

Auch müßte m. E. die steinerne Statue des Apostel Paulus, 1513 durch Probst Anton Kreß als Memorie in den Lorenzchor gestiftet, erneut untersucht werden. Die Statue war 1933 als Werk von Stoß ausgestellt worden, obwohl D. Stern den urkundlich genannten „Meister veitten“ mit Veit Wirsberger identifizieren wollte. Dessen Crucifixus in der Pfarrkirche von Katzwang ist aber doch sehr anders gear- tet, während die physiognomische Ähnlichkeit mit Werken von Stoß ausgeprägt erscheint.

In dem abschließendem Kapitel des Katalogtextes entwirft Eduard Ispording das „Bild des Veit Stoß und seiner Kunst im 19. Jahrhundert“, eine Darstellung, die wissenschaftsgeschichtlich ebenso aufschlußreich ist wie denkmalpflegerisch. Der Eifer der Neugotik hat im Dünkel des Bessermachens viele Traditionen ent- stellt. Das gilt besonders von Heideloffs Eingriffen in die Ausstattungen der Nürn- berger Stadtkirchen. Und ebenso schwer sind die älteren, an den einzelnen Werken vorgenommenen Adaptierungen zu entlarven. Wenn z. B. jetzt die Restaurierung des Crucifixus aus dem Heiliggeist-Spital ergab, daß er im Laufe der Zeit zwölf grundierte Fassungen erfahren hat, dann bedarf es eines geradezu kriminalistischen Scharfsinns, solche Diagnosen mit den dürftigen Daten der dokumentarischen Überlieferung zu akkordieren.

Theodor Müller

EREIGNISKARIKATUREN, Geschichte in Spottbildern 1600—1930
Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte,
Münster, 11. 9.—13. 11. 1983. Katalog hg. von Siegfried Kessemeier, mit Beiträgen
von Siegfried Kessemeier, Heiko K. L. Schulze, Alfred Pohlmann und Carin
Gentner

Seit Anfang der siebziger Jahre werden wir mit Veröffentlichungen zum Thema Karikatur überschüttet. Viele dieser Publikationen sind in einer peinlichen Weise unzulänglich. Wegen der heute nur schwer faßbaren Bezüge zum Zeitgeschehen lassen sich Karikaturen meist nur unter großen Mühen entschlüsseln. Doch wer da- zu imstande ist, kennt sich gewöhnlich nicht in der Geschichte der Karikatur aus. Die Forschungseinrichtungen der Bundesrepublik erleichtern dem Wissenschaftler in keiner Weise seine Arbeit. Es gibt bei uns kein Museum, in dem Karikaturen konsequent gesammelt werden, es gibt also keine zentrale Forschungsstätte. In der DDR hat man dem Museum zu Greiz diese Aufgabe zugewiesen. Unter den gegebenen Umständen ist es eine Zumutung, unerfahrene, junge Wissenschaftler mit der Bearbeitung umfangreicher Komplexe von Karikaturen zu betrauen.

Gleich dem Katalog der Hannoveraner Wilhelm-Busch-Ausstellung „Zwischen Flugblatt und Cartoon“ gibt auch der Münsteraner Katalog ein dramatisches Bild der mißlichen Lage. Als Materialsammlung ist die Ausstellung dankenswert; doch gegen die Art, wie der Katalog präsentiert wird, fällt es schwer, ein Unbehagen zu unterdrücken. Wie schon der Untertitel der Münsteraner Ausstellung sagt „Ge-

schichte in Spottbildern", geht es vor allem darum, die Karikaturen inhaltlich zu deuten. Nachdem man sich einmal der Historie verschrieben hat, nennt man in der Einführung das Museum für Kunst und Kulturgeschichte schlicht ein historisches Museum. Auch sonst nimmt man es mit dem Wort nicht so genau. Einen so klar abgrenzenden Begriff wie Ereigniskarikaturen weicht man auf, indem man ihn auf Spottbilder ausdehnt, die sich mit Ereignissen in Verbindung bringen lassen. So sind denn auch symbolische Darstellungen und Karikaturen auf einzelne Persönlichkeiten wie auf Situationen allgemeiner Art (Zeitgeist) in den Katalog aufgenommen, bestimmen streckenweise das Bild der Ausstellung. Natürlich hätte man andersherum den Überbegriff „politische Karikaturen" im Vorwort enger eingrenzen können, denn politische Karikaturen wären es allemal geblieben.

