
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 19/2 (1992)

DOI: 10.11588/fr.1992.2.57231

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

DIE ZEITUNG ALS NEUES BILD PUBLIZISTISCHES MEDIUM

Die Revolutionskarikaturen der Neuwieder »Politischen Gespräche der Todten« 1789–1804

Die Bildpublizistik der frühen Neuzeit von den Anfängen um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ist geprägt durch das illustrierte Flugblatt, das von dem vagabundierenden Bildkolporteur auf Markt und Straße feilgeboten wurde¹. Es diente im Zusammenspiel von Bilddarstellung und Textkommentar sowohl als schnelles Informationsmittel wie auch als Instrument zur Meinungsbildung. Das illustrierte Flugblatt war marktorientiert. Unter dem Zwang, sich verkaufen lassen zu müssen, war es auf die Rezeptionsmöglichkeiten der Öffentlichkeit ausgerichtet und vermag so auch spiegelbildlich Elemente der öffentlichen Meinung darzustellen². Andererseits stand es aber auch unter obrigkeitlichem Zensurdruck. Anregung, Zulassung oder Verbot von illustrierten Flugblättern waren so auch Mittel zur Lenkung der öffentlichen Meinung³.

Marktorientiertheit und Zensurabhängigkeit führten dazu, daß das illustrierte Flugblatt jeweils zu bestimmten Epochen und bei besonderen öffentlichen Auseinandersetzungen als Massenpublikation auftrat, um dann wieder für lange Jahrzehnte fast völlig zu verschwinden. Es sind Epochen großer revolutionärer Umbrüche, die durch sich überstürzende Ereignisse ein starkes Bedürfnis nach öffentlicher Information und Argumentation hervorriefen und oft auch mit einer erzwungenen oder gewollten Lockerung der Zensur verbunden waren. Das gilt für die lange Auseinandersetzung um Reformation und Gegenreformation, für den Dreißigjährigen Krieg und wieder für die Französische Revolution und die folgenden Revolutionswellen des 19. Jahrhunderts.

Während aber die Bildpublizistik der Reformation schon früh von kunsthistorischer Seite aufgearbeitet wurde⁴ und auch die illustrierten Flugblätter des Barock seit

- 1 Die älteste Darstellung »Der Kramer mit der neue Zeitung« stammt von 1588 (Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe. Hg. v. Wolfgang HARMS und Beate RATTAY, Coburg, Kataloge der Kunstsammlung der Veste Coburg, 1983, S. IX). Die jüngste Darstellung »Folgen der Preßfreiheit: Broschüren- und Carricaturen-Handel« stammt von 1848 (Politische Druckgraphik der Revolution 1848/49. Bearb. v. Margrit ARNSCHEIDT. Bildhefte des Städtischen Reiss-Museums Mannheim, 2. Mannheim 1978, Nr. 20).
- 2 Robert W. SCRIBNER, Flugblatt und Analphabetentum. Wie kam der gemeine Mann zu reformatorischen Ideen? In: Flugschriften als Massenmedium der Reformationszeit. Beiträge zum Tübinger Symposium 1980. Hg. v. Hans-Joachim KÖHLER. Stuttgart 1981, S. 65–76.
- 3 Michael SCHILLING, Das Flugblatt als Instrument gesellschaftlicher Anpassung. In: Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Probleme populärer Kultur in Deutschland. Hg. v. Wolfgang BRÜCKNER, Peter BLICKLE und Dieter BREUER. Wiesbaden 1985, S. 601–626.
- 4 Max Heinrich GEISBERG, Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. München 1930. – Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges. Hg. v. Hermann MEUCHE und Ingeborg NEUMEISTER. Bd. 1–2. Leipzig 1975–1976.

einigen Jahrzehnten von der neueren germanistischen Barockforschung ikonographisch erfaßt werden⁵, ist die Bildpublizistik der Französischen Revolution erst im Zusammenhang mit dem Bicentenaire, und nun vor allem von historischer Seite, dargestellt worden⁶; die Ikonographie der Folgerevolutionen wird dagegen wohl erst die künftigen Jubiläumsjahre für eine umfassende Aufarbeitung abwarten müssen⁷. Die unterschiedlichen Forschungsansätze entsprechen dabei durchaus der unterschiedlichen Funktion, die das illustrierte Flugblatt in seinen jeweiligen Verbreitungsepochen in Bezug auf Bildlichkeit, Rezeption und historischen Prozeß hatte. Eine zusammenfassende Sicht des Mediums insgesamt ergibt sich aber nur unter dem Aspekt, daß es sich immer um ein ähnliches publizistisches Phänomen handelte⁸.

Die Bildpublizistik der Französischen Revolution, der wir uns in der folgenden Untersuchung besonders zuwenden wollen, zeigt dabei wiederum die ganze politische Vitalität des illustrierten Flugblattes. Durch seine schnelle Reaktion auf die politischen Ereignisse, seine komprimierte visuelle Konzeptionalisierung, seine oft drastische Bildersprache und seinen relativ erschwinglichen Preis übte es einen starken meinungsbildenden Einfluß auf breite Bevölkerungskreise aus und wurde direkt zu einem Faktor des Revolutionsprozesses. Das revolutionäre illustrierte Flugblatt war aber vor allem ein innerfranzösisches Phänomen. Im Reich findet sich keine Parallele dazu. Zwar erschien in Deutschland eine gewisse Zahl von illustrierten Flugblättern über die Französische Revolution, aber es gab eigentlich keine deutschen revolutionären illustrierten Flugblätter⁹. So überraschend das ist, so kann es doch nicht allein mit Zensur und den allgemeinen politischen Verhältnissen erklärt werden. Revolutionspropaganda deutscher Jakobiner mit Zeitungen und Flugschriften ist nämlich von Frankreich oder dem besetzten Rheinland aus und sogar im Reich selbst durchaus betrieben worden¹⁰, allein sie arbeitete augenscheinlich nicht mit dem Propagandamedium des Bildes. Symptomatisch dafür erscheint die Haltung des Mainzer Jakobinerklubs, der sich ja ausführlich mit Propagandaschriften beschäftigte. Als ihm aber einmal eine – übrigens durchaus prorevolutionäre – Bilddarstellung zugeschickt wurde, auf der die rheinischen Kurfürsten knieend vor dem französischen General Custine dargestellt waren, nahm er sie lediglich zur

5 William A. COUPE, *The German illustrated broadsheet in the seventeenth century*. Bd. 1–2. Baden-Baden 1966–1967. – *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*. Hg. v. Wolfgang HARMS. Bd. 1 ff. London etc. 1980 ff. Bd. 1 mit darstellender Einleitung.

6 Klaus HERDING, Rolf REICHARDT, *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*. Frankfurt 1989.

7 William A. COUPE, *The German cartoon and the Revolution of 1848*. In: *Comparative Studies in Society and History* 9 (1967), S. 137–167. – Peter DITTMAR, *Das Problem bildlicher Opposition im Vormärz*. In: *MittHistVPfalz* 80 (1982), S. 241–275.

8 Karl SCHOTTENLOHER, *Flugblatt und Zeitung*. Berlin 1922. Dieser ältere publizistikgeschichtliche Ansatz ist jetzt zuerst von Klaus HERDING und Rolf REICHARDT (Anm. 6) neu aufgegriffen worden. Inzwischen hat auch die germanistische Forschung den Begriff zumindest als Oberbegriff rezipiert (Michael SCHILLING, *Die Bildpublizistik der frühen Neuzeit*. Tübingen 1990), neben dem die eigene Terminologie aber weitergeführt wird.

9 Brigitte SCHOCH-JOSWIG, *Die Französische Revolution im Spiegel der deutschen Bildpropaganda, 1789–1799*. Worms 1989.

10 Monika NEUGEBAUER-WÖLK, *Revolution und Constitution: die Gebrüder Cotta*. Berlin 1989. – Rolf REICHARDT, *Die deutsche Bibliothek*. In: Volker RÖDEL, (Hg.), *Die Französische Revolution und die Oberrheinlande 1789–1798*. (= *Oberrheinische Studien*, Bd. 9) Sigmaringen 1991, S. 147–180.

Kenntnis, ohne weiter darauf einzugehen¹¹. Vertrauten die deutschen Jakobiner also zu sehr dem aufgeklärten Medium des Wortes und verschmähten sie das populäre Medium des Bildes? Jedenfalls dominierte im Reich eine ausgesprochen antirevolutionäre Bildpublizistik.

Auch wenn der Umfang dieser deutschen Bildpublizistik über die Französische Revolution nur etwa ein Hundertstel des Umfanges der französischen revolutionären Bildpublizistik erreicht, so liegt doch ein ansehnliches Bildkorpus vor. Nach ersten Einblattdrucken, die unmittelbar durch den Sturm auf die Bastille 1789 hervorgerufen worden waren und dieses Motiv propagierten, folgte in den Jahren 1790–1791 eine Einzelkommentierung der Revolution, die weniger in konkreten Ereignisdarstellungen als in allgemeinen Bildallegorien die Revolution als Verwilderung von Sitte und Ordnung und als Verfolgung der Kirche zu diskreditieren suchte. Mit der Radikalisierung der Revolution zur Jakobinerherrschaft setzte aber dann nach dem Tuileriensturm vom 10. August 1792 eine massenhafte gegenrevolutionäre Bildpublizistik ein, die vor allem mit Darstellungen des Schicksals der königlichen Familie meinungsbildend wirken wollte. Schließlich wurden in den daran anschließenden Jahren die bisherigen Motive in einer freilich stark abnehmenden Zahl von Einblattdrucken gelegentlich wiederholt, und nur die Vorstöße der französischen Revolutionstruppen auf Reichsgebiet im Jahre 1796 gaben nochmals Anlaß zu einer größeren Zahl von nun nationalen Einblattkommentaren, die allerdings auch nicht mehr den Umfang der Produktion der sog. Schreckensjahre erreichte¹².

*Deutsche Bildpublizistik über die Französische Revolution¹³
betreffend Ereignisse in:*

	1789	1790	1791	1792	1793	1794	1795	1796	1797	1798	1799
Reich	–	–	2	5	23	–	3	18	–	2	1
Frankreich	7	2	10	32	79	6	7	8	3	2	1
gesamt	7	2	12	37	102	6	10	26	3	4	2

Das illustrierte Flugblatt als illustrierter Einblattdruck stand seit dem 16. Jahrhundert in enger Verbindung mit illustrierten Formen von Mehrblattdrucken, also der illustrierten Flugschrift und dem illustrierten Buch. Besonders für die Reformations-

11 Heinrich SCHEEL, Die Mainzer Republik. Bd. 1: Protokolle des Jakobinerklubs. Berlin 1975, S. 186. Der Stich ist nicht erhalten.

12 Den Schwellenwert der Jahre 1792/93 und 1795 weist auch die Rezeption französischer Revolutionsliteratur in Deutschland aus, vgl. REICHARDT, Bibliothek (Anm. 10).

13 Auszählung auf der Basis von SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9) unter Weglassung der dort nur mit Einzelbeispielen berücksichtigten Bildpublizistik der Almanache sowie einiger irrtümlicherweise aufgeführten französischen Stücke. Nicht berücksichtigt wurden andererseits auch inzwischen noch bekannt gewordene Ergänzungen des Materials (Rolf REICHARDT, in: Kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften 17 (1989), Heft 4, S. 110–114; Erich SCHNEIDER (Hg.): »Triumph, die Freiheitsfahne weht ...«. Die Pfalz im Banne der Französischen Revolution 1789–1814. Landau 1988, S. 171). So wertvoll diese Hinweise im Einzelfall sind, so ist der von Schoch-Joswig zusammengestellte Bildkatalog doch umfassend genug, um brauchbare Zahlen über das Gesamtverhältnis zu liefern.

debatte sind dabei die ikonographischen Beziehungen zwischen illustriertem Flugblatt und Flugschrift- und Buchillustration sehr eng, und auch in der bildpublizistischen Wirkungsweise verbinden sich die verschiedenen Publikationsarten¹⁴. Danach aber verlieren Buchillustration und Titelkupfer rasch an politischer Aktualität¹⁵ und treten als historische Quelle zurück, bis sie im 18. Jahrhundert in anderer Gestalt ein neues Trägermedium finden. Es sind die literarischen wie auch insbesondere die hier interessierenden politisch-historischen Almanache¹⁶, die gegen Ende des 18. Jahrhunderts das meinungsbildende Nachrichtenmittel à la mode des gebildeten Publikums wurden. Dieses suchte hier aber weniger aktuelle Information als vielmehr Hintergrundberichte und auch eine intelligente Unterhaltung. So konnten die den Almanachen zur Illustration beigegebenen Bilddarstellungen¹⁷ eine größere Realitätsnähe erreichen, die sie gegenüber den drastischen Bildinterpretationen der illustrierten Flugblätter objektiver erscheinen läßt, die aber gleichwohl im Kontext der in den Almanachen dominierenden Textberichte in Meinungstendenzen eingebunden sind. Im Fall der Darstellung der Ereignisse der Französischen Revolution in der deutschen Almanachliteratur erhalten so auch scheinbar nur dokumentierende Bilddarstellungen meist eine, wenn auch mitunter differenzierte gegenrevolutionäre Tendenz.

Die Unterschiede in Aussage und Darstellungsweise der Bilddarstellungen des illustrierten Flugblattes und des Almanaches sind vor allem eine Funktion der Ausrichtung auf unterschiedliche Zielgruppen, die diese Medien ansprechen wollten. Das zur Zeit der Französischen Revolution schon alte Medium des illustrierten Flugblattes zielte auf die Öffentlichkeit des Marktplatzes. Es ist ein Publikum, das zwar auch gebildete Schichten mit umfaßte, das aber auch und vor allem aus breiten und nur teilweise alphabetisierten Mittel- und Unterschichten bestand, die durch das Bild und nicht selten gerade durch die Drastik des Bildes mehr angesprochen wurden als durch den beigegebenen Text, der vielfach auch weniger durch eigenes Lesen als vielmehr durch Vorlesen zur Kenntnis genommen worden sein dürfte. Demgegenüber zielten die Almanachillustrationen auf das neu entstandene rasonnierende Publikum, das lesen und diskutieren konnte und in der aufgeklärten Lesegesellschaft seinen intellektuellen Lebensraum hatte¹⁸. Das Bild wirkte hier weit weniger als primäre Nachrichtenvermittlung oder Meinungskonzeptionalisierung, sondern illustrierte meist nur eine schon durch Textberichte vermittelte Nachricht oder präzierte eine schon im Begriff konzeptionalisierte Meinung.

Trotzdem hat es natürlich Berührungspunkte in der Bildpublizistik zwischen den illustrierten Flugblättern und der Almanachliteratur gegeben, z. B. in der Rezeption der englischen Karikaturen. Insofern darf auch die Bildpublizistik der Zeitung, die ja zwischen Flugblatt und Almanach stand, ein besonderes Interesse beanspruchen.

14 Robert W. SCRIBNER, *For the Sake of the Simple Folk: Popular Propaganda for the German Reformation*. Cambridge 1981.

15 Henning WENDLAND, *Die Buchillustration*. Arau 1987.

16 Maria Gräfin LANCHORONSKA, Arthur RÜMANN, *Geschichte der deutschen Almanache und Taschenbücher aus der klassisch-romantischen Zeit*. München 1954.

17 Der Komplex ist nicht aufgearbeitet. Ansätze zu einer gattungsmäßigen Interpretation bei: W. H. STEIN, *Die Ikonographie der rheinischen Revolutionsfeste*. In: *JbwestdtLdG* 15 (1989), S. 189–225.

18 Richard VAN DÜLMEN, *Die Gesellschaft der Aufklärer*. Frankfurt 1986.

Auch ihre Anfänge sind eng mit Einblattdruck und Flugschrift verbunden, seit dem 17. Jahrhundert und besonders im 18. Jahrhundert hatte sich die Zeitung aber zu einem neuen, dominierenden Nachrichtenmedium entwickelt¹⁹. Als eine in kurzen Abständen periodisch erscheinende Publikation war die Zeitung einerseits wie das Flugblatt auf höchste Aktualität ausgerichtet. Als eine intellektuelle Alphabetisierung voraussetzende ~~Publikation~~ zielte sie aber andererseits wie die Almanachliteratur auf ein rasonnierendes Publikum und war als relativ teure Serienpublikation sogar das eigentliche Nachrichtenmedium der Lesegesellschaften und Kaffeehäuser. Allerdings waren die Zeitungen des späten 18. Jahrhunderts meist nicht illustriert²⁰. Wirkliche Bilderzeitungen als illustrierte Massenblätter wie der »Kladderadatsch« (1844–1944) oder die schon mit dem Titel die Tradition der illustrierten Flugblätter reklamierenden »Fliegenden Blätter« (1848–1944) erschienen in Deutschland erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Gerade in Anbetracht dieser wirkungsvollen Verbindung von Zeitung und illustriertem Flugblatt, die ja bis heute in der politischen Zeitungskarikatur fortbesteht, sind also die ersten bildpublizistischen Illustrationen in den Zeitungen des späten 18. Jahrhunderts besonders zu beachten. Es ist deshalb zu untersuchen, inwieweit hier die publizistischen Mittel des illustrierten Flugblattes aufgenommen werden und/oder die scheinbar objektiveren Darstellungsfunktionen der Almanachillustrationen rezipiert werden. Es ist weiter zu fragen, inwieweit hiermit die drastische Meinungsbildung des illustrierten Flugblattes in die Zeitung getragen und/oder die differenziertere Bilddarstellung der Almanache zur Interpretation der Tagesaktualität nutzbar gemacht wird. Es ist schließlich auch zu beachten, ob damit vor allem ein neues Darstellungsmittel im Konkurrenzkampf zwischen den Zeitungen auf dem Markt der neuen, rasonnierenden Öffentlichkeit ausprobiert wurde und/oder damit neue Leserschichten über das traditionelle Zeitungspublikum hinaus angesprochen werden sollten. Außerdem gibt das Medium der Zeitung dem Moment der Serienbildung eine viel größere Bedeutung für die Bilddarstellung als es bei den Bildverweisen der illustrierten Flugblätter und den kleinen Jahrbuchserien der Almanache der Fall sein könnte. Änderungen der Darstellungsweise, der Aussage und des Publikumsbezuges der Zeitungspublizistik lassen sich so deutlicher bestimmen.

*

Als Beispiel für eine frühe illustrierte Zeitung sollen hier nun die Neuwieder »Politischen Gespräche der Todten« betrachtet werden. Sie mögen auch ein um so interessanterer Untersuchungsgegenstand sein, als die Zeitung selbst durch eingehende publizistische Untersuchungen von d'Ester²¹ wie auch durch ausführliche Textproben in der Quellensammlung von Hansen²² gut bekannt ist. Dagegen ist die

19 Margot LINDEMANN, Geschichte der deutschen Presse. Bd. 1: Deutsche Presse bis 1815. Berlin 1969.

20 Zumindest hat die publizistikgeschichtliche Zeitungsforschung diesem Phänomen bisher kaum Aufmerksamkeit gewidmet.

21 Karl D'ESTER, Der Neuwieder. Neuwied 1930. – DERS., Das politische Elysium oder die Gespräche der Todten. Bd. 1–2. Neuwied 1936–1937.

22 Joseph HANSEN, Quellen zur Geschichte des Rheinlandes im Zeitalter der französischen Revolution, 1780–1801. Bd. 1–4. Bonn 1931–1938.

Bildpublizistik der Zeitung bisher kaum beachtet worden²³, und auch die zahlreichen Publikationen und Ausstellungen des Jubiläumjahres der Französischen Revolution²⁴ haben sie übersehen.

Vereinzelt sind lediglich Exemplare der der Zeitung beigegebenen Bilddarstellungen als Einzeldrucke in die Kupferstichsammlungen der Museen gelangt und wurden dann in einigen Fällen von Literatur und Ausstellungen als illustrierte Flugblätter behandelt (s.u.). Die Reinterpretation dieser Bilddarstellungen im Kontext der Zeitungspublizistik kann dabei nochmals den Unterschied zwischen illustriertem Flugblatt und Zeitungspublizistik verdeutlichen. Dem allenfalls durch einen Druckernamen bestimmbaren Bild des illustrierten Flugblattes wird durch die Zeitungspublikation nun eine Provenienz gegeben, die es zeitlich und örtlich genau situiert und es in Beziehung zu einem Textkommentar setzt. Das Einzelbild wird Funktion einer Medienintention.

Die 1786 zunächst in Neuwied von dem ehem. österreichischen Offizier Moritz Trenk von der Tonder (1746–1810) begründete und nach der Zerstörung seines Hauses durch die französische Revolutionsarmee dann ab 1796/97 in Frankfurt am Main bis zum Tode von Tonder 1810 erscheinende Zeitung: »Politische Gespräche der Todten« stellt in der Tat ein Kuriosum dar, auch wenn sich Tonder damit an eine lange literarische Gattung angeschlossen und sogar fast plagiathaft den Titel einer bekannten, früheren Zeitung wieder aufnahm²⁵. Als mehrmals wöchentlich erscheinendes, periodisches Nachrichtenblatt war es eine Zeitung. Aber es brachte diese politischen Nachrichten in der fiktiven Einkleidung von Berichten aus der Unterwelt, was eine Fülle von Anspielungen und Tarnungen ermöglichte und nicht zuletzt die gesamte europäische Bildungstradition an Literatur und Geschichte zur Kommentierung des Tagesgeschehens nutzbar machen konnte. Diese starke fiktionale Einkleidung näherte die Zeitung auch für damalige Verhältnisse dem Stil der Almanache an.

Wie immer man aber auch die »Politischen Gespräche der Todten« publizistisch einordnen will, jedenfalls errang die Zeitung schnell eine weite, überregionale

23 D'ESTER reproduziert in seinen Untersuchungen zwar eine Reihe der der Zeitung beigegebenen Karikaturen, widmet ihnen in der Darstellung aber nur wenige Seiten, vgl. Neuwieder, S. 55 und Politisches Elysium, Bd. 1, S. 372–374. Hansen beschreibt die Zeitung zwar in der Einleitung zu seiner Quellensammlung, vgl. Bd. 1, S. *33–*35, gibt aber keine Hinweise auf die Illustrationen. In allgemeineren Darstellungen zur Pressegeschichte sind die Illustrationen regelmäßig nicht erwähnt.

24 Klaus HERDING, Jubiläumsausstellungen zur Kunst der Französischen Revolution. In: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften Jg. 17 (1989, Heft 4, S. 81–95. – Für die vorliegende Arbeit wurden benutzt: (Hamburg) Europa 1789. Aufklärung – Verklärung – Verfall. Hamburg (Hamburger Kunsthalle) 1989. – (Los Angeles) French Caricature and the French Revolution, 1789–1799, Los Angeles (Grunwald Center for the Graphic Arts) 1988. – (Mainz) Deutsche Jakobiner. Mainzer Republik und Cisrhenanen 1792–1798. Bd. 1–3. Mainz (Rathaus) 1981. – Die Bastille. Symbol und Mythos in der Revolutionsgraphik. Mainz (Mittelrheinisches Landesmuseum) 1989. – (Nürnberg) Freiheit – Gleichheit – Bürgerlichkeit. 200 Jahre Französische Revolution in Deutschland. Nürnberg (Germanisches Nationalmuseum) 1989. – (Saarbrücken) Die Französische Revolution und die Saar. Saarbrücken (Landesarchiv Saarbrücken) 1989. – (Schwäbisch-Hall) Deutschland und die Französische Revolution, 1789/1989. Schwäbisch-Hall (Goethe-Institute in Frankreich) 1989.

25 Gespräche im Reich der Todten, Leipzig 1718–1739. Weitere publizistische Vorbilder sind nachgewiesen bei: D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 1, S. 393–396.

