

Politische Karikatur. Zwischen Journalismus und Kunst

Herausgegeben von
Dietrich Grünewald

VDG

Wien 2002

Weniger Ordnung Die Weimarer Republik im Spiegel des *Simplicissimus*

Gertrud Maria Rösch

Der *Simplicissimus* und die Anfänge der Weimarer Republik

Als am 9. November 1918 die Weimarer Republik ausgerufen wurde, bestand der *Simplicissimus* schon beinahe 25 Jahre. Diese Zeitschrift wurde, wie das schon im Kaiserreich der Fall gewesen war, zu einem satirischen Spiegel und erlaubt es uns, den nachgeborenen Lesern, Aspekte der politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeit der Republik zu erfassen. Wie problematisch das Verhältnis der Zeitschrift zu diesem Staat war, ließe sich an fast allen Bereichen der Politik zeigen. Herausgegriffen seien hier die zentralen Bereiche, die in der gegenwärtigen Nationalhymne genannt sind: *Einigkeit und Recht und Freiheit*. Das mag zunächst den Verdacht des Anachronismus auf sich ziehen, begann doch die damalige Nationalhymne mit den Worten *Deutschland Deutschland über alles*. Offiziell war dieser Text von Hoffmann von Fallersleben aus dem Jahr 1841 durch eine Verordnung des Reichspräsidenten am 11. August 1922 als Nationalhymne festgelegt worden. Als Anspruch der Verfassung und der Politik waren *Einigkeit und Recht und Freiheit* jedoch durchaus präsent und können als eine ‚Suchformel‘ dienen, um sich durch sie dieser problematischen Republik und dem noch problematischeren Verhältnis der Zeitschrift zu dieser zu nähern. Allerdings sind die Zeichnungen mehr als nur seismografische Aufnahmen des politischen und kulturellen Lebens; an ihnen lassen sich grundsätzliche Aspekte der Karikatur diskutieren. Dazu gehören die Fragen nach dem Charakter der Karikatur als ‚Mischgattung‘, die zwischen Bild und Text gestellt ist und in der die spezifischen Leistungen des jeweiligen Mediums sichtbar werden (vgl. Willems 1989).

Zum *Simplicissimus* mögen ein paar Worte genügen: Die Zeitschrift wurde 1896 in München von Albert Langen und Thomas Theodor Heine gegründet. Texte und Bilder übten pointiert Kritik an Gesellschaft und Politik, verschonten aber einige Bereiche und Personen sehr konsequent: Das waren der Reichsgründer Bismarck sowie sein ‚Werk‘, das geeinigte, unter preußischer Führung stehende Reich, dessen internationale Bedeutung und wirtschaftliche Größe hochgehalten wurde. Im Kreuzfeuer der Kritik standen dagegen die Politiker in der Nachfolge Bismarcks: der Kaiser, weil er Bismarck entlassen hatte, der langjährige Reichskanzler Bernhard von Bülow und alle prominenten Gruppen der Mittel- und Oberschicht, also die Offiziere, die Corps-

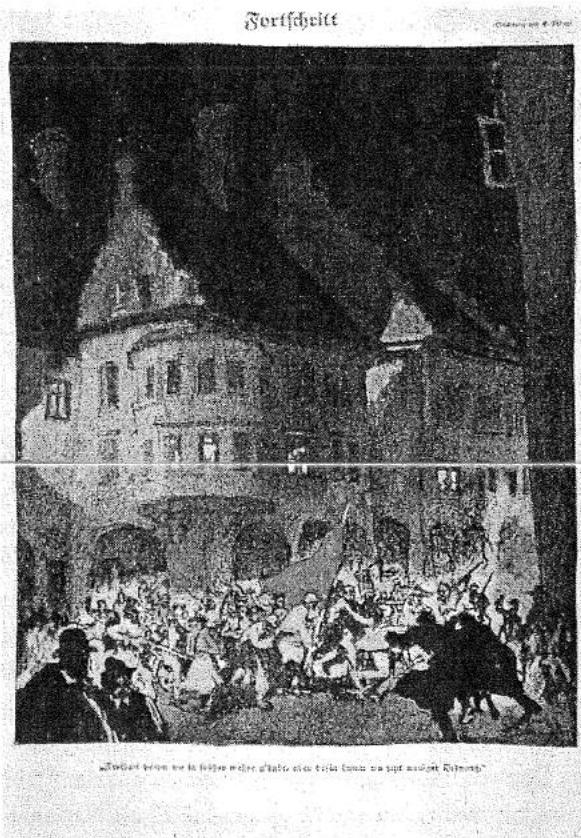


Abb.1: Eduard Thöny: Fortschritt
(*Simplicissimus*, 23. Jg., 49/1919)

