können eine synchrone oder eine Moment-Repräsentation von aktuellen Ereignissen wiedergeben. Beide Gebiete erfassen den „*actual moment*“ mit unterschiedlichen Möglichkeiten. Die Rezeption von diesen ist auch der persönlichen Meinung und der politischen Orientierung unterworfen.

Ein Problem unserer Zeit ist es, dass man mit Hilfe der künstlichen Intelligenz Bilder manipulieren kann, sodass diese wie echt in den Medien erscheinen. Wir werden heute auch ständig von Fake News erreicht. Hier entsteht die neue Aufgabe diese aufzudecken.

Die Kunstgeschichte, die Kulturwissenschaft, die Geschichtswissenschaft, andere benachbarte Wissenschaften wie die Visuelle Kultur und noch weitere Wissensgebiete wie Ägyptologie, Archäologie forschen, studieren und analysieren sowohl Bilder, Statuen, Monumente,

Architektur, als auch alle anderen, sowohl analogen als auch digitalen Manifestationen von Kunst und Kultur. Dieses Wissen wird generell von den Karikaturisten und Karikaturistinnen, aber auch von den Politischen Karikaturisten und Karikaturistinnen aufgearbeitet und findet Resonanz in ihren Zeichnungen.

Es sind einige, wie die Kunst- und Bildhistoriker Aby Warburg, Erwin Panofsky und in weiterer Folge Martin Warnke und andere, die ausgiebig an den Theorien der Politischen Ikonographie und Politischen Ikonologie arbeiteten und hier an der Gründung dieser Forschungsgebiete beteiligt waren und zu mehr Wissen beitrugen. Viele Forscher beschäftigen sich bis heute mit der Bildanalyse, dem Studium der sozialen und politischen Hintergründe, der Wichtigkeit von Bildern, so dass wir jetzt mehr denn je die Bedeutung, Kontext und Hintergrund von Bildern berücksichtigen, um diese besser sehen und verstehen können.

Das Lachen, Spotten, die satirische sowie die literarische Bearbeitung in Pamphleten, Plakaten und sonstigen Schriften, und das Zeichnen von Karikaturen ermöglichen der Gesellschaft sich von Hierarchien und Zwängen zu befreien. Die Karikatur lässt die soziopolitischen Umstände relativieren oder kritisieren, oder sie hinterfragt diese, und sie ermöglicht ebenso die Missbilligung, die Irritation, den Diskurs, die Auseinandersetzung mit den jeweils gegenwärtigen brennenden Themen.

Wie schon Bachtin analysiert hatte, entfalteten sich mit der Zeit Sprachen, Dialekte, Mundarten und Jargons und mit dieser Entwicklung gestalteten sie das literarisch-sprachliche Bewusstsein einer Epoche. Die Entwicklung der Sprache, der Ausdrucksweisen eines Volkes spiegelt sich ebenfalls in der Gesellschaft, in der Kunst, in der Satire und in den Kabarettis, in den Bildern, in der Pressefotografie und in allen Medien sowie Informationsmedien.

Desgleichen liefert der Karneval und seine tiefe Verwurzelung in der Urgesellschaft auf der konkret-sinnlichen Ebene eines Volkes die Möglichkeit ihre tiefliegende Komplexität, ihre Sorgen und Konflikte zum Ausdruck zu bringen, und dafür bedient sie sich der Groteske, der Verspottung, der Übertreibung, um zu lachen und um innere und äußere Freiheit zu erlangen. Das Lachen, wie Freud festgestellt hatte, entspricht einer tiefen inneren Befreiung. Karikaturen ermöglichen diese tiefe innere Befreiung mit Spott, Ironie, Witz und mit der Groteske.