Geltung, die bis nach Österreich und Ungarn reichte. Nach liberal-aufklärerischen Anfängen, die auch die Wahl der zensurfreien Enklave Neuwied^{25a} als Druckort erklären, folgte die Zeitung schon früh der antirevolutionären Wendung der deutschen Öffentlichkeit, ehe mit dem Fortschreiten des Revolutionskrieges dann zunehmend eine weniger ideologisch-gegenrevolutionär als vielmehr politisch-nationalistisch begründete Tendenz vorherrschte. Als freie, überregional gelesene Zeitung erfreuten sich die »Politischen Gespräche« so eines ausgesprochenen Wohlwollens des kaiserlichen Hofes in Wien.

Die Geltung der Zeitung beruhte zu einem beträchtlichen Teil auf der witzig-unterhaltsamen Präsentation der Nachrichten und Kommentare. Insofern werden es zunächst ganz einfach Marktgesichtspunkte gewesen sein, die Tonder dazu veranlaßten, ab dem dritten Jahrgang 1788 jeweils der ersten Nummer jedes Halbjahres eine Radierung beizufügen, die in engem Zusammenhang mit dem Leitartikel der jeweiligen Nummer stand und so zugleich mit einer eingehenden Kommentierung präsentiert wurde. Diese Einbeziehung des Bildes in die publizistische Ausrichtung der Zeitung zeigt, daß Tonder das Bild nicht nur als marktgerechten Aufmacher benutzte, sondern darüber hinaus das neue Medium sofort auch meinungsbildend einzusetzen verstand. Man darf so auch annehmen, daß die Motivwahl der Bilder von Tonder zumindest maßgeblich mitbestimmt worden ist, wenn die Bilder nicht gar überhaupt nach Vorgaben des Herausgebers entstanden sind²⁶, während die Namen der ausführenden Künstler vor allem in den ersten Jahren weitgehend unbekannt sind. Das gibt das Recht, die ganze Serie der Zeitungsskizzen aus der Perspektive der darin zum Ausdruck kommenden Intentionen des Herausgebers zu betrachten.

Überlieferungslücken der Zeitung für die letzten Jahrgänge oder vielleicht auch nur eine noch nicht weit genug fortgeschrittene Erfassung der Zeitungsbestände der deutschen und europäischen Bibliotheken zwingen allerdings dazu, die Untersuchung der Bilddarstellung auf den Zeitraum bis zur Kaiserkrönung Napoleons zu begrenzen, für den wir eine vollständige Serie der Bildpublizistik herstellen konnten. Für das Beispiel der Bildkommentierung der Französischen Revolution dürfte das aber ausreichend sein. Was aber zeigt nun diese Bildpublizistik?

*

Eine erste Serie von Bilddarstellungen thematisiert das zeitgenössische Zeitungswesen. Die Illustrationen konnten ein zusätzliches Mittel darstellen, die zeitgenössischen Zeitungen kritisch zu beurteilen und die eigene Zeitung im Konkurrenzkampf auf dem Zeitungsmarkt zu profilieren. Besonders aber polemisieren sie gegen die Nachdrucker, die in einer Zeit ohne urheberrechtlichen Schutz eine Plage für jeden Autor waren. Tonders Zeitung wurde in den großen Städten der österreichischen Monarchie (Wien, Prag, Preßburg, Budapest u. a.) ganz oder auch auszugsweise

25a Stefan VOLK, *Peuplierung und religiöse Toleranz. Neuwied von der Mitte des 17. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts*. In: RheinVjbl 55, 1991, S. 205–232. Werner TROSSBACH, *Der Schatten der Aufklärung. Bauern, Bürger und Illuminaten in der Grafschaft Wied-Neuwied*. Fulda 1991.

26 D'ESTER, *Politisches Elysium*, Bd. 1, S. 372–374. SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9), S. 21 und Gerhard STEINER (Die demokratische Bewegung in Mitteleuropa im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert. Hg. v. Otto BÜSCH und Walter GRAB. Berlin 1980, S. 341 f.) verweisen auf ein ähnliches Verhältnis zwischen Chodowiecki und den Verlegern der von ihm illustrierten Bücher.

nachgedruckt. Diese Raubdrucke waren für einen Zeitungsherausgeber, der von seiner Zeitung leben mußte, eine direkte Existenzgefährdung, die Tonder mit den Zeitungskarikaturen wie mit zahlreichen Textkommentaren in seiner Zeitung zu bekämpfen versuchte.

Auf der ersten Bildbeilage vom Januar 1788 (**Abb. 1**) sind verschiedene literarische Größen um einen Tisch versammelt, um als Speisen die wichtigsten Zeitungen der Zeit zu verkosten²⁷. Dabei handelt es sich vor allem um Satiriker, angeführt von Cervantes, während Sancho Pansa die Bedienung übernommen hat und sein Esel in einem Nebenzimmer bei der Produktion der Zeitung zu sehen ist. Er frißt nämlich das damalige journalistische Rohmaterial der Korrespondenzen oder »Bulletins« und scheidet sie dann als fertige Zeitungen aus. Das gibt Anlaß genug für suffisant-ironische Bemerkungen über die Konkurrenz. Eine besondere Pointe bietet die Karikatur aber noch dadurch, daß auch der Prager Nachdrucker der »Politischen Gespräche«, Goebel, an der Runde teilnimmt. Doch er hat sich überfressen und muß sich deshalb übergeben. Sind die Zeitungen insgesamt also nur Verdauungsprodukte eines Esels, so sind die Nachdrucke vollends ungenießbar. Der Herausgeber, Tonder, freilich kann im Kommentar dazu versprechen, als Nachrichten nur »frische und gesunde Speisen« aufzutischen.

Nicht weniger drastisch geht die folgende Illustration vom Juli 1788 (**Abb. 2**) mit der Zeitungszunft um²⁸. Die Zeitungsschreiber sind zur Muse Clio gewandert, um aus der kastalischen Quelle, dem Brunnen der Dichtkunst, Inspiration für ihre Arbeit zu schöpfen. Die Muse aber erhörte sie nicht, und nur ihre Kammerdienerin schüttet den Inhalt von Clios Nachtgeschirr über die Menge aus, die gierig herbeidrängt. In einem noch krasserem Fäkalienbild wird hier also wiederum die zeitgenössische Zeitungspraxis, mit Schere und Kleister aus fremden Blättern neue eigene zu machen, karikiert. Tonders eigener Anspruch, daß seine Zeitung eine originärere literarische Schöpfung sei, wird diesmal nicht explizit vorgetragen. Dagegen erscheint aber wieder, und mit deutlich erkennbarer Physiognomie, der Nachdrucker Goebel, der selbst von diesem so merkwürdigen und fraglichen Musenguß ferngehalten wird.

Polemik gegenüber den konkurrierenden Zeitungen und bitterer Spott auf die Nachdrucker der eigenen Zeitung sind auch über diese ersten Stücke hinaus bleibende Themen der Bildpublizistik der Neuwieder »Politischen Gespräche«. Schon die Julinummer von 1789 bringt unter dem Titel »Politische Insel« (**Abb. 4**) die Darstellung einer aus Zeitungsbällen gebildeten Insel im Unterweltfluß Acheron²⁹. Diese Insel soll dadurch entstanden sein, daß alle Zeitungsschreiber, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in die Unterwelt eingegangen sind, hier ein Exemplar ihrer Zeitung hatten abgeben müssen. In wenigen Jahren hat sich so eine große Insel gebildet, was die Zeitungsflut des ausgehenden 18. Jahrhunderts sinnfällig macht. Die Januarnummer von 1804 (**Abb. 3**) thematisiert dann erneut den

27 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 1, S. 24, 265–267. Die Radierung trägt die Initialen C. D. vielleicht aufzulösen als Charles Dupuis (1752–1807), vgl. TROSSBACH (Anm. 25a), Ill. sowie THIEME-BECKER (Anm. 37) Bd. 10 S. 181.

28 Das Stück ist erhalten im Exemplar der Bibliothek der Benediktinerabtei Neresheim. Dem Fernleihsystem der deutschen Bibliotheken sei für die Vermittlung Dank gesagt.

29 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 1, S. 258.

Nachdruck³⁰. Der Nachdrucker ist als Mühle dargestellt, in die von oben die Zeitungen hineingeschüttet werden, um dann aus dem Mund des Nachdruckers in Buchform wieder ausgeschieden zu werden, was besonders auf den Wiener Nachdrucker Öhler gemünzt zu sein scheint. Dazu ist ein kleineres Unterbild gleichsam als Predella gestellt, wo das Haupt von Tonder von zwei Nachdruckern in Gestalt von völlig abgemagerten Hunden mit personal identifizierbaren Menschenköpfen beleckt wird.

Daß Tonder die Zeitungsskizzen mit Karikaturen auf die Konkurrenz und besonders die Nachdrucker beginnt und diese Themen auch weiter in den Bilddarstellungen der Zeitung präsent bleiben, zeigt, daß es Tonder bei der Ausweitung seiner Zeitung auf das Medium Bild vor allem um eine Verstärkung von Polemik im Konkurrenzkampf des Marktes ging, auf dem seine Zeitung sich auch bisher schon behaupten mußte. Die Visualisierung seiner Konzepte sollte die Marktposition des Blattes stabilisieren. Tonder handelt hier genauso bezüglich der Tradition der Bildkarikatur wie er auch gegenüber anderen literarischen und historischen Traditionen gehandelt hat: er benutzte sie, um sein Produkt am Zeitungsmarkt besser durchsetzen zu können. Sein Hauptargument ist gegenüber der unoriginellen Nachrichtenwiederholung anderer Zeitungen sein literarischer Rang und seine Originalität, wobei letztere besonders gegen den geistigen Diebstahl der Raubdrucker ins Feld geführt wird.

*

Über die auf die Konkurrenz gezielten Karikaturen hinaus entdeckte Tonder bald aber auch die meinungsbildenden Möglichkeiten der politischen Karikatur. Eine sich an die ersten Versuche anschließende Serie von Illustrationen ist deshalb schon unter dem Aspekt interessant, welche Ereignisse aus der Fülle des Geschehens im Jahre 1789 von Tonder ausgewählt und damit besonders herausgestellt wurden. Es ist ganz eindeutig der österreichische Türkenkrieg, der Tonder wohl als ehemaligen österreichischen Soldaten besonders interessiert, den er aber sicher auch im Hinblick auf seine breite Leserschaft im reichspatriotisch eingestellten Süddeutschland und in Österreich, Böhmen und Ungarn herausstellt.

War der *langsame Türkenkrieg* schon das erste Thema, für das die Zeitungsschreiber auf der Karikatur vom Juli 1788 (Abb. 2) bei Clio Inspiration gesucht hatten, so macht die erste rein politische Karikatur vom Januar 1789 den Türkenkrieg zum eigentlichen Thema. Sie zeigt unter dem Titel »Ottomanische Pforte« (Abb. 6) die als Nymphen dargestellten Staatsallegorien von Österreich und Rußland, die gemeinsam versuchen, die real als Tor dargestellte ottomanische Pforte auszuhebeln, wozu auch noch eine Reihe anderer Nymphen gestellt ist, die in unterschiedlicher Weise eingreifen und so die Haltung der anderen europäischen Mächte gegenüber dem Türkenkrieg zum Ausdruck bringen sollen³¹. Es ist – nach den kritischen Karikaturen des Vorjahres zum zeitgenössischen Zeitungsbetrieb – eine eher beschreibende Bilddarstellung, die nur auf eine Darstellung der internationalen Verwicklungen des österreichischen Türkenkrieges abzielt. Das Bild soll so wohl weniger kritischer Bildkommentar als vielmehr Aufmacher für die österreichische Leserschaft sein.

30 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 1, S. 87, 90.

31 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 1, S. 212, wobei es in Zeile 4 der wiedergegebenen Bilderklärung von Tonder aber heißen muß »Prussia« statt »Russia«.

Das macht auch die folgende Illustration vom Juli 1789 (**Abb. 4**) nochmals deutlich, wenn hier das Motiv des Türkenkrieges völlig verbindungslos neben das Hauptmotiv der Karikatur der Zeitungszunft tritt. Diese oben schon beschriebene Darstellung der aus Zeitungspaketen gebildeten »Politischen Insel« wird nämlich umrahmt von Motiven, die sich auf den Türkenkrieg beziehen. Auf dem den unteren Rand des Bildes bildenden Flußufer erscheint rechts ein Türke, der auf die am oberen linken Bildrand neben dem (türkischen) Halbmond dahinfliegenden (russischen und preußischen) Adler schaut, die Bilder von gerade eroberten türkischen Festungen tragen, während am linken unteren Bildrand Vulkan den Schlüssel für die ottomani-sche Pforte schmiedet. Die Zeitungssatire ist also von Motiven des Türkenkrieges eingerahmt, die aber nur einen aufgepfropften Aufmacher darstellen können.

Auch die folgende Bilddarstellung vom Januar 1790 (**Abb. 5**) ist noch unter dem Thema des Türkenkrieges konzipiert worden. Aber es ist nun die letzte diesem Themenkreis gewidmete Illustration, denn sie macht augenfällig, wie sehr inzwischen der Ausbruch der Französischen Revolution der Bildpublizistik von Tonder eine neue Richtung gegeben hat³². Unter dem eher rühmenden als kritischen Titel »Portentis Saeculi Sacrum« wird schon im Vorgriff auf das noch ausstehende letzte Jahrzehnt des Jahrhunderts der österreichische Sieg im Türkenkrieg zum Wunder des Jahrhunderts hochstilisiert. Folglich sieht man den (österreichischen) Kaiser und Katharina von Rußland Stücke aus dem türkischen Halbmond herausschlagen, während Genien des Krieges den österreichischen Oberbefehlshaber Laudon, der gerade 1789 Belgrad erobert hatte, zum Tempel der Unsterblichkeit geleiten. Aber völlig unverbunden, wie nachträglich noch hinzugefügt und von dem glorifizierenden Titel des Blattes nicht abgedeckt steht am anderen Bildrand ein Motiv der Französischen Revolution: ein an der Laterne hängender Aristokrat und zwei sansculottische Frauen mit je einem abgeschlagenen Kopf auf der Pieke.

Dies ist nun gerade in dieser beziehungslosen Zusammenstellung ein höchst aufschlußreiches Bilddokument. Es zeigt zunächst, wie plötzlich und unvorbereitet für die deutsche Öffentlichkeit nun die Ereignisse um den Bastillesturm ein bisher auf ganz andere Gebiete ausgerichtetes politisch-publizistisches Interesse dominieren, womit Tonder allerdings nur einer allgemeinen Tendenz der deutschen Zeitungen folgt³³. Bemerkenswert ist auch die Art der Aufnahme der Pariser Ereignisse, indem Tonder das Revolutionsmotiv sofort in die bestehenden Konfliktsituationen integriert und dem Laternenopfer die Gesichtszüge seines Wiener Nachdruckers Öhler geben läßt. Das ist wiederum fast genau die Art und Weise, wie die Symbole und Schlagworte der Französischen Revolution auch sonst im Reich in bestehende Konfliktsituationen integriert wurden³⁴. Gerade weil die Französische Revolution als ein fremdes Ereignis betrachtet wurde, das nicht unbedingt als direktes Vorbild für eigenes Handeln gelten soll, kann es sehr wohl sofort instrumental für die eigene Situation benutzt werden. Schließlich ist das plötzliche Auftreten des Revolutions-

32 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 1, S. 93.

33 FRANZ DUMONT, La déclaration des droits de l'homme et du citoyen en Allemagne. In: Annales historiques de la révolution française 50 (1978), S. 220–245.

34 ROLF REICHARDT, Deutsche Volksbewegungen im Zeichen des Pariser Bastillesturms, in: Helmut BERDING (Hg.): Soziale Unruhen in Deutschland während der Französischen Revolution. Göttingen 1988, S. 10–27.

motives auch als Parallele zur allgemeinen Reaktion der deutschen Bildpublizistik auf den Ausbruch der Französischen Revolution zu sehen, die durch ebenso plötzliches Auftreten von gleich sechs verschiedenen Blättern über den Sturm auf die Bastille gekennzeichnet ist³⁵. Doch gerade diese Parallele zeigt auch Tonders gewollte Distanz zu den populären illustrierten Flugblättern: gegen das verbreitete Bastillemotiv setzt er das bis dahin in der Flublattliteratur noch nicht rezipierte Motiv der Laterne und der Piekenweiber³⁶. In dieser Distanz zur populären Druckgraphik und in dem gleichzeitigen Kontakt zur französischen Bildpublizistik deutet sich hier eine gewisse Sonderstellung der Tonderschen Bildpublizistik bei gleichzeitiger Einbindung in die allgemeine Entwicklung an.

*

Dies wird noch deutlicher bei einer dritten Serie von Bilddarstellungen, die die Zeit zwischen Juli 1790 und Januar 1792 umfaßt, also die Phase einer gewissen revolutionären Stabilisierung zwischen Bastillesturm und Sturm auf die Tuilerien, und die unter dem Thema einer bildpublizistischen Erfassung des Revolutionsphänomens als ganzem zusammengefaßt werden kann.

Diese Serie beginnt mit zwei Karikaturen des nicht unbedeutenden Buch- und Almanachillustrators Ernst Ludwig Riepenhausen (1765–1840)³⁷, die in der Bilddarstellung allerdings scheinbar blaß bleiben und erst durch die Bildkommentare von Tonder schärfere Konturen gewinnen. Die erste Radierung vom Juli 1790³⁸ (Abb. 7) zeigt eine barocke Grabkonstruktion, die von einer Fama gekrönt ist, die den Tod des offen aufgebahrten Verblichenen verkünden soll, während an dem Grabfundament aufgehängte Zeitungsplakate und ein daneben liegender Zeitungsballen auf die Realisierung der Fama-Allegorie weisen. Es ist eine eher konventionelle Darstellung, die direkt keinerlei politischen Bezug erkennen läßt und durch das unterlegte Motto (»Dum tangor, angor, modolor«) nur noch enigmatischer wird. Es stammt, wie Tonder im beigefügten Kommentar erklärt, von dem italienischen Jesuiten Frater Gerundio (gest. 1652) und bezieht sich auf die von Riepenhausen auch dargestellte Trauermusik eines Dudelsackbläusers³⁹. Was aber damit dargestellt werden soll, ist die *Beerdigung der alten Konstitution von Frankreich* (Tonder), doch läßt sich die Tendenz des Bildes erst durch die Verweise auf die gleichzeitige französische Bildpublizistik entschlüsseln. Dort ist das Begräbnis der Feudalaristokratie ein seit 1789 mehrfach wiederholtes Motiv französischer illustrierter Flugblätter und Flug-

35 SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9), Nr. 1–5, 7.

36 Zur Verbreitung dieses Motives in der französischen Bildpublizistik vgl. Ausstellungskatalog Mainz 1989, Nr. 30, S. 32; Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, Nr. 317.

37 Ulrich THIEME, Felix BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 1–37. Leipzig 1907–1950, hier Bd. 28, S. 337. Die Jubiläumsliteratur berücksichtigt von ihm die Kopie eines französischen Ereignisstiches über Arbeiten der Bürger von Paris auf dem Marsfeld, 1790 (SCHOCH-JOSWIG [Anm. 9] Nr. 9) sowie verschiedene Beiträge zum Göttinger Revolutionsalmanach (SCHOCH-JOSWIG, Nr. 25; Ausstellungskatalog Hamburg 1989, Nr. 293, S. 239, 273; Ausstellungskatalog Mainz 1981, Nr. 168 = Bd. 1, S. 163, ohne Stecherangabe).

38 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 37 (mit falscher Datierung, berichtigt Bd. 2, S. 373), vgl. auch Bd. 2, S. 26.

39 Tonder übersetzt: *So muß durch Druck und Zwingen auch ein gedörertes Fell mit süßem Laut erklingen. – Es läßt durch solches Freudenzwingen bei uns so Herz als Mund ein stark Getös erklingen.*

schriften⁴⁰ und außerdem erscheint ebenfalls schon 1789 auf einem französischen illustrierten Flugblatt ein Dudelsackbläser als Personifikation des dritten Standes, der die anderen beiden Stände wie Puppen nach seiner Melodie tanzen läßt⁴¹. Es scheint deshalb, als ob Tonder beide Motive von Riepenhausen hat kombinieren lassen. Jedenfalls übernimmt er in seinem Kommentar ausdrücklich die revolutionäre Deutung des Bastillesturms⁴² und rechtfertigt die Abschaffung der hergebrachten Verfassung von Frankreich, weil sie wegen ihres Despotismus selbst an ihrem Fall schuldig sei. Von hierher kann das Motto der Trauermusik dann als Refrain nur satirisch gemeint sein. Ja, es kann die Trauermelodie – wie in den französischen Bezugspunkten – sogar Freudenklänge andeuten und der Erwartung Ausdruck geben, daß durch Gewalt etwas Neues und Schönes entstehen möge. In vorsichtiger Weise wird hier also Verständnis und sogar Zustimmung zur Anfangsphase der Französischen Revolution ausgedrückt.

Die zweite Radierung von Riepenhausen zeigt dann eine um eine Dame gruppierte Gesellschaft beim Betrachten einer Laternenprojektion, die ein nicht genau erkennbares Bild einer Personengruppe an die Wand wirft. Diese Illustration zur ersten Januarnummer 1791 (Abb. 8) spielt augenscheinlich auf einen verbreiteten Neujahrsbrauch an, über dessen Darstellung Riepenhausen eine schwebende Friedensgöttin mit Palmzweig gesetzt hat, die das dem römischen Satiriker Laberius entnommene Motto »Leute, seid doch keine Narren« verkündet. Der das Motto wiederum als Refrain benutzende Bildkommentar wendet dann den Friedensaufruf von der Ebene der Politik (Revolution in Paris und in den Niederlanden sowie wiederum der Türkenkrieg) auf die des Publikums, das damit für seine Sensationslüsternheit gescholten wird. Die apolitische Bilddarstellung ist hier also nicht mehr Verschlüsselung einer Zustimmung zur Revolution, sondern tatsächlich Ausweichen vor einer politischen Stellungnahme zum Revolutionsprozeß. Weicht hier Tonder also einer klaren Stellungnahme zur Französischen Revolution aus, so ist das Blatt aber unter einem anderen Aspekt höchst bemerkenswert, wird hier doch einmal das Lesepublikum der Zeitung Thema der Bilddarstellung. Wie es durchaus zu erwarten war, ist es ein gehobenes bürgerliches Publikum, das bei einer geselligen Neujahrsfeier präsentiert wird. Die bei dem lesenden Publikum vorauszusetzende abstrakte Meinungsbildung schließt dabei keineswegs gesellige Kontakte aus, bei denen dieses Publikum auch meinungsbildend (durch Zeitung oder Bild) angesprochen werden kann. So spiegelt sich in dieser Bilddarstellung recht deutlich der Doppelcharakter von Lesegesellschaft und Kaffeehaus.

Erst nach zweijähriger Dauer der Revolution, kurz nach der am 21. Juni 1791 gescheiterten Flucht des Königs, präsentiert Tonder dann im Juli 1791 eine erste dezidierte Bildkonzeptionalisierung der Französischen Revolution, der er im Januar 1792 noch ein ähnliches Blatt folgen läßt. Es ist trotz der anfänglichen Zustimmung

40 HERDING-REICHARDT (Anm. 6), Abb. 121, 125, 126; S. 90ff.

41 Ausstellungskatalog Mainz 1989, Nr. 103, S. 49. – D'ESTER, Politische Gespräche, Bd. 2, S. 21. Bezeichnenderweise hat d'Ester ohne Kenntnis dieser ikonographischen Zusammenhänge und freilich auch gegen den Kommentar von Tonder die Karikatur von Riepenhausen im gegenrevolutionären Sinne mißverstanden, vgl. D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 37.

42 *Die Bastille donnerte wie eine alte Garnisonstrommel mit Lettres de cachet, so oft sich ein Wurm unter den despotischen Füßen aufrichten wollte.*

eine ausgesprochen gegenrevolutionäre Position, die er nun gegenüber der Französischen Revolution bezieht und in den Titelillustrationen seiner Zeitung bildhaft werden läßt.