studenten, die Geistlichen und die reichgewordenen Unternehmer, sofern man ihnen Dünkel, Dummheit, Fanatismus, Prahlerei und Verschwendung vorwerfen konnte. Die für diese Form aggressiver Kritik geschaffene Allegorie war die rote Dogge. Nicht angegriffen wurden dagegen die so genannten „kleinen Leute“, also die Arbeiter, ebenso wenig vor 1914 deren politische Vertretung, die Sozialisten. Das wirtschaftlich sehr erfolgreiche Blatt musste sich im Ersten Weltkrieg der Zensur unterstellen, die die Mitarbeiter aber in eher vorausgehendem Gehorsam erfüllten. Nach 1918 waren die Redakteure mit der neuen Staatsform der Republik konfrontiert, deren Vorgeschichte ein verlorener Krieg und eine Revolution waren.

Eduard Thönys Zeichnung ‚Fortschritt‘ von 1919 gibt ein erstes Zeugnis davon, wie diese Revolution gesehen wurde (Abb. 1). Liest man die Zeichnung von der Subscriptio her, so läuft sie darauf hinaus, dieses Ereignis zu verurteilen und verächtlich zu machen: „Freiheit hamm ma ja früher mehra g'habt, aber dafür hamm ma jetzt weniger Ordnung.“

Diese Zeile bezieht ihren Witz aus der Antithese von ‚mehr‘ und ‚weniger‘, bei der aber ein ‚mehr‘ und ‚weniger‘ der gleichen Sache zu erwarten ist. Auf dem Austausch der

Gegensätze, „mehr Freiheit“ versus „weniger Ordnung“, beruht die formale Struktur der Zeile, ihre paradoxe Pointe. Sie läuft auf eine Verklärung der Vergangenheit hinaus, in der beides existierte, Freiheit und Ordnung. Die Subscriptio entwirft so ein wenig freundliches Bild von diesem Ereignis, aber es gelingt ihr nicht, die intrikate Ambiguität der Zeichnung zu arretieren und ideologisch auf die Ablehnung der Revolution einzuschwören, denn das Bild erlaubt eine alternative Lektüre, die sich an den von Ernst Gombrich (1984, S. 348-401) dargelegten „natürlichen Metaphern“⁴¹ festmacht. Im Licht, auf der Straße, marschieren die Revolutionäre; im Schatten dagegen, als schwarze Umrisse sichtbar, verbleiben die Unbeteiligten, die in der Logik der Antithese als die Dunkelmänner der Konterrevolution einzuschätzen sind. Die Logik von Dunkel und Hell als Analogie zu Reaktion und Revolution setzt sich in der durch die Farbkomposition herausgehobene, bewegte rote Fahne fort. Dieses Signal und der Pulverdampf über dem Zug der Revolutionäre rufen zwei wesentliche Elemente aus dem Gemälde ‚28. Juli 1830. Die Freiheit führt das Volk‘ (1830) von Eugène Delacroix auf. Durch diese Bildzitate wäre die Revolution also zustimmend als siegreiche politische Aktion interpretiert. Der maßgebliche Unterschied zu Delacroix’ Bild besteht in der Wahl der Umgebung, in der das revolutionäre Geschehen platziert wird. Steigt auf dem Gemälde von 1830 die Frauenfigur der Freiheit aufwärts über die Barrikaden und signalisiert in der herausgehobenen Position vor dem freien Himmel den Sieg ihrer Anhänger, so lässt Thöny die Gestalten vorbei an den hohen und imposanten Giebeln der Bürgerhäuser durch die Straße drängen. Sicherlich ist damit das Ereignis eindeutig lokalisiert und die Wiedererkennbarkeit Münchens gewährleistet; zugleich wird das revolutionäre Geschehen aber relativiert zu einem Zug kleiner Gestalten vor den aufragenden Hausfassaden, die Solidität und Wohlstand repräsentieren und die Beteiligten wie dahergelaufene Niemande erscheinen lassen. So bleibt die Aussage der Zeichnung über die Revolution eher ambivalent und wird von der Subscriptio nur zum Teil erfasst. Dieses nicht ganz zur Deckung zu bringende Verhältnis von Bild und Text liegt in diesem speziellen Fall in der Eigendynamik der bei Delacroix entlehnten Bildzitate, die der Darstellung der Revolution eine unerwartete Emphase unterlegen. Ganz generell erweist sich darin der Rang der Karikatur als ‚Zwitter‘, die dann, wenn denn die grundsätzliche Ambivalenz der bildkünstlerischen Darstellung arretiert werden soll, der deutenden Festlegung durch den Text bedarf (vgl. Rösch 2000, S.129-133, S. 233-237).

