

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG  
Jahrbuch 2005

# Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Birgit Bublies-Godau (Bochum), Claude Conter (Luxembourg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Rainer Kolk (Bonn), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Christian Liedtke (Düsseldorf), Carsten Martin (Dortmund), Harro Müller (New York), Maria Pörmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF  
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2005  
11. Jahrgang

# Europäische Karikaturen im Vor- und Nachmärz

herausgegeben von

Hubertus Fischer und Florian Vaßen

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: [www.vormaerz.de](http://www.vormaerz.de)

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2006  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Tanja Weiß, [www.ruebenberger-verlag.de](http://www.ruebenberger-verlag.de)  
Druck: DIP Digital Print, Witten  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-566-8  
*[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)*

Margaret A. Rose (Cambridge)

## Karikatur und Parodie: Private und öffentliche Versteckspiele in der deutschen Kunst um 1850

Wegen Zensur, Vorzensur und Selbstzensur sind (trotz der sogenannten „Karikaturenfreiheit“) viele Karikaturen des 19. Jahrhunderts verschlüsselt und scheinbar nur für ein privates, „eingeweihetes“ Publikum geschaffen worden.<sup>1</sup> Not macht aber erfinderisch, und mehrere kluge bildliche sowie schriftliche „Versteckspiele“ sind wegen der Zensur entstanden und populär geworden.<sup>2</sup>

Im 12. Kapitel von seinem „Reisebild“ *Ideen. Das Buch le Grand* von 1826 schuf Heinrich Heine z.B. eine schriftliche sowie bildliche Karikatur der Zensur, indem er die Zensoren nicht auf das Bild einer Schere (wie in vielen bildlichen Karikaturen der Zeit<sup>3</sup>), sondern auf die aus

---

<sup>1</sup> Vgl. Heinrich Hubert Houben. „Bildzensur im Vormärz. Fragmente aus einer Geschichte der Zensur“. *Cicerone* Bd. 10, Heft 5/6 (1918): S. 69-74, Kurt Koszyk. „Die ‚Düsseldorfer Monatshefte‘ zwischen Revolution und Reaktion“. *Düsseldorfer Jahrbuch* 51. Bd. (1963): S. 198-209, und Joachim Grossmann. *Künstler, Hof und Bürgertum: Leben und Arbeit von Malern in Preußen 1786-1850* (Diss. Phil. Essen 1992). Berlin, 1994. S. 197-204. Sylvia Wolf. *Politische Karikaturen in Deutschland 1848/9*. Mittenwald, 1982. S. 46 (Kapitel II, Anm. 6) schreibt über die von Houben beschriebene Situation betreffend die Bildzensur: „Bildzensur hatte keine rechtliche Grundlage in Preußen, wurde aber dennoch ausgeübt. Friedrich Wilhelm IV. erließ am 28. Mai 1842 ein Ministerialreskript, in dem die Präventivzensur für bildliche Darstellungen untersagt wurde, da sie der gesetzlichen Grundlage entbehre. Aber schon am 1. Februar 1843 ließ er durch eine zweite Anordnung den alten ungesetzlichen Zustand wieder einführen.“ Houben (S. 71) schreibt im übrigen, daß „dieses Gesetzesmonster bis 1848 am Leben blieb“. Laut Grossmann (S. 203-204) wurden *Die Düsseldorfer Monatshefte* von 1847/8 wegen der Seiten 158 (die eine Karikatur des Russen in den „Physiognomischen Fragmenten“ zeigt) und 177-182 („Die große Parade. Nach Hackländers Wachstuben-Abentheuer“) vor solcher Satire von dem preußischen Innenminister gewarnt.

<sup>2</sup> Vgl. auch Karl Riha über Philipons Karikatur von Louis Philippe als „Birne“ in „Daumiers *Robert Macaire*“. *Kritik, Satire, Parodie*. Hg. Karl Riha. Opladen, 1992. S. 83-94. Riha (S. 85) beschreibt Philipons Birne als „Vorspiel eines [...] aus der Not geborenen Versteckspiels der Karikatur“. Eine Verteidigung der Karikatur findet im übrigen in Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* (eine Anspielung auf Aristoteles' Theorie der Komödie) von 1853 statt.

