

Friedrich Gross

Schlaraffenland des Bilderkampfes

Über das große Buch »Die Karikatur zwischen Republik und Zensur. Bildsatire in Frankreich 1830 bis 1880 – eine Sprache des Widerstands?« (1991, Marburg, Jonas Verlag. – Herausgabe und Redaktion: Raimund Rütten, Ruth Jung, Gerhard Schneider unter Mitarbeit von: Gerhard Landes, Dieter Schmidt und Bernd Wilczek)

Wenn Zensur, Polizeigewalt, blutige Niederschlagung die republikanische und plebejische Opposition in Frankreich zwischen Julimonarchie und Commune entscheidend treffen und wenn die Karikatur aus den Anliegen der Opposition lebt, so darf als künstlerisches Paradigma eine Knochenbüste mit langem Haar und blaßroter Freiheitsmütze (Abb. 1) den Schutzumschlag des genannten Buches, das die vielfältigen satirischen Bilddiskurse jener Zeit abhandelt, augenfällig zieren. Dieser weibliche Tod – kunstgeschichtlich seltenes Exemplar – mag sogar den heutigen Blick auf politische und soziale Kämpfe des 19. Jahrhunderts zu sarkastischer Aufmerksamkeit anreizen, weil der heutige Blick durch das Zusammenbrechen des stalinistisch verformten Sozialismus desillusioniert und für wahre Utopie befreit ist. Also stürzen wir uns voller Erwartung in die Abenteuer des tischkrachenden Werks mit fünfhundertzwei Seiten und fünfhundertfünfunddreißig Abbildungen – zum Teil wissenschaftlich noch nicht publiziertes Material.

Lob und wenig Tadel

Selbst der unverdrossenste Wälzerfreund würde sich ohne klare Gliederung verheddern; aber der Band bietet übersichtlich drei Hauptteile, erstens: »Der satirische



1 Alfred le Petit: »De profundis«; in: La Charge, 21. Mai 1870

Bildjournalismus und die Juli-Monarchie«, zweitens: »Frankreichs Zweite Republik Februar 1848 bis Dezember 1851« und drittens: »Das Kaiserreich des zweiten Bonaparte (1852-1870)«. Schlußabschnitte über die Pariser Commune (März bis Mai 1871) und die Dritte Republik bis zur Jahrhundertfeier der Großen Revolution sind 1889 nicht vom dritten Hauptteil getrennt, eine Grenzauflösung, die zur Verschärfung kritischer Rück- und Ausblicke beiträgt. Diese Gliederung – ebenso einfach wie einleuchtend – läßt den satirischen Bilddiskurs als künstlerisch geformte Ideologie abhängig von den Phasen der politischen, wirtschaftlichen, sozialen, gesamtkulturellen Entwicklung erscheinen.

Das Buch geht – so die »Eröffnung« – auf ein Kolloquium an der Universität Frankfurt vom 24. bis 27. Mai 1988 zurück, vorbereitet durch Forschergruppen des Centre d'Etudes »Littérature et Idéologie« der Universität Lumière Lyon 2 und des Instituts für Romanische Sprachen und Literaturen der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt. Die Beiträge von Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern aus Belgien, Frankreich, Italien, der Schweiz, den USA und der Bundesrepublik Deutschland suchten, indem sie der Fragestellung »Eine Sprache des Widerstands?« folgten, das Spannungsfeld des satirischen Bilddiskurses von 1830 bis 1889 auszuloten; dieses französische Spannungsfeld zwischen Humor, Angriff, politisch-sozialer Kritik und Bekräftigung des Status quo vermittels rückwärtsgerandter Bild-Stereotype wurde durch Bezüge zur satirischen Bildpresse Englands, Deutschlands, Italiens und Belgiens erweitert.