Eine erste Radierung vom Juli 1791 nimmt unter dem Titel »Die Umwälzung« (Abb. 9) direkt auf das Phänomen der Revolution Bezug und interpretiert es in seiner ganzen neuen radikalen Bedeutung als völlige Umwälzung der bestehenden Ordnung, indem vier Männer den Erdball umwälzen wollen, während ein aus den Wolken kommender, göttlicher Arm die Erde in ihrer Achse hält und so die menschlichen Revolutionsbemühungen scheitern läßt⁴³. Das Motiv knüpft zunächst an ein europäisches Emblem an, bei dem Demokrit als lachender und Heraklit als weinender Philosoph die Verkehrtheit der Welt betrachten (Abb. 10)⁴⁴. Doch die philosophische Schau ist hier zur Veränderung der Welt radikalisiert, so daß die ikonographische Tradition gerade die Ernsthaftigkeit der Aufnahme des Revolutionsmotivs in seiner ganzen Radikalität deutlich macht. Zugleich ist damit aber auch der Rahmen für eine Beurteilung der Revolution gegeben. Der Bildkommentar deutet die dargestellten Männer als Machiavelli, Spinoza, Cromwell und – Sancho Pansa, also als zwei als atheistisch und unmoralisch angesehene Philosophen sowie als einen ersten, gescheiterten Ausführer solcher revolutionären Versuche. Die Erwähnung von Sancho Pansa gibt dazu außer einem ironischen Akzent noch den Hinweis auf die gutwillige Mitwirkung des sogar wieder besseres Wissen verführten Volkes. Damit ist die Grundüberzeugung Tonders ausgedrückt: die Erklärung der Französischen Revolution als Verführung des Volkes durch die (falschen) Propheten der Aufklärung. Außerdem stellt der Übergang von der philosophischen Schau zur revolutionären Tat eine Hybris dar, die sich gegen die göttliche Ordnung vergeht. Das zeigt der der christlichen Ikonographie entnommene Arm Gottes, das verdeutlicht auch das dem Psalmisten entlehnte Motto »Nisi Dominus aedificat domum, In vanum laborant qui aedificant eam«⁴⁵. Revolution ist also ein Eingriff in die göttliche Weltordnung und wird bestraft, und zwar – wie Tonder im Kommentar voraussagt – mit Kriegen und dem Aufstieg eines neuen Caesars. Binnen eines Jahres hat sich Tonders Revolutionssicht damit völlig gewandelt: despotisch ist jetzt nicht mehr die alte feudale Verfassung von Frankreich, als despotisch werden nun die revolutionären Klubs als die eigentlichen Promotoren der Revolution bezeichnet. Schon vor Ausbruch der sog. zweiten Revolution mit dem Sturm auf die Tuilerien, aber doch schon in der Erkenntnis der sich ankündigenden Radikalisierung der Revolution hat Tonder endgültig Position bezogen. Die gescheiterte Flucht der Königsfamilie dürfte nur noch eine letzte Bestätigung gewesen sein, die Tonder gerade noch im Bildkommentar erwähnen konnte.

In ähnlicher Weise, aber mit einer noch treffenderen Bildkonzeptionalisierung deutet dann die folgende Karikatur vom Januar 1792 unter dem globalen Titel »Revolution« die Französische Revolution aus der Bildtradition der verkehrten Welt

43 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 15.

44 Andreas WANG, Illustrierte Flugblätter im 17. Jahrhundert, in: Philobiblon 21 (1977), S. 184–210, Abb. 6. – Wolfgang HARMS u. a., Illustrierte Flugblätter des Barock. 1983, Nr. 31. – COUPE (Anm. 5) Nr. 22.

45 Psalm 126 (Vulgata), bzw. 127 (Luther), in der Radierung irrtümlich 105 angegeben. Tonder übersetzt: *Sie arbeiten umsonst, die sich bemühen, ein solches philosophisches Lusthaus aufzubauen.*

(Abb. 11)⁴⁶. Es mag zunächst wie Komik anmuten, wenn gerade nach der kosmischen Dimension der vorangegangenen Illustration nun hier versucht wird, die Revolution mit Motiven aus der Welt des Kinderspieles wie des Struwwelpeters (vgl. die Geschichte vom wilden Jägersmann) oder des Karnevals deuten zu wollen. Aber in der vorliegenden Karikatur wird nur in einer für die Bildpublizistik der frühen Neuzeit allgemein vertrauten Weise eine säkulare Tradition der europäischen Ikonographie zur Deutung der politischen Aktualität nutzbar gemacht. Wenn die Bilderbogen des 19. Jahrhunderts und der kommerzialisierte Karneval unserer Tage das Motiv der verkehrten Welt entpolitisiert haben, so muß man nur das Medium wechseln, um etwa in der Karikatur oder dem Kabarett die politische Virulenz dieses Motivkomplexes durchaus noch aktuell zu erfahren. Der mundus inversus ist dabei ein Topos der Weltliteratur, der in den illustrierten Flugblättern der frühen Neuzeit in allen europäischen Ländern mit Bilderbogen erscheint, die eine begrenzte Zahl von Standardsituationen variieren⁴⁷. Dabei läßt sich eine doppelte Deutungsmöglichkeit erkennen. Einmal handelt es sich um die einfach lächerliche Verkehrung der bestehenden Ordnung zur Narretei (Der Fischer angelt auf dem Land.), zum anderen aber geht es um eine wirkliche Umkehrung der bestehenden Verhältnisse (Der Fisch angelt den Fischer.)⁴⁸. Der erste Fall erweist mit unmittelbarer Evidenz die Bestätigung der realen Verhältnisse, es ist die systemstabilisierende Funktion des Karnevals⁴⁹. Die zweite Deutungsmöglichkeit dagegen kann ein beachtliches sozialrevolutionäres Potential zur Umkehrung der bestehenden Herrschaftsverhältnisse entwickeln.

Frühe Zeugnisse einer solchen Politisierung des Motives im illustrierten Flugblatt sind die Tierfabelstiche von Georg Pencz »Die Gänse fangen die Füchse« (1544) und »Die Hasen fangen und braten die Jäger« (1550) sowie eine gleichzeitige anonyme Darstellung des gleichen Themas, die in deutlicher Bezugnahme auf den Bauernkrieg die bestehenden Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnisse spiegelbildlich umkehren⁵⁰. Allerdings wirkte sich dann die Sozialdisziplinierung des Staates auch auf die Bildpublizistik aus, so daß bei Wiederaufnahmen des Motives im 17. Jahrhundert die aufbegehrenden Tiere oft wieder in ihre natürliche, gottgegebene Rolle zurückgewiesen werden, z. B. durch das Dazwischentreten der Hunde der Jäger als *deus ex machina*⁵¹. Auch in solcher sozialverträglichen Domestizierung war die revolutionäre Sprengkraft des Motives an sich aber doch so spürbar, daß noch 1797 in Holland eine Darstellung des Krieges der Ratten gegen die Katzen konfisziert wurde⁵².

46 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 25.

47 David KUNZLE, World Upside Down. The Iconography of a European Broadsheet Type, in: Barbara A. BABCOCK, The Reversible World. Ithaca, London 1978, S. 39–94. – WANG (Anm. 33), S. 184 ff., Abb. 1. – Deutsche Illustrierte Flugblätter (Anm. 5), Bd. 1, Nr. 57, 58.

48 COUPE (Anm. 5), Bd. 1, S. 197–202.

49 Claudia ULBRICH, Unartige Weiber, in: Richard van DÜLMEN (Hg.), Arbeit, Frömmigkeit und Eigensinn. Studien zur historischen Kulturforschung. Frankfurt 1990, S. 13–42.

50 Herbert ZSCHELLETZSCHKY, Die »drei gottlosen Maler« von Nürnberg: Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz. Leipzig 1975, S. 352–358.

51 COUPE (Anm. 5), Bd. 1, S. 197–202. – Wolfgang BRÜCKNER, Populäre Druckgraphik Europas: Deutschland vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. München 2. Aufl. 1975, Nr. 86, S. 74.

52 KUNZLE (Anm. 36), S. 87.

Das von Tonder publizierte Blatt schöpft nun aus beiden Bereichen dieser bildpublizistischen Tradition. Dabei stammen die Unsinnsmotive des umgekehrten Hauses und des gestiefelten Vogels sowie andererseits die Umkehrmotive des den Reiter reitenden Pferdes, des seinen Herren ausführenden Hundes und des den Jäger jagenden Hasen mehr oder weniger direkt aus der Tradition der Bilderbögen, während die Frau mit Hosen als Kopfbedeckung und der Mann mit Schuhen auf dem Kopf und einem Hut am Fuß sich auf bekannte Motive der A-la-mode-Kritik des 17. Jahrhunderts zurückbeziehen⁵³. Die radikalen Motive der Tierrevolution werden so durchaus aufgenommen, aber durch die promiske Gleichsetzung mit Nonsensumkehrungen sofort entschärft, so daß auch die Tierrevolution als Störung der natürlichen Ordnung und als Anarchie erscheinen muß und somit der Lächerlichkeit preisgegeben wird. Diese aus der traditionellen Ikonographie der frühneuzeitlichen Bildpublizistik entlehnten Motivkombinationen sind aber nur der Bezugsrahmen, auf dessen Grundlage nun quasi auf einer zweiten Bildebene die Einzelmotive auch in Beziehung zur Bildpublizistik der Revolution gesetzt werden. Der im Zentrum des Bildes aufragende kahle Baum, dessen abgefallenes Laub an seinem Fuß aufgehäuft liegt, kann nur als eine freilich frühe Bildpolemik gegen den Freiheitsbaum der Revolution begriffen werden. Dagegen setzt der Esel, der unter dem Baum Dekrete wie Hobelspane von einer Hobelbank abhobelt eine gegenrevolutionäre Karikatur auf Rabaut-Saint-Etienne, den Abgeordneten von Nîmes, um (Abb. 12)⁵⁴. War das Bild der Hobelbank in der französischen Vorlage ein Motiv der Namenssatire (rabet = Hobel), das freilich in seiner Ausgestaltung auch die Mitwirkung des angegriffenen Abgeordneten an der – in den Aufschriften auf den Hobelspanen im einzelnen genannten – Gesetzgebung kritisieren sollte, so wird das Bild bei Tonder verallgemeinert zu einer Satire auf die Gesetzgebung der Nationalversammlung überhaupt. Die Tiermotive aus dem Topos der verkehrten Welt werden so mit Anspielungen auf konkrete Erscheinungen der Revolution verbunden. Die zunächst etwas eklektisch wirkende Sammlung von Motiven der ikonographischen Tradition gewinnt so über ihre szenische Komposition hinaus einen konkreten Beziehungszusammenhang, der den Deutungsrahmen der Tierfabel direkt auf die Ereignisse der Französischen Revolution bezieht und so den anspruchsvollen und gleichwohl höchst satirischen Titel der Karikatur rechtfertigt.

Tonders Bildinterpretation setzt nun allerdings nicht – wie vielleicht zu erwarten wäre – auf der Ebene des Bildgleichnisses ein, um von hier aus die Revolutionsrealität zu kommentieren. Tonder läßt vielmehr den seit acht Monaten verstorbenen Mirabeau (gest. 2. 4. 1791) in der Unterwelt auch eine Revolution anzetteln, worauf Minos, der Gott der Unterwelt, eine Tierrevolution gegen die (unterweltliche) Menschenrevolution auslöst. Die Deutungsebene der Bilddarstellung wird so im fiktionalen Vortrag zur Realität, und zwar zu einer neuen Realität, die die zu deutende Wirklichkeit der Revolution überholt. Das wird an dem Revolutionshelden

53 »A La MODO MONSIEURS. Die NEWE umbgekehrte Welt« – WANG (Anm. 44), Abb. 2. – COUPE (Anm. 5), Nr. 10. – Deutsche Illustrierte Flugblätter (Anm. 5), Bd. 1, Nr. 119.

54 »Les coups de rabet« – Claude LANGLOIS, La caricature contre-révolutionnaire. Paris 1988, Nr. 9, S. 40, 55. Das Blatt ist durch Annoncierung in der gegenrevolutionären Presse am 11. 11. 1791 datiert. Die Replik erschien schon mit Tonders Zeitung vom 1. Januar 1792. Man sieht also, wie schnell und aktuell auch die bildpublizistische Diskussion war.

Mirabeau selbst exemplifiziert. Derjenige, der im Leben, wie in Tonders Fiktion eine Revolution ausgerufen hatte, wird von seinem Pferd als Reiter abgesetzt und muß nun im Rollentausch dem Reiter als Tragetier dienen⁵⁵. Ohne sich mit der Revolutionsideologie der staatsrechtlichen Freiheit und Gleichheit, die freilich andere Herrschaftsbeziehungen damit nicht aufhob, auseinanderzusetzen, zeigt Tonder, daß die Revolutionäre selbst eine Revolution gegen die Revolution durchaus nicht wollen können, und so muß ihnen die alte Ordnung durchaus lieber sein als die neue revolutionierte Revolution. Tonder gelingt es also, die revolutionäre Tierfabel in origineller Weise gegen die Revolution zu benutzen.

Motive des mundus inversus sind auch sonst auf den die Revolution kommentierenden deutschen Flugblättern verbreitet. Noch im interessantesten Fall des »Freiheits- und Gleichheitsreiters«, bei dem Pferd und Reiter die Köpfe getauscht haben und das Pferd zügellos dahingaloppiert⁵⁶, geht es aber immer nur um die Darstellung der Störung der natürlichen Ordnung. Allein bei Tonder sind auch die sozialrevolutionären Implikationen des Motivkreises aufgenommen und gerade sie propagandistisch widerlegt worden, wenn auch freilich die Tierrevolution für die Tiere selbst durchaus eine unwiderlegte Verbesserung bleibt.

Die vier Bilddarstellungen von Juli 1790 bis Januar 1792 zeigen, daß das Thema der Französischen Revolution auch über das Ereignis des Bastillesturms hinaus in der Bildpublizistik Tonders dominant bleibt, und das durchaus gegen ursprünglich andere Intentionen des Herausgebers. Die Revolution verdrängt den Türkenkrieg vollkommen. Die vorgestellten Bilddarstellungen zeigen weiterhin eine entschiedene Parteinahme gegenüber der Französischen Revolution, die die Revolution nicht verharmlost, sondern als vollkommene Umkehrung der bestehenden Ordnung erkennt und ernst nimmt, sie aber wertet als Auflehnung gegen die gegebene göttliche Ordnung, als Zeichen menschlicher Hybris, als Auflösung der gesellschaftlichen Ordnung und als Herrschaft der bloßen Gewalt. Die Revolution ist eine verkehrte Welt, die notwendigerweise zur alten gerechten und göttlichen Ordnung zurückkehren muß. Dieser Standpunkt ist alles andere als außergewöhnlich, gilt er doch allgemein für die dominierende deutsche antirevolutionäre Publizistik. Auch daß er erst nach anfänglichem Verständnis für die Revolution und einem gewissen Schwanken erreicht wird, ist für einen ursprünglich mit aufgeklärten Intentionen angetretenen Publizisten nicht verwunderlich und auch sonst nicht ohne Parallele. Auffällig ist eher, daß die dezidierte Revolutionsinterpretation im Bild erst relativ spät gefunden wird und hinter der schon früher in den Textbeiträgen der »Politi-

55 Diese Polemik gegen Mirabeau steht auch in Beziehung zu einem weiteren Französischen illustrierten Flugblatt, das hier allerdings nicht in der Bilddarstellung, sondern nur in der Bilddeutung als Bezugspunkt genommen wird. In einer größeren Serie von Karikaturen gegen die Emigrantenarmee in Deutschland (vgl. Ausstellungskatalog Los Angeles) erschien auch das Blatt »Marche du Don Quichotte moderne pour la défense du Moulin des abus«, 1791 (Ausstellungskatalog Schwäbisch-Hall 1989, S. 88), das den als General der Emigrantenarmee fungierenden Bruder des Revolutionärs unter Anspielung auf seinen in seinem Leibesumfang begründeten Spitznamen Mirabeau-Tonneau als Weinfäß auf einem hölzernen Pferd darstellt. Als neuer Don Quichotte besteht seine Illusion freilich in der Verteidigung (nicht im Angriff) der Windmühlen des Feudalsystems. Tonder kehrt nun die Polemik um, indem er den Don-Quichotte-Vergleich auf den revolutionären Bruder anwendet und sein Pferd Rosinante selbst gegen seinen Herrn Revolution machen läßt.

56 SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9), Nr. 181. – Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, Nr. 328.

schen Gespräche« ausgedrückten gleichen Revolutionsbeurteilung hinterherzuhinken scheint. Dann allerdings kann Tonder Bilddeutungen des Revolutionsphänomens vorlegen, die in der Konzentration auf ein durchschlagendes Motiv eine einprägsame Deutung geben können.

Mit der gleichzeitigen konkurrierenden Bildpublizistik der illustrierten Flugblätter verbinden die von Tonder publizierten Karikaturen wiederum die allgemeine Thematik. Auch dort werden in den ersten Jahren der Revolution weniger Einzelergebnisse dargestellt als eine grundsätzliche Beurteilung der Revolution versucht. Auch noch die Deutungsmethoden im Rückgriff auf die traditionelle Bildmotivik ist ähnlich. Tonders Bildpublizistik unterscheidet sich aber wiederum von dem konkurrierenden Markt der illustrierten Flugblätter. Er hält eine bewußte Motivdistanz zu diesen Drucken, und keines der dort verwendeten Motive taucht bei ihm auf. Gegen die dort dominierenden, meist aus Motivverknüpfungen bestehenden Bildallegorien gelangen bei Tonder auch zumindest am Ende Motivkonzentrationen auf eine durchschlagende Bilddeutung. Der Unterschied zwischen beiden Gattungen der Bildpublizistik liegt hier also weniger in der Tendenz als in der konziseren Bildsprache begründet.

*

Die Radikalisierung der Französischen Revolution und deren erste Kulmination im Tuileriensturm vom 10. August 1792 markiert auch für die deutsche Bildpublizistik eine Wende. Eruptionartig vermehren sich nun die illustrierten Flugblätter, die vor allem mit immer neuen Darstellungen des Schicksals der königlichen Familie eine massive gegenrevolutionäre Propaganda entfalten, neben der sogar die inhaltliche Beschäftigung mit der Französischen Revolution in der deutschen Bildpublizistik zurücktritt. Wohl zu keiner Phase war aber auch der Abstand der Tonderschen Bildpublizistik zu der illustrierten Flugblattliteratur größer als in dieser Zeit. Natürlich kann Tonder mit der Masse der nun erscheinenden Einblattdrucke nicht mithalten, aber er versucht auch gar nicht, direkt mit ihnen zu konkurrieren und übernimmt – wie bisher – keines ihrer Motive. Stattdessen sucht er einen höchst eigenwilligen Weg einer direkten Auseinandersetzung mit der französischen Bildpublizistik zur Revolution. Zwar hatte Tonder selbst schon Karikaturen mit motivischen Beziehungen zur französischen Druckgraphik publiziert und auch in den deutschen illustrierten Flugblättern hatte es schon früh Repliken auf die französische prorevolutionäre Bildpublizistik gegeben⁵⁷, dies waren aber eher Einzelbezüge geblieben, während Tonder nun bis zur Verlegung des Druckortes seiner Zeitung Ende 1795 eine Reihe von sechs Bilddarstellungen publiziert, in denen die Auseinandersetzung mit den Ideen der Französischen Revolution bildhaft Gestalt gewinnt.

Die Serie beginnt mit Radierungen, die vom Bildmotiv und der französischen Bildlegende her Übernahmen französischer Bildpublizistik zu sein scheinen. Sie polemisieren vor allem gegen das unstillbare Geldbedürfnis der Revolution. Eine erste Bilddarstellung vom Juli 1792 mit dem Titel: »Madame la constitution philosophique de la France a tout mangé« (Abb. 13)⁵⁸ denunziert dabei die neue,

57 Zusammenstellung von SCHOCH-JOSWIG im Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, S. 430ff., bes. Nr. 315–316, 317–319, 320–321, 331–332.

58 D'ESTER, Politische Gespräche, Bd. 2, S. 55.

konstitutionelle Verfassung vom 3. September 1791 als Ausbeutungslegitimierung. Die durch die abgebildete Laterne als revolutionär und aufgeklärt ausgewiesene Verfassung ist nicht in einer guten Hausmutter personifiziert, sondern gleicht in Wirklichkeit einer Köchin, die das gesamte Staatsvermögen in wertlose Assignaten verwandeln läßt. Staatsgüter und das Vermögen der drei Stände (Kirchengüter, Adelsgüter, freiwillige Abgaben der Bürger) sowie die an England verlorengegangenen Kolonien, alles hat die Revolution vernichtet. Das gleiche Motiv kehrt dann wenig später in anderer Bilddarstellung wieder. Mit der ersten Januarnummer 1794 publiziert Tonder eine Radierung mit dem Titel »Apocalypse de la France« (Abb. 14), auf der ein von Robespierre gerittenes Untier, also die Hydra der Revolution, mit ihren drei Köpfen das Vermögen aller drei Stände auffrißt (Adelsgüter, Kirchengüter, Kaufmannsgüter)⁵⁹.

Diese Bilddarstellungen sind in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Im Gegensatz zu den bisherigen Revolutionskarikaturen nehmen sie einen eher innerfranzösischen Standpunkt ein (die Revolution beraubt die Bürger) und vertreten dabei in der bewußten Einbindung des dritten Standes einen modifizierten Royalismus. Dies wird durch den Kommentar zur zweiten Karikatur noch betont, indem Tonder hier für die deutsche Leserschaft darauf hinweist, daß der Hydra noch ein vierter Kopf wachsen werde, um Deutschland auszuplündern. Erstmals publiziert Tonder mit diesen beiden Stücken auch Karikaturen mit französischen Titeln. Schließlich nehmen die Radierungen auch auf die gleichzeitige französische Bildpublizistik Bezug. Die alles verschlingende Verfassung kann sehr gut als gegenrevolutionäre Replik auf den gleichen prorevolutionären Vorwurf gegen den König in der Karikatur »Le ci-devant Grand Couvert de Gargantua Moderne en Famille« von 1791⁶⁰ aufgefaßt werden, wo Ludwig XVI. als gefräßiger Riese mit seiner Familie zu Tisch sitzt und schlemmend das Volk ausbeutet. Die Hydra ist ein in der revolutionären Bildpublizistik weit verbreitetes Motiv, mit dem der jeweilige politische Gegner bezeichnet wird. Es gibt so die Hydra der Revolution mit weiteren Varianten⁶¹.

Alle diese Verweise scheinen für einen französischen Ursprung der Radierungen zu sprechen. Sie können aber auch umgekehrt gerade benutzt worden sein, um einen französischen Ursprung vorzutäuschen, wie auch bei den deutschen illustrierten Flugblättern häufig französische Verlage angegeben werden, um die Radierungen durch diese scheinbar größere Autentizität noch interessanter zu machen. Es ist also in jedem Fall sehr genau zu prüfen, ob die Stücke in Frankreich auch verbreitet wurden. Bei der zweiten Karikatur (Hydra) ist das Ergebnis eindeutig: sie ist für Frankreich nicht überliefert und eine nähere Analyse läßt es auch sehr unwahrscheinlich erscheinen, daß vor Thermidor in Frankreich eine solche Karikatur gegen Robespierre erscheinen konnte. Das erste Stück aber findet sich auch in der Sammlung Henin der Pariser Nationalbibliothek⁶². Claude Langlois allerdings hat in seiner Studie über die gegenrevolutionären Karikaturen Zweifel an der französischen Herkunft der Karikatur geäußert und neben stilistischen und technischen Gründen

59 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 73.

60 Ausstellungskatalog Los Angeles 1989, Nr. 68. – Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, Nr. 341.

61 HERDING-REICHARDT (Anm. 6), S. 84, 104, 143. – LANGLOIS (Anm. 54), S. 35, 38, 178 (Nr. 103).

62 Michel VOVELLE, La Revolution Française, images et récits. Bd. 1–5. Paris 1986, hier Bd. 2, S. 231. – REICHARDT, in: Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, S. 87.