Die religiöse Karikatur ist ebenso ein eigener ausgiebiger Bereich, der in dieser Arbeit nicht umfassend und nicht hinreichend behandelt werden kann. Allein Gerhards Haderer „Das Leben des Jesus“ (2002) wird hier kurz besprochen, da Haderer dieses nicht als religiöse Karikatur, sondern eher als eine Übertreibung und Kritik an die Institution Kirche und an den damaligen Kirchendienern verstanden haben will.

Humor und Ironie können in der Politik, in der Kunstgeschichte, in der Literatur, im Theater, im Kabarett sowohl zur Dokumentation als zur Irritation dienen, aber auch zur Entschärfung

von Situationen, und sie helfen ebenso Missstände und soziopolitische Ungleichheit aufzudecken.

In der digitalen Kommunikation etablieren sich zusehends Memes als Form der Verbreitung, meistens von populistischen und rechtsextremen Ideologien, die mit dem Label des Humors, der Satire und des Spottes gewisse Gruppen diskriminieren, aussondern und diffamieren. Sie können aber auch den Blick auf brisante Themen lenken und aufmerksam machen.

Der *pictorial turn* erweiterte unseren Bildbegriff in der Ikonologie, in der Ikonographie, in der Politischen Ikonologie und auch in allen technischen und medialen Möglichkeiten der Zeit.

Sämtliche Karikaturen und Bilder sind ein Ventil des Unbewussten, ein Ventil für das Volk in guten wie in Krisenzeiten. Das Volk kann dann lachen, und seinem Missmut freien Lauf lassen, wie es Freud schon analysiert hatte. Die Darstellung in Bildern in jeglicher Form reagierte im Verlauf der Geschichte auf alle menschlichen seelischen und geistigen Entwicklungen.

Die bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Entwicklung der Bildlehre in der Bildwissenschaft und in den weiteren Entwicklungen des Bildes in der Visuellen Kultur und benachbarten Fachgebiete, mit Einbeziehung der fortlaufenden gesellschaftlichen Entwicklungen zeigt, dass diese Auseinandersetzung sehr wichtig ist, um die vielen Aspekte in all seinen Vielschichtigkeiten zu erfassen und zu verstehen.

## Literaturverzeichnis

- Apte, M. L. (1988): Disciplinary boundaries in humorology: an anthropologist's ruminations. In: Humor – International journal of Humor research (1), 5-25.
- Assmann, Aleida (2021): Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. 4. Auflage. München: Verlag C•H•Beck.
- Bachtin, Michail M. (1990): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft.
- Belting, Hans (2000): Bild Anthropologie; medienanthropologische Ansätze. In: Hans Belting/Ulrich Schulze (Hg.): Beiträge zu Kunst und Medientheorie. Karlsruhe, Stuttgart: Projekte und Forschungen an der Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, Stuttgart 2000.
- Belting, Hans (2001): Bild-Anthropologie. München: Entwürfe für eine Bildwissenschaft.
- Belting, Hans (2005): Image, Medium, Body. A new Approach to Iconology, in: Critical Inquiry 31.
- Berger, L. Peter (1998): Erlösendes Lachen – Das Komische in der menschlichen Erfahrung. 1. Auflage, Berlin, New York: de Gruyter Verlag.
- Bergmann, Sven (2021): Aby Warburg. Pressemappe der Bundeskunsthalle Bonn
- Bredenkamp, Horst (2022). Politische Ikonologie. In: Probst, Jörg (Hg.): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Berlin: Reimer Verlag GmbH.
- Brockhaus (1996): Die Enzyklopädie. 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage. F.A. Leipzig/Mannheim: Brockhaus Verlag.
- Critchley, Simon (2001): Ist Humor menschlich? In: Dievernich, F. (2001): Kommunikationsausbrüche – Vom Witz und Humor der Organisation. 1. Auflage. Konstanz: UKV Verlag.
- Critchley, Simon (2002): On Humor. London, New York: Routledge.
- Critchley, Simon (2004): Über Humor. Aus dem englischen von Erik M. Vogt. Verlag Turia + Kant.
- Das neue Duden Lexikon, neueste Auflage (1989) Band 5:1762.
- Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik (2011): Politische Ikonographie. Ein Handbuch. Zweite Auflage. München: Verlag C•H•Beck.
- Freud, Sigmund (1905): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor, 1. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Freud, Sigmund (1992): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH.
- Freud, Sigmund (1992b): Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH.
- Gombrich, Ernst H. (1970): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt

- Grosz, George (1974): Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Haderer, Gerhard (2002): Das Leben des Jesus. Wien: Carl Ueberreuter Verlag.
- Haffner, Dorothee (2022): Aby Warburgs „gute Nachbarn“ im digitalen Raum. Von (gezieltem) Suchen und (zufälligem) Finden von Bildern. In: Probst, Jörg (Hg.): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Berlin: Reimer Verlag GmbH.
- Hillenbrand, Mike (2002): Allgemeinbildung. Geschichte & Politik. Von der Vorzeit bis zur Gegenwart. München: Compact Verlag.
- Heinisch, Severin (1988): Die Karikatur. Über das Irrationale im Zeitalter der Vernunft. Wien • Köln • Graz: Böhlau Verlag.
- Herding, Klaus; Reichardt, Rolf (1989): Die Publizistik der Französischen Revolution. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hutcheon, Linda (1995): Risky Business. The “transideological” politics of irony. In: Irony’s Edge. The theory and politics of irony. London and New York: Routledge. (9-36).
- Imdahl, Max (1988): Giotto Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kaemmerling, Ekkhard (Hg.) (1984): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme. Überarbeitete 3. Auflage. Köln: DuMont Buchverlag.
- Kirchmayr, A. (2006): Witz und Humor. 1. Auflage. Wien, Klosterneuburg: Edition va bene.
- Kunz, Johannes (1994): 50 Jahre Österreich. Karikaturen von Ironimus. Text von Johannes Kunz. Fotografie von Ernst Haas. Wien: Verlag Christian Brandstätter.
- Kunz, Johannes (2017): 100 Jahre Österreich. Die Politik 1918-2018 im Spiegel des Humors. Wien: Amalthea Verlag.
- Locher, Hubert (2013): Denken in Bildern. Reinhart Kosellecks Programm zur politischen Ikonologie. In: Reinhart Koselleck und die Politische Ikonologie. Hubert Locher und Adriana Markantonatos (Hg.). Marburg: Deutscher Kunstverlag.
- Mannings, David (1984): Panofsky und die Interpretation von Bildern. In: Kaemmerling, Ekkhard (Hg.). (1984) Bildende Kunst als Zeichensystem: Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme. Köln: DuMont Buchverlag.
- Mitchel, William John Thomas (2018): Bildtheorie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Mitchel, William John Thomas (1997): Der Pictorial Turn. In: Christian Kravagna (Hg.): Privileg Bick. Berlin: Kritik der Visuellen Kultur.
- Modes, Julia (2022): Pressefotografie als Spielball der politischen Ikonographie. In: Probst, Jörg (Hg.): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Berlin: Reimer Verlag GmbH.
- Nestler, Nick (2022): Memes als digitale politische Ikonologie. In: Probst, Jörg (Hg.): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Berlin: Reimer Verlag GmbH.