Bereits in der Einleitung ist angekündigt, formale Kategorien seien nur ein Nebenaspekt. In Wahrheit hat man fast gänzlich darauf verzichtet, danach zu fragen, mit welchen Mitteln eine Idee verwirklicht wurde. So fehlen denn auch im Literaturverzeichnis fast alle neueren Veröffentlichungen zur Karikatur. Bei den einzelnen Meistern hat man statt auf die einschlägigen Monographien auf Lexikaartikel verwiesen.

In den Flugblättern, die der eigentlichen Karikatur vorangingen, werden die Ereignisse in mehr oder weniger sprechenden Sinnbildern verspottet. Als Höhepunkt dieser ersten Abteilung werden die Radierungen Romeyn de Hooghes herausgestellt. Da man die kunsthistorische Literatur im wesentlichen ignorierte, wußte man nicht, daß John Landwehr 1973 ein Werkverzeichnis der Radierungen de Hooghes herausgebracht hatte. Dort werden die Nummern 51—53 und 59 des Kataloges als willkürliche Zuschreibungen abgelehnt. Tatsächlich sind auch diese Blätter, die zweifellos an de Hooghe erinnern, weniger sorgfältig durchgearbeitet als die für den Meister gesicherten Radierungen. Nr. 59 ist in einer überarbeiteten Fassung zu sehen; die ursprüngliche Fassung zeigte an Stelle des kleinen Bildchens im oberen Eck einen gallischen Hahn. Auch ein Teil der Inschriften wurde nachträglich hinzugefügt. Das Blatt wurde also erst im nachhinein mit der Schlacht von Ramillies in Beziehung gebracht. Daher kann mit dem Kriegsknecht nicht der bayerische Kurfürst gemeint sein. Eine solche Deutung hätten schon die Frösche — nicht Kröten — auf dem Schild des Kriegers verboten. In Karikaturen wurden nämlich die Franzosen immer wieder als Froschesser verspottet.

Aus eigenem Besitz kann Münster mit einer Reihe der Hauptblätter Gillrays aufwarten, darunter die bitterböse Karikatur auf die französische Revolution "The Zenith of the French Glory". Angesichts dieser Serie bedeutender Blätter wundert man sich, daß man ihre Wirkung durch Kopien aus der Zeitschrift „London und Paris" beeinträchtigt und sogar einer der Kopien im Katalog ein Vollbild zubilligt. Bei Nr. 86 unterließ man es, darauf hinzuweisen, daß in der Kopie Napoleon, der am Bratspieß des Teufels zappelt, durch einen gallischen Hahn ersetzt ist. In einem der einführenden Aufsätze wird zwar auch das Original vorgestellt, irrtümlich aber die Kopie ebenfalls für Gillray in Anspruch genommen und damit der eigentliche Grund für die Entschärfung verdeckt. Die Kopie entstand in Weimar. Dort hatte

man 1803 sehr viel mehr Grund, sich vor dem Eroberer zu fürchten, als im sicheren London. Auch mag die Rücksicht auf die Empfindlichkeiten aller Fürsten gegenüber einer allzu drastischen Verspottung eines ihresgleichen die Redaktion bewegen haben, Napoleon durch eine Symbolfigur zu ersetzen. Wie angebracht die Vorsicht des Verlages Napoleon gegenüber war, zeigen die Ereignisse nach 1806. Nachdem Napoleon Deutschland praktisch in seiner Hand hatte, mußte die Redaktion zunächst nach Halle und dann nach Rudolstadt flüchten und mußte, den Franzosen zu Gefallen, die gezähmte Zeitschrift „London und Paris“ in „Paris und London“ umbenennen. Die Vorlagen Gillrays gelangten als Briefe nach Weimar. So konnte die besprochene Kopie bereits zwei Monate nach Erscheinen des Originals der Zeitschrift beigegeben werden. Der Londoner Korrespondent der Zeitschrift, der vorsichtshalber nie seinen Namen nannte, schrieb auf der Rückseite eines jeden Blattes einen ausführlichen Kommentar. Diese Bilderbriefe befinden sich unbeachtet in einem Klebeband der Berliner Kunstbibliothek.

Das farbig abgebildete Blatt „Une Scène du déluge survenu dans le Nord en 1806“ besticht durch die drastische Übertreibung des Vorgangs. Gerade Zeichnern, die einer mehr naiven Darstellung verpflichtet sind, gelingen gelegentlich auf diese Weise überzeugende Wirkungen. Dieses Blatt spiegelt ganz unmittelbar die Aversionen Napoleons gegen die Königin Louise und den Prinzen Louis Ferdinand wider (s. das Gespräch Napoleons mit dem Konsistorialrat Erman, *Deutschland unter Napoleon in Augenzeugenberichten*, München 1976, S. 178/79). Der Tote, der unten im Meer schwimmt, ist nicht der Kurfürst von Hessen-Kassel, sondern der Napoleon so verhaßte Hohenzollernprinz.