Über ein bloßes Festhalten und Bekanntmachen gewiß interessanter Kolloquiumsvorträge hinaus bietet aber das Buch kritische Medien- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts: die »Eröffnung« und eingefügten Vorspanntexte zu Kapiteln, welche die drei Hauptteile sinngerecht gliedern, leisten einen ziemlich geschlossenen historischen Abriss der öffentlichen, durch satirische Bilddiskurse bestimmten und angeregten Meinungsbildung. Diese verbindenden Texte, fast gänzlich von Raimund Rütten und Ruth Jung, Herausgebern des Bandes, verfaßt, gleiten weder in substanzlose Allgemeinheiten ab, noch erschöpfen sie sich darin, Fragestellungen der Einzelbeiträge anzudeuten, sondern sie bilden höchst eigenständige, auf spezifisches Material und entsprechende Abbildungen gestützte Kurzabhandlungen, die spannende Einsichten in Funktion, kulturelle Vernetzung, mediengeschichtliche Innovation von Karikaturen vermitteln und zugleich politische und soziale Entwicklungen scharf herausarbeiten. Beispielsweise verweist die »Eröffnung« von Roger Bellet (Lyon) und Raimund Rütten (Frankfurt am Main) auf den Markt- und Warencharakter der Bildsatire, unterscheidet die plebejische, Einzelblätter nutzende Straßenkommunikation vom bürgerlichen Gebrauch satirischer Zeitschriften, der im Julikönigtum dominiert, und läßt nicht außer acht, daß Karikaturen vielfältigste schichten- und klassenspezifische Inhalte übermitteln können (S. 8-11, Abb. 1-6). Ein Vorherrschen Fliegender Blätter während der Pariser Commune setzt der Vorspanntext »Das Neue im Blick« (S. 456-468) voraus: Der Bildjournalismus gewinnt sein ursprünglich-revolutionäres Wirkungsfeld zurück, die Straße.

Zum Schlaraffenland des Bilderkampfes wird das Buch wegen seiner überreichen Illustrationen und schönen Gesamtgestaltung von Gabriele Rudolph. Mit gewichtigem Wechsel der Abbildungsgrößen, einprägsamen Zusammenstellungen und Konfrontationen argumentiert die Bebilderung textgerecht. Expressives Ausdruckswollen der Karikatur veranschaulichen beispielhaft die dynamische Form und

Aufteilung der Schrift im Titelblatt. Ganzseitige historische Schwarzweißfotos zeitgenössischer Schauplätze mit eingedruckten Titeln eröffnen jeweils die drei Hauptteile des Buches, den Teil über die Julimonarchie ein Blick in die Passage du Baromètre, wo 1830 auf Barrikaden gekämpft wurde, den Teil über die Zweite Republik der Blick auf einen Hauptschauplatz der Arbeitererhebung vom Juni 1848, den Teil über das Zweite Kaiserreich ein Blick auf den Abriß von Häusern im Zuge des Pariser »embellissement stratégique« durch Baron Haussmann.¹ Besonders reizvolle Titelblätter mit eingeklebten, signethaften Farabbildungen gehen der »Eröffnung« und den kapituleinleitenden Vorspanntexten voraus (S. 7, 19, 83, 145, 227, 285, 309, 361, 415, 455); deren schlichtere Schrifttype schafft eine zusätzliche Abhebung gegenüber den Kapitelbeiträgen.

Das Wort »Bilddiskurs« oder einfach »Diskurs« lesen frau/man überall im Band, ohne irgendwo eine ausdrückliche Erläuterung zu finden. Gemeint ist wohl der zufällig entstehende, zum Teil jedoch bewußt erzeugte und wie auch immer abzugrenzende Argumentationszusammenhang einer Vielzahl oder Gesamtheit von Karikaturen. Darin mögen das Einzelblatt, die Einzelillustration ebenso relativiert erscheinen wie eine Karikaturenserie oder sogar mehrere Jahrgänge einer satirischen Zeitschrift. Das Bedeutungsfeld des Leitbegriffs »Bilddiskurs« kann untergliedert werden in einen »außengewendeten Diskurs«, geprägt durch den kritischen, utopiebildenden oder einfach affirmativen Verbildlichungsbezug zu Tagesereignissen, zur stets sich wandelnden politischen, sozialen, kulturellen Wirklichkeit, und einen »innengewendeten Diskurs«, welcher mit Variation, Radikalisierung, Gegentesen, Entschärfung, Umkehrungsaneignung (Inversion) auf Themen, Motive und Gestaltungsformen anderer Karikaturen reagiert. »Innengewendeten Diskurs« behandelt beispielsweise der Aufsatz »Zum Verhältnis der englischen und französischen Karikatur um 1830« von Jürgen Döring (S. 46-56). Als »zwischenmedialer Diskurs« ist ein Reagieren von Karikaturen auf Erzeugnisse anderer Medien wie Bauten, Musik- und Theaterstücke, Sprachkunstwerke, Malerei zu bezeichnen. Im Vorspanntext »Vielfalt und Beschränkung der Satire« (S. 145-152) wird beispielsweise das Zusammenspiel des satirischen Bildjournalismus mit der politischen Verssatire, dem politischen Lied und dem Boulevardtheater thematisiert (S. 146-149). Wenn die Reaktion des Blattes »Der wahre maskierte (Ring-)Kämpfer« (1867) von Honoré Daumier (Abb. 365, S. 364) auf »Die maskierten (Ring-)Kämpfer« (1867) von André Gill (Abb. 364, S. 364) als »innengewendeter Diskurs« gelten muß, dann ist der Bezug des Blattes von Gill zum Gemälde »Les lutteurs« (1853) von Gustave Courbet² einer des zwischenmedialen Diskurses. Solchen behandelt auch der knappe Aufsatz »Die Malerei des Second Empire in der Karikatur des ›Charivari‹« von Marie Luise Buchinger-Früh (S. 378-385). Mit Hilfe soziologischer Methoden mag sogar ein »adressatenspezifischer Diskurs« zu definieren sein.