<sup>3</sup> Vgl. auch Heines Bezeichnung der Zensur als eine „große Schere“ in der Vorrede zu den *Französischen Zuständen* von 1831/32 (Elster, 1893. Bd. 5, S. 23), und vgl. Grossmann (wie Anm. 1). S.198, Abb. 44: Eine anonyme Darstellung Friedrich Wilhelms IV von 1843 betreffend die sogenannte „Bilderfreiheit“ von 1842-1843. Grossmann kommen-

der Zensur resultierenden Leerstellen (bzw. Ellipsen) im Text reduzierte.<sup>4</sup>

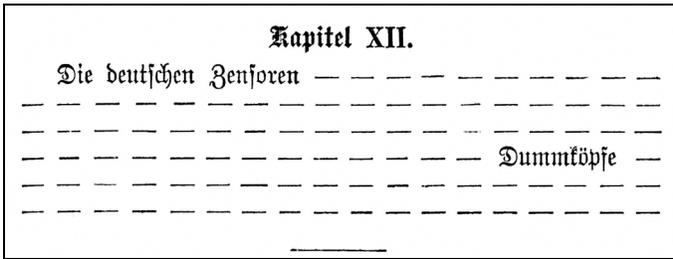


Abb. 1. Heinrich Heine: Kapitel XII. *Ideen. Das Buch le Grand* (Reisebilder II) (1826).<sup>5</sup>

Heines Publikum brauchte nur von der Zensur im allgemeinen zu wissen, um Heines Satire auf sie aus dem Jahre 1826 zu verstehen. In Heines *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* von 1842 werden jedoch mehrere Figuren karikiert, deren spezifische Identitäten vom Leser entschlüsselt werden müssen.

Zunächst wird Heines nicht sehr geliebter Lehrer August Wilhelm von Schlegel in Heines modernem *Sommernachtstraum* für seine Übersetzung bzw. Verwandlung von Shakespeares ätherischem „Puck“ in einen (der nordischen Mythologie nach) unterirdischen „Droll“ persifliert.<sup>6</sup> Hier müssen Heines Leser nicht nur Shakespeares Originaltext und A.W. Schlegels Übersetzung<sup>7</sup>, sondern auch Heines Verhältnis zu Schlegel kennen oder kennenlernen.<sup>8</sup>

---

tiert: „Noch ist er [Friedrich Wilhelm IV] von Symbolen der Zensur umgeben: auf den Stühlen sind Lichtputzschere, Tintenfaß und Papierschere zu sehen.“

<sup>4</sup> Die Unterschriften auf Bildern konnten auch von der Zensur zur Zeit der sogenannten „Karikaturenfreiheit“ zensiert werden (vgl. Houben [wie Anm. 1], S. 71).

<sup>5</sup> In der Stilistik bedeutet *Ellipse* die Auslassung von „minder wichtigen“ Worten innerhalb eines Satzes und deren Sonderform *Aposiopese* die Auslassung von wichtigeren Worten (vgl. Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 1964. S. 158). Hier schafft Heine jedoch mit Ironie den fast kompletten Satz „Die deutschen Zensoren [sind] Dummköpfe“ durch die Auslassung von unwichtigen sowie wichtigen Worten. (Vgl. auch Laurence Sterne's *Tristram Shandy* [1760-67].)

<sup>6</sup> Vgl. auch Margaret A. Rose. „Carnival and ‚Tendenz‘; satiric modes in Heine's ‚Atta Troll. Ein Sommernachtstraum““. *AUMLA* 43 (May 1975): S. 33-49. (Atta Troll erinnert auch an den Esel [Bottom] in Shakespeares Stück; vgl. Rose, ebd., S. 33ff.)

<sup>7</sup> Vgl. auch Frank Jolles. *A. W. Schlegels Sommernachtstraum in der ersten Fassung von 1789*. Göttingen, 1967.