- Nuissl, Ekkerhard; Przybylska, Eva (2017): Karikatur zum Analphabetismus – Eine Form kultureller Bildung. Zeitschrift für Weiterbildungsforschung 40; 69-89. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Panofsky, Erwin (1967): Essais d'íconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance. Éditions Gallimard, France. Titre original: Studies in Iconology.
- Panofsky, Erwin (1984): Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst. In: Kaemmerling, Ekkerhard (Hg.) (1984): Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme. Überarbeitete 3. Auflage. Köln: DuMont Buchverlag.
- Platthaus, Andreas (2016): Das geht ins Auge. Geschichte der Karikatur. Berlin: AB-Die Andere Bibliothek GmbH & Co.KG.
- Probst, Jörg (2021): Politische Ikonologie. Bild und Ideengeschichte. Vortrag an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, am 10. Juni 2021
- Probst, Jörg (Hg.) (2022): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Berlin, Reimer Verlag GmbH & Co.KG.
- Scheidl, Hans Werner (2010): Der wahre Kreisky. Ironimus. Wien: Amalthea Verlag.
- Schmidt, Peter (1993): Aby M. Warburg und die Ikonologie. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag.
- Schober, Anna (2009): Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Teuschl, Wolfgang (1971): Da Jesus und seine Hawara. Wien: Residenz Verlag GmbH
- Vinen, Richard (2018): 1968 Der Lange Protest. Biografie eines Jahrzehnts. München: Piper Verlag GmbH.
- Von Müller, Johannes von (2022): Zeitgenossin und Augenzeugin: Ikonologie einer Gegenwart. In: Probst, Jörg (Hg.) (2022): Politische Ikonologie. Bildkritik nach Martin Warnke. Berlin: Reimer Verlag GmbH.
- Warnke, Martin (2003): Politische Ikonographie. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter 2.
- Wessolowski, Tanja (2011): Karikatur. In: Fleckner, Uwe; Warnke, Martin; Ziegler, Hendrik (Hg.): Politische Ikonographie. Ein Handbuch. Zweite Auflage. Band I. München: Verlag C•H•Beck.

### **Online-Zeitungsartikeln**

- <https://exxpress.at/einigung-um-mitternacht-schwarz-blau-mit-mikl-leitner-fuer-niederosterreich-fix/> (Letzter Zugriff: 07. April 2023).
- <https://www.google.com/search?q=+annie+karnie+white+house+tense+moments>. (Letzter Zugriff: 04. April 2023).
- Fidler, Harald (2015): „Lassen uns die Freiheit des Wortes nicht einschränken“. Der Standard: Interview am 8. Jänner 2015 mit Gerhard Haderer <https://www.derstandard.at> (Letzter Zu-

griff: 4. Juli 2023).

People | Im Talk mit Karikaturist Gerhard Haderer. Die Oberösterreicherin, 29. März 2016.  
<https://www.dieoberoesterreicherin.at/people/im-talk-mit-karikaturist-gerhard-haderer-70071/> (Letzter Zugriff: 4.Juli 2023).

Pucher, Johannes (2019): „Haderer kritisiert Ende von Karikaturen bei New York Times“ Der Standard: Interview am 27. Juni 2019. [www.derstandard.at/story/2000105479220/rote-karte-von-haderer-new-york-times-stellt-karikaturen-ein](http://www.derstandard.at/story/2000105479220/rote-karte-von-haderer-new-york-times-stellt-karikaturen-ein). (letzter Zugriff: 07. April 2023).

Salzburger Nachrichten <https://www.sn.at/kultur/allgemein/haderers-schule-des-ungehorsams-in-linz-schliesst-84180079>. (Letzter Zugriff: 30. Juni 2023).

### **Online-Zeitschriften**

Profil (2002): [profil-heftige-kritik-bischof-launs-an-haderer-karikatur&usg=AOvVaw2YQTUpUzEFG7Li9-YQgbJ2](http://profil-heftige-kritik-bischof-launs-an-haderer-karikatur&usg=AOvVaw2YQTUpUzEFG7Li9-YQgbJ2). 29.03.2002. (Letzter Zugriff: 12. Dezember 2021).

Ott, Doris (2005): Ikonologie und Ikonografie nach Erwin Panofsky. Eine Methode der Kunstbetrachtung im Unterricht SEK II. <http://zkmb.de/sinnes-und-sinnwahrnehmung-ueber-die-einbindung-von-kunst-und-kulturgeschichte-in-den-kunstunterricht>. (Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).