„Bilder“ der Weimarer Republik Keine Einigkeit

Die Frage nach der Einigkeit durchzog die Verfassungsdebatte im Jahr 1919 von Anfang an, denn das Kaiserreich war ein Staatenbund gewesen, dessen einzelne Mitglieder durch einen Vertrag an das Reich gebunden waren und so genannte Reservatrechte besaßen. Bayern etwa hatte ein eigenes Bahn- und Postwesen; angesichts der traditionellen Gegnerschaft gegen die Berliner Zentralregierung entwickelten sich gerade dort politische Strömungen gegen das Reich besonders stark. Zumal die



Abb.2: Karl Arnold: Bayern und Reich (*Simplicissimus*, 28. Jg., 30/1923)

nationalkonservative Regierung unter Gustav von Kahr leistete nach 1919 in zahlreichen Fragen der Reichsregierung Widerstand, so bei der Entwaffnung der Einwohnerwehren, nachdem der Reichstag im März 1921 schon beschlossen hatte, alle Wehrverbände aufzulösen. Kahr weigerte sich etwa auch, die Verordnung gegen zügellose Hetze, die Reichspräsident Ebert, gestützt auf den Artikel 48, nach dem Mord an Matthias Erzberger unterzeichnet hatte, umzusetzen; das Land manövrierte sich in einen Ausnahmezustand, der erst durch Kahrs Rücktritt beendet wurde.

Diese Separationsbestrebungen Bayerns setzte Karl Arnold in seiner Zeichnung ‚Bayern und Reich‘, erschienen in der Nummer vom 22. Oktober 1923, ins Bild (Abb. 2). Dazu inszeniert er die Metapher, die bildliche Umschreibung einer Handlung, mit der sich jemand selbst schadet: „an dem Ast sägen, auf dem man sitzt.“ Die Elemente der Überschrift sind zunächst nicht als Antagonismus, etwa Bayern gegen das Reich, gegeben, sondern als Reihung. Als Gegnerschaft enthüllt sich dieses Verhältnis erst in der bildlichen Repräsentation. Dabei steht der Baum als Allegorie des Staates und ist an den herabfallenden Blättern als Eiche identifizierbar. Bayern hingegen wird nicht durch die Bavaria oder das Wappentier, den Löwen, vergegenwärtigt, sondern in einer Männerfigur, in der sich die Stereotype der äußeren Erscheinung, des regionalen Phänotyps,