<sup>8</sup> Heine spricht z.B. von dem „armen“ Schlegel in der französischen Ausgabe.



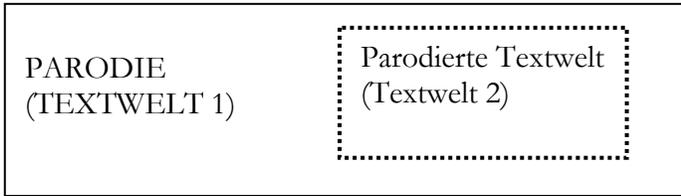
Abb. 2. „Der Zensor auf seinem Steckenpferd“.  
Detail von Daumiers „Le Charenton Ministériel“.  
*La Caricature* 83 (1832).

Zudem werden „Tendenzdichter“ der Zeit, wie Ferdinand Freiligrath mit dem „Tendenzbären“ Atta Troll, karikiert und ihre Verse in Atta Trolls Reden parodiert. Es ist wichtig, daß Heines Publikum versteht, daß Heine die Tendenzdichter nicht aus der Perspektive des konservativen Laskaro kritisiert. Man muß fast Mitleid mit dem toten Atta Troll haben. Heines Welt ist komplex; der liberale Poet wird sowohl von den Tendenzdichtern als auch von ihren Gegnern belästigt. Heine wendet demgemäß Techniken der literarischen Parodie sowie der bildlichen Karikatur an, welche die Tendenzdichter mit Atta Trolls Bärenhaut bekleiden, um ihr bärenhaftes Brummen auf eine verschlüsselte, maskierte, ironische Weise parodistisch darzustellen,<sup>9</sup> die selbst keine direkte „Tendenzdichtung“ ist.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Der Bär Atta Troll bietet dem Dichter eine „Bärenhaut“ an, in der Heines Gegner zuerst maskiert und dann satirisch entlarvt werden können. (Vgl. auch Margaret A. Rose. *Die Parodie: Eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik*. Meisenheim am Glan, 1976. S. 120, und Dies. *Parody: ancient, modern and post-modern*. Cambridge, 1993. S. 90 über den Gebrauch von „Masken“ in der Parodie.)

<sup>10</sup> Wie schon gesehen, kann die Karikatur einen Gegner auf ein besonderes Merkmal reduzieren und dieses Merkmal dann überladen oder übertreiben. Innerhalb Heines Epos wird die Karikatur der Tendenzdichtung aber auch Teil eines neuen Ganzen.

Solche Parodien stellen auf ambivalente Weise wenigstens zwei „Textwelten“ dar, um das von Siegfried J. Schmidt benutzte Wort noch einmal zu gebrauchen.<sup>11</sup> Von der zweiten zitierten oder nachgeahmten Textwelt finden wir fast immer nur Bruchstücke, die wegen ihrer Einbeziehung in die erste Textwelt einen ambivalenten, wenigstens zweideutigen Sinn als Teil eines anderen – auch manchmal (ihnen gegenüber) kritischen – Textes haben. (Das griechische Wort „para“ bedeutet zudem, daß die Parodie ein zweideutiges Verhältnis zum parodierten Text haben kann.<sup>12</sup>) In der „intertextuellen“ Welt der Parodie gibt es immer mehr als eine von dem Parodisten bzw. der Parodistin geschaffene Textwelt, welche die Erwartungen (sowie die Erinnerungen) des Lesers hervorruft, und die der Leser der Parodie entziffern muß, um die Absichten des Parodisten zu entdecken.



In der bildlichen Karikatur sind – wie in den intertextuellen Werken des Parodisten<sup>13</sup> – ähnliche „interbildliche“ Versteckspiele zu finden.<sup>14</sup> Wie ein Emblem stellt die Karikatur einer Person oder Situation bekanntlich oft nur ein besonderes Merkmal derselben dar, wie Daumiers Bild des Zensors auf seiner Schere gezeigt hat. Eine Karikatur ist zudem nicht

<sup>11</sup> Vgl. Rose. *Die Parodie* (wie Anm. 9). S. 112ff.

