

»Unbestechlich aber käuflich« – unter diesem neuen Motto erscheint der »Eulenspiegel« in Berlin nach seiner eigenen Zählung nun schon im 40./48. Jahrgang. Die doppelte Zählung verweist auf seine beiden Anfänge: ab Mitte April 1946 erschien er als »Frischer Wind«, mit dem ersten Maiheft 1954 als »Eulenspiegel«. Somit wird offensichtlich, und wohl nicht nur aus presserechtlichen Gründen, eine Kontinuität beansprucht – mit all ihren Brüchen. Von beidem wird die Rede sein. Meine Konzentration auf »Frischer Wind/Eulenspiegel« schließt Karikatur und Pressezeichnung in den Tageszeitungen aus. Teils berechtigt, da diese im Unterschied zum satirischen Wochen- oder Vierzehntageblatt anderen Regeln unterworfen sind, teils unberechtigt, da, auch durch die Arbeit von Zeichnern für beide Medien, die Grenzen durchlässig waren: Alfred Beier-Red oder Ernst Jazdzewski zeichneten nicht nur für das »Neue Deutschland«, Erich Schmitt nicht nur für die »Berliner Zeitung«. Was aber auf den ersten Blick nur äußerlich erscheint, war zugleich tiefer verankert in einem bestimmten Selbstverständnis als politischer Karikaturist und in den Organisationsformen der Pressezeichner: Verhältnisse und Verhalten der Akteure sind zu befragen. Auch erstere waren nicht anonym, wie zu zeigen ist. Meine Skizze ist dabei keineswegs der erste und sicher erst recht nicht der letzte Versuch.¹

I

Als der »Frische Wind« antrat, hatte der »Ulenspiegel«, als Zeitschrift für »Literatur, Kunst und Satire« herausgegeben von Herbert Sandberg und Günther Weissenborn seit dem 24. Dezember 1945, schon fast ein halbes Jahr hinter sich, zuerst mit einer amerikanischen Lizenz, im Gefolge des Kalten Krieges ab 1948 mit sowjetischer Lizenz. Obschon Sandberg der »Simplicissimus in neuer Form« vorschwebte »für die aus der Niederlage geborene neue Gesellschaft«², war das Programm bis zum 16. und letzten Heft im August 1950³ weiter gefaßt. »Literatur, Kunst und Satire sollten dem interessierten Publikum, aufbauend auf dem humanistischen Erbe, den Aufbruch zu einer neuen Zeit vermitteln. Nicht nur kritisch, sondern auch ästhetisch.«⁴ Der »Frische Wind« wurde hingegen von Anfang an als rein satirisch-humoristisches Massenblatt konzipiert.⁵ Das schloß nicht aus, daß ein Zeichner wie Karl Holtz für beide Blätter arbeitete. Deutlich ist auch, daß beide Redaktionen »den politischen Kampf gegen alle rückschrittlichen Bemühungen und Versuche« führten.⁶ Einen entscheidenden Unterschied der Zeitschriften aber verdeutlicht im ersten Heft des »Frischen Winds« die Zeichnung »Alles neue macht der Mai« von Horst von Möllendorf: Pieck und Grotewohl gehen gemeinsam durch eine Tür.⁷ Der erste Chefredakteur, Lex Ende, der 1930/31 die »Rote Post« geleitet hatte, wollte, Erinnerungen zufolge, mit den anfangs ihrer Herkunft nach eher bürgerlichen Zeichnern eine kommunistische Zeitschrift schaffen.⁸ Damit berief er sich nicht nur auf die Tradition der proletarischen Zeitschriften der Weimarer Republik⁹, sondern letztlich auch auf ihr Verständnis als Agitationsorgane der Partei.¹⁰ Die entsprechende Funktionalisie-

rung der Karikatur hatte schon im Oktober 1921 ein Zirkularbrief des EKKI umschrieben: »Eine gute Karikatur, die richtig ins Ziel schlägt, ist bedeutend besser, als ein Dutzend schwerer, sogenannter [marxistischer], langweiliger Artikel. Unsere Zeitungen müssen sorgfältig Leute suchen, welche es verstehen, mit dem Bleistift in der Hand der proletarischen Revolution zu dienen.«¹¹ »Karikatur als Waffe« wurde somit dem leninschen Parteiverständnis und Konzept von »Parteiliteratur« zu- und untergeordnet, einschließlich der harten Konsequenz in der SBZ/DDR, daß »Frischer Wind/Eulenspiegel« faktisch der Abteilung Agitation des ZK der SED unterstanden.¹² Bei der Umorganisation vom »Frischen Wind« zum »Eulenspiegel« 1953/54 bestand nach Heinz Behling, damals künstlerischer Redakteur, die Wahl, »ein staatlicher Verlag beim Ministerium für Kultur oder ein journalistisch orientierter Parteiverlag zu werden. Wir wählten den dornenreichen Pfad.«¹³ Die Erneuerung der Zeitschrift, nunmehr auch im Vierfarbendruck, steht zugleich im Zusammenhang mit der Gründung des Kabarets »Die Distel« und mit dem Beginn der satirischen Kurzfilmreihe »Das Stacheltier« unter der Leitung von Georg Honigmann, beides 1953. Offensichtlich trafen hier mehrere Tendenzen zusammen: das Interesse der Partei an Karikatur als Kampf- und Erziehungsmittel (in einem Leitartikel des »Neuen Deutschlands« vom 31.3.1953 über Satire ist die Rede von der »Vernichtung des Negativen«, das mit der »Erziehung der Massen zur Stärkung des Positiven« zu verbinden sei¹⁴); gewisse kulturpolitische Lockerungen durch die Politik des »Neuen Kurses« nach dem 17. Juni 1953; das Engagement von Künstlern, diese Situation zu nutzen für ihre Vorstellungen einer parteilichen Satire, auch gegen alle restriktiven Auslegungen des »Neuen Kurses«.¹⁵

Wie dornenreich der Pfad wurde, zeigte sich bald. Im Geleitwort zum ersten Heft des »Eulenspiegels« hatte Walter Heynowski eine Art Rangfolge der Ziele von Satire aufgemacht, bei der Bürokraten und das Demaskieren von Dummheit und Bosheit noch vor der Attacke auf den »Gestank des verwesenden Kapitals« standen.¹⁶ Die Reihenfolge mag Zufall sein, augenfällig ist sie allemal, da ansonsten die Anforderungen an Satire und ihre öffentliche Legitimation eher umgekehrt verfahren. Tatsächlich erlangten in den Jahrgängen 1954-1956 die »innenpolitischen« Karikaturen erstmals eine beachtliche Dominanz. Redaktion, Zeichner und Texter konnten sich dabei auf die fortwährenden parteioffiziellen Appelle zu Kritik und Selbstkritik berufen, Konflikte freizulegen, »die alle letztlich auf den Widerspruch zwischen dem Neuen und dem Alten basieren. Die Öffentlichkeit wartet auf großangelegte, meisterhaft satirische Bildwerke, die verallgemeinerte Typen von Bürokraten, Verschwendern von Volkseigentum und ähnliche zeigen.«¹⁷ Das eine ist die hier durch Fred Oelssner vorgebrachte und bis in die sechziger Jahre vorherrschende Neigung, Bürokratismus als Überbleibsel des Vergangenen auszugeben. Das zweite, daß die DDR sich mit der I. Deutschen Karikaturenausstellung als neue Heimstatt der deutschen progressiven Satire präsentierte.¹⁸ Was jedoch die vage Vokabel Öffentlichkeit betraf und ihre Erwartungen, als deren Dolmetscher Fred Oelssner hier auftrat, so blieb in der Folgezeit keineswegs unklar, wer entschied, was nützlich oder schädlich ist. Unter der redaktionellen Rubrik »Das war Tills Geschoß« im Heft 19/1956 wurde noch »Satire, die töten, aber nicht verletzen soll« standhaft abgewehrt. Einen Anlaß für diese redaktionelle Reaktion bot die Äußerung eines kritisierten Staatsbeamten, daß die Zeitschrift nur »dazu ausgenutzt [werde], gegen den Staatsapparat zu schießen und zu meckern und unseren Funktionären das Leben

schwer zu machen.«¹⁹ Das 1953 noch Erwartete erscheint, und wohl nicht nur im Blick dieses Mannes, 1956 als eigentlich staats- und sozialismusfeindlich. Dagegen verwarnte sich die Redaktion. Das Versprechen, den »Eulenspiegel« nicht zu einer »Gartenlaube« zu machen, wurde zwar gehalten, aber in den Jahrgängen 1957/58 mit der Konsequenz, daß der Anteil belangvoller Karikatur zur innenpolitischen Thematik zeitweilig deutlich zurückging. Die Richtung für die neue Redaktion ab Jahrgang 1957 hatte, nach einer Stellungnahme des Sekretariats des ZK der SED schon Anfang 1956, schließlich Albert Norden vorgegeben. Er warf dem »Eulenspiegel« vor, »goldene Worte« nur zu finden, »wenn sie auf unsere Republik zielen, ... anstatt der Partei zu helfen, wird dazu beigetragen, sie zu schwächen« (Das Beispiel Ungarn 1956 wird gleich mahnend mitgeliefert). Hingegen gelte es, »dem Imperialismus eine Schlacht ohne gleichen zu liefern.«²⁰ Diese parteioffizielle Zuspitzung durch das Politbüromitglied Norden markiert nicht nur den Kernkonflikt zwischen den für eine sozialistische Alternative zum Kapitalismus engagierten Karikaturisten und der Parteiorthodoxie, sondern nach meiner Meinung auch eine Zäsur, indem er öffentlich wurde – und zum Dauerproblem. Faktisch warf Norden den Satirikern vor, sich über die Partei zu stellen. Seine vehemente Kritik namens der Parteiführung lief darauf hinaus, sich auf diese Weise einer unterstellten wie durchaus realen Rolle des »Eulenspiegels« als eines Organs ihrer Kontrolle (von unten) und Selbstkontrolle zu entledigen. Beliebte Formel für Eingriffe in die Zeitschrift wurde fortan die Worthülse der »besonderen Lage« (für die DDR).²¹