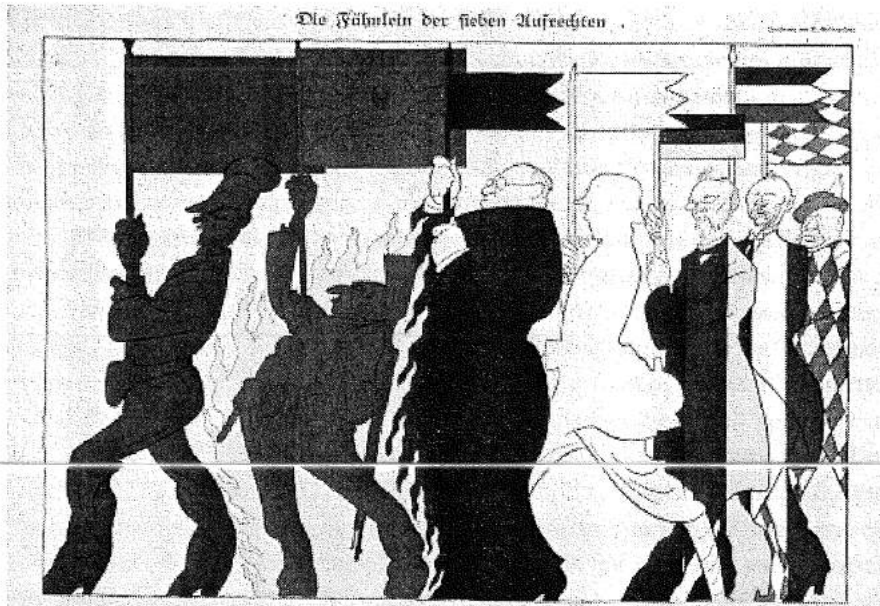


Abb.3: Olaf Gulbransson: Das Fähnlein der sieben Aufrechten

vereinigen. So hat er einen dickleibigen Körper, auf dem das fettwangige Gesicht breit auf sitzt; unschön sind seine große Nase, deren grobe rote Flecken auf starkes Trinken hinweisen, die Tränensäcke unter den Augen und der unordentliche, starke Schnurrbart. Er trägt die kurze Hose, mit gestickten Trägern, darüber eine grüne Jacke und einen Hut gleicher Farbe mit einer Feder. Die Schuhe an seinen Füßen sind klobig, seine Waden stecken in Halbstrümpfen. Mit der rechten Hand hat er begonnen, den Ast abzusägen, auf dem er in seiner ganzen Kompaktheit sitzt. Dem so konstituierten Nationalstereotyp fügt die Subscriptio noch eine weitere Fassung hinzu, die Dummheit und Kurzsichtigkeit. „Es ist ja nur vorübergehend“ wird dem Bayern in den Mund gelegt, aber die Logik des Sprichworts widerlegt diese Meinung: Unter seinem mit boshafter Genauigkeit gezeichneten, schwergewichtigen Körper wird der Ast abbrechen. Das so inszenierte Urteil über die Politik lautet: Dummheit, Bruch mit dem Reich und Schaden für die eigene Sache. Diese Zeichnung verrät keine Sympathie für Bayern, sondern liefert seine separatistische Politik der Lächerlichkeit aus.

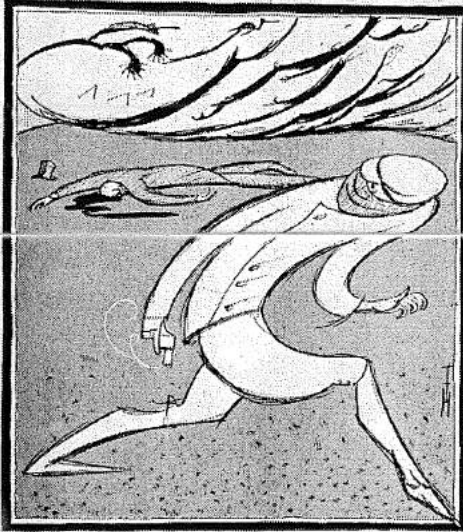
Kritik an Bayern musste aber nicht umgekehrt Sympathie für das Reich bedeuten. Das bewies Olaf Gulbranssons Zeichnung ‚Das Fähnlein der sieben Aufrechten‘, die am 15. Juli 1919, in einem Gedenkheft zu Gottfried Kellers hundertstem Geburtstag, erschien (Abb. 3). Gulbransson lässt die Vertreter aller Parteien und der Reichswehr aufmarschieren; halb sind die Figuren durch Gesichtszüge und Kleidung mimetisch gegeben, halb anti-mimetisch, weil sie durch die Farben ihrer Parteien als Personifikationen politischer Ideen auftreten. Voran geht der Mann der SPD, erkennbar an der Arbeitermütze, gefolgt von seinem Parteirivalen von der USPD, der mit Gewehr und Granaten