<sup>12</sup> Das griechische Wort *para* bedeutet sowohl „bei“ oder „neben“ als auch „wider“ oder „entgegen“, und das Wort „parodia“ (die Parodie) kann sowohl als „Beigesang“ als auch als „Gegengesang“ übersetzt werden; vgl. auch F. J. Lelièvre. „The basis of ancient parody“. *Greece and Rome* (Juni 1954): S. 66-81; S. 66.

<sup>13</sup> Der Begriff der Intertextualität wurde von Julia Kristeva aus Michail Bachtins Analyse der Dialogizität und der Parodie entwickelt; vgl. Rose. *Parody* (wie Anm. 9). S. 177ff.

<sup>14</sup> Bilder können innerhalb von anderen Bildern nachgeahmt werden, wie Texte in anderen Texten. Die „Interbildlichkeit“ kann auch komisch sein, wie die „Intertextualität“ in der literarischen Parodie. Ein Stil kann – wie in einer literarischen Parodie – auf ironische oder satirische Weise in einem Bild nachgeahmt werden. Die komische Interbildlichkeit, die in einer Karikatur zu finden ist, ist aber nicht zugleich „parodistisch“, wenn die Bilder nicht auf andere bekannte Bilder absichtlich anspielen. (Vgl. auch Margaret A. Rose. *Parodie, Intertextualität, Interbildlichkeit*. Bielefeld, in Vorb.)

nur (der Etymologie des Wortes nach) das „Überladen“ oder „Übertreiben“ eines Merkmals, sondern auch die „Reduktion“ oder die Ausschaltung bzw. „Ellipse“ von anderen Merkmalen, so daß die Übertreibung eines bestimmten Merkmals bemerkenswert und auch komisch wirkt. Dennoch können mehrere Bilder in einer Karikatur gefunden werden.

Philipons berühmte Karikatur von Louis Philippe als „poire“ oder Birne („le poireau“ bedeutet „Dummkopf“) ist ein Beispiel einer bildlichen „Ellipse“ oder auch „Aposiopese“, die von der Übertreibung bzw. dem „Überladen“ eines besonderen Zuges des Königs begleitet wird. Auch hier (wie in dem Wortspiel zwischen „poire“ und „le poireau“) findet man eine Kombination von wenigstens zwei verschiedenen Bildern – vom König selbst sowie von einer Birne –, die als eine komische „interbildliche“ Zusammenstellung beschrieben werden kann, die man in keinem ernstern Porträt des Königs finden würde.<sup>15</sup>



Abb. 3. Philipons „Birne“ (1831).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Weil der Kopf des Königs in der ersten Skizze noch an ein Porträt erinnert, werden solche Porträts in Philipons Karikatur ironisch hervorgerufen. Derartige „Zitate“ in der Karikatur sind dem Gebrauch des Zitats in der Parodie ähnlich, und sind ein Grund, warum die Karikatur im 19. Jahrhundert als „die bildliche Parodie“ bezeichnet werden konnte; vgl. auch Max Schasler (1819-1903). „Das Reich der Ironie in kulturgeschichtlicher und ästhetischer Beziehung“. *Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge*. Hg. Rud. Virchow und Fr. v. Holtzendorff. XIV. Serie. Heft 313-336. Berlin, 1879. Heft 332/333, S. 737-840; S. 788.

<sup>16</sup> Hegels Darstellung (Aristoteles' Theorie der Komödie folgend) von der Karikatur als einem Zerrbild, das mit dem Häßlichen gleichzusetzen ist, scheint hier angemessen zu

Heinrich Heine schrieb über Philipons Karikatur von Louis Philippe als „Birne“ im ersten Artikel seiner *Französischen Zustände* von 1831/32 am 28.12.1831:<sup>17</sup>