Die Konflikte resultierten nicht nur aus den Zwängen der Indienstnahme der Künstler durch die Partei, sondern auch aus ihrem Selbstverständnis als politische Zeichner im Handlungsraum zwischen Kunst und Journalismus, das sich auf die proletarische Tradition einer eingreifenden Kunst gründete. Für Beier-Red war politische Karikatur eine »operative Kunst« unmittelbaren Reagierens und mit dem Ziel, Massen zu beeinflussen, wobei dem direkten Wirken ein überzogen hoher Stellenwert beigemessen wurde.²² Idealistisch wurde der Künstler so zum Politiker erklärt, der Mitverantwortung auf sich nimmt, der verändern will: »gesellschaftsbewegende Kunst«, die zur »klassischen Qualität in den Höhepunkten des gesellschaftlichen Geschehens« gelangt.²³ Beier-Red klagte dabei ausdrücklich das Gebrauchtsein durch die Presse ein, bislang hätte es mehr Eigeninitiative der Künstler gegeben. Diese Presseschelte sollte sich in den folgenden Jahrzehnten wiederholen, Ausdruck auch der Unsicherheit in den Redaktionen gegenüber dem Eigensinn der Karikaturisten und ihrer Bilder. Das Verständnis von Kontinuität einer klassenkämpferischen Karikatur teilte Beier-Red mit anderen, mit Jazdzewski oder auch Kurt Poltiniak, der Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre neben Georg Wilke und Wilmar Riegenring das Profil des »Frischen Windes« wesentlich mitgeprägt hat. Kontinuität hieß auch Fortdauer der Kampffronten, bis hin zur Selbstwiederholung. In einem Büchlein mit politischen Satiren Beier-Reds 1953 war auch eine Arbeit zur amerikanischen Präsidentschaftswahl 1952 abgebildet: Die breitthronende Personifikation des Monopolkapitalismus präsentiert die Masken von Eisenhower und Stevenson. Das Motiv der Austauschbarkeit hatte er aber auch schon 1932 zur Reichspräsidentenwahl für den »Roten Pfeffer« geliefert, mit der noch kopflosen Figur »Kapitalistische Diktatur«, die auf einem Tablett die Köpfe von Hindenburg, Hitler und Du-esterberg anpreist.²⁴ Die Überzeugung, auf der einen Seite des Fortschritts zu stehen, für diesen rückhaltlos einzutreten, vereinte zweifellos in den fünfziger Jahren

die Zeichner von »Frischem Wind/Eulenspiegel« in einem Kampfpathos, das nicht nur den Propagandaexzessen des Kalten Krieges²⁵ oder den einflußreichen stalinistischen Dogmen geschuldet war. Die eigene Deutung des geschichtlichen Prozesses als gesetzmäßiger Entwicklung ergab die Aufgabe, »den komplizierten – oft auf den ersten Blick nicht sichtbar werdenden – Kampf der Gegensätze, die Auseinandersetzungen des Alten mit dem Neuen parteiergreifend für das Neue auszudrücken«²⁶, zumal man in der westdeutschen Entwicklung nur die Reprise des schlechten Alten erblicken konnte und wollte. So war es folgerichtig, sich als ein Teil einer politischen Bewegung zu begreifen, die auch die alten Kämpfe der zwanziger Jahre und ihre Agitationskunst aufleben ließ. Dieses Kunstmodell erschien noch nicht verschlissen, vielmehr aktuell, wenn auch unter dem engen Realismustheorem der frühen fünfziger Jahre um seine experimentellen Seiten verkürzt.²⁷

Veränderungswille und Mitwirken an der Erziehungsdiktatur für den »neuen Menschen« bestimmte daher auch eine Eigenart des »Frischen Windes«, im »Eulenspiegel« bis 1989 weitergeführt und modifiziert. So wurde im Dezember 1949 unter der Leitung von Heynowski die sog. Passivisten-Seite eingeführt, eine bunte Mischung von Glossen auf den überall anzutreffenden Schlendrian, flankiert lange Zeit auch durch die »Kritische Kamera«, die Fotos von Müllecken oder vergammelten Maschinen brachte, vielfach von Lesern der Zeitschrift, als spezifische Form der »Volkskorrespondentenbewegung«, wie sie seitens der Partei in Gang gesetzt worden war. Dabei blieb es aber nicht, die Zeitung verließ ab 1954 den Miesabella-Orden. Figuren der Produktionspropaganda oder gegen Fehlverhalten wurden erfunden: Planfraß (Kurt Klamann 1953) oder Knips (1953), sie dienten ebenso der Sparpropaganda wie die drei Freunde »Pfennig, Gramm und Minute« (Werner Klemke). Die negativen Haupthelden für einige Jahre spielten der den »RIAS-Enten« aufsitzende Zacharias (Harri Parschau) und besonders »Otto Murks« (Karl Schrader).²⁸ Auch der Serienheld »Möchtelmann« von Karl Holtz wäre hier zu nennen. So merkwürdig sich diese Seite am »Frischen Wind/Eulenspiegel« heute ausnehmen mag, die Leserreaktionen zeigten von Anfang an, daß man einen Nerv der inneren Konflikte zwischen den Ansprüchen, den Phrasen und den alltäglichen Widrigkeiten getroffen hatte. Inwieweit man sich dabei des Entlastenden dieses sensiblen Auffangens von Stimmungen bewußt war, muß angesichts des Veränderungswillens eher bezweifelt werden. Von diesem her erklärt sich auch, daß man in der Redaktion in den fünfziger Jahren die politisch nicht eindeutige Humorzeichnung eher als ein unvermeidliches Übel verstand. Deren Funktion hatte Herbert Sandberg 1954 hervorgehoben, demzufolge »gerade der Humor, der treffende Witz die düstere Stimmung erhellen, ja den gebrochenen Menschen aufrichten kann.«²⁹ In seiner Entgegnung mißverstand dies Beier-Red als Abwertung kämpferischer Satire, beide hätten je andere Wurzeln.³⁰ Dabei hatte der »Frische Wind« bis etwa 1950/51 schon versucht, dieses Feld von Karikatur aufzunehmen und zu adaptieren.

Schließlich gehörte zum Selbstverständnis das Wissen um die kritische Grenze, die nicht überschritten werden konnte, die man aber auch angesichts des eigenen Parteilichkeitsgebots nicht überschreiten wollte. In der Gesprächsrunde »Karikaturisten über Karikatur (II)« im Jahre 1967, zwar jenseits der hier behandelten Zeit, für sie aber genauso gültig, langte man beim Kernproblem an: »Der Schwejk entspricht inhaltlich einem System. Das Genaunehmen dient dazu, dieses System ad absurdum zu führen. Wenn ich mir jetzt vorstelle, ich müßte eine solche Figur schaffen,

hätte ich gleich das Gefühl, das muß schiefgehen ... so eine Figur ist bei uns undenkbar.«³¹ Hermann Raum benannte hier nicht nur die wiederholt diskutierten Schwierigkeiten der Zeichner, tragfähige Typen für Widersprüche der sozialistischen Gesellschaft zu erfinden, sondern den tiefer liegenden Konflikt der künstlerisch-politischen Identifikation und der daraus resultierenden Kompromisse.

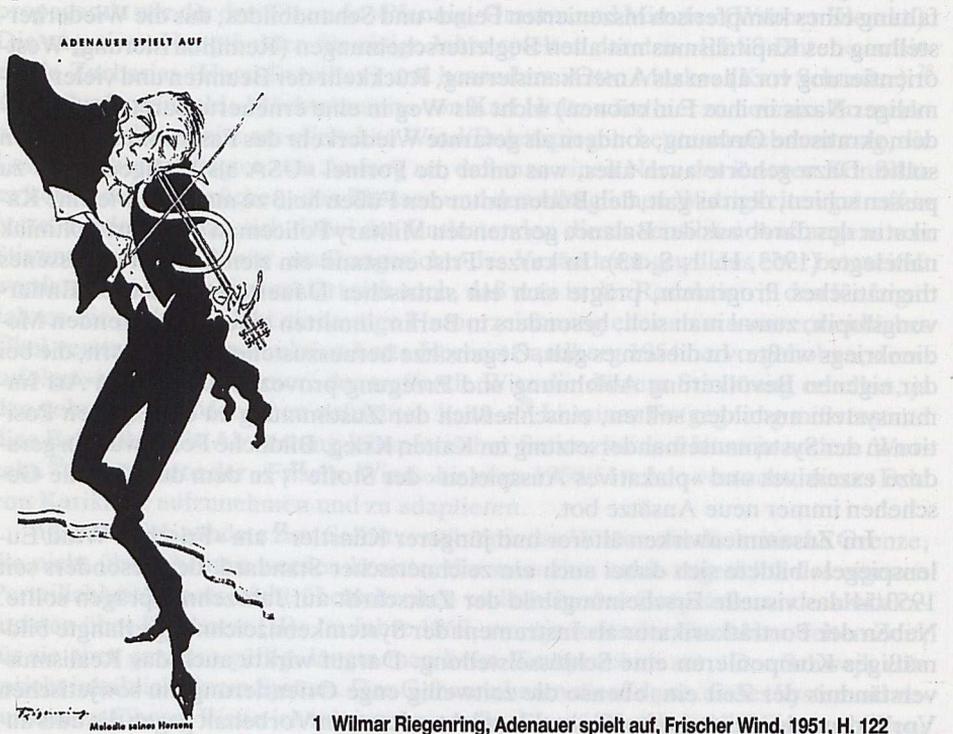
II

Die ersten Jahrgänge des »Frischen Winds« waren gesamtdeutsch orientiert. Erst im Prozeß der Spaltung Deutschlands, besonders dann ab Mitte 1949 unter der Leitung von Heynowski, begann sich eine thematische Strukturierung herauszubilden mit den Polen der innen- und außenpolitischen Karikatur. Thematisch reagierte die Zeitschrift auf alle wesentlichen Ereignisse des Weltgeschehens: von den afrikanischen Befreiungsbewegungen bis zum ersten Sputnik. Dazu kam, was ebenfalls durch Heynowski angestrebt wurde, eine internationale Dimension der Beiträge: nicht nur durch die Aufnahme von Karikaturen aus den satirischen Zeitschriften der sozialistischen Länder, sondern auch durch die Auswahl der westeuropäischen linken Satire, besonders mit Arbeiten von Herluf Bidstrup, Jean Effel, Louis Mittelberg. Als Mitwirken am geschichtlichen Prozeß läßt sich vor allem das aufmerksame und kritische Reflektieren der Entwicklung in Westdeutschland bezeichnen, bis in die zweite Hälfte der fünfziger Jahre auch als Teil der Polemiken um Möglichkeit und Wege der deutschen Wiedervereinigung. Den Kern aber bildete die volle Entfaltung eines kämpferisch inszenierten Feind- und Schandbildes, das die Wiederherstellung des Kapitalismus mit allen Begleiterscheinungen (Remilitarisierung, Westorientierung vor allem als Amerikanisierung, Rückkehr der Beamten und vieler ehemaliger Nazis in ihre Funktionen) nicht als Weg in eine erneuerte parlamentarisch-demokratische Ordnung, sondern als getarnte Wiederkehr des Faschismus entlarven sollte. Dazu gehörte auch alles, was unter die Formel »USA als Weltgendarm« zu passen schien, dem es galt, den Boden unter den Füßen heiß zu machen, wie eine Karikatur des darob aus der Balance geratenden Military Policeman von Kurt Poltiniak nahelegte (1953, H. 1, S. 13). In kurzer Frist entstand ein ziemlich fest umrissenes thematisches Programm, prägte sich ein satirischer Dauerton politischer Entlarvungstopik, zumal man sich, besonders in Berlin, inmitten eines eskalierenden Medienkriegs wußte. In diesem es galt, Gegensätze herauszustellen mit Bildern, die bei der eigenen Bevölkerung Ablehnung und Erregung provozieren und eine Art Immunsystem ausbilden sollten, einschließlich der Zustimmung zu der eigenen Position in der Systemauseinandersetzung im Kalten Krieg. Bildliche Folge war ein geradezu exzessives und »plakatives Ausspielen« der Stoffe³², zu dem das aktuelle Geschehen immer neue Ansätze bot.