zum anarchistischen Kampf gerüstet ist. Hinter ihm gehen der Kleriker vom ‚schwarzen‘ Zentrum, erkennbar an der Soutane, und der Soldat der Reichswehr, weiß und gesichtslos, weil die Armee als Mächtfaktor in den ersten Jahren im Hintergrund blieb und im günstigsten Fall neutral zur Republik stand. Eher hager und kraftlos wirken die zivilen Träger der Fahnen mit den Farben schwarz-rot-gold und schwarz-weiß-rot, die auf die Deutsche Demokratische Partei und die beiden konservativen Parteien, die Deutsche Volkspartei und die Deutsch-Nationale Volkspartei, verweisen. Die letzte Figur, in den heraldischen Farben blau und weiß, deutet auf die Bayerische Volkspartei. Vorgegeben wurde die Komposition der Gruppe durch den Titel einer Novelle von Gottfried Keller, ‚Das Fähnlein der sieben Aufrechten‘. Darin wollte Keller einen „Zürcher Patriotenklub“ schildern, wie er am 25. Februar 1860 an Berthold Auerbach schrieb. Kellers Gestalten sind Gegnerschaft aufgrund ihrer ständischen Herkunft und das Verharren in den gestrigen Meinungen eigen, aber sie werden durch die Handlung, eine Liebesgeschichte mit glücklichem Ende, der Lächerlichkeit überführt. Auch Gulbrandssons Parteimänner sind Gegner und verkörpern Gegensätze, die er durch Attribute und äußere Wesenszüge ins Bild setzt. Vor allem aber beutet er den Symbolwert der Fahne visuell aus, die der Proklamation und Identifikation dienen und vor allem ein einigendes Zeichen darstellen soll. Diese behauptete Einheit wird durch die stark hervorgehobene Unterschiedlichkeit ihrer Träger unglaublich; das so formulierte Urteil über die politischen Verhältnisse der Republik läuft auf den Verdacht des ‚Parteiengänzäns‘ hinaus. Inszeniert wird es in dieser Zeichnung, die Th. Th. Heine 1927 in einem Titelblatt variiierend wiederholen wird, indem aktueller Anlass und literarische Anspielung, beides für sich bereits komplexe Elemente, amalgamiert werden.

Verletztes Recht

Am 25. Juni 1922 wurde der Außenminister Walther Rathenau erschossen; durchweg wurde diese Tat als Folge rechter Mordhetze angeprangert. In dieser Situation, in der sich zahlreiche deutsche Intellektuelle endlich auf die Seite der Republik stellten und dies auch bekundeten, erschien am 19. Juli 1922 das Titelblatt von Th. Th. Heine, ‚Der politische Mord‘ (Abb. 4). Der Anschlag wird verurteilt, das sagt die Subscriptio „Ein Toter und sechzig Millionen Verwundete“, aber mit welchen Mitteln setzt die Zeichnung diese Verurteilung ins Bild? Vor allem tut sie es durch das blasse Violett, das als Trauerfarbe gilt, ferner durch die Darstellung des Täters. Er ist nicht anatomisch-realistisch gezeichnet, vielmehr deutet die Haltung des Körpers auf Verhaltensweisen. Erkennbar ist die Krümmung des Leibes sowie der schleichende Gang, indem er in großen Schritten die Füße mit den Spitzen aufsetzt. Der verummte Mörder wird präsentiert als Flüchtiger, als Schleicher, dem es gelingt, davon zu kommen. Die Szene lässt keine Häuser oder Straßen erkennen; statt dessen liegt im leeren Raum im Hintergrund eine Gestalt in einer Lache. Die als Frack oder Gesellschaftsanzug zu interpretierende Kleidung und der Zy-

Der politische Mord



Ein Töter und frühere Millionen Vermächter.