Es ist gewiß tadelnswert, daß man das Gesicht des Königs zum Gegenstande der meisten Witzeleien erwählt, und daß er in allen Karikaturläden als Zielscheibe des Spottes ausgehängt ist. Wollen die Gerichte diesem Frevel Einhalt tun, dann wird gewöhnlich das Übel noch vermehrt. So sahen wir jüngst, wie aus einem Prozesse der Art sich ein anderer entspann, wobei der König nur noch desto mehr kompromittiert wurde. Nämlich Philippon, der Herausgeber eines Karikaturjournals, verteidigte sich folgendermaßen: wolle man in irgendeiner Karikaturfratze eine Ähnlichkeit mit dem Gesichte des Königs finden, so fände man diese auch, sobald man nur wolle, in jedem beliebigen, noch so heterogenen Bildnisse, so daß am Ende niemand vor einer Anklage beleidigter Majestät sichergestellt sei.<sup>18</sup> Um den Vordersatz zu beweisen, zeichnete er auf ein Stück Papier mehrere Karikaturengesichter, wovon das erste dem Könige frappant glich, das zweite aber dem ersten glich, ohne daß jene königliche Ähnlichkeit allzu bemerkbar blieb; in solcher Weise glich wieder das dritte dem zweiten und das vierte dem dritten Gesicht, dergestalt aber, daß jenes vierte Gesicht ganz wie eine Birne aussah und dennoch eine leise, jedoch desto spaßhaftere Ähnlichkeit mit den Zügen des geliebten Monarchen darbot. Da nun Philippon trotzdem von der Jury verurteilt

---

sein, auch wenn sie nicht allgemeingültig ist. Man kann aber Rosenkranz folgend behaupten, daß die von der Karikatur hervorgebrachte Komik auch eine „Aufhebung“ des Häßlichen erreicht hat, so daß der Betrachter des Bildes eher mit Lachen als mit Abscheu darauf reagiert. Vgl. Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hg. H.G. Hotho. 1835 (G.W.F. Hegel. *Werke* in 20 Bänden, Bd. 13. Frankfurt/Main, 1970. S. 35-36), zitiert in Wolf [wie Anm. 1]. S. 44-45: „Allein es ist dagegen sogleich zu sagen, daß in der Karikatur der bestimmte Charakter zur Übertreibung gesteigert und gleichsam ein Überfluß des Charakteristischen ist. Der Überfluß ist aber nicht mehr das eigentlich zum Charakteristischen Erforderliche, sondern eine lästige Wiederholung, wodurch das Charakteristische selbst kann denaturiert werden. Zudem zeigt sich das Karikaturmäßige ferner als die Charakteristik des Häßlichen, das allerdings ein Verzerrten ist“. Vgl. aber auch Karl Rosenkranz. *Ästhetik des Häßlichen*. Königsberg, 1853. Rosenkranz bezieht sich sowohl auf Aristoteles' *Poetik V* (die Komödie [*komodía*] ahmt das Häßliche [*aischron*] nach) als auch auf Hegels Theorien. Für Rosenkranz wird im übrigen das Häßliche in der Karikatur durch den Humor „aufgehoben“; vgl. Rosenkranz S. 429ff. und den erst im Jahre 1839 veröffentlichten „mittelalterlichen“ *Tractatus Coislinianus*, der Aristoteles Betrachtungen über die Komödie fortgesetzt haben soll.

<sup>17</sup> *Heinrich Heines sämtliche Werke*. Hg. Ernst Elster. Leipzig, 1893. 7 Bände; 5. Bd., S. 29f. (Vgl. auch *Heinrich Heine. Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. Manfred Windfuhr. 1973-1997; Band 12/1 & 12/2. Apparat bearbeitet von Jean-René Derré und Christiane Giesen. Düsseldorf, 1984.)