Die gut lesbare Sprache behält bei aller lebendigen Anschaulichkeit und allem geistigen Zug wissenschaftliche Exaktheit. Der Hass lateinischer Akademismen kann seinen Haß sparen (das Wort »klandestin« auf S. 363 scheint indessen vermeidbar). Und wenn sich einmal ein Mehr an Fachlatein bemerkbar macht, dann mit der Scharfsinnigkeit und begrifflichen Brillanz des Beitrags »Literarische Verfahren in der Karikatur – Deutschland 1848/49« von Ute Gerhard (S. 291-298). Die Autorin grenzt mit Hilfe prägnanter Bildbeispiele drei Vernetzungsmomente (intertextuelle Elemente) von Literatur (Sprache) und Bild gegeneinander ab, den Habitus (Kör-



2 Patrioty: »Eine Republik, mit der die honetten Leute nichts zu tun haben möchten«; kolorierter Einblatt-
druck Nr. 1 einer Serie »Allegorie« von 6 Blatt, April/Ju-
ni 1849

perbild und Haltung von Personen), die Kollektivsymbolik (beispielsweise Wetter-, Geschwindigkeits-, Bodenfestigkeitssymbolik) und die pragmatische Verwendung von Kunstliteratur (literarisches Zitieren). Mancher kunstgeschichtlichen Ausdrucksweise würde literaturwissenschaftliches Sprachtraining gut bekommen.

Leider vernachlässigt das Buch sträflich die Behandlung des Formalen in den Karikaturen. Sorgfältige Analysen würden helfen, die Innovationskraft neuartiger Gestaltungsmittel der Form, Farbe, des Raums, der Bewegung, Komposition und Abstraktion kunstgeschichtlich vergleichend einzuschätzen. Die Auflösung herkömmlicher Szenerien und ihrer zentralprojektiven »Naturtreue«, die Nutzung des freien Grundes als geistigen Demonstrationsraum, das Skizzenhafte, Fragmentarische, die ausdruckssteigernde Anwendung phantastischer Erfindungen könnten im Detail nachgewiesen und interpretiert werden.

Ist die Frauendarstellung in der Karikatur der Blick des Mannes auf die Frau und bis zum Ende des 19. Jahrhunderts keine Karikaturistin kunstgeschichtlich nachgewiesen (G. Julia Dech, S. 399), so wird doch dieses männliche Frauenbild in den Vorspanntexten und immerhin sechs Beiträgen von Wissenschaftlerinnen engagiert befragt und mit frauenemanzipatorischen Zielsetzungen konfrontiert. Der Vorspanntext »Vielfalt und Beschränkung der Satire« (1. Teil, S. 145-152) führt die Fülle an satirischen Frauenserien zwischen 1835 und 1848 zurück auf den Kampf der Frauen-Parias (Flora Tristan) um sozialen und politischen Fortschritt und auf das gleichzeitige Wirken rigider Pressegesetze und der Zensur, wodurch ein Ausweichen auf Themen des Geschlechterkampfes hervorgerufen wird. Während Serien von Paul Gavarni das »Weib« zum Lustobjekt erniedrigen, informieren »Les Bas