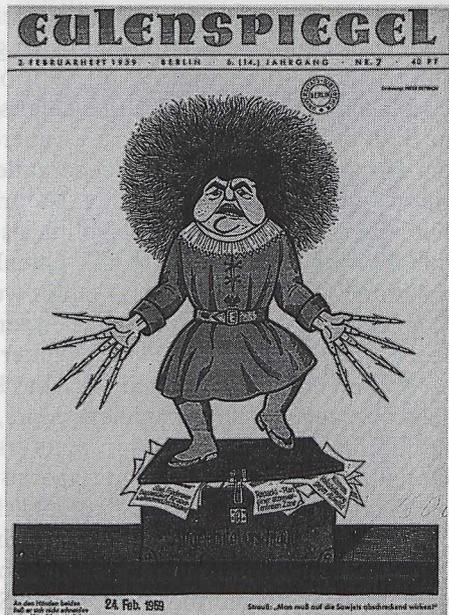
Im Zusammenwirken älterer und jüngerer Künstler³³ am »Frischen Wind/Eulenspiegel« bildete sich dabei auch ein zeichnerischer Standard, der besonders seit 1953/54 das visuelle Erscheinungsbild der Zeitschrift auf Jahrzehnte prägen sollte. Neben der Porträtkarikatur als Instrument der Systemkennzeichnung erlangte bildmäßiges Komponieren eine Schlüsselstellung. Darauf wirkte auch das Realismusverständnis der Zeit ein, ebenso die zeitweilig enge Orientierung am sowjetischen Vorbild aus der Zeitschrift »Krokodil«, nicht zuletzt ein Vorbehalt gegen die aufs äü-

berste verkürzten und wie es schien gering wandlungsfähigen Typen der Humorzeichnung. Diese schien festgefahren und wenig geeignet für die bildliche Überzeugungsarbeit, die eher davon auszugehen hatte, daß die »Auswahl von Variationen menschlicher Typen in der Wirklichkeit ... nahezu unendlich groß« sei.³⁴

Die negativen Haupthelden der Porträtkarikatur wurden natürlich Adenauer, später Strauß, Eisenhower und Dulles. Teils sollte eine Abhängigkeit von den USA herausgestellt werden, wenn Eisenhower auf Adenauer reitet (Boß und Roß – ohne Troß, 1951 H. 120), somit eine Formel aufgenommen wurde, die sowohl in der »verkehrten Welt« der »Weiberlisten« oder in den Ständedarstellungen etwa Ende 18. Jahrhundert ausgebildet vorlag, oder sich Adenauer mit dem US-Imperialismus vermählt, wobei Granaten die Schleppe tragen (Elizabeth Shaw, 1951, H. 132). In anderen Zeichnungen fungiert Adenauer als Säemann alles Bösen, ist er in einer grotesk-expressiven Zeichnung Wilmar Riegenrings (1951, H. 122) der lockende Fiedler, der die »Melodie des Herzens« auf einer Dollarzeichengeige spielt, deren Stimmwirbel Hakenkreuze bilden (Abb. 1). Die verhäßlichende Verzerrung des Gesichts diente als Abschreckbild des Repräsentanten eines Systems, dem man nicht vertrauen soll: die Stilisierung bedeutet, er ist heimtückisch, böseartig und lächerlich. Als vergeblich sich mühender »Friedensjäger« erscheint er seinem südkoreanischen »Kompagnon« Li Syng Man angeähnel, deren Schmetterlingsfängern die Friedenstaube natürlich entgeht (Peter Dittrich, 1953, H. 25, S. 13). Als Symbolfigur einer geschichtlich als überholt gedeuteten Ordnung steckte ihn Harri Parschau (1953, H. 31, S. 12) in eine Ritterrüstung, zu der ihm Dulles »Auf in den Wahlkampf« verhilft.³⁵ Auch für die späteren Strauß-Karikaturen ist die Rhetorik der deutenden Attribute kennzeich-



2 Peter Dittrich, Strauß: Man muß auf die Sowjets abschreckend wirken, Eulenspiegel, 1959, H. 7, Titelseite



nend: als falscher Osterhase legt er eine H-Bombe (Louis Rauwolf, 1957, H. 16, Titel) oder erscheint als »Der neue Struwwelpeter«, mit Raketenfingern abschreckend ausgestattet (Abb. 2), nach der ihm zugewiesenen Sentenz: »Man muß auf die Sowjets abschreckend wirken.« So bedrohlich er wirkt, so grotesk, zumal mit dem Struwwelpeter auch dessen schmachliches Ende anklingen sollte.

Natürlich bot sich hier auch die »politische Menagerie« an: bei Dittrich beabsichtigt der EVG-Wolf Adenauer (mit SS-Helm überdies) im Wald, Rotkäppchen-Marianne zu fressen, wobei als Anstifter der böse Zwerg »IKE« mitwirkt (1953, H. 50, S. 13).³⁶ 1959 hat Kurt Poltiniak das Thema variiert. Dem Rotkäppchen-De Gaulle ist nunmehr, »Zwanzig Jahre später«, der Wolf-Adenauer willkommen: »Und die bösen Algerier darfst du natürlich beißen« (H. 36, Titel). Der Bundesadler konnte nicht fehlen, bei Dittrich hält er aber Koalition und Opposition in seinen Fängen (1955, H. 45, S. 713). In den Karikaturen ist er stets Zeichen einer unheilvollen Kontinuität. Sie wurde mehrfach und sehr direkt in den Satiren gegen die wieder etablierten Nazirichter behandelt, so wenn Georg Wilke zwei Richter mit Hakenkreuzhaaren versah (Karlsruher Kopfläuse, 1955, H. 3). Die mit ihrem Lakonismus bei aller Eindeutigkeit vielleicht geistvollste Objektkarikatur dazu lieferte Wilmar Riegenring mit der Hutgarderobe für den »Gratulationsbesuch bei Adenauer« (1953, H. 38, Titel): Generalsmütze, Zylinder als Beleg. Schon mit diesen Beispielen wird deutlich: nichts sollte zweideutig bleiben. Mit der Folge, daß die westdeutsche Entwicklung in den Symbolen als mühsam getarnte Wiederkehr des soeben erst besiegten Nationalsozialismus erschien. Besonders die Hefte der ersten Hälfte der fünfziger Jahre operieren mit den Nazisymbolen, der Angleichung Adenauers an Hitler, sowohl »östliche Spielart der Totalitarismuskonzeption«³⁷ als auch für Zeitgenossen verständliches Kürzel für eine Entwicklung, die sich so deuten ließ. Zumal die auf Globke oder Oberländer bezogenen Karikaturen stellten das heraus. Die Kehr-

seite war polemisch überzogene Undifferenziertheit (wie die These von der US-Kolonie Westdeutschland). Sie schloß ein genaueres Verstehen der realen und widersprüchlichen Prozesse aus (sollte es wohl auch?): Mit der Schwarzweißzeichnung eben auch den Ansatz der parlamentarischen Demokratie, so daß indirekt das eigene System per Definition als das »Andere und Bessere« erschien. Vollends fragwürdig wurde dies im bildlichen Wiederaufleben der unsäglichen Sozialfaschismustheorie zu Anfang der fünfziger Jahre. Natürlich mußte – aus kommunistischer Perspektive – die sozialdemokratische Politik als Scheinopposition angeprangert werden (so ließ Rauwolf, 1955, H. 24, S. 372, Ollenauer am Bundestags-Kriegsflugzeug einen rosaroten Flügel anbringen). Maßlos wurde dies aber, wenn Karl Schrader DGB-Repräsentanten Hakenkreuzfüßchen verlieh (1951, H. 131), so scharf antikommunistisch die damalige DGB-Führung unter Christian Fette auch gewesen sein mag.³⁸

Breiten Raum nahm natürlich das Kriegssyndrom ein, damals so real wie beidseits propagandistisch imaginiert. Mars, Globus, Bomben und Kanonen hatten in der Karikatur Hochkonjunktur. Mars erschien in vielerlei und auch aufschlußreicher Gestalt: des Krieges noch müde lagernd bei Rolf Kelling, ein anderer Gulliver, den die kleinen Kriegsbrandstifter vergeblich hochzuzerren versuchen (1948, H. 50, S. 3); als US-Mars, den der Globus von sich wegschnippt (Peter Reimann, 1952, H. 19, Titel); ein Mars, der das Sprungbrett Bonn benützt, aber nur in einer Pfütze landen wird (Wilmar Riegenring, 1949, H. 89, S. 3). Mars ist/muß/wird erfolglos (sein), das ist die direkte Mitteilung auch in späteren Jahren. Anläßlich der Außenministerkonferenz in Genf machte Riegenring ihn zum Straßenbettler (1955, H. 33, Rückseite), das Schicksal des Erwerbslosen ließ ihm schon Kurt Poltiniak 1953 angedeihen (H. 35, S. 13), durch einen Schlagbaum gebremst agiert er 1954 (Poltiniak, H. 2, S. 13). Nicht nur die Propaganda für sowjetische Vorschläge ist hier aufschlußreich, sondern es wird vor allem die Überzeugung bildlich mitgeliefert, daß er anachronistisch, bereits lädiert und zu stoppen ist. Hatte Georg Wilke 1948 (Abb. 3) den Globus noch als passives Objekt altneuer Brandstifter (General und Kapitalist) dargestellt, so ist er nachfolgend gemäß der Friedenskampfdiege aktiv, nicht nur entledigt er sich des Mars, in einer bezeichnend naiven Objektkarikatur Poltiniaks liest er schließlich das Kommunistische Manifest (1953, H. 11, Rückseite).