Die Nummern 105, 117, und 119 sind von Michael Voltz. Nr. 105 ist nicht 1809, sondern erst im Frühjahr 1814 entstanden. Das hätte man auch der Darstellung entnehmen können. Die Adler, die als Symbole Rußlands, Österreichs und Preußens den wankenden Thron Napoleons mit Blitzen bedrohen, wären 1809 eine wahnwitzige Utopie gewesen. Auch kam Neuchatel, das in den beigegebenen Versen erwähnt wird, erst 1814 wieder an Preußen zurück. Nr. 117 ist eine Kopie nach einer Radierung Schadows, Nr. 118 eine Radierung nach einer Zeichnung des Berliner Meisters. Schwer zu verstehen ist, daß von Schadow selbst in der Ausstellung kein einziges Beispiel zu sehen ist. Die Leihgeber, die man in Anspruch nahm, hätten auch in diesem Fall aushelfen können.

Zu den erfolgreichsten Karikaturen aller Zeiten dürfte das Brustbild Napoleons gehört haben, das nach Art Arcimboldos aus Leichen der Gefallenen, aus einer Landkarte mit den Schlachten Napoleons, aus einem Spinnennetz und anderem zusammengesetzt ist. Das Blatt wurde in Deutschland ungezählte Male kopiert. Bei der Durchsicht der einschlägigen Literatur fand ich unter sieben Abbildungen sechs verschiedene Fassungen. Auch das ausgestellte Blatt ist eine Kopie. In England (Hieroglyphic Portrait of the destroyer) wie in Italien hat man dieses Blatt wiederholt. Der außerordentliche Erfolg der grausen Darstellung zeigt, wie sehr in den Jahren nach dem Sturz Napoleons die Toten, die in den Schlachten des Eroberers gefallen waren, das Bild des Kaisers bestimmten. All diese Korrekturen zu Voltz

hätte man mühelos herausfinden können, wenn man Karl Hagen *Johann Michael Voltz* und Friedrich Schultze *Die deutsche Napoleonkarikatur* eingesehen hätte.

Mit guten Gründen haben die Bearbeiter des Kataloges darauf verwiesen, daß Karikaturen nicht einen Tatbestand festhalten, sondern eine bis zur Unterstellung gehende Tendenz zum Ausdruck bringen. Sie haben daher am Schluß eines jeden Kommentars die Tendenz des Blattes angegeben. Gelegentlich wurden sie selbst dabei das Opfer ihrer eigenen Voreingenommenheit. So heißt es bei Nr. 124: „Im Anti-Zeitgeist macht Voltz die Restauration lächerlich und tritt für revolutionäre Veränderung ein (— die er im Zeitgeist verspottet)“. Es wird also unterstellt, die Alternative zur Restauration sei allein die Revolution. Tatsächlich hofften jedoch die gemäßigten Bürger, zu denen auch Campe, der Auftraggeber von Voltz gehörte, die Fürsten würden den aufopferungsvollen Einsatz des Volkes während der Befreiungskriege mit einem Mitspracherecht belohnen. Es war also durchaus sinnvoll, gleichzeitig den Adel, der auf seine Privilegien pochte, und im Gegenstück den Revolutionär anzuprangern.

Zwei Drittel der Blätter sollen die deutsche und europäische Geschichte zwischen 1815 und 1930 verlebendigen. Das hat seinen Sinn, kommt dem gewachsenen Interesse an Geschichte entgegen. Die Qualität dieser Karikaturen erreicht freilich selten höheres Niveau. Doch die Bearbeiter des Kataloges betrachten die Darstellungen aus einer anderen Perspektive, sehen in der Pressefreiheit nicht die Voraussetzung für ein Gedeihen der Karikatur, sondern schon die Erfüllung, und kommentieren: „in dem revolutionären Deutschland kam es zu einer Blüte der Karikatur wie nie zuvor“. Tatsächlich hatte es „nie zuvor“ so viele Karikaturen gegeben. Doch ein Blick auf die französischen Karikaturen der Zeit macht deutlich, daß die Quantität nicht in Qualität umschlug. Künstlerisch gesehen sind die 48er Karikaturen der schwächste Teil der Ausstellung.