Bleus« von Honoré Daumier wenigstens über weibliche emanzipatorische Bestrebungen und zeigen zum Teil sogar eine gewisse Ambivalenz, lächelndes Verständnis für feminine Anliegen. Der Vorspanntext »Antisozialismus und Antifeminismus« (2. Teil, S. 227-238) – eröffnet durch die Karikatur einer schlimmen, vermännlichten Frau Republik von 1793 (Abb. 2, im Buch Farbabb. 199, S. 227) – konfrontiert weibliche Aktivitäten der Zweiten Republik wie die Zeitschriftengründungen von Eugénie Niboyet (»La Voix des Femmes«, März bis Juni 1848) und Jeanne Deroin (»L'Opinion des Femmes« August 1848 bis August 1849) mit der offenen Frauen- und Sozialismusfeindlichkeit der Serie »Les Femmes Socialistes« von Honoré Daumier. Und endlich der Vorspanntext »L'Embellissement stratégique« von Ruth Jung und Raimund Rütten (3. Teil, S. 361-377), eine der reizvollsten, klarsten und wissenschaftlich reichhaltigsten Kapiteleinführungen, kritisiert in dem Abschnitt »Zum Beispiel Kaiserreich und Kokotte« (S. 371-377) mit philosophischem Witz die Rolle der Frau als modisch aufgeputzter Dekor einer patriarchalischen Warengesellschaft: »Analog zum Schau-Fenster der neugegründeten Warenhäuser wird die Mode zum Schau-Spiel, das die Frau inszeniert« (S. 373). Kokotte und tanzende Kurtisane³ beherrschen die zahlreichen Karikaturenserien im Zweiten Kaiserreich.

Der feminine Beitrag

Zieht die Frau völlig gleich mit dem Mann, wenn es um Logik, Klassifikationen, ein sorgfältiges Kausaldenken, unbestechliche Quellenkritik, wissenschaftliche Phantasie, sprachliche Darstellung und adressatengerechte Vermittlung von Stoff, Ergebnissen, Zielen, Gedanken geht, bestehen also prinzipiell keinerlei geschlechtsbezogene Unterschiede wissenschaftlicher Methodik und Systematik, so scheinen Themen, die vitale weibliche Interessen betreffen, bisher fast ausschließlich von Wissenschaftlerinnen bearbeitet worden zu sein, die hier – in einer Zeit noch kaum erreichter Gleichstellung der Frau – besonderen Elan entwickeln; von den sieben Aufsätzen des Buches über das karikierte Frauenbild bietet nur ein einziger die männliche Perspektive.

Eine Fünfzig-Prozent-Quote weiblicher Einzelbeiträge wurde nicht erreicht: Das Buch enthält vierunddreißig Aufsätze, von denen dreizehn, mithin achtunddreißig Prozent, Frauen verfaßten; ein Beitrag entstammt weiblich-männlicher Zusammenarbeit (Monika Bosse/André Stoll: Zensur und Illumination der Barbaren – Zum semiotischen Prozeß der Diskurskritik Daumiers im Second Empire, S. 332-349). Auch im Vergleich internationaler Anteile überwiegen die männlichen, doch die Nationalitäten sind fast gleich verteilt; nur steht dem einzigen Beitrag aus den USA von einer Frau (Laura S. Struminger: Die »Vesuviennes«: Bilder von Kriegerinnen im Jahre 1848 und ihre Bedeutung für die französische Geschichte, S. 260-276) der einzige Beitrag aus der Schweiz gegenüber, verfaßt von zwei Männern (Jürg Albrecht/Rolf Zbinden: Honoré Daumiers »Rue Transnonain« – Das Ende der Überzeichnung, S. 131-143).

Am geringsten ist der feminine Beitrag im 1. Teil (Juli-Monarchie): Auf insgesamt fünfzehn Beiträge kommen nur drei von Wissenschaftlerinnen. Maria Peltzer (Brüssel) skizziert mit beinahe enzyklopädischem Zugriff Tradition und Wandel des

ikonischen Diskurses in antinapoleonischen Karikaturen Englands, Italiens, Frankreichs, Deutschlands, Hollands, Spaniens, Rußlands, Portugals und Schwedens (S. 57-71). Nicole Villa-Séblin (Paris, Musée du Louvre) zeichnet die Entwicklung der politischen Karikatur zwischen 1830 und 1835 von der harmlosen zur kämpferischen Satire (S. 127-130). Christine Planté (Universität Lyon 2) vergleicht den »milden« Antifeminismus der Serie »Les Bas Bleus« (Januar bis August 1844) von Honoré Daumier mit der Frauenfeindlichkeit anderer Serien des Künstlers (S. 211-223) und legt, ohne Bedeutungsambivalenzen einzelner Blätter zu mißachten, den Finger auf das stereotype Argument, welches die Frau ins Korsett einer letztlich minderwertigen Naturverhaftetheit preßt, um jedes weibliche Autonomiestreben als wider die Natur satirisch verdammen oder belachen zu können.