### **Online-Videos**

<https://www.youtube.com/watch?v=WgpKKMCAzwc>. Gerhard Haderer: Die Bedeutung der Freiheit der Kunst. 35. Sommergespräche Waldviertel Akademie Weitra, 29.August 2019 (Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).

<https://www.youtube.com/watch?v=un3uPXC8lsg>. Gerhard Haderer der Karikaturist 2002. (Letzter Zugriff: 30. Juni 2023).

### **Bildnachweise**

Abb.1: Anonym: „Alexamenos betet seinen Gott an“ Anfang 3. Jh. Florenz, Archivi Alinari.  
Bildnachweis: AK: Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion and Art, Hg. von Bruno Latour, Karlsruhe: The MIT Press 2002, anlässlich der Ausstellung: Iconoclash – Beyond the image Wars in Science, Religion, and Art, im ZKM, Karlsruhe

vom 4. Mai bis 4. August 2002. Prometheus online Bildarchiv

Abb. 2: Ironimus (Gustav Peichl) 1955: Bundeskanzler Julius Raab. Scheidl 2010:24

Abb. 3: Ironimus (Gustav Peichl) 1980: Hahnenkampf 1980. Kreisky und Androsch  
Scheidl 2010:190

Abb. 4: Ironimus (Gustav Peichl) 1984: Androsch wird von Kreisky attackiert.  
<https://www.diepresse.com/4587068/gustav-peichl-das-beste-von-ironimus#slide-12>  
(Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).

Abb. 5: Gerhard Haderer 2016: Sommerfrisuren.  
<https://www.hannover.de/Herrenhausen/Media/01-DATA-Neu/Bilder/Redaktion-Hannover.de/Portale/Museen/Wilhelm-Busch-Deutsches-Museum-für-Karikatur-und-Zeichenkunst/Jahresvorschau-2017/Gerhard-Haderer-Sommerfrisuren-Contest-2016>  
(Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).

Abb. 6: Gerhard Haderer 2017: Besuch in Europa.  
[https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD\\_en&sxsrf=AB5stBiRO.ploywF68i8LuQv34fXsDqmlBw:1688475341390&q=gerhard+haderer+2022+impfpflicht+karikaturen&tbm=isch&source=](https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD_en&sxsrf=AB5stBiRO.ploywF68i8LuQv34fXsDqmlBw:1688475341390&q=gerhard+haderer+2022+impfpflicht+karikaturen&tbm=isch&source=) (Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).

Abb. 7: Gerhard Haderer 2022: Impfpflicht.  
[https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD\\_en&sxsrf=AB5stBiRO.ploywF68i8LuQv34fXsDqmlBw:1688475341390&q=gerhard+haderer+2022+impfpflicht+karikaturen&tbm=isch&source=](https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD_en&sxsrf=AB5stBiRO.ploywF68i8LuQv34fXsDqmlBw:1688475341390&q=gerhard+haderer+2022+impfpflicht+karikaturen&tbm=isch&source=) (Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).

Abb. 8: Gerhard Haderer 2022: Freundschaftliche Begrüßung.  
[https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD\\_en&sxsrf=AB5stBiRO.ploywF68i8LuQv34fXsDqmlBw:1688475341390&q=gerhard+haderer+2022+impfpflicht+karikaturen&tbm=isch&source=](https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD_en&sxsrf=AB5stBiRO.ploywF68i8LuQv34fXsDqmlBw:1688475341390&q=gerhard+haderer+2022+impfpflicht+karikaturen&tbm=isch&source=) (Letzter Zugriff: 04. Juli 2023)

Abb. 9: Gerhard Haderer 2023: Pärchen des Monats.  
<https://www.news.at/a/gerhard-haderer-2023/12961605>.  
(Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).