Für Nr. 176 ist Ph. Veit als Autor genannt. Tatsächlich handelt es sich um ein Spottblatt auf Philipp Veit — gemeint ist der bekannte Maler in der Nachfolge der Nazarener —, auf seinen Freund Steinle und auf den preußischen General Radowitz. Die Darstellung ist zunächst einmal eine Persiflage auf die Kunst der Nazarener und die betont katholische Haltung Veits: Radowitz thronend mit Heiligenschein; der Mann, der vor dem General kniet und ihm den Mantelsaum küßt, ist Steinle; hinter der Hauptgruppe, zu der noch ein weiterer Zeichner gehört, ein betender Engel und betende oder verzückt gestikulierende Männer! Im übrigen soll natürlich die konservative Haltung Veits, Steinles und des Generals angeprangert werden (zu Veit und Steinle s. Norbert Suhr, *Karikaturen von Philipp Veit, Mainzer Zeitschrift* 1981). Die Beschriftung „Wir sind das Salz der Erde — Wacht, daß sie nicht versalzen werde“ antwortet auf die Karikatur Veits „Das politische Sonnenmikroskop“ mit der Unterschrift: „Aufgepaßt meine Herren und Damen! — Ein klein wenig Salz und alle diese Confusionsthierchen verschwinden, sie lösen sich auf, werden ein nichts“. Die Signatur *Ipse fecit* ist natürlich blanker Hohn. Auf diese Drei vom konservativen Lager gibt es von der Hand Philipp Winterwerbs

noch ein weiteres Spottblatt. In dieser Darstellung überreicht Veit dem General sein „politisches Sonnenmikroskop“.

Immer wieder begegnet man wohlbekannten Motiven; doch auf solche ikonographischen Zusammenhänge ist nur in einem sehr vordergründigen Aufsatz „Bildüberlieferung in der politischen Karikatur“ eingegangen. Im Katalogtext fehlen durchweg die Hinweise, die man erwarten würde. Sie könnten gelegentlich sehr aufschlußreich sein, sie könnten auch historische Parallelen aufdecken.

Die beiden letzten Abschnitte „Preußen und Europa 1850—1914“ und „Erster Weltkrieg und Weimarer Republik 1914—1930“ machen deutlich, wie sehr im Bereich der Karikatur der Kunstbetrieb in Routine zu erstarren drohte. Nach dem Tode Daumiers scheint der zeichnerische Witz fast gänzlich verloren gegangen zu sein. Von den reichlich präsentierten Großköpfen geht nur gelegentlich eine unmittelbar ansprechende Wirkung aus. Die zu diesen reinen Personenkarikaturen gehörenden Texte erschöpfen sich nicht selten im Biographischen, streifen nur das Ereignis, das durch den Dargestellten herausgehoben werden soll. Erst seit der Jahrhundertwende wußte man wieder mit überraschenden Stilisierungen und schlagenden Erfindungen zu schockieren; doch viele dieser Karikaturen erschrecken durch ihre haßerfüllte Sicht. Unter den letzten 100 Blättern überwiegen die mechanischen Druckverfahren. Da man ohnehin auf solche Drucke angewiesen war, hat man sich im Bedarfsfall mit Reproduktionen beholfen.

Selbstverständlich kann man sich auf eine solche Ausstellung einlassen. Auch wird niemand den Nutzen eines Kataloges bestreiten wollen, der den Münsteraner Besitz an Karikaturen festhält. Doch wird man sich angesichts eines derart anspruchsvoll aufgemachten Kataloges fragen lassen müssen, ob in einem solchen Fall ein Rückzug auf eine derart einseitige Betrachtungsweise erlaubt ist. Man würde doch erwarten, daß bei diesem Aufwand die Phänomene in ihrer Ganzheit beschrieben werden und kann nicht verstehen, daß streckenweise die Ergebnisse der älteren Forschung einfach übergangen sind.

Max Hasse

DIMENSION IV. NEUE MALEREI IN DEUTSCHLAND

Wettbewerb und Ausstellung der Philip Morris GmbH in Berlin (Nationalgalerie), 10. 9.—30. 10. 1983; München (Haus der Kunst), 14. 1.—26. 2. 1984; Düsseldorf (Städtische Kunsthalle), 16. 5.—17. 6. 1984. Katalog hg. von Jürgen Harten, Dieter Honisch, Hermann Kern, München 1983.

Die Berliner Ausstellung begann, als glaubte sie nicht recht an sich selbst: Hatte der Besucher der Nationalgalerie das großzügige Entree durchschritten und war so auf Großes vorbereitet, traf er zuerst auf — Charly Banana. „Drei vermummte Partien — oder die Achtung einer anderen Lebensweise“ (drei orientalische Frauen unter Camel-Kamelen, gerahmt von zwei Palmen). Das ist in Berlin durchaus ein Thema, zumal wenn es nicht ohne Witz formuliert ist. Doch genügt der Grad der