Kriegsgefahr und Remilitarisierung erschienen schließlich mittels der Bomben- und Kanonenmetaphorik: als »Vielfraß«-Kanonenrohr, das sich am westdeutschen Haushalt gütlich tut (Kurt Poltiniak, 1951, H. 145), als fliegender Bombenteppich für die Eisenhower-Doktrin (Louis Rauwolf, 1957, H. 21). Alle Muster standen zur Verfügung.³⁹ Der RIAS-Sprecher mutierte bei Georg Wilke zur »Revolverschнауze« vor dem Mikrofon (1952, H. 17, S. 14). In der Logik der Systemkonfrontation verwandelte Wilmar Riegenring schon 1948 die Freiheitsstatue in einen Amity-Typ mit Dollar-Beutel und Atombombe (H. 58, Titel). Die eigene Atomrüstung erschien folgerichtig als die »gute Bombe« (Rolf Kelling, 1947, H. 40, Titel): eine auf den Globus kletternde sowjetische A-Bombe verschreckt die amerikanische. Sonst aber wurde bevorzugt, amerikanischer Atomrüstung die friedliche Nutzung antithetisch gegenüberzustellen (Peter Dittrich mittels der Metapher des geteilten, bipolaren Baumes, 1954, H. 18, Rückseite). Kampfformeln erschienen zeitweilig geeignet wie der Rückgriff auf den Riesen Proletariat aus den zwanziger Jahren, der mit seiner Faust das Unkraut zu seinen Füßen beseitigen wird (nicht zufällig bei Kurt Poltiniak, 1952, H. 24, S. 13).⁴⁰

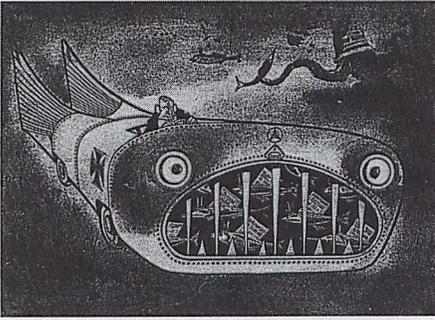


3 Georg Wilke, Ihre Doktrin, Frischer Wind, 1948, H. 2, Titelseite



4 Theo Balden, Der Apfelschmus, Frischer Wind, 1949, H. 48

Zumal in der offenen Stadt Berlin galt es, in der Logik der Systemkritik, die Wirklichkeit Bundesrepublik und ihr Wirtschaftswunder als gleisnerische Fassade zu enthüllen. Peter Dittrich spezialisierte sich darauf in seinen bildmäßigen Inszenierungen. Zwei Beispiele von 1954 verdeutlichen das lange Zeit benutzte Prinzip. Auf der Rückseite von Heft 26 erscheint ein marktschreierischer, in seinem oberen Teil beleuchteter Leuchtturm der »freien Welt«, zu dessen dunklen Füßen sich ein NS-Sumpf ausbreitet, den sich ein Mann mit Schaufel aber beleuchtet wünscht. Die Rhetorik der Häufung beherrscht auch seine »Bundeskolonie Aden-Aue« (H. 8, Titel und Rückseite), eines Gartens, dessen Inventar ein Antiparadies entfaltet. Es kehrt die Verlockungen der Konsumwelt um in die Objektversammlung alles Abzulehnenden. Suggestiv wird eine erfahrbar werdende Alltagsrealität, der sich die Menschen ja gegenübersahen, benutzt, um sie in der grotesken und überbordenden Verkehrung zu entschleiern. Der Verführung war man sich früh bewußt, eine erste Variante dazu bot Theo Balden⁴¹ 1949 mit »Der Apfelschmus«: die West-Eva bietet dem grabenden Ost-Adam über den Grenzpfahl hinweg den Apfel, den ihr die US-Schlange gab (Abb. 4). Angesichts der eigenen Versorgungsprobleme blieb schließlich nichts anderes übrig, als das wunschbildliche Krisengespenst zu mobilisieren, das wiederholt Erhard oder eine Wirtschaftswunderallegorie begleiten durfte (Harri Parschau, Aber was kommt dann, 1954, H. 16; Peter Dittrichs »Das Urteil des Paris«, das Erhard mit den drei Weibern Verschuldung, Preissteigerung, Lohnabbau konfrontiert, 1954, H. 8, Titel).⁴² Sinnvoll erschien es, Nutznießer und Mechanismen des Systems bloßzulegen, wozu mythologische und biblische Stoffe einen Ansatz boten, beispielsweise Peter Dittrichs Neufassung der Hl. Drei Könige, denen der Mercedes-



stern nicht nur zur Weihnachtszeit strahlt (1958, H. 44, Titel). Für den kapitalistischen Konzentrationsprozeß ließ sich der Topos von den großen Fischen, die die kleinen fressen, abwandeln: Heinz Behlings Großgrundbesitzer, der die kleinen Bauern frißt (1954, H. 10, S. 13) oder Peter Dittrichs Mercedes-Spoiler, der die kleineren Autoproduzenten »in meinem Maul konzentriert« (Abb. 5).⁴³

Meine Skizze stellte den Kern dieses außenpolitischen Gegenstandsfeldes der Karikatur heraus. Imperialismus und vor allem der Militarismus sollten als Kontinuität und als ein »strukturelles Rückgrat des Systems« gezeigt werden: durchaus in der Kontinuität sozialdemokratischer Bildsatire⁴⁴ und als wichtiger Teil der antithetischen Argumentation. Deren Enthüllungen unterlagen dem Ziel der Erkenntnisvermittlung. Sie bestimmte die bildhaften Strukturen durch ein erzählerisch-didaktisches Prinzip, um es nur ja klar zu sagen. Eindringliche Formeln entstanden vor allem im Zusammenhang mit den antikolonialen Unabhängigkeitskämpfen, wofür beispielsweise Louis Rauwolf die Schabtechnik nutzte, um unter dem Titel »Im Namen des Vaters, des Sohnes und der Queen« einen erhängten Neger darzustellen: Beispiel für den offenen Spielraum zwischen Satire (die Karikatur eines Pfaffen) und dem anklagenden figürlichen »Zeichen« für Opfer (1955, H. 40, S. 634). Insgesamt aber führten die steckbrieflich groteske Verzerrung der Typen, Bildwitz, Attributierungen und Objektkarikatur, das Zitieren und Paraphrasieren alter Bildmuster und Topoi das zu Brandmarkende so vor, daß der gewünschte propagandistische Effekt am Karikierten für den Betrachter eindeutig sichtbar wurde.⁴⁵ Die Metaphorik des Häßlichen fungierte als bildlich inszeniertes Ordnungssystem. Es sollte gegen tatsächliche und angenommene Vorstellungen in der eigenen Bevölkerung über die westliche Welt angehen und sie paralisieren. »Reales« und die mythischen Welten der Karikaturisten gingen in den Arbeiten – um einen Gedanken E. H. Gombrichs aufzunehmen – eine unlösliche Verbindung ein.

III

Wie in der Karikatur mit dem »Alten« und dem »Anderen« umzugehen war, schien leicht zu definieren. Weitau weniger klar war die karikaturistische Darstellung des »Neuen« und des »Eigenen«, dem als Aufbruch und als Werden eines alternativen Gesellschaftsmodells verstandenen sozialistischen Aufbau. Die fünfziger Jahre sind dafür besonders aufschlußreich, im Blick auf die Überlegungen und Experimente

der Zeichner und der Redakteure, die datierbaren Veränderungen und Umbrüche, das mit den Auftraggebern und den Adressaten jeweils auszuhandelnde Verständnis. Im Grunde zeichnen sich drei Phasen ab: die erste seit Ende der vierziger Jahre mit der Zäsur 1953 stand im Zeichen der Aufbaumetaphern, ihr folgte eine erste Phase innenpolitischer Kritik (1957 kurz abgebrochen), schließlich die lange Dauer des Bemühens, trotz aller offiziellen Widerstände eine immer noch selbstkritisch begriffene Karikatur zu behaupten. In den Jahrgängen bis 1949 hatte die Alltagsbewältigung der Nachkriegsjahre per Humorzeichnung im Vordergrund gestanden. Thematisch war sie gesamtdeutsch, etwa in den Schieberglossen, den Reflexionen auf die Schwierigkeiten des Neubeginns (für das 5. Heft 1946 aktualisierte Barlog die Geschichte des Suppenkaspers, nun vor dem Teller »Demokratie«), mit der bipolaren Tisch-Metapher für die Einheitswünsche (noch 1951 von Kurt Klamann, H. 146, bzw. von Wilmar Riegenring in H. 147 abgewandelt). Mit der Gründung der DDR begann eine Abgrenzung von dieser Tradition der kürzelhaften Witzzeichnung. Für die Mobilisierung zum Aufbau erschien eine optimistisch einstimmende und vorahmende, agitierende Zeichnung geeigneter, die Arbeitseifer, Wettbewerbserfolge unmittelbar vorführte. So inszenierte Werner Klemke in der Serie »Von Brigade zu Brigade« (1951, H. 148), wie Arbeitseifer überspringen kann, erscheint im Jahrgang 1952 mehrfach der herkulische und – natürlich – lachende Stahlwerker⁴⁶ (unter anderem von Kurt Klamann, 1952, H. 35, S. 5), läßt Klamann einen Bauern alte gegen neue Symbole austauschen am Giebel seines Hauses (Traktor gegen Pferdekopf, 1952, H. 6, S. 5), fliehen Kapitalisten vor der Nachricht von der Produktionssteigerung, denen Harri Parschau drei lachende Kumpel entgegengesetzte (1952, H. 34, S. 3). Wie sehr man sich der Schwierigkeiten dieser Propaganda mittels humoristischer Techniken bewußt war, zeigte die Suche nach Stoffen für diese Art »Bildwitz«, die die Zeichner mehrfach in Nöten sah. Eine Gemeinschaftsarbeit von Kurt Klamann und Karl Schrader (natürlich nach dem sowjetischen Vorbild der Kukryniksy) läßt die Personifikation des »Frischen Windes« herbeieilen, um die aus dem Dornröschen zum Schrottröschen verwandelte Prinzessin (im Bett »Ernst-Thälmann-Werke Magdeburg«) wachzuküssen: Anpassung an die Erwartungen; Wunschbild für eine gesellschaftliche Praxis, die im Bild auch den eigenen Wunsch der Zeichner und der Zeitschrift, nützlich zu sein, sichtbar machte (Abb. 6). Selbst im letzten Jahrgang des »Ulenspiegel« 1950 erschienen entsprechende Versuche, wie eine sechsteilige Zeichnung von Elizabeth Shaw zu Kritik und Selbstkritik als Triebkraft für die Erfüllung des Zweijahresplanes zeigte (1950, H. 6, S. 3). Mit knapper Figuren- und Situationskennzeichnung führte sie vor, daß Sichabsondern oder bloßes Meckern nichts sind gegen das kritisch-selbstkritische Zusammenraufen von Menschen, die handeln wollen. Die theoretische Begründung für diese »positive Karikatur« hatte Walter Heynowski 1951 im »Frischen Wind« skizziert, kurz nach dem 5. Plenum des ZK der SED am 17.3.1951. Offensichtlich erschien die »positive Karikatur« als eine Entsprechung zu der auf dem Plenum erfolgten Abgrenzung des Realismus vom Formalismus. Und sie glich einem Beitrag zur Beschleunigung der sozialökonomischen und politischen Entwicklung. Gegen die Anfechtungen des anderen Systems sollten Absage an die Moderne wie »positive Karikatur« abschotten. »Positive Karikatur« hatte daher für Heynowski »die Begeisterung für den Aufbau, die großen friedlichen Erfolge, das neue Staatsbewußtsein der Menschen« zu gestalten. Apodiktisch fügte er hinzu: »Jegliche Verzerrung des Menschen ist bei dieser Karikatur unzulässig.«⁴⁷



6 Kurt Klamann, Karl Schrader, Ah – Schrottröschen! Ich will dich mal schnell wachküssen ..., Frischer Wind, 1952, H. 48, Titelseite

Das lasse sich beim sowjetischen Vorbild im »Krokodil« lernen, dessen zur »malerischen« Bildform tendierende Darstellungsweise für einige Zeit auch die deutschen Zeichner beeinflusste (besonders 1953/54). 1953 vollzogen Heinz Behling und Heynowski die theoretische Wende. Das positive Ideal »wird in der Karikatur meist nicht selbst bildlich gezeigt, sondern sehr deutlich durch alle Handlungen und Aktionen des dargestellten Negativen bewiesen«⁴⁸: Diese Absage an die »positive Karikatur« war das eine. Daß sie immer wieder auflebte, zu Staatsfeiertagen oder Wahlen, mitunter auch als Reflex auf politischen Druck, das andere.⁴⁹