Abb.4: Thomas Theodor Heine:
Der politische Mord (*Simplicissimus*, 27. Jg., 16/1922)

linder neben dem rechten Arm verweisen auf Rathenaus Äußeres, das auf allen Bildern nicht anders denn als elegant erscheint. Das obere Drittel oder Viertel des Bildes ist von bizzaren Wolken erfüllt, die auf der Szene darunter zu lasten scheinen. Ihre Konturen laufen aus in Krallen, wie auch die Hände des Mörders und die stilisierte Linie des Rauchfadens aus seiner Pistole einer derart krallenhaften Krümmung folgen. So steht die ganze Karikatur unter dieser Signatur des Lastenden, Unwirklichen, Bedrückenden; sie versucht, ein Pendant zur entsetzten, ratlosen Stimmung zu schaffen, die nach dem Mord die öffentliche Meinung beherrschte. Sie erschließt sich, wenn man zeitgenössische Äußerungen zu dieser Tat liest, so diejenige von Kurt Tucholsky in seinem Essay ‚Das Opfer einer Republik‘. Gerade im leidenschaftlichen Ton Tucholskys liegt die Differenz zur Karikatur. Verharrt die Zeichnung in der Anspielung, so nennt der Journalist die Schuldigen beim Namen und verlangt Konsequenzen aus dieser Tat:

„Walther Rathenau ist für die Republik ermordet worden, die ihn niemals geschützt hat. Die unmittelbaren Täter sind unerkant entkommen. Die mittelbaren sind zu fassen. [...] So, wie Karl Helfferich intellektuell an der Ermordung Erzbergers schuld ist, so sind die beiden Rechtsparteien – die Deutschnationale und die Deutsche Volkspartei – schuld an der Verbreitung der faustdicken Lügen und Verdrehungen, die Ra-

thenau das Leben gekostet haben. Die Provinzpresse rast seit Monaten gegen den Republikaner, den Steuererfasser, den Juden Rathenau. Denn das ist hier noch immer so gewesen: was der Junker versaut, muß der Jude ausfressen. [...] Walther Rathenau soll nicht umsonst gefallen sein. Wenn ihr wollt, dann habt ihr an seiner Bahre endlich die Republik!“ (Tucholsky, GW 3, S. 208-210)

Reglementierte Freiheit

Programmatisch formulierte die Verfassung in Artikel 118: „Eine Zensur findet nicht statt“. Aber dies verhinderte keineswegs, dass der öffentliche Diskurs nicht nur durch staatliche Organe, sondern auch durch Interessengruppen wie Berufsverbände und die Kirchen kontrolliert wurde. In der Weimarer Republik bestand, wie Klaus Petersen in seiner Monografie (1995, S. 281) nachweist, ein „Zensur-Verbund“ unterschiedlicher Gruppen, die von einem intensiven Verlangen nach Ordnung motiviert waren und der unaufhaltsamen kulturellen Modernisierung entgegenarbeiteten. Sichtbar wurden die Folgen dieser Freiheit vor allem in der Metropole Berlin, die dank ihrer wirtschaftlichen Entwicklung und ihres Kulturlebens eine zentrale Rolle für das Bild der Republik spielte. Die negativ konnotierte Modernisierung des öffentlichen Lebens schien sich dort nachhaltiger als anderswo zu vollziehen. Jazz, Tango, Unterhaltungsrevuen und vor allem das Kino waren die sichtbaren Zeichen dieser unter dem Verdikt der Amerikanisierung stehenden Massenkultur.

Gerade das Kino galt als Medium mit weiter Verbreitung und nachhaltiger Wirkung. Folglich galt ihm auch eines der zwei Gesetze, die neben dem schon erwähnten Gesetz zum Schutz der Republik überhaupt erlassen wurden, um die Freiheit der Meinungsäußerung zu beschränken: Es war das sehr frühe Lichtspielgesetz vom 12. Mai 1920. Das zweite Gesetz, gedacht zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften, stammte vom Dezember 1926. Die Definition von ‚Schmutz und Schund‘ war erhellend für das gesellschaftliche Klima, denn sie erfasste auch die Pornografie in Text, Bild und Film, die Darstellung des Nackten, Erörterungen der Sexualität in Sittengeschichten sowie Aufklärungsliteratur und Anzeigen für Verhütungs- und Abtreibungsmittel.