Der kurze 2. Teil (Zweite Republik) enthält fünf Beiträge, sogar vier von Autorinnen! Neben dem erwähnten Aufsatz der Laura S. Struminger (Hunter College, City University of New York) über Daumiers »Les Vésuviennes« (S. 260-276) beschäftigt sich mit französischer Bildsatire »Feminismus und Karikatur. Die Scheidungsfrage im »Charivari« von 1848« (S. 277-284) der Lucette Czyba (Universität Lyon 2). Die beiden Beiträge des Kapitels »Europäische Dimensionen« (S. 285-305) behandeln deutsche Graphik, nämlich der bereits erwähnte Aufsatz von Ute Gerhard (Gemanistisches Institut, Universität Bochum; S. 291-298) und »Politische Karikatur in Hamburg um 1848« von Ute Harms (Hamburg; S. 299-305), ein schöner, besonders klar argumentierender Beitrag, der völlig unbekanntes Material ausbreitet und die Bezüge zu Frankreich pointiert. – Übrigens zeigt das Wiener Aquarell »Patriotischer Club emancipirter Frauen und Mädchen« (1848) von Johann Christian Schoeller an der Wand des dargestellten Zimmers das Bild einer Jeanne d'Arc und zweier französischer(?) Vorkämpferinnen der Frauenrechte.⁴ Gewiß wäre der österreichische Beitrag zum satirischen Bilddiskurs Europas einer Erwähnung wert gewesen.

Der 3., vierzehn Aufsätze umfassende Teil (Zweites Kaiserreich, Commune, Ausblick auf die Dritte Republik) enthält immerhin sechs Beiträge von Frauen und eine Abhandlung, an der eine Mitautorin beteiligt ist, nämlich Monika Bosse. Sie und André Stoll (beide Universität Bielefeld) beweisen mit geradezu sophistischer Wendigkeit, daß Daumiers Werk, den zahlreichen wissenschaftlichen Unkenrufen zum Trotz, politische Schärfe auch im Zweiten Kaiserreich behält, nur versteckt der Künstler in den Karikaturen über Chinesen und andere »Barbaren« zensurgerecht humanistische Toleranz gegenüber Außereuropäern und Kritik des imperialistischen Empire (S. 332-349). Geistvolle, fesselnde Lektüre! Erwähnt wurde bereits der Aufsatz von Marie Luise Buchinger-Früh (Tübingen) über die »Charivari«-Karikaturen von Cham der kaiserzeitlichen Salon-Ausstellungen (S. 378-385). Giuliana Costa Colajanni (Universität Palermo) analysiert am Beispiel des »Charivari« von 1867 die semantische Vielschichtigkeit im Zusammenspiel von Bild und vier Typen der Bildlegende (S. 386-398). Kritisch und sprachlich ausdrucksvoll, jedoch auf zu wenig Bildmaterial der Zeit gestützt, sucht G. Jula Dech (Hochschule der Künste, Berlin) das Frauenbild in der Karikatur des Zweiten Kaiserreiches an demokratischen Ansprüchen zu messen (S. 399-407). Französisch-deutschen und deutsch-französischen Beziehungen forscht Ursula E. Koch (Institut für Kommunikationswissenschaft/Zeitungswissenschaft, Universität München) in der Bildsatire von »Le Charivari« (Paris) und »Kladderadatsch« (Berlin) 1848 bis 1871 nach (S. 422-433). Micha-

ela Siebe (Tübingen) nimmt Karikaturen aus der Zeit des deutsch-französischen Krieges und der Commune, die männliche Gewalt gegenüber allegorischen Frauen zeigen, zum Anlaß, tiefschürfend und zugleich spannend über die Faszination und Bedeutung weiblicher Allegorien überhaupt zu reflektieren (S. 469-476). Gerade die distanzschaffende Verfremdung in Figuren der Liberté, Republik, Commune maskiert männliche Verfügungsmacht, weil positive politische und soziale Werte semantisch in beispielhafter Erhöhung hervortreten; umso ungehinderter wirken althergebrachte patriarchalische Normen, beispielsweise, daß die Frau Manneschutz braucht, als erotisch-sexuelles Gut und Besitztum aufgrund natürlicher Schwäche nicht Ziel maskuliner Angriffe werden darf.