Was aber avancierte zum Negativen? Immer wiederkehrende Themen sind der allgemeine Schlendrian, banale Hemmnisse durch fehlende Arbeitsmittel, überhaupt die Mängelwirtschaft, Drückebergerei, das anhaltende Kampagneunwesen, die Transparentitis als visuelle Flut der Phrasen, vor allem aber der Bürokratismus. Wie ein Auftakt nimmt sich in Heft 29/1953 die Titelseite mit dem »Kuckucksei« von Peter Dittrich aus: anstatt leichter Sommerschuhe findet eine junge Frau im Karton einen schlafenden Bürokraten vor. Ihm wird damit die Schuld für die Unbeweglichkeit in Industrie und Handel zugewiesen, die sich nicht an den realen Bedürfnissen orientieren. Mißstände und Mißstimmung sind aufgegriffen an einem im Verlauf der fünfziger Jahre immer wieder thematisierten Konflikt, der letztlich aus starren Planungsregeln resultierte. So läßt Harri Parschau Eva ein Riesenfeigenblatt anstelle der Größe 42 anschleppen (1954, H. 3, Titel), und Harald Kretschmar zeichnete mit eindringlichem Kürzel der Bewegung eine Frau auf der Jagd nach Gemüse (1961, H. 1, S. 5). Karikaturen dieses Typs nahmen Ärgernisse des Alltags auf, sie wirkten entlastend und als ein Warnsystem an den Apparat, Abhilfe zu schaffen. Bildgeschichten über nicht eingehaltene großmäulige Produktionsversprechungen schufen dazu u. a. Johannes Hegen (1954, H. 8) und Peter Dittrich (1956, H. 30).

Bedeutungsvoll aber wurde eine Gruppe von Bildsatiren, die ihren ersten Höhepunkt 1954-56 hatte. Sie zeigen den Bürokraten als Collage aus den Papieren, die

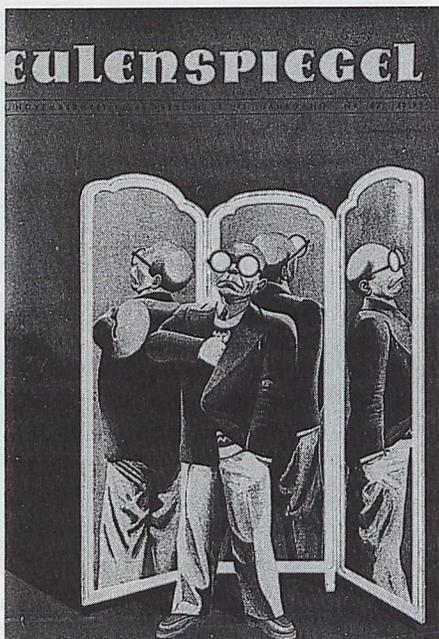
er produzierte (Peter Dittrich, 1954, H. 11, Rückseite), ersetzen ihn durch einen Riesenstempel, der die Umwelt beherrscht und die Menschen klein erscheinen läßt (Ernst Jazdzewski, 1954, H. 15, Rückseite). Vor allem aber thematisierten die Zeichner einen Gegensatz von Oben und Unten, meist mittels der Strukturformel Groß und Klein⁵⁰, einen Gegensatz, von dem viele Menschen erwarteten, daß er mit dem Aufbau des Sozialismus ein Ende finde. Hatten in den ersten Jahrgängen des »Frischen Winds« entsprechende Zeichnungen noch den tradierten Typ der Jahrhundertwende reproduziert, so wurde die Typik nun durch die Zeichner des »Eulenspiegels« radikal modernisiert und drastisch zugespitzt. Diese Bürokraten und Amtsträger »neuen Typus« thronen in Aktentürmen (Heinz Behling, 1954, H. 32), sind zu seelenlosen Robotern mutiert (Peter Dittrich, 1956, H. 6, S. 85), erscheinen in Heinz Behlings »Kaderfrühstück« als ein monströser Apparat, der Menschen aus der produktiven Sphäre abzieht (1959, H. 29, Rückseite). In einer Arbeit des aus Prag nach Berlin übergesiedelten Leo Haas (Abb. 7) sitzt »Frau Fabrik« im Profil als eine andere nährende »Mutter Natur« oder »Caritas«, deren Brüste und Fürsorge das Bürokratenengewimmel mißbraucht. Zwei Arbeiten erscheinen besonders exemplarisch: Heinz Behlings »Dorfpascha« (Abb. 8), ein Bürgermeister, der sich alle anderen unterworfen hat (variiert in seinem grotesken Denkmal für »Napoleon den Letzten«, 1955, H. 41, S. 644), und vor allem »Das Kollektiv«, ein bebrillter Amtsträger in Herrscherpose, der sich im Spiegel multipliziert – der scharfe Einstand von Karl Holtz im »Eulenspiegel«, mit dem er sich nach mehreren Jahren Haft in Baut-

7 Leo Haas, Eulenspiegel, 1956, H. 5, S. 77



8 Heinz Behling, Der Dorfpascha, Eulenspiegel, 1954, H. 16





zen zurückmeldete (Abb. 9).⁵¹ Worum es den Zeichnern ging, zeigte wieder Behling mit einem Mann, der entwurzelt am rosaroten Ballon den Menschen unter ihm, zu denen er einst gehörte, in die Karriere entschwebt (1955, H. 48, S. 760). Zum Kampf gegen Bürokratie hatte der schon erwähnte Leitartikel im »Neuen Deutschland« Ende März 1953 aufgerufen, nicht zufällig auch kurz nach Stalins Tod, Bürokratie allerdings als Überbleibsel des Vergangenen bestimmt, des bürgerlich-kapitalistischen Egoismus und Individualismus. Die Darstellungsweise der Satiren in den Jahren um 1955 legte aber dem Betrachter noch etwas anderes nahe, das machtbedrohlich erschien. Albert Norden deutete daher 1957 diese, auch in Texten von Schriftstellern und Kabarettisten verbreitete Tendenz als Hervorrufen von »Mißstimmung gegen »die da oben«⁵², wogegen offensichtlich nur die stalinistische Keule der Maßregelung eben »von oben« half: der Konflikt um die Auslegung von »sozialistischer Demokratie« und um Kunstwerke als »Machtmittel«⁵³ lag bloß.

Daß die Zeichner nicht aufsteckten, zeigt sich, ungeachtet aller »Sendepausen«, im »Eulenspiegel« immer wieder. So ließ Karl Holtz 1957 einen Betriebsleiter seinen Kontakt zur Produktion über das Porträt seines Werkmeisters in einer fingierten Ausstellung sozialistisch-realistischer Bilder (des damaligen Typs, auf das positive Menschenbild fixiert) finden, dessen Bild ihm würdig schien, über dem Ehebett zu hängen (H. 46, S. 731), oder Peter Dittrich ließ einen Betriebsdirektor seine Arbeiter durch eine entsprechende Brille als unmündige Kleinkinder wahrnehmen (1959, H. 1, S. 8). Neben dem in anderen Zeichnungen weitertransportierten Denkmal des »negativen Helden« oder dem bildlich realisierten Wortwitz vom Leiter, der sich auf sein Kollektiv stützt, sind die genannten Wahrnehmungsreflexionen aufschlußreich: bei aller Direktheit wird eine andere Ebene eingeführt, die Rolle der

Bilder und der Wahrnehmung in der realsozialistischen Gesellschaft. Die Symbolfigur des Apparates, der alles weiß, hört und sieht, aber (durch einen Taucheranzug) abgeschottet ist, steuerte durchaus folgerichtig Karl Holtz bei (1959, H. 11, S. 3).

Mit ihren Bürokratiekarikaturen mischten sich die Zeichner in den Aufbau der neuen Gesellschaft ein, waren ihre Arbeiten »Auffangsorgan« von Unbehagen, lieferten sie ein Ventil für alltäglichen Ärger, suchten sie zu warnen, indem der Gegensatz von Oben und Unten als unangemessen formuliert wurde. Das gilt zumal für jene Überzeichnungen ins Monströse, die bitteres Lachen wecken konnten. Mit ihrer Schärfe ging es aber um mehr: die eigene Glaubwürdigkeit der Karikaturisten in der Öffentlichkeit war zu behaupten; die »zugelassenen Situationen« waren wenigstens zu halten, wenn nicht gar auszubauen.⁵⁴ Bereits in den fünfziger Jahren beschäftigte dabei die Karikaturisten der Konflikt, ihre Zeichnungen allgemein und/oder konkret zu halten. Die Prämisse hatte Walter Heynowski 1951 formuliert: »Jede politische Karikatur ist so realistisch zu gestalten, daß der Beschauer sofort ihre tiefe politische Bedeutung erkennt.« Die Forderung nach Konkretheit, die beispielsweise für Betriebswandzeitungen nutzbar ist, wurde in Geleitworten zum Katalog der Ausstellung 1954 und auch noch später vertreten, einschließlich des Appells an die Adressaten, die Bilder der Karikaturisten denn auch zu nutzen.⁵⁶ Dafür sollten dann Typen und Erscheinungen möglichst Hausnummer und Adresse erhalten. Geschah dies, schrieten die Getroffenen auf, mit der Folge für die Zeichner, nun wieder allgemeiner zu werden, und umgekehrt: Resultat von Indienstnahme und bewußtem Sichindienststellen um der Veränderung willen. Dazu gehörte auch, daß der Karikaturist Heinz Behling zusammen mit dem Schriftsteller Ulrich Speitel 1956-58 in einem mecklenburgischen Dorf lebte, um den realen Problemen näher zu sein, denen er mit seinen Dorfkarikaturen auf der Spur war, vor allem den Auseinandersetzungen und Wegen der Genossenschaftsbildung, etwa mit der Darstellung des Konfliktes zwischen »Eigentümer« und »Prolet« in der Seele eines Kleinbauern (mit den zwei sich streitenden Figuren, in den Leib eines Bauern inkorporiert, 1956, H. 14, S. 213). Behling verstand seine Entscheidung als Einheit von Leben und künstlerisch-politischem Handeln. Seine Utopie einer anderen Gesellschaft als der des Habens verdeutlicht für mich die Titelseite von Heft 48/1959: ein Mann, dessen Kopf ein Portemonnaie ist, eilt Geldscheinen nach, er hat keine Zeit, »politischen Idealen nachzujagen« (Abb. 10). Das alte Motiv der Jagd nach dem Glück erhielt eine zeitgemäße Fassung.