<sup>18</sup> Philipons Karikatur kann zudem als eine ironische Anspielung auf physiognomische Studien der Zeit verstanden werden, die das Charakteristische des menschlichen Gesichts im allgemeinen bei verschiedenen Situationen und Affekten dargestellt haben. Vgl. auch Karl Riha, „Karikatur und Physiognomik. Anmerkungen zum frühen Daumier“ (S. 69-81) und „Daumiers *Robert Macaire*“ (S. 83-94) in Riha (wie Anm. 2).

wurde, druckte er in seinem Journale seine Verteidigungsrede, und zu den Beweisstücken gab er lithographiert das Blatt mit den vier Karikaturgesichtern. Wegen dieser Lithographie, die unter dem Namen „die Birne“ bekannt ist, wurde der geistreiche Künstler nun wieder verklagt, und die ergötzlichsten Verwicklungen erwartet man von diesem Prozesse.

Karikatur und Parodie wurden auch – wie schon erwähnt – in Heines *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* von 1842 verwendet, um Heines Gegner „verschlüsselt“ darzustellen. Heines Leser konnten diese Gegner erkennen und Heines Kritik verstehen. Heine mußte jedoch (wie Philipon) gegen diese Gegner oder die Zensur behaupten können, daß er es „so“ nicht gemeint habe.<sup>19</sup>

Wegen des Gebrauchs der Ellipse sowie der Übertreibung schafft die Karikatur im allgemeinen (und nicht nur wegen der öffentlichen Zensur) ein Publikum von Eingeweihten, das mit der ganzen Person oder Situation bekannt sein muß (wie eine Parodie ein Publikum schafft, welches das ganze parodierte Buch kennt oder kennenlernen muß), um alle Aspekte der Karikatur zu verstehen und zu genießen.

Heines *Atta Troll* hat (wie viele bildliche „äsoische“ Karikaturen der Zeit) den Menschen als Tier maskiert, und – wie die Tierfabel im allgemeinen (von Äsop bis *Reineke Fuchs* und Grandvilles Karikaturen) – um einer Moral willen.<sup>20</sup> Goethes *Reineke Fuchs* wurde zudem Mitte des 19. Jahrhunderts (um 1840-1846) von dem „Heinrich Heine des Grifels“, Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), illustriert und dazu benutzt, andere Künstler auf eine „äsoische“ (heimliche) Weise zu parodieren.<sup>21</sup>

Kaulbach hat außerdem für Berlin und München Fresken gemalt, welche die verschlüsselte Art der Fabel – sowie der Karikatur – als Kennzeichen der Kunst seiner Zeit auf ironische, selbstreflektierende Weise darstellten. Kaulbach war zum Beispiel für Fresken für das *Neue Museum* in Berlin, wie *Die Hunnenschlacht*<sup>22</sup>, sowie für einen sie „ironisie-

<sup>19</sup> Vgl. auch Heines Bemerkungen in den *Französischen Zuständen* von 1831/32 über Philipons Verteidigung seiner Karikaturen.

<sup>20</sup> Atta Troll hat „Charakter“ aber kein „Talent“. (Vgl. auch Anm. 16 betr. Hegel; hier wird zudem auf ironische Weise der „Charakter“ auf eine Karikatur reduziert.)

<sup>21</sup> Vgl. auch Bernadette Collenberg-Plotnikov. *Klassizismus und Karikatur*. Berlin, 1998. Abb. 109 u. 110.

<sup>22</sup> Vgl. Werner Busch. „Wilhelm von Kaulbach – peintre philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum“. *Hegel-Studien* Beiheft 27, *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hg. Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler. Bonn, 1986. S. 117-138. Die Berliner Fresken wurden 1847-1865 gemalt; der Karton für *Die Hunnenschlacht* wurde aber schon 1834 angefangen. Busch schreibt im

renden“ (auch verschlüsselten) Kinderfries bekannt.<sup>23</sup> Annemarie Menke-Schwinghammer schreibt über dieses Werk:

Die vier Teilstücke des ‚Kinderfrieses‘ über den Gestalten der Künste an den Fensterwänden stecken voller Anspielungen auf die zeitgenössische Kunstszene. Dabei sind selbst einem unmittelbar Beteiligten wie Max Schasler bereits 1868 einige dieser Anspielungen unverständlich und viele Personen unbekannt, obwohl der Maler seine Kartons mit erklärenden Beischriften versieht. Für heutige Rezipienten sind Kaulbachs Seitenhiebe kaum noch zu entschlüsseln, weshalb eine korrekte Beschreibung, vor allem aber die Deutung dieser Szenen schwierig sind.<sup>24</sup>