- Abb. 10: Gerhard Haderer 2017: Wo sind sie? Sebastian Kurz.  
<https://www.youtube.com/watch?v=WgpKKMCAzwc> (Letzter Zugriff: 12. Dezember 2021).
- Abb. 11: Gerhard Haderer 2002: Jesus als Surfer. Bild kopiert aus dem Buch „Das Leben des Jesus“ 2002
- Abb. 12: Gerhard Haderer 2002: Jesus mit seinen Aposteln. Bild kopiert aus dem Buch „Das Leben des Jesus“ 2002
- Abb. 13: Philipon, Charles (Lyon, 1800-1862) | Delaporte, Victor Hippolyte (1804-) |  
*Aubert Croquades Faites à l'audience* du 14. Novembre (Cour d'Assises)  
1831, König Louis-Philipp. Prometheus online Bildarchiv
- Abb. 14: Anonym, Osiris Kult  
Bild kopiert aus Herding et al. 1989:29
- Abb. 15: Anonym, Der Fass als Metapher.  
Bild kopiert aus Herding et al. 1989:70
- Abb. 16: William Hogarth 1743: Characters, and Caricatures (First State)  
London, British Museum  
Bildnachweis: Joseph Burke / Colin Cadwell, Hogarth – The complete engravings,  
London o. J. Abb. 188. Prometheus online Bildarchiv
- Abb. 17: John Tenniel 1890: Dropping the Pilot (Serientitel) (GND: 119281597)  
Standort: Universitätsbibliothek Heidelberg (Aufbewahrungsort/Standort (GND):  
2002498-8 [Inv. Nr.: H634-3Folio]  
Bildnachweis: Punch, 98,1890, March 29, 1890, S. 150-151. Prometheus online Bildarchiv.
- Abb. 18: John Heartfield 1919: Dada-merika (Reproduktion) [Gesamtansicht]  
Bildnachweis: Akademie der Künste zu Berlin / Landesregierung Nordrhein-Westfalen/Landschaftsverband Rheinland (Hg.): John Heartfield (Ausstellungskatalog), Köln 1991, S.67, Tf.2.

- Abb. 19: Nikolaus Sagrekov, ca. 1928-35: Platz dem Arbeiter! KP-Plakat  
Archiv des Hessischen Landes Museum in Darmstadt.  
Bild kopiert aus Schober 2009:240.
- Abb. 20: George Grosz 1926: Die Stützen der Gesellschaft. Neue Galerie Berlin. Eigenes Foto.  
07. Februar 2023
- Abb. 21: John Heartfield 1932: Der Sinn des Hitlergrusses.  
Bildnachweis: VG-Bild-Kunstfotografie  
Datenbank: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.  
Prometheus online Bildarchiv
- Abb. 22: Giotto: 1303-1305: Der Judaskuss  
Standort: Padua Arsenalkapelle  
Bildnachweis: Fotografie. In: Zalum, Margherita: Malerei der Gotik in Italien, Bagno a Ripoli, 2011 S.59.  
Datenbank: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden.  
Prometheus online Bildarchiv
- Abb. 23: Anni Karni 28. October 2019: Note the Difference, New York Times.  
<https://www.google.com/search?q=+annie+karnie+white+house+tense+moments>.  
(Letzter Zugriff: 04. April 2023).
- Abb. 24: Saul Loeb 2021: Besetzer des Kapitols.  
<https://www.gettyimages.at/fotos/saul-loeb-capitol-2021?assettype=image&family=editorial&phrase=saul%20loeb%20capitol%202021&sort=mostpopular>  
(Letzter Zugriff : 04. Juli 2023).
- Abb. 25: John Moore 2004: Bei Sadam Hussein 2004  
[https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD\\_en&sxsrf=AB5stBjyZxj-8Vu9\\_](https://www.google.com/search?rlz=1C5MACD_en&sxsrf=AB5stBjyZxj-8Vu9_)  
(Letzter Zugriff: 04. Juli 2023).