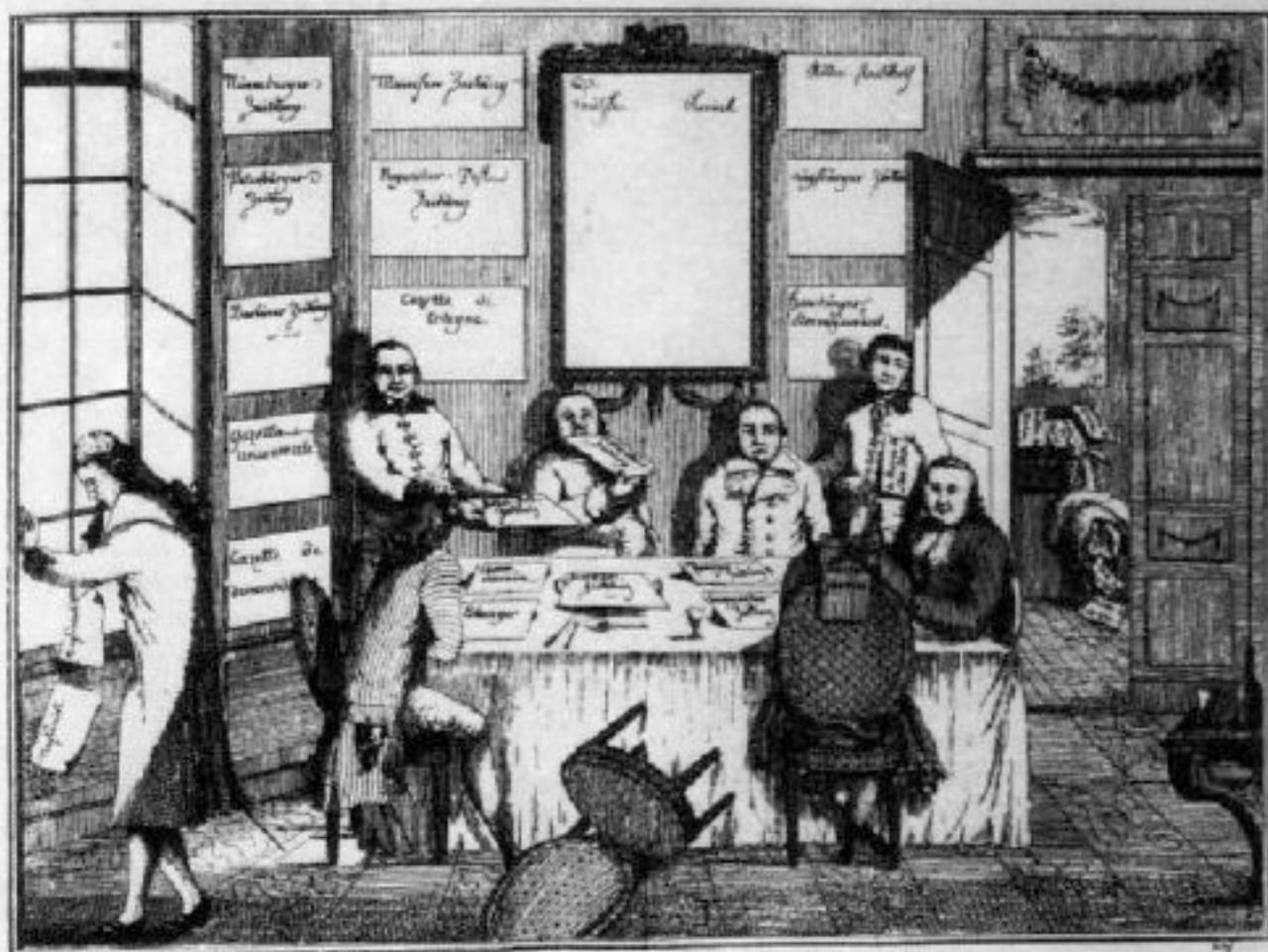


Abb. 1: Politischer Zeitungsschmaus im Reich der Toten, 1788 Januar

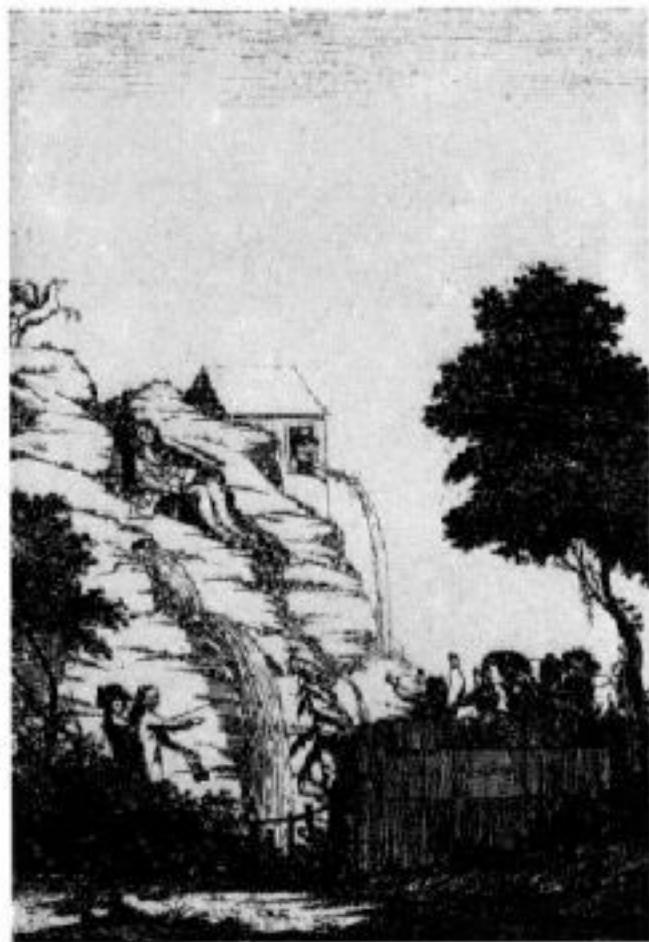


Abb. 2: Clio, Muse der Geschichte, 1788 Juli



Abb. 3: Der Nachdrucker, 1804 Januar

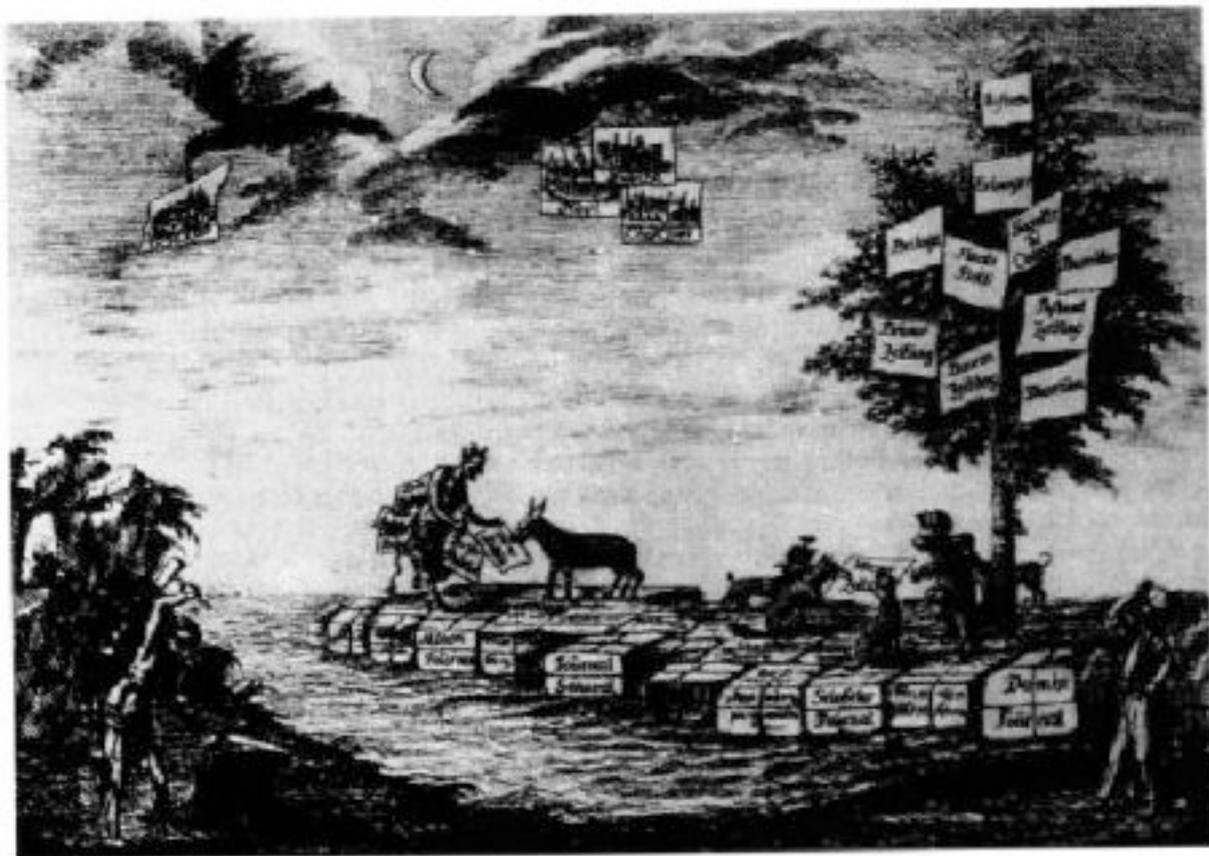


Abb. 4: Politische Insel, 1789 Juli



Abb. 5: Portentis Saeculi Sacrum, 1790 Januar

Abb. 6: Ottomanische Pforte, 1789 Januar

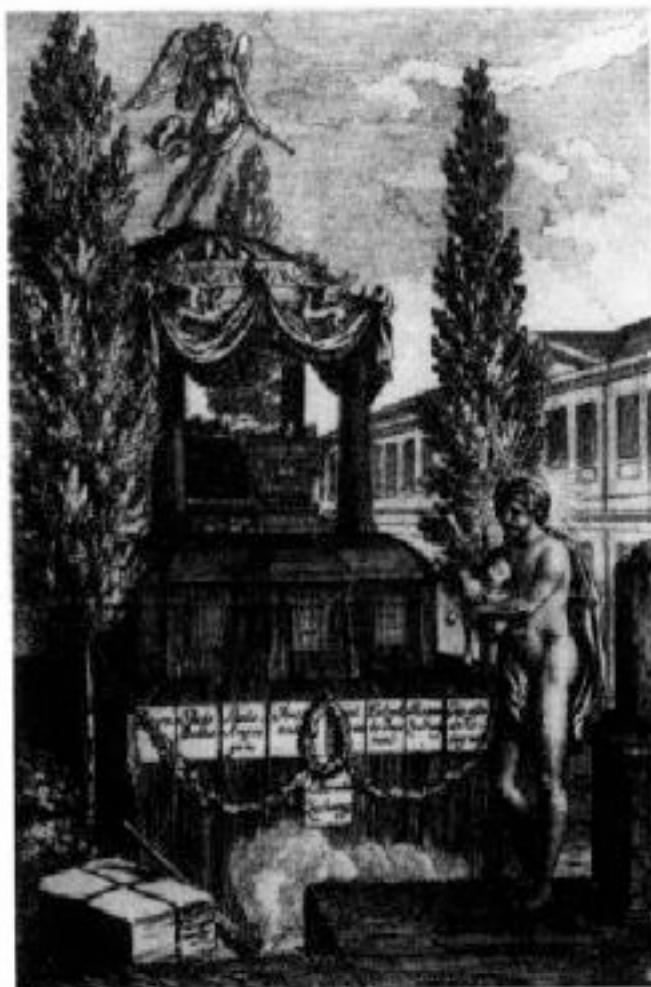
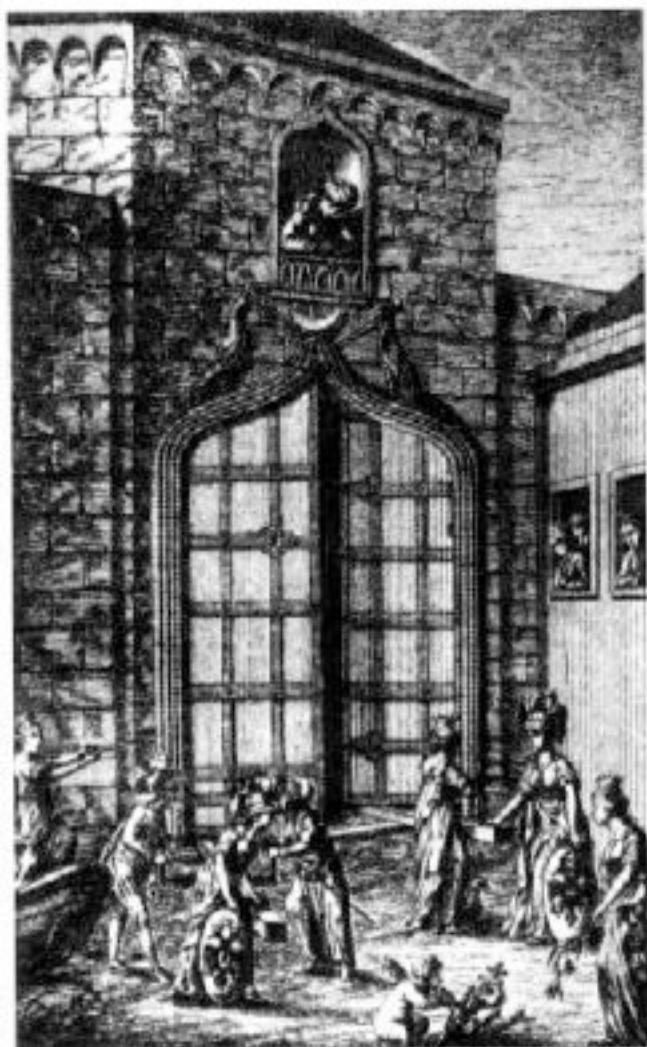


Abb. 7: Dum tangor, angor, modolor, 1790 Juli

Abb. 8: Leute, seid doch keine Narren, 1791 Januar



Abb. 9: Die Umwälzung, 1791 Juli



Abb. 10: Demokrit und Heraklit und die verkehrte Welt, 17. Jh.

Abb. 11: Revolution, 1792 Januar

Abb. 12: Les coups de rabot, gegenrevolutionäre Karikatur 1791

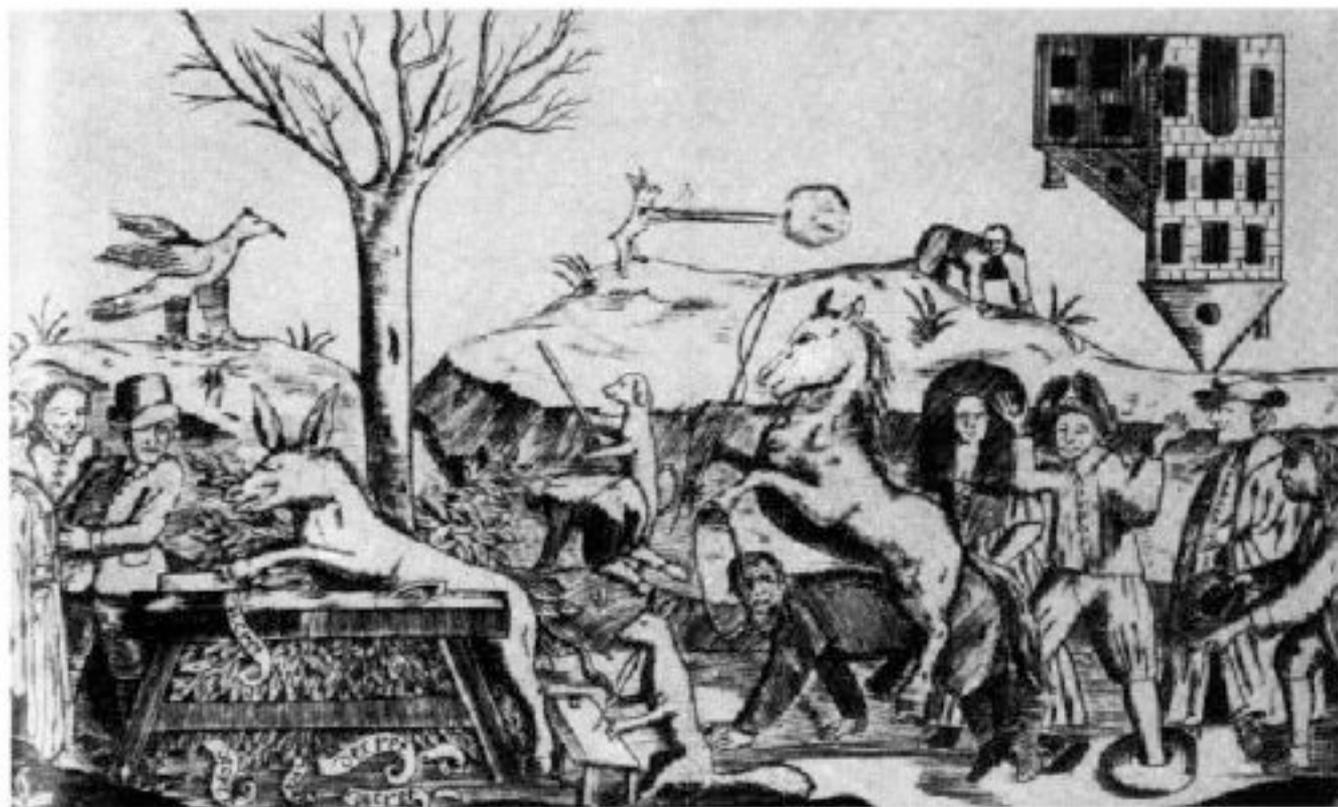




Abb. 13: Madame la Constitution philosophique de la France a tout mangé, 1792 Juli

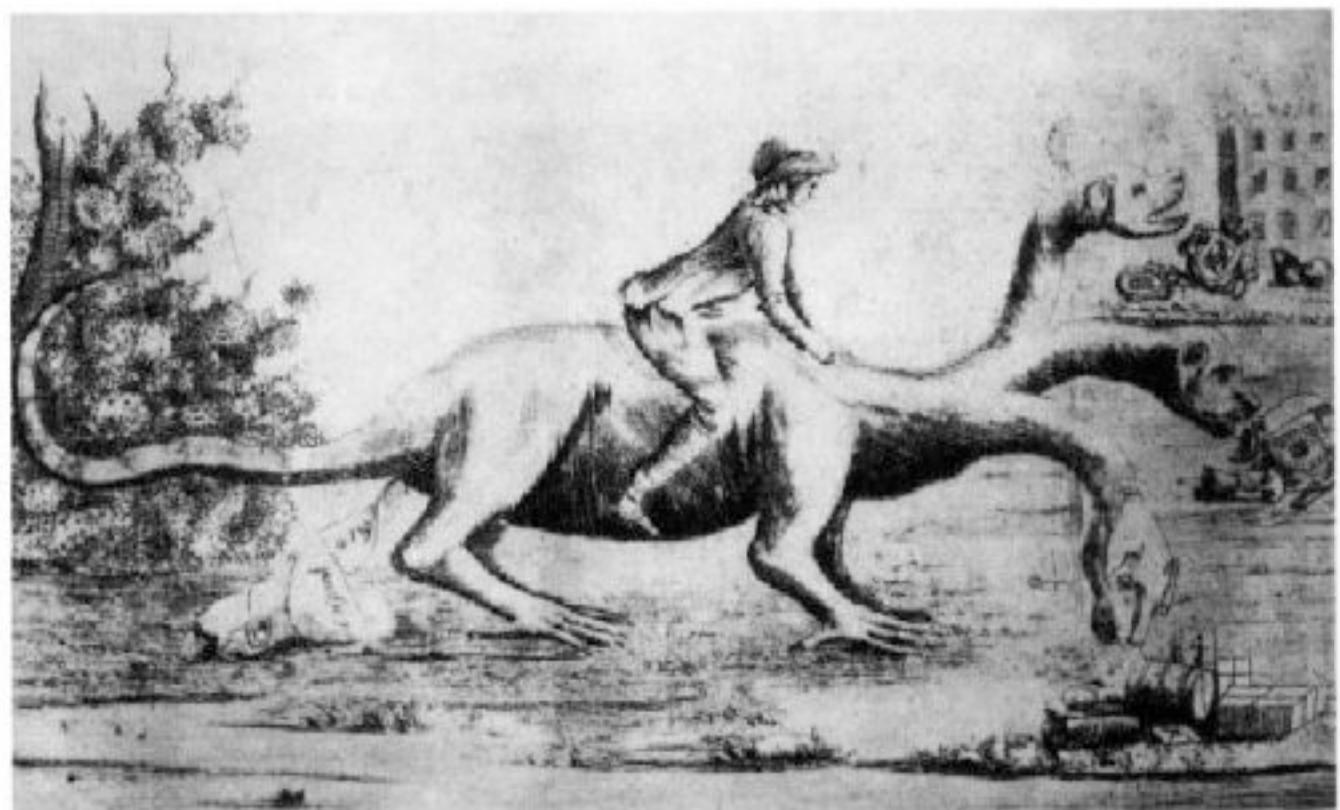


Abb. 14: Apocalypse de la France, 1794 Januar



Abb. 15: Die Beste Welt Des Leibnits, 1793 Januar



Abb. 16: Streiche feiner Philosophie,
1794 Juli



Abb. 17: Diogenes im FreiheitsFasse,
1793 Juli

Abb. 18:
Wenn Kronen und Zepter auf den Wegen zu finden
wären, so stoße ich sie von mir weg, 1795 Januar



Abb. 19:
Diversi modi persuadendi, Carità per questo Christo,
1796 Januar



Beschreibung des wunder- und seltsamen Vogel, daß desgleichen niemals gesehen worden,
 hemelle Vogel kam an geflogen in der Residenz Stadt Paris den 6. April 1776. um 4. Uhr, flog
 bei dem Herrn Stadt haller zum Fenster hinein und also daraus vermuthen daß es eine
 Sendung Gottes sey es sollen sehr viele Herrschaften hinweisen von ihm zu sehen, allein