Behling hatte von Anfang an seinen eigenen Stil ausgebildet, dem Stil von Karl Holz vergleichbar. Er verbindet bewußt naturalistische Typenbildung und Milieuschilderung mit einer eckigen, knorrigen Stilisierung, die das Alltägliche der Figuren herausstellt und bei denen das verletzend Banale und Häßliche wie das Erzählerische Mittel einer Karikatur wurden, deren »Zeit- und Lokalkolorit ... ausgesprochen DDR-typisch« ist⁵⁷ und die vor allem durch die krasse Veristik wertete. Gerade dieses Ausgehen von einem fiktiven Naturvorbild ergab zusammen mit der drastischen Überhöhung die Wirkung. Die Ansätze eines solchen Stils bei Karl Holtz fielen nicht zufällig in die zwanziger Jahre, und er kam in den endvierziger Jahren und nach 1956 immer wieder darauf zurück mit provozierender Härte, auch mit einer der frühesten Umweltkritiken in der DDR: »Wanderers Nachtlied« (1957, H. 39, Titel), wo der Wanderer am Wegesrand das baldige Rußen der Brikettfabrik »Schwarze Pumpe« prophezeit. Auch das meinte Albert Norden 1957, als er vom satirischen Herabsetzen der »Erfolge« (und der Erfolgspropaganda) sprach.



10 Heinz Behling, Kinder, ich habe mehr zu tun, als mit euch politischen Idealen nachzujagen, Eulenspiegel, 1959, H. 48, Titelseite

IV

Am »Frischen Wind/Eulenspiegel« waren, wie bei vielen anderen satirischen Zeitschriften, politische Satire, Humorzeichnung und Unterhaltung, Text und Bild zusammenzubringen. Das Muster dafür bot letztlich immer noch der »Simplicissimus«, und die Entwicklung der Gestaltung der Hefte insgesamt und einzelner Seiten belegt dies nachhaltig.⁵⁸ Vor allem seit 1953/54 zeigt sich ein überlegter Gestaltungswille, den wesentlich auch die beiden künstlerischen Redakteure Heinz Behling und Carl Sturtzkopf trugen, bis hin zur je eigenen Farbwahl für die Hefte. Aber das heute noch Faszinierende ist vor allem die kollektive Anstrengung der Redakteure und der freien Mitarbeiter. Dazu trug nicht nur die Heftplanung bei. Ausschlaggebend wurde die intensive gemeinsame und kritische Beratung und Auswertung. Alle Akteure betonten in der Erinnerung diese stimulierende demokratische Gemeinschaftlichkeit. Auf sie gründen sich der Qualitätsstandard der Hefte und natürlich die selbst gewollte eingreifende Haltung, in den fünfziger und sechziger Jahren noch nicht ritualisiert. Bei Gemeinschaftsarbeiten von Textern und Zeichnern ist oft nicht mehr auseinanderzuhalten, von wem die tragende Idee stammt, und auch nicht immer, was nun mehr Gewicht hat, der Text oder das Bild. Auch die Entwicklung der Zeichner war dadurch bestimmt. Hatte bis 1954 eine Tendenz zur Vereinheitlichung der Handschriften bestanden, teils am sowjetischen Vorbild orientiert und damit an einer naturalistischen und malerischen Bindung des Stils, veränderte sich dies ab 1954/55 rasch, ohne ein bildhaftes Komponieren als hauptsächliches Wirkungsmittel aufzugeben.

Das ist die eine Seite, die andere läßt sich für die zweite Hälfte der fünfziger Jahre auch als Ehrgeiz beschreiben, thematische und zeichnerische Vielfalt durchzusetzen. Humorzeichnung, die auf dem Ausspielen von Situationskomik und Alltags-

karikatur beruhte, erhielt breiteren Raum und damit auch die Erfindung prägnanter Typen und Kürzel. Erich Schmitts Bildgeschichten von der fürsorglichen »Schwester Monika« rechnen dazu, einer Hilfsbereitschaft in Person, gerade durch die Komik ihres pointierten Handelns und auch der Resultate charakterisiert. An dieser Komik des Umgangs der Typen miteinander und mit den Dingen wirkten fast alle Zeichner des »Eulenspiegels« mit, auch der Abdruck der Bildgeschichten von Herluf Bidstrup oder jener um den kauzigen »Professor Filutek« des Polen Zbigniew Lengren. Offensichtlich kamen gerade aus dem Alltagsbereich neue Impulse. Das zeigten nicht zuletzt die Arbeiten von Henry Büttner, die ab Ende der fünfziger Jahre mit ihren betont zeichnerischen Formkürzeln regelmäßig im »Eulenspiegel« erschienen: ab 1959 die hintergründigen Geschichten um das unzertrennliche Paar »Paul und Klärchen« (nur vereinzelt mit aktuellerem Bezug, wenn beide am »Nationalen Aufbauewerk/NAW« mitwirken); eher selten sind bei ihm Zeichnungen wie jene 1958 im »Eulenspiegel« (H. 50), auf der ein Mann im Büro, der mit den Ellenbogen zwei Punchingbälle traktiert, damit »Das Geheimnis seines Aufstiegs« zeigt. Das Spektrum der Karikatur im »Eulenspiegel« wurde so – folgenreich – erweitert, indem eine weniger direkt didaktische Karikatur mehr Raum erhielt. Auch Versuche mit Fotomontage und Collage trugen nun zum Profil der Zeitschrift bei: Theo Immisch und andere; der Abdruck von Blättern aus José Renaus Folge »American Way of Life« 1960/61. Herbert Sandberg und Harald Kretzschmar entfalteten ab 1956/57 u. a. mit der »Prominenzyklopädie« ihre Porträtkarikatur. Die politische Dimension wurde um einen erweiterten kulturellen Anspruch bereichert, der differenzierte Bedürfnisse des Publikums ansprach.

Der erzieherische Anspruch wurde damit nicht außer Kraft gesetzt, wohl aber in einer Richtung erweitert, die den selbständigen und mitdenkenden Betrachter voraussetzte und förderte. Das bot einen Handlungsspielraum, der aber immer wieder von neuem zu sichern war. Die weitere Geschichte der DDR-Karikatur belegt das. Beliebigkeit war aber noch nicht angesagt.

Anmerkungen

- 1 Ute Sassadeck, Die satirisch-politische Publizistik Ostdeutschlands und ihre gesellschaftsändernde Funktion. Nachgewiesen am Beispiel der Zeitschrift »Frischer Wind« im Zeitraum 1945 bis 1954, Diss., Wien 1963; Karikatur als Waffe. Karikaturenausstellung zum 20. Jahrestag der DDR, Kat., Berlin 1969; Georg Piltz, Geschichte der europäischen Karikatur, Berlin 1976; Harald Olbrich u. a. Hrsg., Sozialistische deutsche Karikatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 1848-1978, Berlin 1979; Klaus Haese, Kunsthistorische Studien zur Geschichte der politischen Karikatur in der

DDR, Diss. B, Greifswald 1979. Ich bedanke mich bei den Karikaturisten Heinz Behling und Harald Kretzschmar für hilfreiche Gespräche.

- 2 Uulenspiegel. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Satire. 1945-1950. Ausgewählt und hrsg. von Herbert Sandberg und Günter Kunert, Berlin 1978, S. 5.
- 3 Zum Ende des Uulenspiegels berichtete Sandberg von einem zugrundeliegenden Politbürobeschluss, Herbert Sandberg, Spiegel meines Lebens. Erinnerungen, Aufsätze, Notizen und Anekdoten, Berlin, Weimar 1988, S. 79. Seine Vermutung, daß

- diese Entscheidung mit seiner exponierten Stellung in der beginnenden Formalismus-Realismus-Diskussion zusammenhängt, ist nicht von der Hand zu weisen. Immerhin brachte das letzte Heft des Ulenspiegels 1950 auf S. 16 eine mit P. S. (Paul Schlicht) gezeichnete Polemik gegen den Formalismusvorwurf an Horst Stempel.
- 4 Herbert Sandberg, wie Anm. 2, S. 6.
 - 5 Die Auflage betrug 1959 300 000 Stück. Der »Frische Wind« erschien ab 1946 im Verlag Buch und Bild GmbH, Schriftleitung Herbert Markgraf, seit 1947 abgelöst von Arnim Hauswirth, ab 1949 im Allgemeinen Deutschen Verlag (Berliner Verlag), zuerst unter Raimund Bülow, ab 1. Mai 1949 unter dem neuen Chefredakteur Walter Heynowski, der auch noch den »Eulenspiegel« 1954/55 leitete, bis er im August 1955 unter einem Vorwand abberufen wurde. 1956 zeichnete das Redaktionskollegium verantwortlich. Von 1957 bis zu Heft 3/1958 fungierte Heinz H. Schmidt laut Impressum in dieser Funktion, durch das Sekretariat des ZK aber bereits zum 15.12.1955 als Chefredakteur eingesetzt; er stolperte über die auf einem Umweg erfolgte Veröffentlichung einer für den »Eulenspiegel« vorgesehenen, aber nicht genehmigten Ulbricht-Porträtkarikatur von Harald Kretzschmar. Nach ihm war bis zu seinem Tod 1967 Peter Nelken Chefredakteur.
 - 6 Lex Ende anlässlich einer Ausstellungseröffnung von Karikaturen aus dem »Frischen Wind« und dem »Ulenspiegel«: »Karikatur als politisches Kampfmittel. Interessante Ausstellung im »Haus der Künstler«, in: Neues Deutschland 16.10.1946. Vgl. auch Klaus Haese, wie Anm. 1, S. 6.
 - 7 Hans Werner Tzschichold nannte, durchaus folgerichtig, 1966 den »Frischen Wind« ein »Kind des Vereinigungsparteitages von KPD und SPD«: Hans Werner Tzschichold, Mit den Scherzen dabei, in: Neue Deutsche Presse, Jg. 1966, H. 4, S. 26.
 - 8 Unter dem Bezug auf eine Auskunft von Alfred Beier-Red vgl. Klaus Haese, wie Anm. 1, S. 8.
 - 9 Vgl. die Reihe vom »Roten Knüppel« (1923) über »Der Knüppel« (1924-27), »Eulenspiegel« (1928-31) bis zum »Roten Pfeffer« (1932/33) und das Weiterführen der sozialdemokratischen Tradition mit dem »Wahren Jacob« (bis 1923), mit »Lachen links« (1924-27) und erneut unter dem alten Titel »Der Wahre Jacob« (1927-33).
 - 10 Belangvoll sind hier die Leitsätze zur Bildungsarbeit der KPD vom Januar 1922, denen zufolge die Abteilung Bildung und Propaganda der Reichszentrale der KPD als Führungsorgan zu wirken hatte. Vgl. Manfred Nössig, Johanna Rosenberg, Bärbel Schrader, Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918-1933, Berlin, Weimar 1980, v. a. S. 165-170.
 - 11 Rote Fahne, 27.10.1921. (EKKI = Exekutivkomitee der Kommunistischen Internationale). Vgl. Harald Olbrich, Proletarische Kunst im Werden, Berlin 1986, S. 105/106.
 - 12 Presse als »schärfste Waffe der Partei« (eine Stalinparaphrase) und als kollektiver Propagandist, Agitator und Organisator (nach Lenin), das war Tenor der 1. (9./12.2.1950) und der 2. (7./8.3.1951) Pressekonferenz der SED, was auch für die Satire galt. Zum Verständnis von Karikatur als Teil des politischen Journalismus gehört auch, daß die Zeichner zunächst zwar einzeln Mitglieder im Verband bildender Künstler waren, ihre Organisation aber v. a. in der Sektion Pressezeichnen im Verband der deutschen Presse hatten, mit regelmäßigen Bildungs- und Diskussionsveranstaltungen. Daher ist auch das Organ dieses Verbandes, die »Neue Deutsche Presse«, ein gewisser Spiegel des Verständnisses von politischer Karikatur. Die erst ab Ende der fünfziger Jahre bestehende Sektion der Karikaturisten im Verband bildender Künstler wurde immer wichtiger, je weniger in der Tagespresse ging. Folgerichtig wuchs ab Mitte der siebziger Jahre die öffentliche Rolle der Ausstellung von Karikaturen.
 - 13 Heinz Behling in einem Interview mit Harald Kretzschmar, in: Greizer Studien. Materialien und Texte zur visuellen Alltagskultur, Karikatur, Pressezeichnung und verwandter Bereiche, I, hrsg. von H. Olbrich, W. Jacobeit, H. Frank, H. Kretzschmar, H. Roatsch, Sekretär P. Thiel, Greiz 1989, S. 233. Nach Mitteilung von Behling zielte das ursprüngliche Verlagskonzept von Heynowski auf vier Säulen: Buchproduktion,