So erscheint der Schrecken, den das eingangs erwähnte Bild eines weiblichen Todes mit phrygischer Mütze (Abb. 1) bewirkt, letztlich patriarchalisch begründet; denn das Frauenantlitz drückt traditionell Werte der Schönheit, Erotik, Lebensfülle, Seele aus, die das männliche Besitzstreben rechtfertigen. Eine bildliche Zerstörung (Tötung) dieser Werte erschüttert mithin die Ideologie der Männerherrschaft in ihren Grundfesten. Gerade daraus zieht die konservative Todesallegorie, welche das Revolutionär-Republichanische seit der Großen Französischen Umwälzung tot wissen möchte, ihre Wirkung; sie feiert den Sieg des Plebiszits vom 8. Mai 1870, das den Bonapartismus mit großer Mehrheit befürwortet hatte. Die Frauenfeindlichkeit dieses weiblichen Todes wird keineswegs dadurch gemindert, daß er – gegen seine Intention – das Zweite Kaiserreich als »Friedhof« aller republikanischen Freiheit und sozialen Gleichheit entlarvt (S. 416). Desselben patriarchalischen Argumentationsmusters bedient sich die erwähnte Republik-Allegorie von 1848 (Abb. 2), die vor den Schrecken des Jahres 1793 warnen soll.

Der feminine Beitrag des 3. Teils schließt mit dem Aufsatz »Die Fahnenträgerin in der Ikonographie der Pariser Commune« (S. 477-488) von Marie-Claude Schapira (Universität von Lyon 2). Während haltungsstatische, ideale Fahnenträgerinnen die Commune politisch legitimieren können, verweisen vermenschlichte Fahnenfrauen in ihrer Dynamik auf reale weibliche Straßenaktivitäten und Kämpfe seit der Großen Französischen Revolution. Gegen die schönen Fahnenträgerinnen, wie immer sie sich bewegen, kontrastieren Schreckbilder von Unruhestifterinnen, Metzgerinnen, Pétroleusen, geschwänzten oder vampirgeflügelten Ungeheuern, die entweder die Commune oder ihre Gegner diffamieren sollen.

Hatte die Autorin am Anfang ihrer Faszination durch Delacroix' Fahnenträgerin (1830) Ausdruck gegeben, so endete sie nicht weniger engagiert mit Daumiers Lithographie »Die Republik von Milo oder das Ideal der Rechten« (17. August 1871) – dem torsierten Republikdenkmal fehlen attribut-, waffen-, fahnenhaltende Arme.

Vielfalt und Beschränkung der Satire

Der methodische Grundzug des Buches, historische Erkenntnisbemühungen, die sich auf geschichtliche Entwicklungen richten, über systematische dominieren zu lassen, welche sich auf die Erhellung von Struktur und Wesen des satirischen Bilddiskurses und der Einzelkarikatur richten, wird auch im Kapitel »Vielfalt und Beschränkung der Satire« (S. 145-223) trotz gegenteiliger Suggestion der Überschrift nicht gebrochen. Der lesenswerte Aufsatz (S. 153-158) von Günter Oesterle (Institut