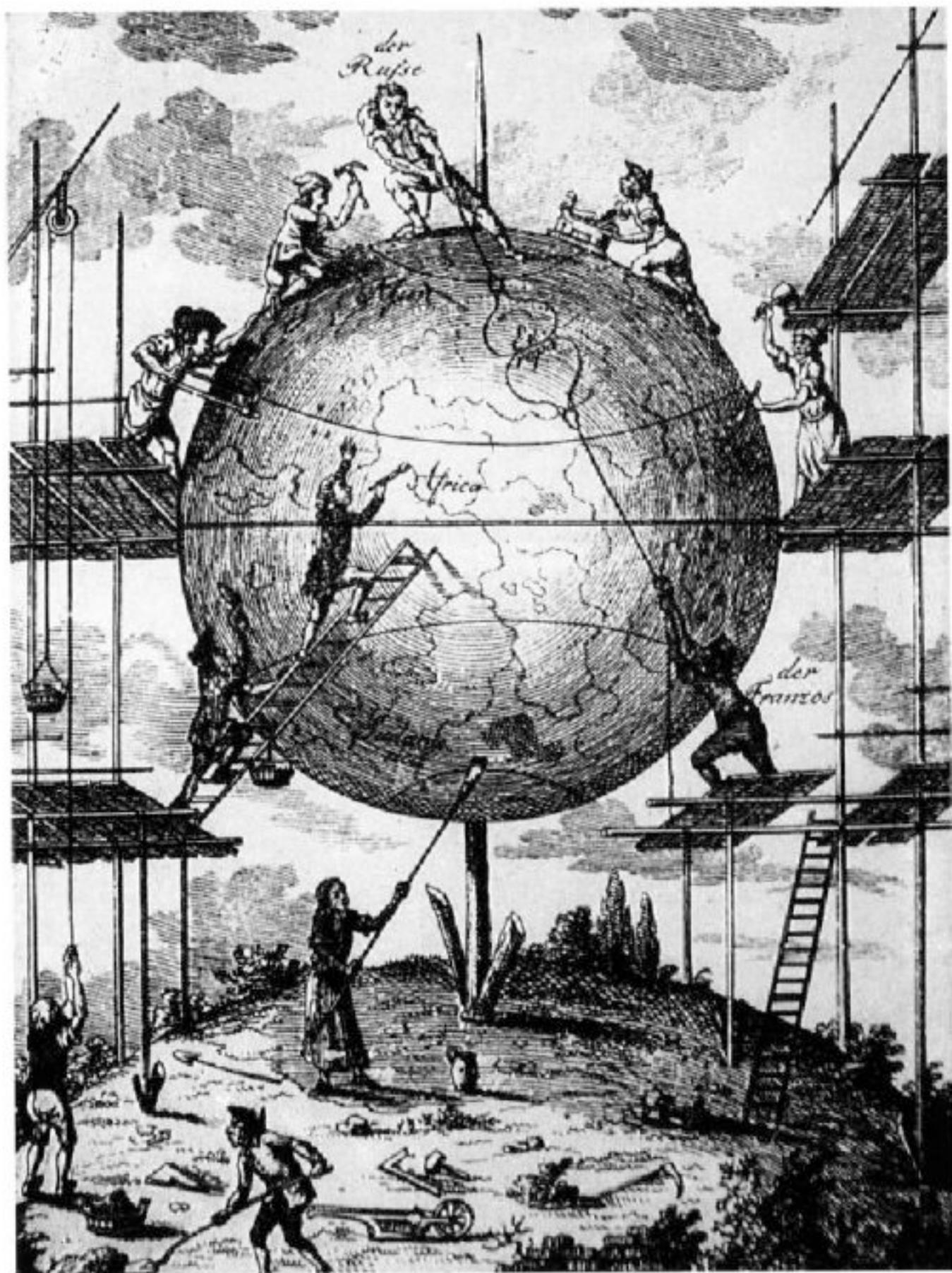




Abb. 22: Der ewige Friede, 1797 Januar



Abb. 23:
Vorstellung der drei philosophischen
Regierungen Frankreichs, 1797 Juli



Abb. 24: Friedens-Wage, 1798 Januar



Abb. 25: Pandora des 18ten Jahrhunderts,
1798 Juli



Abb. 26: Der Entschädigungs-Baum, vulgo – Säcularisationen, 1799 Januar



Abb. 27: Ah, quelle Botte, 1799 Juli

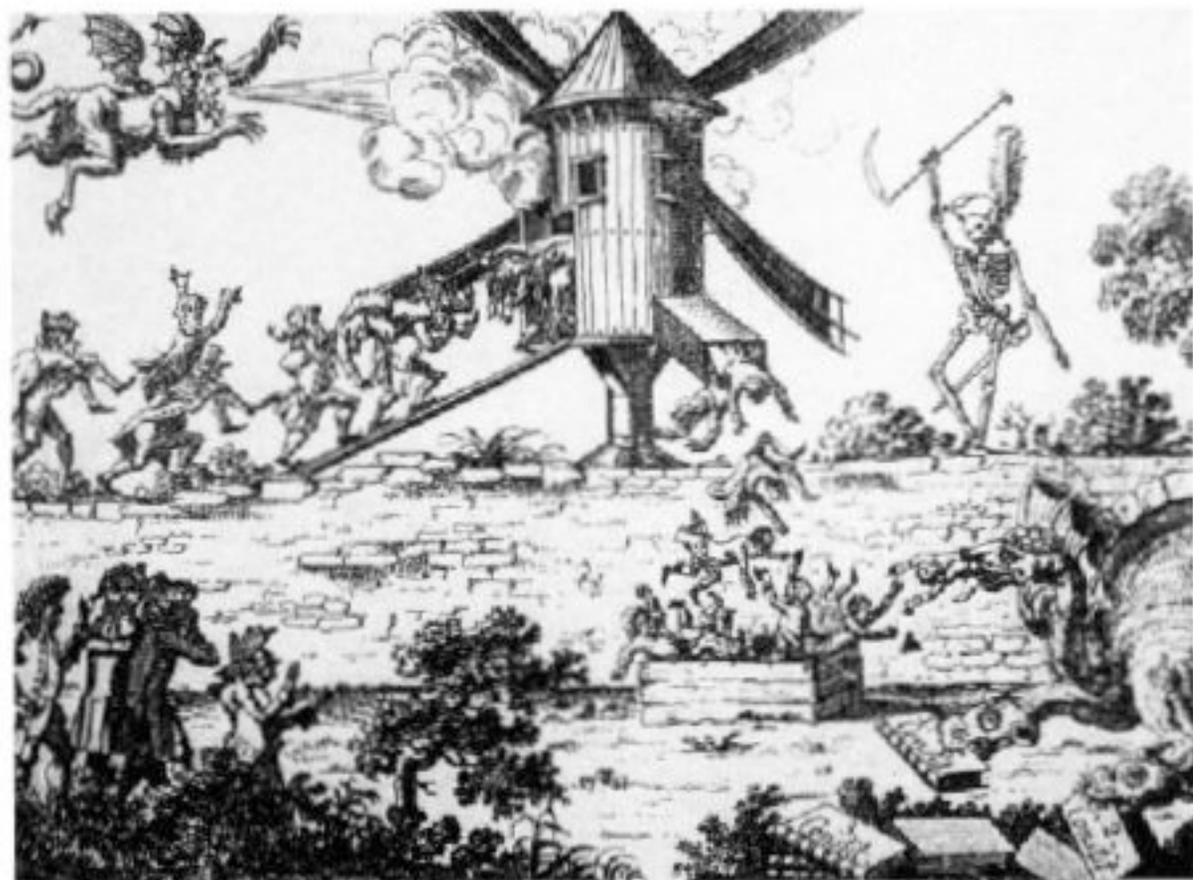


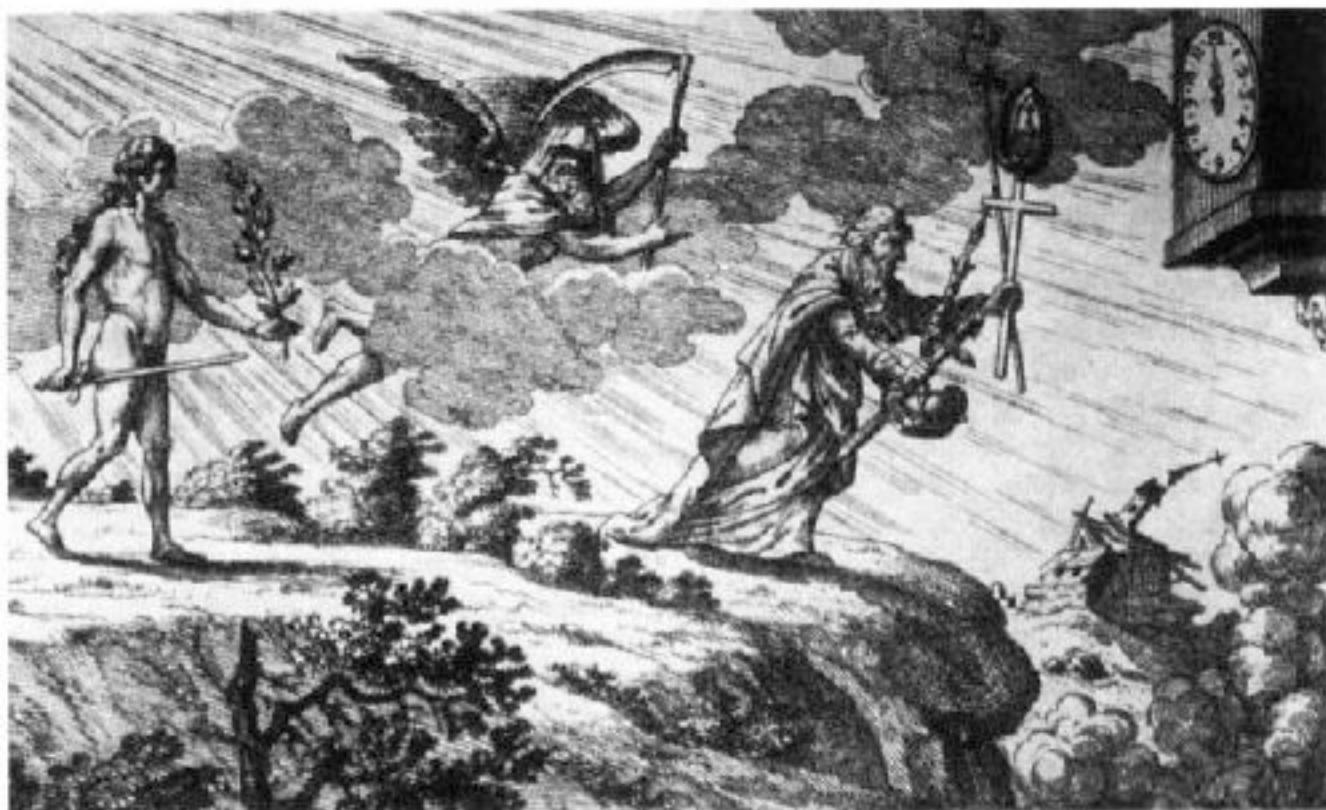
Abb. 28: Regenerations-Mühle, 1800 Januar



Abb. 29: Man kann sie nicht unter einen Hut bringen, 1800 Juli

Abb. 30: Abeunt sic Saecula mundi, 1801 Januar

Abb. 31: Der Weltbau der Philosophen, 1801 Juli



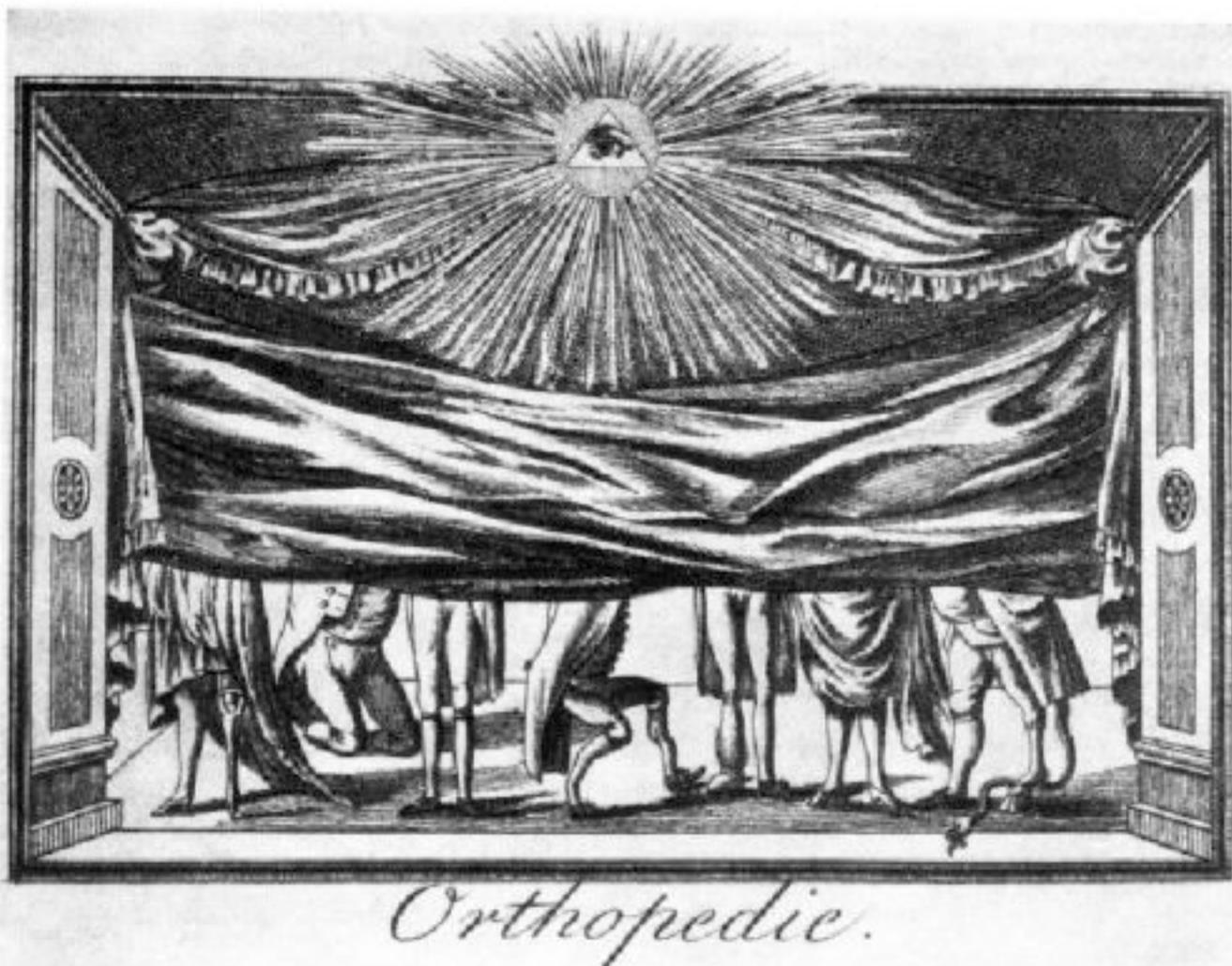


Abb. 32: Orthopédie, 1802 Januar

Abb. 33: Diviserunt Vestimenta ejus, 1802 Juli



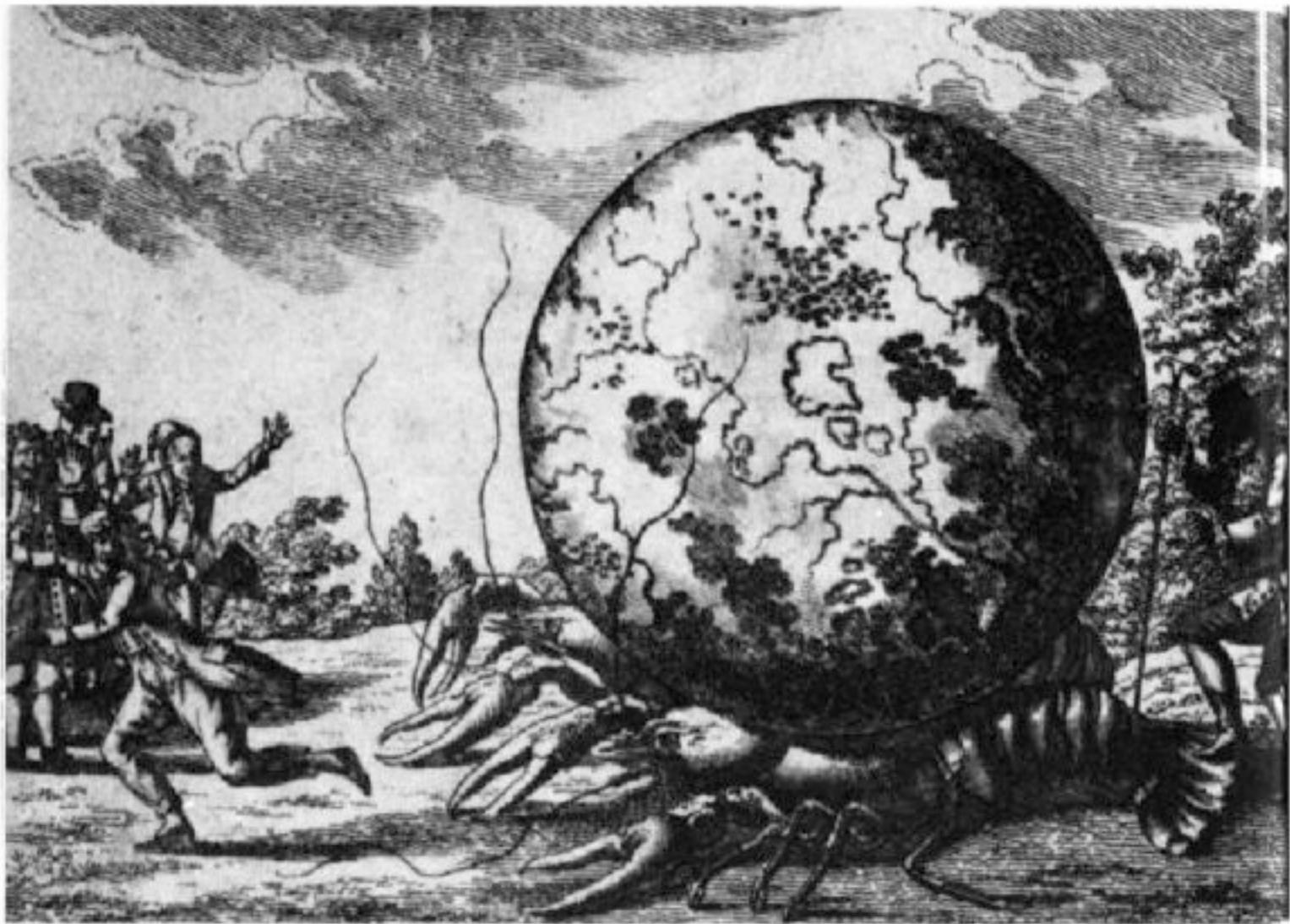


Abb. 34: Philosophischer Weltgang,
1803 Juli

Abb. 35: Luceat Paracletus, non Paraclytus, 1-
1803 Januar





Abb. 36: Napoleon imperat, 1804 Juli

besonders den Germanismus »Assignaten« im Bildtext angeführt⁶³. Auch der Titel »constitution philosophique« paßt weniger zur französischen politischen Argumentation, trifft aber umso genauer die deutsche⁶⁴ und insbesondere Tonders antirevolutionäre Position. Der Überlieferungsort der Pariser Sammlung steht dem nicht entgegen, denn er bedeutet keineswegs eine Provenienz, und die Sammlung enthält auch eine ganze Reihe zweifellos deutscher illustrierter Flugblätter. So weit, so gut. Aber das Pariser Stück ist eindeutig nicht voll identisch mit dem von Tonder publizierten, es muß also irgendwo außerhalb der »Politischen Gespräche« seine Verbreitung gefunden haben. Allerdings sind die Unterschiede zwischen den beiden Stücken so gering⁶⁵, daß man die Stücke durchaus als Varianten voneinander ansehen kann. Es ist deshalb zu vermuten, daß das Pariser Stück zu einem der Nachdrucke der Neuwieder »Politischen Gespräche« gehört, wenn dies beim gegenwärtigen Stand der Erschließung der internationalen Zeitungsbestände auch noch nicht nachgewiesen werden kann⁶⁶.

Die hier notwendigen quellenkritischen Überlegungen zeigen aber, wie gekonnt Tonder seinen Lesern seine eigene Beurteilung der Revolution in scheinbar französischer Bilddarstellung vermitteln läßt und damit zweifellos seiner Argumentation größeres Gewicht geben wollte: wenn schon in Frankreich die Revolution abgelehnt wurde, um wieviel mehr Recht haben die Deutschen dann ebenso zu denken!

Die Darstellung der Tonderschen Revolutionskritik in der Form innerfranzösischer gegenrevolutionärer Karikaturen ist also nur eine Variante der kritisch-kreativen Auseinandersetzung mit der französischen Bildpublizistik, wie Tonder sie in den folgenden Halbjahreskarikaturen führt. Das betrifft an erster Stelle den Freiheitsbaum, der spätestens bis zum Sommer 1792 seinen Siegeszug durch Frankreich vollendet hatte und seit dem Herbst 1792 mit den ins Reich vordringenden französischen Revolutionstruppen in die besetzten Gebiete am Mittelrhein importiert worden war. Nachdem Tonder schon in seiner globalen Revolutionskarikatur vom Januar 1792 in der Darstellung eines total entlaubten Baumes Kritik an diesem zentralen Revolutionssymbol geübt hatte, präsentiert er nun ein Jahr später mit der ersten Januarnummer 1793 eine ausschließlich dem Freiheitsbaum gewidmete Karikatur (Abb. 15)⁶⁷. Die Polemik ist doppelbödig. Einmal zeigt die Bildsatire einen vor einem Tischlein-deck-dich sitzenden Mann, der über sich einen mit Schinken, Würsten und Brezeln behängten Baum erblickt. Doch die Schlaraffenlandversion des Freiheitsbaumes löst sich schnell auf, denn was da im Baum hängt, sind alles nur rote Schlafkappen (statt Jakobinermützen) und Schlipse. Der Freiheitskult ist also durchaus nicht nahrhaft. Die Karikatur setzt aber noch eins drauf, indem die Schlafmütze in der Bildmitte über der ausgestreckten Hand des Mannes in der Form eines

63 LANGLOIS (Anm. 54), S. 250.

64 Vgl. die Karikatur »Frankreichs *philosophische* Regierung von Mirabeau bis Robespierre« (Hervorhebung W. H. St.), bei: SCHNEIDER (Anm. 13), S. 171, sowie Neubauers Karikatur vom Juli 1797 »Vorstellung der drei *philosophischen* Regierungen Frankreichs« (Hervorhebung W. H. St.), s. u.

65 Tonders Stück hat eine zweizeilige Bildlegende in etwas eckiger Schrift, das Pariser Stück hat eine einzeilige Bildlegende in einer runden lateinischen Schrift. Sonst sind alle Bilddetails und selbst Fehler (dons patriotiques) genau übertragen worden.

66 Das bei D'ESTER (Anm. 58) abgedruckte Bild entstammt der Neuwieder Originalausgabe, vgl. das Exemplar der UB Bremen.

67 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 1, S. 351.

Eselkopfes erscheint. Diese – zugegebenermaßen – etwas vordergründige Kritik nähert sich hier einmal durchaus dem Stil der Flugblattkarikaturen über den Freiheitsbaum an⁶⁸, indem hier Hauptsymbole des Revolutionskultes parodiert werden, ohne daß eine ideologische Auseinandersetzung überhaupt nur geführt wird. Doch bezeichnenderweise ist dies nur eine erste Verständnisebene der Karikatur. Damit verbunden ist nämlich auf einer zweiten Bildebene eine hintergründigere Parodie der Revolutionsphilosophie. Die Bildlegende (»Die Beste Welt Des Leibnits«) spielt an auf die Kritik Voltaires gegen die Leibniz'sche Theodizee der besten aller Welten. Nun wird hier aber in Umkehrung der Intention Voltaires nicht sein Candide von Katastrophe zu Katastrophe geführt, sondern die Bilddarstellung zeigt ein revolutionäres Schlaraffenland. Doch auch wenn die Perfektion der Welt nicht schon von Gott und der Schöpfung vorgegeben ist, sondern als eine erst durch gesellschaftliche und politische Veränderungen vom Menschen herzustellende begriffen wird, ist das Ergebnis das gleiche. Auch das revolutionäre Schlaraffenland ist sehr unvollkommen und bestätigt so ex contrario die These Leibniz gegen die Satire Voltaires, daß das Unglück eben Teil der *conditio humana* ist. In der von Tonder publizierten Karikatur wird so nicht nur der Freiheitsbaum als Trugbild entlarvt, sondern es gelingt auch eine augenfällige Kritik an der aufgeklärten Revolutionsphilosophie, deren Utopismus ebenfalls als Trugbild dargestellt wird.

Neben dem Freiheitsbaum war die Diogenes-Gestalt ein weiteres zentrales Motiv der französischen Revolutionsikonographie. Die ikonographische Tradition des Motives in Humanismus und Aufklärung wurde von der Revolution rezipiert und kulminierte darin, daß Diogenes, der ausgezogen war, am hellichten Tage mit der Laterne den Menschen zu suchen und ihn nicht fand, ihn nun findet und zwar als den neuen Menschen in der Person des Marat⁶⁹. Der in der europäischen Kulturtradition gut bewanderte Tonder kannte dieses Motiv natürlich und benutzte es in seiner Zeitung in verschiedenen Formen, indem er von dem Finden wieder auf das ältere Suchen und Nicht-finden-können zurückgeht und indem er es auf andere Ebenen transportiert. So charakterisiert er einmal die schlechte Wirtschaftslage dadurch, daß es dem Kaufmann mit seinem Geld wie Diogenes mit den Menschen gehe, er müsse es am hellen Tage mit der Laterne suchen⁷⁰. Ein anderes Mal erscheint Diogenes als Friedenssucher, der aber weder Krieg noch Frieden finden kann⁷¹.