- satirische Zeitschrift, Materndienst für die Regionalpresse, satirische Plakate. Letzteres scheiterte auch daran, daß politische Plakate in den fünfziger Jahren durch die Agitationskommission beim ZK der SED bestätigt werden mußten. Ein dort genehmigtes Plakat konnte aber auch dann der subjektiven Willkür von Bezirks- oder Kreissekretären der SED zum Opfer fallen (Hinweise von Hermann Raum).
- 14 Neues Deutschland, 31.3.1953, S. 1. Der Text ist doppeldeutig, sowohl Teil einer Strategie, die Entwicklung zu forcieren, als auch ein erstes Signal nach dem Tod Stalins zu mehr Offenheit.
- 15 Vgl. auch die Sendung »Zeitgezeichnet«, die Walter Heynowski in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre im Deutschen Fernsehfunk einführte, bzw. den Versuch, Karikatur in die Nachrichtensendung der »Aktuellen Kamera« einzubringen: Gottfried Uwe Richter, Zur politischen Karikatur in der Aktuellen Kamera des DFF, in: Bildende Kunst, Jg. 1963, H. 8, S. 427-432. – Zur Diskussion im »Sonntag« die für eine kritische Satire engagierten Beiträge von Alf Scorell (Nr. 27, 3.7., S. 12) und Gustav Just (Nr. 46, 13.11., S. 12), letzterer 1957 mit Wolfgang Harich und Walter Janka unter dem Vorwurf der Konterrevolution verurteilt.
- Zum Kern formulierte die Deutsche Akademie der Künste in ihrer Stellungnahme nach dem 17. Juni 1953: »Die Verantwortung des Künstlers vor der Öffentlichkeit muß wiederhergestellt werden.« Vgl. Günter Feist, unter Mitarbeit von Eckhart Gillen, Stationen eines Weges. Daten und Zitate zu Kunst und Kunstpolitik der DDR 1945-1988, Berlin 1988, S. 26. Die Stellungnahme erschien im Neuen Deutschland vom 2.7.1953.
- 16 Heynowski sagte damit der »positiven Karikatur« ab, zitiert nach: Walter Heynowski (Hrsg.), Windstärke 12. Eine Auswahl neuer deutscher Karikaturen, Dresden 1953, S. V. Die Wende beeinflusst durch Heinz Behling, dessen theoretische Diplomarbeit an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee 1953 die neue Position bereits formuliert hatte. Vgl. das genannte Interview, wie Anm. 13, S. 234. Die Zählebigkeit des monströsen Konstruktes »positive« Karikatur belegen Äußerungen u.a. in der »Neuen Deutschen Presse«. Eine Abgrenzung davon hielt noch Peter Nelken 1962 für erforderlich: Die Satire – Waffe der sozialistischen Erziehung. Ein Diskussionsbeitrag, in: Einheit, 17. Jg., 1962, H. 3, bes. S. 108/109.
- 17 Fred Oelssner im Geleitwort zum Katalog der I. Deutschen Karikaturenausstellung, Berlin 1954, S. 7. Oelssner war von 1950 bis zu seiner Entfernung 1958 Mitglied des Politbüros. Zum Thema Kritik und Selbstkritik u.a. Hermann Matern, Breite Entfaltung von Kritik und Selbstkritik. Diskussionsbeitrag auf der II. Parteikonferenz der SED, Berlin 1952.
- 18 Die Ausstellung gehörte zum gesamtdeutschen Konzept in der Strategie der SED. Sie sollte auch dokumentieren, daß die deutsche progressive Karikatur gegen die Remilitarisierung der Bundesrepublik auftritt, deutlich an den Relationen des Ausgestellten und auch in Aufsätzen in Heft 3 der Bildenden Kunst 1954 von dem damaligen Chefredakteur Cay Brockdorff, von Harry Müller-Ebing (München) und Herbert von Gualtieri (Hannover). Im Katalog entsprechend der Text Hans Picards (Stuttgart).
- 19 Eulenspiegel, Jg. 1956, H. 19, S. 298. Dazu gehört auch die redaktionelle Selbstkritik bezüglich einer Zeichnung Heinz Behlings aus Heft 21 (H. 26, S. 410). Sie bezog sich auf eine Zeichnung, die die Bündnispolitik verletzt hatte. Der Stellungnahme zufolge hatte Behling den eigentlichen Gegner, den Junker, vergessen: »Hier wurde ein Bock geschossen, weil nicht auf den richtigen Bock geschossen wurde.«
- 20 Albert Norden, Für eine kämpferische und parteiliche Satire!, in: Neuer Weg. Organ des ZK der SED für Fragen des Parteaufbaus und des Parteilebens, Jg. 1957, H. 1, S. 9-12, besonders S. 9 und 10. Stoßrichtung und Vokabular der Norden-Rede in einem Beschluß des Sekretariats des ZK der SED vom 11.1.1956 vorgegeben (Punkt 3 der Tagesordnung: Die Aufgaben der satirischen Zeitschriften und satirischen Sendungen des Rundfunks und der satirischen Filme). Dem Beschluß lag eine elfseitige politisch-theoretische Argumentation der Agitationsabteilung des ZK zugrunde (vgl. Stiftung Archiv der Parteien und Massenorga-

- nisationen der DDR im Bundesarchiv: Aktensignaturen J. IV 2/3/499 für das Reinschriftprotokoll bzw. J IV 2/3 A-499 für ein Kopienexemplar, dort auch die Vorlage, gesondert paginiert). Sie beschreibt Satire als »volkstümliche Kunstart« (S. 1), differenziert die Mittel der Satire mit Blick auf die Klassenfeinde außerhalb und innerhalb der DDR bis hin zu einer helfenden Kritik nach innen: diese Sorte Karikatur soll »dem Volk hilfreich die Hand reichen, damit es sich von alten Vorurteilen und überlebten Gewohnheiten ... befreien kann« (S. 1). Voraussetzung dafür bei den Satirikern, nicht an den »äußeren Erscheinungen eines schwierigen und langwierigen Prozesses hängen [zu] bleiben« (S. 2), auf »intellektuelle Verstiegtheit« (S. 3) oder »Geistreichelei« (S. 11) zu verzichten; wichtig sei »die schlichte, doch keineswegs primitive Form«, »die Volkstümlichkeit der Form« (S. 11). Neben der Argumentation zur Imperialismuskritik aufschlußreich ist der Aufruf zum Kampf gegen das Spießbürgertum mit seinen (angeführten) verschiedenen Typen und Vorurteilen. Wichtig hier zwei Aspekte: a) das Beharren auf der stalinistischen These von der »gesetzmäßigen Verschärfung des Klassenkampfes«, b) Kritik an Satirikern, die »hinter dem Bürokraten nicht den Einfluß der bürgerlichen Ideologie« sehen (S. 2/3). Das eigentliche Ziel sei, aus »Mißtrauen gegen den Staat schlechthin ... Haß gegen die Feinde unseres Staates und Vertrauen zur Arbeiter- und Bauernmacht« zu machen (S. 9).
- 21 Das Problem immerhin noch glossiert in der Rubrik »Das war Tills Geschoß«, 1956, H. 36, S. 570. Vgl. auch das genannte Interview mit Heinz Behling, wie Anm. 13, S. 234/235. Zum Gesamtproblem vgl. Dietrich Mühlberg, Kulturelle Ursachen für das Scheitern des Staatssozialismus in der DDR, in: Kultureller Wandel bei den Deutschen. Mitteilungen aus der Kulturwissenschaftlichen Forschung/Humboldt-Universität zu Berlin, Jg. 14, H. 29, Nov. 1991 bes. S. 31.
 - 22 Alfred Beier-Red in seinem Geleitwort zum Katalog der Ausstellung 1954, S. 10.
 - 23 Alfred Beier-Red, Realien zur politischen Karikatur, in: Neue Deutsche Presse, Jg. 1954, H. 1, S. 19.
 - 24 Der Vergleich behandelt von dem Geschichtsdidaktiker Alfried Krauß als ein guter Einstieg »für eine Diskussion über das Wesen der bürgerlichen und der sozialistischen Demokratie«: Alfried Krauß, Die politische Karikatur im Geschichtsunterricht, Berlin 1975, S. 86/87.
 - 25 Das gegenseitige Emporschaukeln der Propaganda von Ost und West, auch als Eigendynamik der Rhetorik des Kalten Krieges in der fortwährenden Reproduktion der Feindbilder behandelt im Ausst. Kat. »Deutschland im Kalten Krieg. 1945-1963«, Deutsches Historisches Museum, Berlin 1992.
 - 26 Walter Heynowski, wie Anm. 16, S. V.
 - 27 Stephan, Die politisch-satirische Grafik, eine starke Hilfe unserer demokratischen Presse, in: Neue Deutsche Presse, Jg. 1954, H. 6., S. 18 (zu den Folgen der »formalistischen Verarmung«). Sehr prononciert auch Cay Brockdorff, Die I. Deutsche Karikaturenausstellung, in: Bildende Kunst, Jg. 1954, H. 3, S. 19-21 und S. 23 (gegen Herbert Sandberg).
 - 28 Ob man sich der fatalen unmittelbaren Vorgänger vor 1945 bewußt war (die NS-Sparpropaganda mit »Kohlenklau«), muß vorläufig offen bleiben. Zur Funktion dieser Figuren auch Klaus Haese, wie Anm. 1, S. 60-62.
 - 29 Herbert Sandberg, in: Das Blatt des Verbandes bildender Künstler Deutschlands, Nr. 10, Okt. 1953.
 - 30 Alfred Beier-Red, wie Anm. 23, S. 21. Vgl. auch den Vorbehalt Heinz Behlings in seiner Diplomarbeit gegen die Witzblattzeichnung, ausführlich zit. bei Klaus Haese, wie Anm. 1, S. 37-40. Die Unsicherheit wiederholte sich später im Verhältnis zum sog. Schwarzen Humor.
 - 31 Karikaturisten über Karikatur (II), in: Bildende Kunst, Jg. 1967, H. 8, S. 395-403, hier S. 399. Der Ausgangspunkt war die alte neue Frage, ob Karikaturen Politiker populär machen. Grundsätzlich dazu Ernst H. Gombrich, Das Arsenal des Karikaturisten, in: Ders., Meditation über ein Steckenpferd, Frankfurt/M. 1988², S. 243/244. – Daß Bürokratismus nicht nur ein Erbstück der Vergangenheit, erstmals klar ausgesprochen bei Werner Neubert, Komisches und Satirisches in Hermann Kants »Aula«,