Die strafrechtliche Verfolgung des *Simplicissimus* nach dem Schund- und Schmutzgesetz begann mit einem viertelseitigen Bild von Heinrich Zille in der Nummer vom 14. Dezember 1925 unter dem Titel ‚Zille!‘ Zu sehen sind einige Frauen, der Figur nach eher rundlich, die sich an- bzw. auskleiden. Die Subscriptio identifiziert sie als Modelle des Malers und gibt ihr Gespräch wieder: „Erst hamm wa Heinrich’n mit unsre Fijur’n beriehm’t jemacht – un’ denn jeh’t a zum Film!“ (nach Petersen 1995, S. 203f) Diese Zeichnung verstieß gegen § 184 des Strafgesetzbuchs, in dem folgende Tatbestände geahndet wurden: Herstellung unzüchtiger Schriften, Abbildung und Verkauf an Jugendliche unter 16 Jahren, öffentliche Anpreisung von Gegenständen,

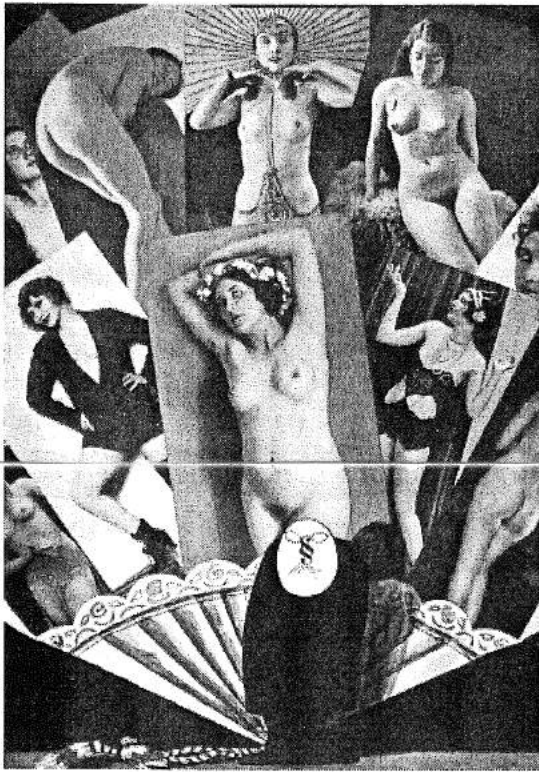


Abb.5: Karl Arnold: Unsers lieben Herrn Staatsanwalts braver Normalmensch (*Simplicissimus*, 30.Jg. 40/1926)

die zu unzüchtigem Gebrauch bestimmt sind, und die Aufreizung zu unzüchtigem Verkehr. Die Nummer der Zeitschrift wurde daher in München beschlagnahmt, aber die Redaktion sprang sofort ihrem Kollegen Zille bei. Karl Arnold veröffentlichte am 4. Januar 1926 eine Collage von Nacktbildern, die schon ungestraft publiziert worden waren (Abb.5). Die Inscriptio ‚Unsers lieben Herrn Staatsanwalts braver Normalmensch‘ bezog sich auf die Bestimmung des Schund- und Schmutz-Gesetzes, das als Maßstab für ein Verbot das „Empfinden einer normal veranlagten Person“ zu Grunde legte. Dieser Maßstab war höchst angreifbar, daher wurden Künstler eher selten und dann zu geringen Strafen verurteilt. Auch im vorliegenden Fall erhielt Arnold gar keine Strafe; Zille sollte 150 Mark zahlen, aber in der Berufungsverhandlung wurde auch diese zurückgenommen. Die nächsthöhere Instanz, das Reichsgericht, gestand ihm schließlich sogar zu: „Von einer Betonung der Geschlechtsteile könne nicht die Rede sein, weil eine Beziehung, zum Geschlechtlichen, zu einem geschlechtlichen Vorgang‘ nicht hergestellt sei. Keine der Frauen trage ihre Reize zur Schau, um ihre Sinnlichkeit zu zeigen“.