Auch in den Halbjahreskarikaturen der Zeitung ist das Diogenesmotiv gleich mehrfach dargestellt. Als direkte Replik auf die revolutionäre Interpretation der Menschfindung durch Diogenes erscheint es freilich erst in einer späteren, mit dem Halbjahresband von 1801 publizierten Radierung (Abb. 31)⁷², die aber um so deutlicher das Bildzitat als Ausdruck einer falschen Philosophie darstellt. In direkter Polemik gegen Rousseau, der sich selbst als zweiter Diogenes bezeichnete, findet Diogenes-Rousseau den natürlichen Menschen nur als eine vertierte, auf allen Vieren kriechende Existenz. Dies ist eine Realkritik, das Bild antwortet aber auch auf die

68 W. H. STEIN, Die Ikonographie der rheinischen Revolutionsfeste, in: *JbwestdtLdG* 15 (1989), S. 189–225.

69 Klaus HARDING, Diogenes als Bürgerheld, in: *Boreas* 5 (1982), S. 232–254.

70 D'ESTER, *Politisches Elysium*, Bd. 1, S. 223.

71 D'ESTER, *Politisches Elysium*, Bd. 2, S. 220.

72 D'ESTER, *Politisches Elysium*, Bd. 1, S. 369 (ohne Quellenangabe).

ideale Utopie eines neuen, revolutionären Menschen. Auf einer im Bildhintergrund auftauchenden neuen Welt, die durch den Rheinstrom⁷³ als Idealität der Revolution gekennzeichnet ist, entsteht unter dem Zeichen der Aufklärung (Lichtsonne mit Dreieck der Gleichheit und Auge der Erkenntnis) der neue Mensch. Doch dieser ist nur ein steinernes Monument. In Bezug auf die Realität wie auf die ideale Utopie des Menschen bleibt deshalb den wohl philosophischen Zuschauern am Rande statt des Triumphes des revolutionären Diogenes nur ein trauriges Weinen.

Schon der Diogenes dieser Darstellung ist aber nicht nur durch seine Laterne, sondern auch durch sein Faß gekennzeichnet. Die gegenrevolutionäre Bildpublizistik stellt so nicht nur den menschengeschichtlichen Diogenes mit der Laterne als Illusion dar, sondern sie setzt auch ihre eigene Diogenesinterpretation dagegen: Diogenes im Faß, der in seiner Bedürfnislosigkeit die wahre Freiheit verkündigt. Als ein solcher »Diogenes im Freiheitsfasse« predigt er auf einer von Tonder mit der ersten Julinumnummer 1793 publizierten Karikatur (Abb. 17)⁷⁴ den Völkern Europas die wahre Philosophie der apolitischen Bedürfnislosigkeit oder inneren Freiheit: *Ich habe mich in die Eroberungen des Alexanders (sprich der Revolutionsheere) nicht eingemischt; ich habe keine Klubs errichtet; ich habe keinen Aufruhr angesponnen ... Die Grundsätze meiner Philosophie führen mich auf die Unabhängigkeit von allen Menschen.* Auch in der Bilddarstellung können so den Völkern Europas innenpolitisch wie außenpolitisch die Augen über die Französische Revolution geöffnet werden. Die Diogenes' Faß umdrängenden Männer als Bewohner aller Länder Europas (Frauen fehlen auf der Darstellung) stehen unter einem Baum, der den Schwindel der falschen Freiheit sinnfällig machen soll. Es ist ein Freiheitsbaum, von dem die Äste abfallen. Außerdem wird auf die außenpolitischen Folgen der Revolution hingewiesen. Am Bildrand ist eine Landkarte von Europa aufgestellt, die durch den von der Personifikation von England geführten Arm Gottes mit einem Säbel zerschnitten wird.

Ein Jahr später greift Tonder mit der ersten Julinumnummer 1794 sogar noch ein drittes Mal das Diogenes-Motiv auf (Abb. 16)⁷⁵. Jetzt geht es aber nicht um die zeichenhafte Entlarvung des wahren Charakters der Französischen Revolution, sondern die Karikatur thematisiert die Diskrepanz von idealer Lehre und gesellschaftlicher Realität: *Ich rede zu euch aus Diogenes' Fasse; was sehe ich? – da beraubt einer den andern; dorten tötet einer den andern.* Dies macht deshalb aus dem philanthropischen Menschensucher Diogenes den Misanthropen Timon, der in Kenntnis dieser Diskrepanz gleich die pervertierten Folgen dieser Philosophie liebt und so in der Parodie seines Diktums: *Ich liebte den Alcibiades, weil ich voraussah, daß er Athen ruinieren will,* nun verkündet: *Ich liebe den Robespierre um desto mehr, weil er die Welt und das ganze menschliche Geschlecht zerstören will.*

Mehr der Vollständigkeit des präsentierten Materials halber als wegen des jetzigen Argumentationszusammenhanges sei noch auf die beiden Halbjahresillustrationen

73 Beobachtung von Rainer SCHÖCH in: Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, Nr. 645, S. 695. Dies ist hier also ein Fall, wo die Halbjahreskarikatur, losgelöst von der Zeitung, mit der sie publiziert wurde, in eine graphische Sammlung gelangte. Der Provenienznachweis vermag die Datierung zu präzisieren, s. u.

74 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 27.

75 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 100.

des Jahres 1795 hingewiesen, die nicht das Niveau der sonstigen Bildpublizistik von Tonders Zeitung erreichen und so vor allem von den Schwierigkeiten zeugen, mit denen Tonder unter dem nun auch auf seinen Druckort Neuwied übergreifenden Revolutionskrieg kämpfen mußte und die ihn dann zur Übersiedlung nach Frankfurt zwangen. Die Januarradierung bringt unter dem Sallust entnommenen Motto »Wenn Kronen und Szepter auf den Wegen zu finden wären, so stoße sie von mir weg« eine etwas blasse Bilddarstellung (Abb. 18)⁷⁶, die das einfache Leben gegenüber der Last monarchischer Würde preist und damit eine Rechtfertigung der Gesamtrepräsentation durch den Monarchen sowie eine Kritik an der Partikularrepräsentation durch die Vielzahl der Volksvertreter verbindet. Mit der Julinumnummer des Jahres bringt Tonder dann den Nachdruck eines illustrierten Flugblattes, womit er nun etwas tut, was er sonst immer tunlichst vermieden hatte. Seine Situation scheint ihm aber keine andere Möglichkeit gelassen zu haben. So publiziert er die Darstellung eines Vogelungeheuers mit vier Flügeln und sechs Füßen, das sich durch die von ihm auf dem Rücken getragene Monstranz mit Totenkopf und Totengebein als »oiseau de mauvais augure« ausweist (Abb. 20)⁷⁷. Es ist ein Beispiel der in der illustrierten Flugblattliteratur häufigen Weissagungsblätter, das – nach Tonders Angaben – von 1776 stammen soll und von ihm nun auf die Revolutionsereignisse bezogen wird.

Nach der eindeutigen gegenrevolutionären Positionnahme gegenüber der Französischen Revolution in den Radierungen des Jahres 1791 gehen die folgenden Karikaturen der Jahre 1792/94 zur direkten bildpublizistischen Auseinandersetzung mit der Revolution über. Wiederum ist die Distanz zu den populären illustrierten Flugblättern deutlich. Dabei nimmt Tonder deren Hauptmotive wie das Schicksal der königlichen Familie⁷⁸ in seinen Textbeiträgen durchaus auf, in der Bildpublizistik aber geht er andere Wege. Die Französische Revolution wird nun nicht mehr durch die Aufnahme von Motiven aus der europäischen ikonographischen Tradition global charakterisiert, sondern es erfolgt eine direkte Auseinandersetzung mit zentralen Bildsymbolen der Französischen Revolution selbst, und zwar in einem Umfang, der über ähnliche Beispiele in den illustrierten Flugblättern hinausgeht. Dabei kann in bildlich eindrucksvoller Weise, die sich die Dynamik der revolutionären Bildpublizistik noch in der Kritik und Parodie zunutze machen kann, die Ideologie der Revolution parodistisch dargestellt werden. Die Revolution erscheint dabei als ein alles vernichtendes Ungeheuer, so daß Freiheit nur ein Schein ist. An Stelle eines neuen Menschen herrschen nur tierische Anarchie und an Stelle der Brüderlichkeit

76 Exemplar mit Halbjahreskarikatur erhalten im Institut für Zeitungsforschung in Dortmund. Im Stadtarchiv Neuwied ist dazu das Stück des Nachdruckes erhalten. Es zeigt ebenfalls eine große Detailgenauigkeit im Nachstich, nur die deutsche Schrift in der Bildlegende der Originalausgabe ist durch die lateinische Schrift ersetzt worden. Das Exemplar des Originaldruckes gibt mit »Mariee« (?) auch einen Stecher an, der sonst bei Tonder nicht vorkommt.

77 Vogeldarstellung mit Begleittext: *Beschreibung des wunder- und seltsamen Vogels, desgleichen niemals gesehen worden; bemelte Vogel kam angeflogen in der Residenz Stadt Paris den 6. April 1776 um 4 Uhr, flog bei dem Herrn Stadthalter zum Fenster hinein und also draus, vernommen daß es eine Schickung Gottes sey, es sollen sehr viele Herrschaften hinreisen, um ihn zu besehen, allein er wurde bald dem König übergeben.* Dazu im Kommentar: *Schon anno 1790 fand ein Bürgersmann in Schwaben in seiner kleinen Bibliothek ein Bild, welches 1776 in Deutschland so bekannt war, daß es alle Bilderkrämer herumgetragen und öffentlich verkauft haben.* – Exemplar in der Universitätsbibliothek Bratislava.

78 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 53, 59.

nur Mord und Totschlag. Außerdem soll die Bildsatire auch die Ursachen dieser revolutionären Zerstörungen aufdecken, nämlich die Verführung der Massen durch die Aufklärungsphilosophie.

*

Wohl ab Ende des Jahres 1795 erscheinen die »Politischen Gespräche« nun in Frankfurt am Main. Das verlangte eine Umorientierung der Zeitung an die Gegebenheiten des neuen Verlagsstandortes. Das bedeutete auch eine Umorientierung in der Bildpublizistik. Trotz der überwiegend hohen Qualität der Halbjahreskarikaturen waren bisher kaum Stechernamen angegeben worden, mit Ausnahme der beiden Beiträge von Riepenhausen, die aber insgesamt auch marginal blieben. Nun sind fast alle Karikaturen signiert, und zwar von einem einzigen Stecher, dem sich auch die unsignierten Blätter, die erst mit zunehmendem Zensurdruck ab etwa 1802 häufiger werden, zuschreiben lassen. Tonder hat also in Frankfurt sehr schnell einen Stecher gefunden, mit dem es zu einer fruchtbaren, langen Zusammenarbeit kam. Es ist Friedrich Ludwig Neubauer (1767–1828).

Über Neubauer war bisher wenig bekannt⁷⁹, immerhin haben aber die Publikationen zum Revolutionsjubiläum wenigstens einige Arbeiten von ihm zusammengestellt⁸⁰. Der Frankfurter Künstler war augenscheinlich sowohl Stecher als Verleger, unterschied aber in seinen Bildunterschriften beide Funktionen deutlich. Auf dem Markt der illustrierten Flugblätter ist er besonders als Verleger aktiv und tritt hier zuerst 1793 auf, freilich mit einem kapitalen Stück. Als der französische General Custine, der noch eben als strahlender Protektor der Mainzer Republik auch im französisch besetzten Frankfurt aufgetreten war, noch im gleichen Jahr seiner Kapitulation in Mainz nach unglücklichem Agieren an der französischen Nordfront verhaftet und hingerichtet wurde, publizierte der französische Stecher Villeneuve einen Einblattdruck mit seinem abgeschlagenen Haupt in der gleichen Weise, wie er es schon bei der Hinrichtung von Ludwig XVI. getan hatte⁸¹. Schon diese Darstellung des Königshauptes hatte eine deutsche anonyme Replik hervorgerufen⁸², die durch den Zusatz einer neuen Bildunterschrift aus dem französischen Schandbild eine deutsche Märtyrerdarstellung gemacht hatte. Nach diesem Vorbild übernahm nun Neubauer das Bild des abgeschlagenen Kopfes von Custine mit einer wörtlichen Übersetzung des Textes in seinen Verlag⁸³, wobei aus der Ächtung des Verräters eine Warnung vor der Revolution und zugleich Schadenfreude für eine gerechte Bestrafung wurde. Es zwar zweifellos ein höchst wirkungsvolles, aber in der exakten Übernahme einer jakobinischen Vorlage auch nicht ganz unproblematisches Stück, das Neubauer 1793 anonym und mit seiner Verlagsadresse vertrieb.

Danach sind aus den Jahren 1795–1797 noch vier Blätter mit der gleichen Verlags-

79 THIEME-BECKER (Anm. 37), Bd. 25, S. 401 nennt ihn besonders als Illustrator des Frankfurter Journal des Dames, das Tonder gut kannte und gegen das er schon auf der ersten Karikatur vom Januar 1788 polemisiert hatte.

80 SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9), S. 91.

81 Ausstellungskatalog Los Angeles 1989, Nr. 89–90.

82 SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9), Nr. 117 (wohl nicht von Naubauer).

83 SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9), Nr. 135, bzw. zum Gesamtzusammenhang: Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, Nr. 321.

angabe bekannt: zwei Darstellungen politischer Silhouetten⁸⁴, sowie je ein Blatt zur Friedenssehnsucht⁸⁵ und zum Widerstand gegen die französischen Revolutionstruppen in Deutschland⁸⁶. Auch diese Blätter sind keineswegs prorevolutionär, wenden sich aber vor allem gegen die Uneinigkeit und die Partikularinteressen der Alliierten und glorifizieren einen Volkswiderstand gegen die Franzosen, dem die etablierten gegenrevolutionären Mächte stark mißtrauten. Schon diese Verlagstätigkeit, bzw. die Relikte, die von ihr erhalten sind, zeigen Neubauer als einen gewandten, markterfahrenen Verleger, der aber kein bloßer Propagandist ist, sondern auch eigene und sogar eigenwillige Meinungen vertritt. Ein Mann mit Profil.

An eigenen Arbeiten, bzw. an Bilddarstellungen, zu denen sich Neubauer auch als Schöpfer bekannte, war bisher nur eine satirische Darstellung eines französischen Nationalgardisten bekannt⁸⁷. Hinzu kommen noch vier Blätter, die für illustrierte Flugblätter gehalten wurden, die aber in Wahrheit Illustrationen zu Tonders »Politischen Gesprächen« sind, was bisher übersehen wurde⁸⁸. Der Œuvrekatalog Neubauers kann nun nicht unwesentlich erweitert werden, und insofern ist die Analyse der Tonderschen Bildpublizistik auch ein Beitrag zum Werke von F. L. Neubauer. Sie ermöglicht außerdem am Beispiel dieser Blätter auch einige Einsichten in das Verhältnis zwischen den illustrierten Flugblättern und der Bildpublizistik der Zeitungen. Tonders Karikaturen sind nur zum Teil an das Zeitungformat gebunden und in die Zeitungsbogen eingefügt; vielfach sind sie auch als lose Beilagen den Zeitungsnummern nur beigelegt worden. Dies mußte und sollte vielleicht auch dazu anregen, sie herauszunehmen und als Separata zu verwahren. Entsprechend häufig fehlen sie auch in den gebundenen Zeitungsbänden bei den heutigen Bibliotheksbeständen und sind umgekehrt in den graphischen Sammlungen der heutigen Museen zu finden. Ja von einem von Neubauers Illustrationen für Tonders »Politische Gespräche« existiert sogar eine freilich anonyme Variante, die direkt als illustriertes Flugblatt vertrieben worden zu sein scheint. Trotz der bisher beobachteten Distanz zwischen der Bildpublizistik der Zeitungen und der der illustrierten Flugblätter gibt es also offenbar Berührungen und sogar Überschneidungen zwischen den beiden Medien. Bei Einblattgedrucken wie bei Zeitungs- und Buchillustrationen ist also grundsätzlich auf eine mögliche Doppelüberlieferung zu achten, wobei die Publikation in Zeitungen oder Büchern eine genaue Datierung und die Kenntnis eines Serienzusammenhanges, die Publikation als Einblattgedruck aber eine breitere Marktausrichtung für die Interpretation einbringen kann. Insofern ergeben sich aus der langen Zusammenarbeit zwischen Tonder und Neubauer auch neue mediengeschichtliche Aspekte.

84 SCHOCH-JOSWIG (ANM. 9), NR. 166, 208.

85 »Friede« – SCHOCH-JOSWIG (ANM. 9), NR. 193.

86 »Hermanns hoher Geist« – SCHOCH-JOSWIG (ANM. 9), NR. 190. – Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, NR. 303.

87 SCHOCH-JOSWIG (ANM. 9), NR. 185. – Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, NR. 293. – Vgl. dazu Ausstellungskatalog Mainz 1981, NR. 99 sowie Bd. 3, S. 60, wo die gleiche Bilddarstellung ohne Stecherangabe aus einer zeitgenössischen Buchpublikation nachgewiesen ist.

88 Außerdem besitzt der Stadel in Frankfurt einige unpolitische Blätter, die wohl Studienrepliken von Landschaften, Architekturzeichnungen und Portraits sind. – Freundliche Auskunft von Dr. Margret Stuffmann, Städtelsches Kunstinstitut, Frankfurt.

Der Wechsel in der Tonderschen Bildpublizistik fällt auch zusammen mit Änderungen in der allgemeinen deutschen Bildpublizistik. Nach dem Höhepunkt der gegenrevolutionären Bildpublizistik der illustrierten Flugblätter in den Jahren 1792/93 wirken deren Motive mit reduzierter Bedeutung noch einige Zeit weiter, bis 1796 ist aber eine Verschiebung in der Thematik nicht mehr zu übersehen: die Französische Revolution und überhaupt die politische Entwicklung in Frankreich treten zurück gegenüber dem neuen Hauptthema des Revolutionskrieges, der vor allem unter außenpolitischem Aspekt (Scheitern der französischen Hegemoniepläne) und unter nationalem Aspekt (Widerstand gegen die ins Reich vordringenden Revolutionstruppen) gesehen wird.

Diese Trendverschiebung gilt auch für die von Tonder publizierte Karikaturen von Neubauer von 1796 bis etwa 1804. Sie lassen sich in verschiedene Themengruppen einteilen. Eine erste Serie führt dabei durchaus die Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution weiter, sei es in globaler Kritik oder im Aufgreifen von einzelnen Motivkomplexen. Als erste von Neubauer signierte Karikatur publiziert Tonder dabei mit der ersten Januarnummer von 1796 eine Straßentraubszene unter dem Motto »Diversi modi persuadendi, Carita per questo Christo« (Abb. 19)⁸⁹. Die Karikatur nimmt hier erneut das Thema der verkehrten Welt zur Charakterisierung der Revolution auf, nun aber nicht in einem zentralen Zugriff, sondern als Einzelmotiv, wie es in anderer Form auch bei den illustrierten Flugblättern vorkommt. Die christliche Bitte um Almosen ist in dieser Zeit – so argumentiert die Karikatur – der räuberischen Erpressung mit vorgehaltener Pistole gewichen. Christliche Moral ist durch Straßentraub ersetzt worden. Die Folgen der Revolution erscheinen so wieder als Verlust von Religion und moralischen Werten, als Anarchie und Krieg aller gegen alle. Freilich zeigt sich auch hier wieder die Ambivalenz des Bildkomplexes der verkehrten Welt: entgegen dem Bildverständnis von Tonder wäre als bloße Bilddeutung eben auch eine sozialrevolutionäre Interpretation als Aufstand der Armen möglich.

Nach diesem doch etwas schwachen Blatt gelingt Neubauer aber schon in der folgenden, mit der ersten Julinummer 1796 publizierte Karikatur eine einprägsame Gesamtdeutung der Französischen Revolution, die sich gut an die Bildinterpretationen von 1791 anschließt. In Anspielung auf die biblische Apokalypse zeigt Neubauer eine neue, postrevolutionäre Welt (Abb. 21)⁹⁰. Das Bild zeigt eine neue Erde mit einem sie umgebenden Baugerüst und will damit die These von der konspirativen Auslösung der Französischen Revolution durch die Freimaurer bildlich umsetzen. Tonder hatte früh die Freimaurer bekämpft⁹¹ und dann die Verschwörungstheorie nicht nur allgemein als Rückführung der Revolution auf die Aufklärungsphilosophie, sondern auch speziell als Verursachung der Revolution durch eine Freimaurerverschwörung vertreten⁹². Wenn dies jetzt von Neubauer bildlich thematisiert wird, so ist das eher ein Nachkömmling der Revolutionskontroverse. Die Freimaurerver-

89 Exemplar erhalten im Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.

90 »Die neue Welt«, *ibid.*, vgl. Umschlagabbildung.

91 D'ESTER, *Politisches Elysium*, Bd. 1, S. 52–58.

92 D'ESTER, *Politisches Elysium*, Bd. 2, S. 94–96, vgl. Klaus EPSTEIN, *Die Ursprünge des Konservatismus in Deutschland*, Frankfurt 1973, S. 583–632; Johannes ROGALLA VON BIEBERSTEIN, *Die These von der Verschwörung 1770–1945*. Frankfurt 1976.

schwörung ist dann auch nur Nebenthema des Blattes, während es eigentlich um die Darstellung der außenpolitischen Machtkämpfe bei der Hervorbringung dieser neuen Welt geht. Europa wird zwischen Rußland und Frankreich aufgeteilt, während die übrigen Mächte nur marginale Funktionen einnehmen (Preußen sägt, Schweden hämmert, Dänemark hobelt usw.) und der Kaiser gar nicht an diesem neuen Bau teilnehmen will. Die übrige Welt teilen sich die imperialen Mächte: England mauert die Weltmeere zu, Portugal bepinselt Afrika, die Vereinigten Staaten streichen Südamerika an. Die neue Welt ist also global von Krieg und Anarchie bestimmt. Doch wie soll dies auch anders sein bei einer Welt, die als Kunstprodukt auf einen Spieß gesteckt auf der noch als Halbkugel sichtbaren alten Welt errichtet wird und nicht wie diese – man erinnere sich an frühere Radierungen über die Revolution – von der Hand Gottes gehalten wird. Freimaurerkonspiration – Krieg der Weltmächte – Apokalypse, das sind die drei Interpretationsebenen der neuen, revolutionären Welt, deren Verbindung die Bilddarstellung von Neubauer gut darstellt.

Weitere Blätter dieses Themenkreises setzen sich dann noch mit Einzelbereichen der Revolution auseinander. Wiederum das unmittelbar folgende, mit der ersten Januarnummer von 1797 publizierte Blatt (**Abb. 22**)⁹³ enthüllt Freiheit und Gleichheit als Chimären, die nur in der Freiheit des Todes und der Gleichheit des Beinhauses gegeben sind. Die Bildunterschrift führt die Persiflage auf die zeitgenössischen Utopien aber noch weiter, indem sie auch die damals viel diskutierte Idee des ewigen Friedens⁹⁴ nur in der Friedhofsruhe realisiert sieht.