- in: Weimarer Beiträge, Jg. 1966. H. 1, S. 20.
- 32 Klaus Herding, Karikaturen-Perspektiven, in: Ders., Gunter Otto (Hrsg.), »Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens«. Karikaturen, Gießen 1980, S. 363.
- 33 Für die Biographien der Karikaturisten vgl. Bärenspiegel. Berliner Karikaturen aus drei Jahrhunderten, ausgewählt von Harald Kretzschmar und Rosemarie Widerra, Berlin 1985, S. 198-212. – Zur älteren Generation der Zeichner, deren Erfahrung und Stil sich in den zwanziger Jahren bildeten, gehören Alfred Beier-Red, Karl Holtz, Ernst Jazdzewski, Kurt Klamann, Kurt Poltiniak, Wilmar Riegenring, Herbert Sandberg, Georg und Hermann Wilke. Vom »Ulenspiegel« kamen zum »Frischen Wind« Elizabeth Shaw, kurzzeitig Theo Balden und Werner Klemke. Ende der vierziger Jahre begannen Erich Schmitt, Karl Schrader, 1951 Harri Parschau und Louis Rauwolf, 1953 Heinz Behling und Peter Dittrich, 1955 Harald Kretzschmar, 1955 kam Leo Haas aus Prag, 1959/60 Carl Sturtzkopf aus München.
- 34 Heinz Behling in seiner Diplomarbeit gegen bloße Schemen positiver Gegenkräfte als auch des Reaktionären (»gegen Halbgötter und Schemen läßt sich aber schlecht kämpfen«), zit. nach Klaus Haese, wie Anm. 1, S. 38.
- 35 Eine spätere Variante Karl Schraders unter dem Titel »Karnewahlkampf« mit dem schwarzen (CDU) und weißen (SPD) Ritter um die Braut FDP (1957, H. 9, Titel).
- 36 Die Umkehrung im Bilderkrieg mit Stalin als Wolf lieferte das Oktoberheft 1951 der scharf antikommunistischen »Tarantel«, in Westberlin als fingierte »Satirische Zeitschrift der DDR« herausgegeben, vgl. Ausst. Kat. Deutschland im Kalten Krieg ..., wie Anm. 25, S. 124. – Analog die beidseitigen Nutzungen der Mauerziehung: u.a. ein westdeutsches Plakat für die Aufnahme der Bundesrepublik in die EVG 1952 (vgl. Ausst. Kat. Deutschland im Kalten Krieg, wie Anm. 25, S. 137), als Mauer gegen die »rote Flut«. Das Gegenbild bei Kurt Klamann (Frischer Wind, 1951, H. 151), wo mit dem Stein »Fünfjahrplangesetz« das Tor zum Schutz eines aufblühenden Landes geschlossen wird.
- 37 So die Interpretation der Ausstellung »Militarismus ohne Maske« 1957 in Ostberlin, in: Ausst. Kat. Deutschland im Kalten Krieg ..., wie Anm. 25, S. 63.
- 38 Vgl. Bikini. Die Fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne. Fotos-Texte-Comics-Analysen, zusammengestellt von Eckhard Siepmann, ausgebreitet von Irene Lusk, montiert von Jürgen Holfreter, Berlin 1981, S. 136 und 140. – Zum Problem, Politiker mit Nazisymbolen zu verbinden, und zu seiner Zurückhaltung im Nachdruck einiger Arbeiten vgl. Tom Fecht (Hrsg.), Politische Karikaturen in der BRD, Reinbek 1974, S. 269.
- 39 Hans-Martin Kaulbach, Bombe und Kanone in der Karikatur. Eine kunsthistorische Untersuchung zur Metaphorik der Vernichtungsdrohung, Marburg 1987. – Zum Globus als Motiv der Weltdeutung vgl. Gerhard Langemeyer u.a. Hrsg., Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten, Ausst. Kat., München 1984, S. 221-237.
- 40 Eine Abwandlung des Riesen als Hochhaus (an der Weberwiese in Ostberlin) im gleichen Jahrgang von Peter Reimann (H. 31, S. 13).
- 41 Der aus dem englischen Exil nach Berlin zurückgekehrte Bildhauer Theo Balden hatte Karikaturen und satirische Plastikaturen bereits für den »Ulenspiegel« geschaffen.
- 42 Karikaturistische Kommentare zu den Schattenseiten des Wirtschaftswunders waren in den fünfziger Jahren häufig.
- 43 Zum Motiv vgl. Gerd Unverfehrt, Große Fische fressen kleine Fische, in: Gerhard Langemeyer u.a. Hrsg., wie Anm. 39, S. 402-414.
- 44 Vgl. Yasmin Doosry, Karikaturistische Konfliktstrategie im Vorgriff auf den Ersten Weltkrieg, Beispiele aus dem »Wahren Jacob« 1904/05, in: Klaus Herding, Gunter Otto (Hrsg.), wie Anm. 32, S. 234-260.
- 45 Klaus Herding, wie Anm. 32, S. 377. Dazu gehört auch das Vereinnahmen antiker Motive für den aktuellen Gebrauch, z.B. der Laokoon in einer Karikatur von Peter Dittrich (1957, H. 12, S. 187): im Kampf mit den Ölleitungsschlangen von Standard Oil und Rockefeller. Zum Problem: Klaus Herding, »Inversionen«. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts, in: Klaus

- Herding, Gunter Otto (Hrsg.), wie Anm. 32, S. 131-171.
- 46 Zur sozialistischen Stahlwerkerikonographie vgl. Harald Olbrich, Die sozialistisch-realistische Kunst der DDR in internationalen Zusammenhängen und ästhetischen Kämpfen, in: Ausst. Kat. Weggefährten. Zeitgenossen. Bildende Kunst aus drei Jahrzehnten, Berlin 1979, S. 371-382.
- 47 Frischer Wind, 1951, H. 149/150, S. 12.
- 48 Walter Heynowski, wie Anm. 16, S. V.
- 49 So schon nach 1957, während sie in den siebziger Jahren eher zurückging, aber auch in den achtziger Jahren noch weiterlebte. Vgl. Peter Boris [Pseudonym?, der Verf.], Das gebremste Lachen. Satire in der DDR, Bonn 1985, S. 37 (= Bilder und Berichte aus der DDR, Bd. 2). Eine Broschüre wohl im Bonner ministeriellen Auftrag, die eine Art »Insiderwissen« an Leute vermittelt, die aus unterschiedlichen Gründen intensiver mit der DDR zu tun hatten.
- 50 Zur Bedeutung des Gegensatzpaares Groß und Klein u. a. Ernst H. Gombrich, wie Anm. 31, und der in Anm. 39 genannte Ausst. Kat.
- 51 Karl Holtz war 1949, nach Veröffentlichung von als antisowjetisch ausgelegten Karikaturen im »Nebelspalter«, noch von der Sowjetischen Militäradministration verhaftet und zu hoher Zuchthausstrafe nach Bautzen verbracht worden, 1956 vorzeitig freigelassen.
- 52 Albert Norden, wie Anm. 20, S. 10. Vgl. Anm. 20 die Vorgabe zur Parteilichkeit des Satirikers im dort genannten Beschluß.
- 53 Vgl. Michel Melot, Der Zeichner und die Massen. Zur politischen Pressesatire in den dreißiger Jahren: Dubout, in: Klaus Herding, Gunter Otto (Hrsg.), wie Anm. 32, S. 285. Politische Macht von Bildern wurde ja gerade durch die Theorie des sozialistischen Realismus gefordert, nicht aber als »Gegenmacht«, was die Parteiführung offensichtlich fürchtete. Faktisch wurde so reagiert, daß nicht die Probleme oder die Bilder schuld sind, sondern die Zeichner. Bild und Handelnde wurden (absichtsvoll) verwechselt.
- 54 Zum Begriff und zum Problem vgl. Helmut Hartwig, Von der Wirklichkeit symbolischer Widerstandsformen: Verbote von Karikaturen, in: Klaus Herding, Gunter Otto (Hrsg.), wie Anm. 32, S. 344. Mündliche Berichte verweisen auf zahlreiche Eingriffe in den »Frischen Wind/Eulenspiegel«, sie erfolgten vielfach direkt, unter Ausschluß des Schriftlichen (Ausnahme 1960 das Einziehen des Sonderheftes zum Gesundheitswesen, Nr. 45 mit Mitteilung des Presseamtes beim Ministerrat der DDR; als »politischer Fehlgriff der Redaktion«, der Kontext: »Republikflucht« von Ärzten und die darauf reagierende Gesundheitspolitik).
- 55 Frischer Wind, 1951, H. 149/150, S. 20.
- 56 Peter Nelken, Satire und Karikatur in der Agitation, in: Neuer Weg, Jg. 1958, H. 9, S. 791-793.
- 57 Michael Knuth, Von der Handschrift des Karikaturisten. Zu Arbeiten von Heinz Behling und Manfred Bofinger, in: Bildende Kunst, Jg. 1974, H. 10, S. 487. Vgl. auch: Heinz Behling, Blätter, die die Welt bedeuten, Nachwort Ernst Röhl, Berlin 1979.
- 58 Das reicht bis zur Erneuerung der »galanterotischen« Zeichnung in der Tradition des »Simplicissimus« (Ferdinand von Reznicek und seine Nachfolger) mit den Arbeiten von Kurt Klamann ab 1955, ein wenig auch gegen eine öffentliche Prüderie gerichtet. In den endvierziger Jahren war das Genre im »Frischen Wind« bereits durch den kleinformatigen Abdruck von Zeichnungen von Viktor Friese vertreten. Die Aufwertung auch der unterhaltenden Seite im »Eulenspiegel«, begünstigt durch die partiellen Kurskorrekturen nach dem 17. Juni 1953. So betonte Fred Oelssner auf der 16. Tagung des ZK der SED (17.-19.9.1953) das menschliche Bedürfnis nach Unterhaltung und Entspannung. Die Konsequenz in der fortan differenzierten Struktur der Zeitschrift schon von Ute Sassadeck beschrieben, wie Anm. 1, S. 6. Die Redaktion konnte sich aber auch ermutigt fühlen durch die selbstkritischen Feststellungen zur Pressearbeit auf der 15. Tagung des ZK (26.7.1953) zum Vertuschen von Mängeln und zur Bevormundung der Massen.