Wenn der *Simplicissimus* hier gegen das Schund- und Schmutzgesetz Front machte, so hatte das seine lange Tradition, denn schon im Kaiserreich hatte er sich stets gegen jede Art von Zensur gewehrt, sei es Verkaufsverbot auf Bahnhöfen oder Beschlagnahme. Es

fiel auch hier nicht schwer, die widersprüchliche Definitionsgrundlage des Gesetzes als Ausgangspunkt für seine witzige Demontage zu benutzen.

Die Karikatur als schräger Spiegel der Realität

Karikaturen wie diejenige von Karl Arnold vom 25. Januar 1926 mit der Inscriptio „Alpenball in Berlin“ sind nicht mehr anders als in der wissenden Rückschau zu sehen (Abb. 6). Die Situation wird durch die Subscriptio erklärt: „Donnerwetter. Löwenthal als Hitler! Orjinelle Maske!!“ Bild und Unterschrift beziehen sich witzig aber genau auf die Einschätzung Hitlers um die Mitte der Zwanziger Jahre. Da die Szene gerade auf dem Alpenball angesiedelt ist, verweist sie auf Hitlers Basis in Bayern bzw. in München, wo sein Putsch im November 1923 gescheitert war. Man hatte ihn zu fünf Jahren Festungshaft verurteilt, aber ihn im Dezember 1924 bereits wieder freigelassen. Seine Partei hatte in dieser Legislaturperiode mit vierzehn Abgeordneten den Rang einer Splittergruppe und fiel bei den Wahlen 1928 sogar auf zwölf



Abb.6: Karl Arnold: Alpenball in Berlin (*Simplicissimus*, 30. Jg., 43/1926)

Sitze zurück. Wie seine Kollegen Heine und Gulbransson verharmloste Arnold das Auftreten Hitlers, indem er ihn zur Karnevalsfigur erklärte. Der Maskierte wird durch seinen Namen als jüdischer Bürger identifiziert; dies weist auf die rassistischen Anwürfe in Hitlers Buch „Mein Kampf“ hin. Dass aber ein Angehöriger der dort beschimpften Gruppen sich die Maske des Gegners aneignet, zeigt die weithin geltende Einschätzung Hitlers als nicht ernst zu nehmende politische Größe.

So wird an dieser wie an den anderen Karikaturen der seismografische Wert der Zeitschrift offensichtlich, da sie aufnehmen kann, was in einer Gesellschaft akzeptiert und nicht akzeptiert ist. Der *Simplicissimus* spiegelt sowohl die konkreten politischen Tagesereignisse wie er auch die Stimmung einfügt und das Selbstverständnis registriert, das diese Gesellschaft durchzog. Diese Karikaturen sind also Reflexe gesellschaftlicher Realität, aber als solche mehrfach gebrochen, etwa durch bildkünstlerische Traditionen, wie im Fall der Delacroix-Zitate, oder durch literarische Anspielungen, wie es sich bei Gulbranssons Hommage an Gottfried Keller erwies. Die Kontextualisierung einer Zeichnung, die Freilegung ihrer Verstehensvoraussetzungen genügt daher selten. Hinzu kommen muss die Beschreibung der bildkünstlerischen Spezifik und der Verfahrenweisen der visuellen Umsetzung, die der Karikatur einen Aussagemodus zuweisen, der sich grundsätzlich von jenem des Textes unterscheidet.

Anmerkungen

- 1 Die Schlüssigkeit einfacher Karikaturen könne den Betrachter auch zu irrigen Ansichten verleiten. Ein solches Beispiel gibt Gombrich (1984, S. 396) und weist darauf hin, dass besonders bei natürlichen Metaphern – z.B. Dunkel, das Angst auslöse, Licht, das für das Gute und Schöne stehe – unsere unmittelbare Reaktion aufgerufen werde, die leicht irrezuführen sei.

Literatur

- Gombrich, Ernst H.: Das Arsenal der Karikaturisten. In: Langemeyer, Gerhard u.a. (Hg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten. München 1984, S. 384-401
- Petersen, Klaus: Zensur in der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar 1995
- Rösch, Gertrud Maria (Hg.): Simplicissimus. Glanz und Elend der Satire in Deutschland. Regensburg 1996
- Rösch, Gertrud Maria: Karikatur; Illustration. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 2. Berlin 2000, S. 129-133, S. 233-237
- Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen 1989