Ein letztes Blatt zu Tonders ideologischer Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution greift dann nochmals zu dem erprobten Mittel, den Gegner mit dessen eigenen Mitteln zu widerlegen. Gegenüber den vielfachen Anknüpfungen der Französischen Revolution an die Antike greift auch Tonder in der mit der ersten Julinummer 1798 publizierten Illustration auf antike Motive zur Charakterisierung der Revolution zurück, doch die Französische Revolution wird nun als unheilstiftende Folge der Rückkehr der Pandora auf die Erde mythologisiert (**Abb. 25**)⁹⁵. Es sei Rache der durch die *Revolution des Christentums* entthronten heidnischen Götter – so kommentiert Tonder –, die Pandora zu einem zweiten Gang auf die Erde bewogen habe. Zuerst hat sie die entchristlichende Aufklärungsphilosophie gebracht (Voltaire, Rousseau), dann die Freimaurerkonspiration (Orléans), aus der dann die die (göttliche) Sonne verdunkelnde Revolution entstand, deren Folgen besonders in den Revolutionskriegen konkretisiert werden. Ob über diese allgemeine Anknüpfung an dem Antikenbezug der Revolution hinaus noch eine spezielle Replik auf eine prorevolutionäre Karikatur vorliegt, mag dahingestellt sein. Immerhin ist auffällig, daß auf einem französischen Blatt mit gleichem Titel von 1791 alles Unglück Frankreichs auf den als Pandora auftretenden österreichischen Botschafter zurückgeführt wird, dessen Büchse Marie Antoinette entflieht⁹⁶, während nun Tonder im Bildkommentar seine Pandora mit der aus dem Volk aufgestiegenen Gegenspielerin

93 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 149.

94 Wilhelm JANSSEN, Friede, in: Geschichtliche Grundbegriffe, hg. v. Otto BRUNNER, Werner CONZE, Reinhart KOSELLECK, Bd. 1 ff., Stuttgart 1972f., hier Bd. 2, S. 543–591.

95 »Pandora des 18. Jahrhunderts«, Juli 1798, erhalten im Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.

96 »La Boite à Pandore«, 1791 – Ausstellungskatalog Los Angeles 1989, Nr. 72.

der Königin, Madame Dubarry, gleichsetzt. Sicher erkennbar ist aber, wie schon in der ersten von Tonder veröffentlichten Revolutionskarikatur, der spielerische Umgang mit dem Bild, der eine zweite, persönliche Satire erlaubt. So sieht sich Tonder hier selbst als Prometheus, der wenigstens den Verbleib der Hoffnung in der Büchse sichert, während die Nachdrucker unter die Revolutionsübel eingereiht werden.

Über den Wechsel des Verlagsortes und des Stechers hinweg zeigt die bildpublizistische Auseinandersetzung von Tonder mit der Französischen Revolution in der Thematik eine große Kontinuität. Die Revolution erscheint im kleinen wie im großen als Anarchie und Herrschaft der bloßen Gewalt, deren angebliche Ideale bloßer Schein sind. Auch die Verwendung der Karikaturen für die privaten Fehden des Herausgebers mit seinen Nachdruckern ist ein wiederkehrendes Motiv. Das deutet auf eine weitgehende Funktionalisierung der einzelnen Karikaturen für die publizistische Tendenz der Zeitung, die bei einer Einzelüberlieferung der Blätter verloren geht und eine publikationsbezogene Analyse rechtfertigt⁹⁷. Dagegen ergeben sich in der Bildersprache Unterschiede zwischen Neubauer und den früheren Stechern. Der lebhafte Dialog mit der revolutionären wie der gegenrevolutionären Bildpublizistik in Frankreich findet keine gleichartige Fortsetzung, stattdessen wird wieder stärker auf die europäische ikonographische Tradition zurückgegriffen und von hierher die karikierende Bilddeutung entwickelt.

*

Eine zweite Reihe von Blättern von Neubauer beginnt etwas später, betrifft nun aber den Revolutionskrieg und kommentiert ihn mit einprägsamen außenpolitischen Karikaturen.

Ein erstes, mit der ersten Januarnummer von 1798 publiziertes Blatt geht von dem alten Bildmotiv der von einem göttlichen Arm gehaltenen Waage aus und verknüpft es mit der Warenverladung in einer Seehandlung. Unter dem Titel »Friedens-Wage« spielt die Karikatur direkt auf den gerade abgeschlossenen Frieden von Campo-Formio von 1797 an (Abb. 24)⁹⁸. Ausgehend von dem publizierten Teil des Friedens sollen das an Österreich fallende Venedig gegen das an Frankreich abgetretene Belgien aufgewogen werden. Das ist schon ungleich genug, trotzdem sollen aber noch weitere als Waren dargestellte Länder in die französische Waagschale geworfen werden. Von den von Frankreich besetzten Gebieten oder von den schon als unter französischem Einfluß stehende Tochterrepubliken organisierten Ländern zeigt die Karikatur Holland und das linke Rheinufer, die gerade verladen werden, sowie die eidgenössischen Kantone Genf und Bern, die noch bereitliegen. Andererseits hat der englische Neptun in seinem Speicher die Reste des französischen Kolonialreiches gesichert, nämlich Pakete mit den Aufschriften Kap der guten Hoffnung, St. Domingo, Martiniques.

Der Übergang von einer ideologisch-antirevolutionären zu einer rein außenpoliti-

97 Das Pandorablatt (Anm. 95) zeigt auch die Nürnberger Ausstellung als angebliches illustriertes Flugblatt (Nr. 355). Die Kenntnis des Publikationsortes kann erneut die Datierung berichtigen. Die Funktionalisierung der Bilddarstellung als Zeitungssillustration verschiebt auch die Interpretation, indem die Polemik gegen die Nachdrucker weniger den Stecher als den Zeitungsverleger betrifft.

98 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 319.

schen Sicht der politischen Ereignisse ermöglicht, daß nun auch wieder das Reich Gegenstand der Bildsatire wird, und zwar vor allem unter dem Thema der Säkularisationen, dem gleich verschiedene Karikaturen von Neubauer gewidmet sind. Ein erstes Blatt, mit der ersten Januarnummer 1799 publiziert, spricht dies unter dem Titel »Der Entschädigungsbaum, vulgo – Säcularisationen« direkt an (Abb. 26)⁹⁹. Ein kahler, toter Baum mit schon abgeknicktem päpstlichen Kreuz an der Spitze sowie vielen Bischofsmützen und geistlichen Fürstenköpfen besetzt, wird geplündert. Äste werden abgehauen und weggeschleift, während im Hintergrund eine Straßentrübszene, die an die Neubauersche Karikatur vom Januar 1796 erinnert (Abb. 19), den Vorgang als räuberisches Verbrechen qualifiziert und auf den Zusammenhang mit der Französischen Revolution hinweist. Die Aktion scheint in vollem Gange, nur von der anderen Bildseite kommen unter einem lebenden Baum Personifikationen der Koalitionsmächte Rußland, England und Türkei hervor, die allein der Plünderung noch wehren können¹⁰⁰. Das Blatt ist so eine Karikatur auf den Kongreß von Rastatt und die Entschädigungsbemühungen der durch die Abtretung des westlichen Rheinufer an Frankreich enteigneten Reichsfürsten. Tonder lehnt die Säkularisationen als Enteignungen scharf ab¹⁰¹, aber nachdem mit Preußen 1795 und Österreich 1797 alle Reichsstände ihren Frieden mit Frankreich gemacht haben und nur noch versuchen, ihre eigenen Verluste zu kompensieren, bleibt Tonder nur noch die vage Hoffnung auf das Eingreifen der anderen Koalitionsmächte.

Anfang 1799 mußte es scheinen, daß sich Tonder mit dieser Karikatur weit vorgewagt hatte. Italien und die Schweiz waren in französischer Hand und gerade hatte Frankreich auch das linke Rheinufer faktisch annektiert und die größte Reichsfestung, Mainz, eingenommen. Aber gerade das Jahr 1799 wurde das Jahr der größten Niederlagen Frankreichs. Die Rastatter Verhandlungen wurden abgebrochen, Bonaparte war in Ägypten isoliert und die österreichischen und russischen Armeen eroberten die Schweiz und Italien zurück. Schon in der folgenden Karikatur vom Juli 1799 kann Tonder so eine triumphierende Replik auf sein eigenes Januarblatt publizieren (Abb. 27)¹⁰². Die mit einer Landkarte bekleidete Frauengestalt Europa hält die Schweiz mit ihrem Rock auf den Knien fest, und das als Soldat präsentierte Frankreich kann ihr den Stiefel Italien nicht ausziehen. Vor diesem Vordergrund müssen nun die deutschen Fürsten die dem geistlichen Baum entwen-

99 Exemplar im Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.

100 Das Blatt zeigt auch die Nürnberger Ausstellung als Separatum (Nr. 455). Deutlich zeigt sich hier, wie der Nachweis des Publikationsortes des Stückes auch die Interpretation korrigiert. Die genauere Datierung löst die Bilddarstellung von dem dort für die Interpretation herangezogenen Reichsdeputationshauptschluß und bezieht sie auf den Rastatter Kongreß. Der Serienzusammenhang läßt in der Straßentrübszene nicht nur eine moralische Wertung erkennen, sondern auch einen konkreten Bildverweis innerhalb der Serie der Halbjahreskarikaturen. Das Einschreiten der Großmächte schließlich macht für 1803 keinen Sinn und ist deshalb bei der Interpretation des Separatums nicht bemerkt worden.

101 *Ich weiß, daß alle diese Betrachtungen den Säcularisations-plan nicht hindern werden. Aber billig ist es doch, jedem das seine zu lassen und die Ehre und das Gute, das es besitzt, wenn es auch aufhören sollte, zu retten. Der BAUM der geistlichen Besitzungen ist zu glücklich aufgewachsen, schon vor Zeiten hat man viele Äste davon abgehauen. Wie mancher gute Mensch fand Zufriedenheit und Ruhe unter seinem Schatten? – Er soll also nicht mehr blühen, seine durch so viele Jahrhunderte reifgewordenen Früchte sollen von anderen als Entschädigungskost genossen werden?*

102 »Ah, quelle botte«, Exemplar im Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.

deten Äste alle wieder zurücktragen, und der Baum selbst blüht zwar noch nicht, trägt aber immerhin schon wieder stolz das päpstliche Kreuz an der Spitze.

Das gewagte Blatt hat Neubauer als erstes seiner bisherigen Beiträge zu den »Politischen Gesprächen« nicht signiert. Andererseits war das Thema allerdings so populär, daß Neubauer eine Variante des Blattes als freilich ebenfalls unsigniertes illustriertes Flugblatt auf den Markt brachte, von dem Brigitte Schoch-Joswig ein Exemplar in der Sammlung Henin der Pariser Nationalbibliothek entdeckte¹⁰³. Zeigt sich hier fast eine Identität von Zeitungskarikatur und illustriertem Flugblatt, so weist das außergewöhnliche Ereignis eines – wenn man will – Extrablattes über Kriegserfolge aber auch auf die Ausnahmesituation einer solchen Doppelvermarktung hin. Die Grenze zwischen journalistischer Bildpublizistik und illustrierter Flugblattliteratur scheint doch nur im Extremfall überspringbar zu sein, was die Bedeutung des bildpublizistischen Gattungsunterschiedes eher noch unterstreicht.

Die Euphorie über die alliierten Siege währte indessen nicht lange. Die militärische Lage hatte sich für Frankreich schon vor der Rückkehr von Bonaparte aus Ägypten wieder stabilisiert und nach dem Staatsstreich vom 18 Brumaire gelang es Napoleon auch schnell, Italien wieder zurückzugewinnen. Resigniert beklagt Tonder deshalb den Zustand des Reiches, indem er mit der ersten Julinummer 1800 ein nun wieder von Neubauer signiertes Blatt mit dem Motto »Man kann sie nicht unter einen Hut bringen« publiziert (Abb. 29)¹⁰⁴. Es ist eine Klage über die Uneinigkeit der Reichsstände. Unter dem von einer österreichischen Kokarde geschmückten und von einer göttlichen Hand gehaltenen Hut, der die Reichsverfassung darstellen soll, werden die Stände nur durch ein loses Band zusammengehalten. Viele laufen davon unter Mitführung ihrer fürstlichen Insignien, andere kommen heran, um noch einen Bischofsstab oder einen Abteninful davonzutragen. Schuld daran scheint vor allem der Dualismus zwischen Preußen und Österreich zu sein, wie die Embleme in den oberen Ecken des Blattes andeuten, wo einerseits die von einer zweiten, aus den Wolken hervorragenden Hand gehaltene Kaiserkrone erscheint, andererseits aber ein respektlos karikiertes preußischer Adler beutegierig auf dem Ast eines Baumes sitzt. Es handelt sich also um ein sog. sprechendes Bild, das die Bilddarstellung direkt aus dem Motto ableitet. Der die Bildmitte dominierende riesige Hut ist dabei nicht schon aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts als konstitutioneller Hut zu begreifen, er übernimmt nur die inzwischen normale Kopfbedeckung der besseren, bürgerlichen Gesellschaft. Der Hut zeigt aber auch nicht die Jakobinermütze, die in vergleichbaren französischen Bilddarstellungen in ähnlicher Funktion erscheint¹⁰⁵. Insofern ist die schlichte Bildlichkeit des sprechenden Bildes doch politisch und kann der verfassungspolitischen Bedeutung des Hutes im 19. Jahrhundert den Weg bereiten.

103 SCHOCH-JOSWIG (Anm. 9), Nr. 216. Das Beispiel zeigt zugleich die Schwierigkeit der Interpretation von illustrierten Flugblättern ohne sichere Datierung und ohne eine von dem Flugblatt selbst ja nicht vermittelte Kenntnis des Serienbezuges. Das Flugblatt war bei seinem Erscheinen sicher autoexplikativ. Für den historischen Betrachter dagegen ist der Zeitbezug Hypothese und so kann allein eine genaue Datierung durch das Zeitungsdatum für die Interpretation des Flugblattes ein sicheres Fundament geben. Ebenso kann nur die Aufdeckung des Rückbezuges auf die vorangegangene Illustration den Entschädigungsbaum in dem Flugblatt richtig als Bildzitat deuten.

104 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 108.

105 HERDING-REICHARDT (Anm. 6), S. 109.

Eine abschließende Karikatur vom Juli 1802 (**Abb. 33**)¹⁰⁶ auf den (zu erwartenden) Reichsdeputationshauptschluß sieht dann auch die Schuld für die nun doch durchgeführten Säkularisationen weniger bei Frankreich als bei der Raffgier der Entschädigung suchenden Reichsstände. Eine aus göttlichem Füllhorn reich mit geistlichen Insignien beschenkte, durch ein Kartenkleid bekleidete Europa wird von einer mit großen Scheren ausgerüsteten Schar von Dynasten bedrängt, während ein entsetzter Beobachter der Zerschneidung der Landkarte der geistlichen Fürstentümer nicht wehren kann. Das als Motto dienende Bibelzitat: »Diviserunt Vestimenta ejus«, macht diese Säkularisationen dann zum fluchwürdigen Sakrileg. Bemerkenswert ist auch der Kommentar Tonders, der sich klug mit der angeblichen Rechtfertigung der Enteignung des geistlichen Besitzes auseinandersetzt, indem er das gegenteilige Kampfmotto: »Mein Reich ist nicht von dieser Welt«¹⁰⁷, als Motto seines Leitartikels aufgreift, um dann zu fragen, ob das Reich der Teilenden denn länger von dieser Welt sei, und mit der Warnung zu schließen: *Wer kann behaupten, daß die Teilenden nicht selbst wieder geteilt werden. Wen wird man säkularisieren, wenn wieder entschädigt werden muß: die minder Mächtigen* – ein Gedanke, dem schon bald die Realisierung folgen sollte.

Die Karikaturen zu den außenpolitischen Auseinandersetzungen zwischen Deutschland und Frankreich zeigen zunächst eine Entideologisierung, so daß Frankreich nicht mehr als revolutionäres Regime betrachtet wird, sondern vielmehr als Hegemonialmacht. Von diesem nationalen Standpunkt wendet sich die Bildkritik nun weniger gegen Frankreich als gegen die Uneinigkeit und den Eigennutz der einzelnen Reichsstände, von denen jeder sich auf Kosten des anderen vergrößern möchte. Die zu diesem Thema von Neubauer vorgelegten Karikaturen erreichen wieder eine große bildliche Geschlossenheit. Nachdem die Entideologisierung der außenpolitischen Anschauung auch hier eine Bildauseinandersetzung mit der französischen Publizistik ausschließt, geht Neubauer aber auch über das Aufgreifen traditioneller Motive der europäischen Ikonographie (Waage) hinaus und gelangt zu neuen, aus den Ereignissen selbst abgelösten Bildmotiven (Hut, Baum, Stiefel) als Träger der Bildkonzeptionalisierung.

*

Das gleiche gilt auch für eine dritte Reihe von Karikaturen von Neubauer, die wieder Ereignisse in Frankreich kommentieren. Doch geht es nun auch hier weniger um die ideologische Aufdeckung der wahren Intentionen der Französischen Republik als vielmehr um eine Kommentierung der staatspolitischen Ereignisse im Nachbarland im Stil der außenpolitischen Karikaturen Neubauers.

Eine erste Karikatur vom Juli 1797 beschäftigt sich mit der neuen Direktoriumsregierung, die im Rückblick auf die Verfassungsentwicklung der Revolution als Rückwendung zum Besseren interpretiert wird (**Abb. 23**)¹⁰⁸. Die Radierung spricht zwar im Titel von den drei Regierungen Frankreichs, schon die Bilddarstellung in

106 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 431.

107 Vgl. dazu die illustrierten Flugblätter in: Ausstellungskatalog Nürnberg 1989, Nr. 452–454; Ausstellungskatalog Saarbrücken 1989, Nr. 219.

108 »Vorstellung der drei philosophischen Regierungen Frankreichs«, Exemplar im Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.

Form des Buches zeigt aber, daß es sich vielmehr um die drei Verfassungen Frankreichs seit der Revolution handelt. Die erste konstitutionelle Verfassung vom 3. September 1791 liegt als Buch am Boden, ist aber von einem glorifizierenden Strahlenkranz umgeben. Die zweite republikanische, jakobinische Verfassung des Jahres II (24. Juni 1793) liegt als ein weiteres Buch auf dem Pult. Während das Buch der dritten Verfassung des Direktoriums vom Jahr III (1er Vendémiaire/23. September 1795) gerade geschrieben wird und dabei ein Genius in der Suche nach Inspiration sich nach dem Buch der ersten Verfassung zurückwendet. Die ja auch von den Thermidorianern selbst propagierte Wiederherstellung der ursprünglichen Revolution von 1789 unter Beseitigung des Irrweges der Jakobinerherrschaft ist aber nur ein Nebenthema des Blattes. Vielmehr geht es vor allem um eine Zukunftsprophezeiung. Die Darstellung der drei Verfassungen steht deshalb vor einer antikisierten Gräberlandschaft. Es ist so abzusehen, daß auch die gerade entstehende Verfassung des Direktoriums wieder fallen wird. Was aber wird dann kommen? Tonders Kommentar prophezeit dazu einen neuen König, und die Mitte der Bilddarstellung wird von einer großfigurigen Clio eingenommen, die gerade das Blatt mit dem Tode Ludwigs XVI.¹⁰⁹ aus dem Buch der zweiten Verfassung herausreißt, während ein darüber fliegender Genius eine Friedenshoffnung für diesen künftigen Wandel verkündet.

Die hier begonnene Deutung der Verfassungsentwicklung der Revolution wird nach dem Staatsstreich von Napoleon am 18/19 Braumaire (9./10. November 1799) weitergeführt. Die erste Januarnummer 1800 bringt dazu eine erneute Darstellung der Hydra der Revolution (**Abb. 28**)¹¹⁰, die die erste und die zweite Revolutionsverfassung schon vertilgt hat und gleich auch die dritte (d.h. die des Direktoriums) vernichten wird. Neben und über dem Drachen aber ist eine große Mühle aufgebaut, die an die Alt-Weiber- oder Alt-Männer-Mühlen der frühneuzeitlichen Flugblattikonographie erinnert¹¹¹, was auch durch den Titel der Karikatur (»Regenerations-Mühle«) noch unterstrichen wird. Hier allerdings werden nicht alte Männer oder Weiber von ihren jeweiligen Ehegefährten in junge verwandelt. Die Mühle wird vielmehr von einem Drachen der Zwietracht angetrieben und vom Sensenmann des Todes kommandiert. Die wie in den ikonographischen Vorbildern Huckepack in die Mühle hineingetragenen Politiker fallen deshalb hier unverjüngt in eine Kiste, wo sie sofort der Hydra der Revolution zum Fraß dienen. Nach dem jüngsten Staatsstreich ruft das Blatt deshalb nach einem neuen Herkules, der die Hydra erlegen könnte, und der Kommentar Tonders ist devot genug, um in Napoleon Bonaparte diesen neuen Herkules zu vermuten. Gegen den revolutionären Herkules als Personifikation der Volksgewalt ist hier also wieder der alte Herkules als monarchische Herrscherallegorie eingesetzt worden¹¹².

Tonders Begeisterung für Napoleon als den Vollender der Revolution war aller-

109 Vgl. dazu Tonders Kommentar: *Noch sehen wir an unseren Wänden das Bild, wo der König – der beste der Bürger Frankreichs – von seiner Gemahlin, von seiner heiligen Schwester Elisabeth, von seinen unschuldigen Kindern Abschied nimmt, um auf das Gerüst des Todes geschleppt zu werden. Dieses Bild hängt noch auf allen Fenstern der Kupferstichhändler.*

110 »Regenerations-Mühle«, Exemplar im Institut für Zeitungsforschung, Dortmund.

111 COUPE (Anm. 5), Bd. 1, S. 158–160. – BRÜCKNER (Anm. 51), Nr. 115.

112 HERDING–REICHARDT (Anm. 6), S. 30.

dings nicht von langer Dauer. Als letztes Blatt der Serie bringt Tonder deshalb mit der ersten Julinummer 1804 eine Huldigung an den neuen Kaiser der Franzosen, bei der man sich fragen kann, was daran interessanter ist, die Bildaussagen selbst oder die enigmatische Art ihrer Darstellung (Abb. 36)¹¹³. Wie es sich für ein Huldigungsbild gehört, zeigt die Darstellung ein Brustbild des neuen Monarchen mit davor liegenden Insignien auf einem Sockel, während auf eine davor aufgestellte Weltkugel von Clio die Worte geschrieben werden: »Napoleon imperat«. Im Kommentar entschuldigt Tonder die Muse, daß sie nicht auf Marmor oder Erz geschrieben habe und auch mit dem Titel Imperator nicht fertig geworden sei. Die Darstellung betont also die Faktizität der augenblicklichen Herrschaft Napoleons, versagt ihr aber die Legalität (imperat statt Imperator) und den damit begründeten Anspruch auf ewige Gültigkeit (kein monumentum aere perennius). Sicher ist auch diese Karikatur wieder von Neubauer, doch im Unterschied zu den vorangegangenen ist sie nicht mehr von ihm signiert worden. Die napoleonische Zensur war offensichtlich nun auch in Frankfurt spürbar geworden.

*

Dies erklärt, warum in den letzten Jahren vor der Napoleonkarikatur von 1804, die wir als Endpunkt der Untersuchung gewählt haben, noch eine Reihe von mehr oder weniger unpolitischen Illustrationen erschien, die auch meist nicht mehr von Neubauer signiert worden sind, obwohl sie durchaus weiterhin von ihm stammen dürften. Es sind teils wirklich unpolitische Darstellungen, die im Anschluß an die ersten Illustrationen von 1788 die Mediensatire wieder aufnehmen¹¹⁴, teils aber auch allgemeine Darstellungen zu Zeitgeist und Weltenlauf bringen, die die gerade in den 90er Jahren entwickelte ereignispolitische Bildsatire hinter allgemeinen philosophischen Betrachtungen ganz verschwinden lassen¹¹⁵.