für Neuere deutsche Literatur, Universität Gießen) umreißt die Offenheit der spätdesideralistischen Ästhetik (eines Karl Rosenkranz und Friedrich Theodor Vischer) für die Häßliches, Widriges, Gemeines bietende Karikatur, die wegen ihres dialogischen Aufbaus, mit sich zugleich etwas Anderes darzustellen, indessen letztlich dem hegelianischen Schönen und Ideal verpflichtet bleiben soll. Es fragt sich nun, ob diese spätdesideralistische »Zähmung« der Karikatur, entgegen dem Plädoyer Oesterles, nicht eine so erhebliche Beschneidung ihrer politischen und sozialen Oppositionskraft bedeutet, daß auch ihre – von Vischer angenommene – kunst- und geschichtsdiagnostische Fähigkeit, doppelwesenhaft in Stil oder Stillosigkeit Kritik vergangener Kunst, vergangenen Lebens und Antizipation von Zukünftigem zu leisten, den alternativen Biß völlig verliert. Und weil die französische Karikatur diesen Biß im Gegensatz zur erwünschten deutschen behält, mangelt es ihr in Vischers Augen – kaum merkwürdigerweise – an Qualität. – Überraschungen für deutsches Forschen vermitteln die Aufsätze »Bilderverschiebung: Das politische Werk von Heinrich Heine und die Rolle der französischen Karikaturen« (S. 159-166) von Michel Espagne (Paris, CNRS) und »Der Saint-Simonismus in Wort und Bild: Der positive Diskurs der Karikatur« (S. 167-181) von Philippe Régnier (Universität Lyon 2).

Die Große Französische Revolution im Blick

Gebührenden Raum – heureka! – beanspruchen im Buch die Bezüge zur Karikatur aus der Zeit der Großen Französischen Revolution – einige ikonographische Linien werden noch weiter zurückverfolgt. Betont erscheint die Bedeutung Englands. Umfassende Bildung gründiert die formalästhetisch außerordentlich freizügige Bildsatire der Thomas Rowlandson und insbesondere James Gillray, welche, den beredten Ausführungen von Michel Jouve (Universität Bordeaux III) zufolge (S. 24-31), in ganz Europa innovativ Schule machte. – Klar unterscheidet Gert Unverfehrt (Kunstgeschichtliches Seminar, Universität Göttingen) in seinem Beitrag über die »Apotheose des Lazare Hoche« (1798) von Gillray die Nutzung einerseits der allegorisch-emblematischen Bildsprache, entwickelt seit der Kampfgraphik der Reformationszeit, und zum anderen realitätsnaher Szenen, des Alltäglichen. Nicht nur den Verbindungen beider Ausdrucksmodi spürt der Autor in Gillrays Blatt nach, das französische Zustände aus englisch-freier, aber antirevolutionärer Sicht aufs Korn nimmt, sondern er spart auch nicht mit Vergleichsbeispielen des französischen Klassizismus, der Romantik, früherer Epochen, um bloße historische Rückgriffe gegen Veränderungen von Motivzitat und solche gegen Innovationen abzugrenzen. Dem bösen, zum Herrschergott erhobenen Revolutionsgeneral Hoche stellt Unverfehrt einen »birnenförmigen Schlußpunkt« seines Beitrags gegenüber, die von Traviès am 1. Mai 1834 in »La Caricature« veröffentlichte Herkulesfigur des Königs Louis-Philippe (Abb. 3); diese verbindet als fettleibiges Monument Wirkliches (Szepterkeule, Bomben im Zylinder, zerstörte Häuser) mit Mythologisch-Allegorischem zu satirisch-lächerlicher Erhabenheit: Zwei Wochen vor Erscheinen der Karikatur hatte der Bürgerkönig die Arbeiteraufstände in Lyon militärisch beenden lassen. – Übrigens kann – quer durch das Buch – mit Hilfe des Motivs des Herakles und seiner Keule eine politische Entwicklungslinie vom Absolutismus bis zum Zweiten Kaiserreich gezogen werden: Verkehrt das Bild des Volkes als Herakles seit etwa 1793 (Abb. 26,



S. 36) die entsprechende absolutistische Herrscherverehrung beispielsweise Ludwigs XIV. in ein positives politisch-soziales Gegenteil, so erhält die »Herakles«-Figur mit Keule im satirischen Bilddiskurs des 19. Jahrhunderts häufig negative Züge, als knüppelbewaffneter Bürgerkönig von 1832, der die scheidungswillige Liberté bedroht (Abb. 106, S. 101), als »guter« General Cavaignac, der die Pariser Arbeiteraufstände im Juni 1848 blutig niederschlug und, keulehaltender Alp, in einer antisozialistischen Karikatur von 1849 der Metzgerin Rote Republik im Traum erscheint (Abb. 201, S. 230), schließlich als bonapartistischer Terror-Schläger des Zweiten Kaiserreiches: als »Ratapoil« (1851, Abb. 338, S. 346) von Honoré Daumier. Auch im rohen sozialdemokratischen Kämpfer des »Kladderadatsch« vom 29. März 1874, der sich auf eine Keule stützt und keinerlei Regeln einhalten wird, was auch sein Gaul beweist, an dessen Seite ein Faß der »Pétroleurs« der Pariser Commune baumelt, scheint noch das Lächerliche eines heruntergekommenen Herakles der Moderne fortzuleben.⁵ – Den karikierenden Schlagschatten der Großen Französischen Revolution vierzig Jahre später sucht Claude Langlois (Universität Rouen) in seinem Beitrag einzugrenzen (S. 72-81), der ebenfalls dem Kapitel »Ikonographische Tradition und sozialer Wandel« (S. 19-81) angehört.