Ein erstes Stück dieser Art ist das von Neubauer noch mit seinen Initialen signierte Neujahrsblatt auf die Jahrhundertwende vom Januar 1801 (Abb. 30)¹¹⁶. Das alte Jahrhundert, das königliche und kirchliche Insignien aus Revolution und Säkularisation mit sich in den Abgrund der Ewigkeit nimmt, wird durch das neue Jahrhundert abgelöst, das Ölzeig und Schwert mit sich führt, so daß noch nicht erkennbar ist, was es zunächst bringen wird.

Dazu kommen noch einige Blätter, die Tonders Aufklärungskritik fortsetzen. Das der ersten Januarnummer 1802 beigefügte Stück (Abb. 32)¹¹⁷ ist eine Karikatur auf die Physiognomik des gerade verstorbenen Lavaters (2. 1. 1801) und zeigt unter dem Titel »Orthopedie« eine von Aufklärungssymbolen gekrönte Bühne, auf der bei halb aufgezo- genem Vorhang die Beine mehrerer Personen zu sehen sind. Das ist eine mit viel Bildwitz vorgetragene Satire auf Lavater, meint aber auch die gesamte Aufklärung.

113 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 215.

114 Vgl. die oben schon erwähnte Karikatur auf die Nachdrucker vom Januar 1804 (Abb. 3).

115 Vgl. die schon erwähnte Darstellung des Weltbaues der Philosophen vom Juli 1801, die in ihrem zeitlichen Kontext wesentlich harmloser wirkt, als im Zusammenhang der ikonographischen Auseinandersetzung mit der revolutionären Bildpublizistik.

116 »Abeunt sic Saecula mundi«, D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 225.

117 D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 245.

Etwas blasser ist ein anderes Blatt, das die Kritik an der Aufklärungsphilosophie, die versucht habe, das Licht der Religion auszublenden und ein neues Licht anzufachen, lediglich illustriert. Die mit der ersten Januarnummer 1803 publizierte Radierung (Abb. 35)¹¹⁸ bietet ebenfalls eine Theaterszene, die freilich nun zur Allegorie stilisiert ist: die Wahrheit hebt den Vorhang und zeigt eine um eine große Kerze dicht gedrängte Personengruppe, die versucht, teils das Licht auszublenden, teils aber auch ein eigenes Licht an der Kerze anzuzünden.

Wieder gelungener sind schließlich Blätter, auf denen Neubauer den Gegensatz zwischen philosophischer Idealität und profaner Realität wirkungsvoll ins Bild setzen kann. Das gilt für das wegen der Aufnahme des Diogenes-Motives schon oben analysierte Blatt »Weltbau der Philosophen« vom Juli 1803 (Abb. 31). Das gilt auch für das letzte Blatt dieser Reihe, das Tonder unter dem ähnlichen Titel »Philosophischer Weltgang« mit der ersten Julinummer 1803 publizierte (Abb. 34)¹¹⁹. Wieder sieht man eine Gruppe von Aufklärungsphilosophen, die den Gang der Welt betrachten. Aber für die Welt gilt nicht der philosophische Fortschrittsglaube, die Welt ist eine eigene Wirklichkeit und geht ihren eigenen Gang. Doch wie sich auf der Darstellung zeigt, wo die große Weltkugel von zwei Krebsen getragen wird, geht die Welt den Krebsgang! Die Philosophen können sich nur noch entsetzt zur Flucht wenden, so wie sie vorher erschüttert über den vertierten neuen Menschen weinten. Es ist also nochmals das Motiv der verkehrten Welt, das Tonder hier darstellen läßt, und zwar in der direkten Aufnahme eines barocken Emblems, das durch die Verdoppelung der Krebse kaum variiert ist¹²⁰.

Aufklärungskritik war immer eine wesentliche Grundlage der Revolutionskritik von Tonder. Während aber in der Zeit des Revolutionskrieges und besonders in den Jahren 1792/94 auf dieser Grundlage Karikaturen entstanden, die die direkte und aktuelle bildpublizistische Auseinandersetzung mit Frankreich suchten, erscheinen die vergleichbaren Karikaturen aus der Zeit nach dem Frieden von Lunéville (1801) in ihrer Beschränkung auf die reine Philosophiekritik entpolitisiert. Die doppeldeutige Huldigung an Napoleon vom Juli 1804 legt nahe, daß massiver Zensurdruck und/oder massive Zensurfurcht Grund für diese Zurückhaltung waren. Bestätigt wird diese Vermutung noch durch die auffällige Tatsache, daß von Januar 1796 bis Januar 1801 alle Karikaturen Neubauers signiert sind mit der einzigen Ausnahme der Siegesfanfare vom Juli 1799 (»Ah, quelle Botte«), während umgekehrt danach kein Blatt mehr von Neubauer signiert ist mit der einzigen Ausnahme der wirklich unpolitischen Nachdruckerkarikatur vom Januar 1804. Auch die nach 1804 publizierten Halbjahreskarikaturen halten sich deshalb in diesem apolitischen Rahmen, führen die Philosophiekritik weiter oder äußern sich nur philosophisch distanziert zur weiteren politischen Entwicklung. Kritik ist nur möglich gegenüber dem mehr oder weniger besetzten Deutschland, nicht aber gegenüber der Hegemonialmacht

118 »Luceat Paracletus, non Paraclytus«, Exemplar in der UB Köln.

119 Exemplar in der UB Köln.

120 Vgl. »DER WELT SCHNELER LAVF VND LEB«, um 1620–1630, Deutsche Illustrierte Flugblätter (Anm. 5), Bd. 1, Nr. 56. während aber in diesem illustrierten Flugblatt die Weltkugel gleich deutend als verkehrte Welt mit Mord- und Kriegsszenen dargestellt wird, gehen Neubauer und Tonder auf das zugrundeliegende Emblem zurück, das die Weltkugel mit geographischen Einzeichnungen zeigt.

Frankreich¹²¹. Trotzdem sind auch unter diesen Bedingungen noch verschiedene Karikaturen von großer bildlicher Überzeugungskraft entstanden.

Die lange Mitarbeit von Neubauer an Tonders »Politischen Gesprächen« von 1796 bis 1804 und höchstwahrscheinlich noch darüber hinaus gibt der Stecherpersönlichkeit Neubauers neues Profil. Von den hier vorgestellten elf signierten und mindestens sieben ihm zuzuschreibenden Karikaturen Neubauers hatte die bildpublizistische Forschung bisher nur zwei signierte und eine ihm zuzuschreibende gekannt; die zeitungspublizistischen Aktivitäten Neubauers waren von der bildpublizistischen Forschung bisher sogar überhaupt nicht zur Kenntnis genommen geworden. Zwar ist es unter dem Zwang einer Serienproduktion verständlich, daß die Qualität der Blätter nicht immer gleich ist, es gelingen Neubauer aber immer wieder aussagekräftige, auf ein zentrales Motiv konzentrierte Bildkonzeptionalisierungen, die ihren Deutungsgehalt aus der traditionellen Inkonographie und zunehmend aus neuen, aus den darzustellenden Ereignissen abgeleiteten Bildmotiven schöpfen. Eine Abgrenzung des Anteils von Herausgeber (Tonder) und Stecher (Neubauer) ist schwierig. Sicherlich werden die Bildthemen vielfach von Tonder vorgegeben worden sein. Wie die von Neubauer außerhalb der »Politischen Gespräche« publizierte illustrierten Flugblätter aber zeigen, darf man für die durchgehende Tendenz einer gegenrevolutionären und nationalen Bildkommentierung der politischen Ereignisse aber durchaus eine große Übereinstimmung zwischen Herausgeber und Stecher annehmen.

*

Die Bildpublizistik der Neuwieder »Politischen Gespräche der Todten« zeigt eine interessante Konzeptionalisierung der Französischen Revolution. Dabei handelte es sich eigentlich um ein Thema wider Willen, denn die ersten Halbjahreskarikaturen der Zeitung waren ausschließlich auf journalistischen Konkurrenzkampf und auf den besonders für das österreichische Publikum wichtigen Türkenkrieg ausgerichtet. Obwohl die Zeitung in ihrem Nachrichtenteil natürlich auch über die Anfänge der Französischen Revolution berichtete und im Kommentar zu der zweiten Illustration vom Juli 1788 über die bei Clio Inspiration suchenden Zeitungsschreiber neben dem Hauptthema des Türkenkrieges schon an zweiter Stelle Nachrichten von dem *parlamentarischen Patriotismus Frankreichs* nannte, war die Dominanz des Themas der Französischen Revolution in der Bildpublizistik der »Politischen Gespräche« doch allein durch den weiteren Gang der Ereignisse bestimmt. Dabei lassen sich verschiedene Phasen in der Rezeption und Konzeptionalisierung der Revolution erkennen. Anfänglich reagierte auch Tonder auf den Ausbruch der Französischen Revolution mit einem bedingten Verständnis, das freilich nicht bis zur Publikation prorevolutionärer Bilddarstellungen ging, sondern sich in der Vermeidung einer dezidierten Stellungnahme erschöpfte. Schon im Juli 1791, also unmittelbar nach dem Scheitern der Flucht der königlichen Familie und zeitgleich mit dem Einsetzen der französischen gegenrevolutionären Bildpublizistik lag Tonders Beurteilung der Revolution fest und äußerte sich nun in einer Vielzahl von immer neuen Darstellun-

121 Bekanntgeworden sind mir: 1805 Januar, »Streit der Gelehrten« (D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 255); 1807 Januar, »Pandora« (UB Köln); 1809 Januar, »Fortiori« (d'Ester, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 301, ohne Datierung); 1810 Januar, »Nemesis« (D'ESTER, Politisches Elysium, Bd. 2, S. 303); 1810 Juli, keine Halbjahrsradierung (UB Köln).

gen, die die Revolution deuteten als Gewaltherrschaft der Anarchie, als Auflösung jeder menschlichen Ordnung, als Hybris der Auflehnung gegen göttliche Gebote, bzw. als Verführung des Volkes durch falsche Propheten, deren Ideen nur Schein sind und sich bei der Realisierung in ihr Gegenteil verwandeln. Dies wird visualisiert durch eine Politisierung alter Motivtraditionen der europäischen Ikonographie (Philosophische Betrachtung der vanitas der Welt, Verkehrte Welt) und durch intelligentes Aufgreifen von Zentralmotiven der prorevolutionären französischen Bildpublizistik (Hydra, Freiheitsbaum, Diogenes), deren Scheinhaftigkeit so am Objekt selbst sichtbar gemacht werden soll. Auch der Kunstgriff des fast überzeugenden, angeblichen Nachdruckes innerfranzösischer gegenrevolutionärer Bildpublizistik wurde von Tonder angewandt. Nach dem Umsturz vom Thermidor und besonders nach dem napoleonischen Staatsstreich vom 18 Brumaire verlor die Revolutionskritik dann an aktueller Konkretheit und verflachte zu einer allgemeineren Philosophiekritik an der Aufklärung (Pandora, Diogenes, Krebsgang der Welt). Stattdessen wurde die politische Entwicklung zunehmend unter einem nationalen Gesichtspunkt gesehen. Frankreich war nun weniger wichtig wegen der Revolution, sondern weil es als neue Hegemonialmacht nach Reichsgebieten und dem Reich überhaupt griff. Schließlich kehrte sich dabei die Kritik ganz von Frankreich ab und griff stattdessen die Uneinigkeit der Reichsstände und deren egoistisches Machtstreben (Säkularisationen) an. Auch hier schöpften die Darstellungen noch gelegentlich aus der europäischen ikonographischen Tradition (Waage, Mühle, Krebsgang der Welt) und den Motiven der Revolutionsikonographie (Hydra), vor allem aber wurden nun geschlossene Bildkonzeptionalisierungen aus den Ereignissen selbst abgeleitet (Friedhofsruhe, Säkularisationen).

Die Bilddarstellungen sind von Textkommentaren begleitet, die die Grenze zwischen Bilderklärung und weiter ausgreifendem Leitartikel nicht scharf beachten. So sind die Bilddarstellungen gut in die allgemeine Publizistik der Zeitung integriert, die sie sinnfällig illustrieren.

Wenn wir nach diesen Untersuchungen der Karikaturen freilich nur einer Zeitung zu den anfangs gestellten bildpublizistischen Fragen zurückkehren, so lassen sich recht deutliche und vielleicht nicht immer erwartete Antworten geben. Die Halbjahreskarikaturen der »Politischen Gespräche« folgen in der Darstellung eindeutig nicht der mehr oder weniger objektiven Sach- und Ereignisdarstellung der Buch- und Almanachillustrationen. Sie sind vielmehr durchaus in die Tradition der illustrierten Einblattdrucke zu stellen, deren Stil einer dezidierten Meinungsdarstellung sie folgen und deren Verbindung von Bild und Bildlegende in der Kombination von Bild und kommentierendem Leitartikel sie weiterführen. Bei dieser grundsätzlichen Nähe halten die Halbjahreskarikaturen der »Politischen Gespräche« aber in der Motivwahl eine gewollte Distanz zu den marktgängigen Einblattgedrucken. In keinem Fall hat Tonder einen schon verbreiteten illustrierten Einblattdruck nachgedruckt und immer hat er sich sogar darum bemüht, Themen und Motive der gleichzeitigen illustrierten Flugblattliteratur gerade nicht zu bringen. Vielmehr sind seine Halbjahreskarikaturen durchaus eigenständige Schöpfungen, die sich in Motivwahl und Darstellung um Originalität und Qualität bemühen. Tonder läßt nicht den Bastillesturm oder die verschiedenen Momente des Schicksals der Familie Ludwigs XVI. darstellen, sondern seine Halbjahreskarikaturen führen eine differenzierte und aktu-

elle Auseinandersetzung mit zentralen Motiven der französischen Bildpublizistik (Hydra, Freiheitsbaum, Diogenes). Die Politisierung hergebrachter Motive der europäischen ikonographischen Tradition gilt zwar für die Bildpublizistik der Flugblätter wie der »Politischen Gespräche« in gleicher Weise. Tonder kann hier aber häufiger originellere und vor allem geschlossener Bildkonzeptionalisierungen vorlegen. Vor allem da, wo die Karikaturen ihre Bildargumentation aus von den dargestellten Ereignissen selbst abgeleiteten Motiven schöpfen, lösen sich die Halbjahreskarikaturen aus der Tradition barocker Allegoriekombination und gelangen zu Bilddarstellungen, die schon in der Tradition moderner Karikaturen stehen (Friedhofsruhe, Säkularisationsbaum, Hut). Auf dieser Basis sind dann sogar subversive Karikaturen möglich (Napoleon imperat).

Ähnliches gilt auch für die Bildaussagen der Halbjahreskarikaturen. Sie haben zwar wie die illustrierten Flugblätter eine dezidierte meinungsbildende Tendenz, schließen sich in ihrer Aussage aber eng an die Argumentation der Zeitung an, so daß auch für die Aussage der Bilder erkennbar wird, daß hier das Medium des illustrierten Flugblattes zwar aufgenommen, aber doch an die Gegebenheiten der Zeitung angepaßt wird. Diese Anpassung besteht vor allem in einem Phänomen, das man sekundäre Konzeptionalisierung nennen könnte. Während nämlich die illustrierten Flugblätter unmittelbar als Meinungsbildung und auch als Nachricht auf die dargestellten Ereignisse antworten und so etwa beim Bastillesturm oder bei dem Schicksal der königlichen Familie eine unmittelbare Konzeptionalisierung des Themas leisten, folgen die Illustrationen der »Politischen Gespräche« oft erst der textlich-begrifflichen Kommentierung nach. Wie intelligent auch immer, die Halbjahreskarikaturen sind doch meist nur Bildillustrationen zu einer vorhergehenden begrifflichen Konzeptionalisierung und werden noch in ihrer Präsentation als Anmerkung zu einem Textkommentar des dargestellten Ereignisses eingeführt.

Durch diese Integration des illustrierten Flugblattes in die Zeitung ändert sich deshalb auch nicht die Bezogenheit der »Politischen Gespräche« auf das rasonierende Publikum. Die Bildtechnik der illustrierten Flugblätter stellt vielmehr nur ein neues Ausdrucksmittel der Journalistik dar. Bezeichnenderweise setzten die ersten Halbjahreskarikaturen am internen Konkurrenzkampf zwischen den Zeitungen an und thematisieren sogar das Publikum selbst. Die Bilddarstellungen lieferten dann auch als politische Karikaturen vor allem eine zusätzliche Attraktion der »Politischen Gespräche« auf dem allgemeinen Zeitungsmarkt. Eine Öffnung des Absatzgebietes auf den Marktplatz der allgemeinen städtischen Öffentlichkeit scheint aber nicht intendiert gewesen zu sein, und die Doppelpublikation als Halbjahreskarikatur der Zeitung und als illustriertes Flugblatt durch Neubauer Mitte des Jahres 1799 ist eine einmalige, nur durch die besonderen Umstände bedingte Ausnahme.

Aufnahme des illustrierten Flugblattes als Halbjahreskarikatur in die Zeitung, aber Anpassung dieser Gattung in Motivauswahl und Bilddarstellung an die differenzierte Berichterstattung der Zeitung und die literarischen Leseerwartungen eines gebildeten Publikums, das bezeichnet Nähe und Distanz zwischen dem illustrierten Flugblatt und der journalistischen Bildpublizistik der »Politischen Gespräche«. Auf dieser Grundlage war es möglich, Tonders Halbjahreskarikaturen durchgehend mit der zeitgenössischen deutschen illustrierten Flugblattliteratur zu vergleichen. Immer ergab sich dabei eine Übereinstimmung in Themenwahl und Tendenz, aber ein

Unterschied bis zur gewollten Distanz in Motivwahl und Bilddarstellung. Ist – so möchte man fragen – die journalistische Bildpublizistik der Revolutionszeit in Deutschland nur die snobistische Variante der illustrierten Flugblätter?

ANHANG:

Halbjahreskarikaturen der »Politischen Gespräche der Todten«

Abb. 1:	1788	Januar	Politischer Zeitungsschmaus im Reich der Todten	C. D. f(ecit)
Abb. 2:		Juli	Clio, Muse der Geschichte	–
Abb. 6:	1789	Januar	Ottomanische Pforte	–
Abb. 4:		Juli	Politische Insel	–
Abb. 5:	1790	Januar	Portentis Saeculi Sacrum	Kleck() del(eavit) Klos() sc(ulpsit)
Abb. 7:		Juli	Dum tangor, angor, modolor	Riepenhausen
Abb. 8:	1791	Januar	Leute, seid doch keine Narren	Riepen(hausen) d(elineavit et) f(ecit)
Abb. 9:		Juli	Die Umwälzung	–
Abb. 11:	1792	Januar	Revolution	–
Abb. 13:		Juli	Madame la Constitution philosophique de la France a tout mangé	–
Abb. 15:	1793	Januar	Die Beste Welt Des Leibnits	–
Abb. 17:		Juli	Diogenes im FreiheitsFasse	–
Abb. 14:	1794	Januar	Apocalipse de la France	–
Abb. 16:		Juli	Streiche feiner Philosophie	–
Abb. 18:	1795	Januar	Wenn Kronen und Zepter auf den Wegen zu finden wären, so stoße ich sie von mir weg	Mariee sculp(sit)
Abb. 20:		Juli	Oiseau de mauvais augure	–
Abb. 19:	1796	Januar	Diversi modi persuadendi, Carità per questo Christo	F(riedrich) L(udwig) N(eubauer) fec(it)
Abb. 21:		Juli	Die neue Welt	F(riedrich) L(udwig) Neubauer fec(it) in Fr(ankfurt)
Abb. 22:	1797	Januar	Der ewige Friede	F(riedrich) L(udwig) N(eubauer) fec(it)

Abb. 23:	Juli	Vorstellung der drei philosophischen Regierungen Frankreichs	F(riedrich) L(udwig) N(eubauer) fec(it)
Abb. 24:	1798 Januar	Friedens-Wage	F(riedrich) L(udwig) N(eubauer) fec(it)
Abb. 25:	Juli	Pandora des 18ten Jahrhunderts	Neubauer fec(it)
Abb. 26:	1799 Januar	Der Entschädigungs-Baum, vulgo - Säcularisationen	F(riedrich) L(udwig) N(eubauer) fec(it)
Abb. 27:	Juli	Ah, quelle Botte	-
Abb. 28:	1800 Januar	Regenerations-Mühle	Neubauer fec(it)
Abb. 29:	Juli	Man kann sie nicht unter einen Hut bringen	F(riedrich) L(udwig) N(eubauer) fec(it)
Abb. 30:	1801 Januar	Abeunt sic Saecula mundi	N(eubauer)fec(it)
Abb. 31:	Juli	Der Weltbau der Philosophen	-
Abb. 32:	1802 Januar	Orthopedie	-
Abb. 33:	Juli	Diviserunt Vestimenta ejus	-
Abb. 35:	1803 Januar	Luceat Paracletus, non Paraclytus	-
Abb. 34:	Juli	Philosophischer Weltgang	-
Abb. 3:	1804 Januar	Der Nachdrucker	F(riedrich) L(udwig) Neubauer fec(it)
Abb. 36:	Juli	Napoleon imperat	-

RÉSUMÉ FRANÇAIS

Cette étude analyse à partir d'une série de 34 caricatures semi-annuelles parues dans les »Politische Gespräche der Todten« (Conversations politiques des morts) des années 1788 à 1804, le médium »journal illustré« qui fait son apparition au 18^e siècle aux côtés du »tract« illustré plus ancien. Les »Politische Gespräche der Todten« furent publiés par Moritz Trenk von der Tonder (1746-1810) tout d'abord à Neuwied, puis à Francfort. Ces caricatures ont pour thème la Révolution française et ses répercussions sur l'Empire allemand et sont des sources qui n'ont pour l'instant pas encore été prises en considération, sur la réception de la Révolution française dans l'Empire allemand. Il est, par ailleurs, remarquable que ce journal est depuis longtemps tout à fait connu dans le milieu de la recherche sur la presse mais que l'on n'ait pas accordé à la caricature une importance autre que marginale. A l'inverse, au moins certaines de ces caricatures de journaux se rencontrent dans les collections des cabinets d'estampes, mais sans que leur relation au journalisme illustré ait été reconnue.

Les premières caricatures se trouvent dans un dialogue intelligent et dense avec la production française d'illustrations qui s'étend de l'emprunt approbateur de thèmes du journalisme illustré révolutionnaire jusqu'à la contestation à la fois critique et créative de motifs essentiels de l'iconographie révolutionnaire française (l'arbre de la liberté, Diogène, l'hydre) en passant par des pastiches réussis de caricatures françaises contre-révolutionnaires. Tout cela a une plus grande importance que la tendance des représentations qui montrent l'évolution typique des journaux allemands conservateurs allant de l'approbation prudente au rejet déterminé.

Plus tard, après le transfert du lieu de publication du journal à Francfort en 1795/96, les caricatures ne reflètent plus le même dialogue avec le journalisme illustré français contemporain. C'est alors qu'on constate, dans le commentaire illustré du déroulement ultérieur de la Révolution, à côté d'une forme traditionnelle de l'emploi de leitmotifs issus de la tradition iconographique européenne, l'existence d'un langage imagé nouveau, qui dérive directement de l'objet à commenter. Ces caricatures révèlent une personnalité jusque là peu remarquée: le graveur Friedrich Ludwig Neubauer, de Francfort (1767-1828).

Cette étude démontre à partir d'un exemple que la caricature dans les journaux se rattache certes étroitement au médium plus ancien qu'est le tract illustré, mais qu'elle s'efforce en même temps de garder avec lui une distance que l'on pourrait presque qualifier de snob. Les caricatures des journaux reprennent le style vif du tract illustré mais conservent, en ce qui concerne le choix des thèmes, une distance voulue avec cet autre médium. De même la caricature de journal veut, comme le tract illustré, toucher l'opinion publique mais elle s'adapte au caractère du journal dont l'orientation première est la médiation par le texte. La caricature de journal exploite ainsi les éléments du tract illustré dans le cadre du médium qu'est le journal. Elle sert à sa mise en valeur dans la concurrence entre les différents journaux mais sans que l'on tente de gagner du terrain sur le marché du tract illustré.