Ende gut, alles gut

Als gutes Ende gilt das letzte Wort im Schlaraffenland des Bilderkampfes abermals der weiblichen Allegorie, wenngleich von männlicher Seite: Maurice Agulhon (Paris) charmant über »Die Frau mit der phrygischen Mütze – Von der Commune bis zur Hundertjahrfeier 1871-1889« (S. 489-492). Jene traditionelle Kultur- und Kunstgeschichte, die patriarchalische Verhältnisse nicht hinterfragt oder sogar apologetisch verklärt, wird von dem Buch entschieden brüskiert. – Die ewig unzufriedenen Systeme

matikerinnen und Systematiker, die einteilen, abstrahieren, begrifflich konstruieren wollen, sie werden in diesem Wälzer Funde machen und das Material erhalten, das ihren Luftschlössern Halt geben kann. Und die Historikerinnen und Historiker, die anregende Fakten brauchen, um Entwicklungen verfolgen und um interpretieren zu können, sie werden sich genüßlich vorbeugen, werden blättern, schauen, schmunzeln...

Anmerkungen

- 1 Michel Cabaud: Paris et les Parisiens sous le Second Empire, o. O. (Paris) 1982, darin die Photographien: »Le Passage du Baromètre« (Charles Marville; Bibliothèque Historique de la ville de Paris), S. 164. – »Le Cul-de-sac des Patriarches« (Charles Marville; ebd.), S. 39. – »Construction du Nouvel Hôtel-Dieu« (Delmaet/Durondelle; Bibliothèque Nationale, Paris), S. 108/109.
- 2 Gustave Courbet (1819): Les lutteurs (Die Ringer), 1853, Öl auf Leinwand, 252 x 198 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum; Farbabb. in: Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen. Herausgegeben von Werner Busch und Peter Schmock, Weinheim / Berlin (West) 1987, S. 699 (Beitrag Klaus Herding).
- 3 Vgl. zum Tanz im Zweiten Kaiserreich: Jean-Baptiste Carpeaux. Der Tanz. Kunst, Sexualität und Politik. Von Anne M. Wagner. Ins Deutsche übertragen von Friedrich Gross in Verbindung mit dem Herausgeber, Frankfurt am Main 1989 (= kunststück. Herausgegeben von Klaus Herding), insbesondere S. 88-94.
- 4 Vgl. Johann Christian Schoeller. Karikatur und Satire in Biedermeier und Vormärz. 54. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz, 27. April bis 4. Juni 1978. Mit einem Vorwort von Robert Waissenberger und Beiträgen von Wilhelm Deutschmann, Johann Hüttner/Otto G. Schindler und Reingard Witzmann, Wien 1978, Kat. 294, S. 93. Weitere Blätter Schoellers zur Frauenemanzipation als Kat. 293, 295-297, ebenda.
- 5 Zur Heraklesfigur als Symbol des Volkes vgl.: Michel Vovelle: La Révolution Française. Images et Récit 1789-1799. Tome III. Septembre 1791 à juin 1793, Paris 1986, S. 226-229 (mit Abbildungen). Zur Darstellung Ludwigs XIV. als Herakles vgl. beispielsweise: Martin van den Bogaert, gen. Desjardins (1639/1640-1692), König Ludwig XIV. von Frankreich als Herkules, 1675, Marmor, Höhe 96 cm, Washington National Gallery. Die genannte Karikatur des »Kladderadatsch« ist überschrieben »Das schwarz-rothe Turnier des neunzehnten Jahrhunderts« und zeigt Bismarck im Ritterkampf (Kulturkampf) mit dem Papst, während der »Social-Demokrat« auf seinen Gang gegen Bismarck wartet, vgl. Abb. 47, S. 45, in: Friedrich Gross: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989.