Kaulbach hatte zwölf Freskobilder für die äußeren Wände der Neuen Pinakothek in München um 1847-1854 geschaffen, welche die Geschichte der vom bayerischen König Ludwig I. unterstützten Kunst darstellten.<sup>25</sup> Das erste Bild hieß „Die Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutz der Minerva“ und zeigte einen karikaturartigen dreiköpfigen „Zopf“ (ein löwenartiges Tier mit drei mit Perücken verzierten menschlichen Köpfen), gegen den die deutschen Künstler des frühen 19. Jahrhunderts kämpften.<sup>26</sup>

Laut Eduard Ille symbolisiert der „Zopf“ den von dem „Großmeister des Zopfes“, dem Chevalier Gerard de Laïresse (1640-1711), unterstützten „fremdländischen Ungeschmack des vorigen Jahrhunderts“<sup>27</sup> bzw. „Zopfgeschmack“.<sup>28</sup> Ille zufolge wird der Chevalier (vgl. die unter dem

übrigen, daß Kaulbachs Werk mit der „Rosenkranzschens Rechtfertigung“ der Karikatur von 1853 verglichen werden kann. (S. 125, Anm. 7).

<sup>23</sup> Vgl. Annemarie Menke-Schwinghammer. *Weltgeschichte als „National-Epos“: Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin*. Berlin, 1994. S. 128-141; „Der über dem gesamten Zyklus fortlaufende Kinderfries als ironische Relativierung der monumentalen Weltgeschichte“.

<sup>24</sup> Vgl. ebd., S.137.

<sup>25</sup> Kaulbach wurde 1837 zum Hofmaler und 1849 zum Direktor der Kunstakademie in München ernannt.

<sup>26</sup> Waltraut Schwarz. *Die Karikatur als Ausdruck der Kunstkämpfe im 19. und 20. Jahrhundert*. Diss. Phil., Freie Universität Berlin, 1956. S. 36f. nimmt an, daß Kaulbach die gegen den Zopf kämpfenden Künstler wie Peter Cornelius sowie die veraltete Kunst des 18. Jahrhunderts persiflieren wollte. Eine Karikatur auf das Rokoko um 1810 (vgl. Schwarz, Abb. 9) zeigt ein Atelier von Malern, wie sie eine Figur mit Perücke wie in einer historischen Kampfszene mit Paletten und Malstäben angreifen. Eine Berliner Porzellangruppe nach einem Modell von Gottfried Schadow (Schwarz, Abb. 8) zeigt den „Triumph der antiken Baukunst über das Rokoko“.

<sup>27</sup> Vgl. Eduard Illes erläuternden Text, ebd.

<sup>28</sup> Der „Zopfgeschmack der Zeit“ sowie die „Perückenzeit“ bezeichnen im frühen 19. Jahrhundert hauptsächlich das französische Rokoko. Vgl. aber auch August Rei-



Abb. 4. Wilhelm von Kaulbach: *Die Bekämpfung des Zopfes durch Künstler und Gelehrte unter dem Schutz der Minerva* (um 1847-1854). Ölskizze für das Fresko. 81 x 178 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, München.<sup>29</sup>

*Pegasus* liegende Figur mit Zopf) mit seiner „unzertrennlichen Gefährtin, der Gliederpuppe“ gezeigt und schläft bereits „den ewigen Schlaf“. Illes Kommentar zu Kaulbachs Bild fängt an:

Das erste Bild schildert in scharfen, sprechenden Zügen den mächtigen Kampf und Sieg der deutschen Kunst über den fremdländischen Ungeschmack des vorigen Jahrhunderts. – Da bläht und reckt sich auf seinem selbsterbauten, prunkenden Altare das missgestaltet dreiköpfige Ungethüm des „Zopfes“, die gefangenen Grazien, wie der Drache den Nibelungenhort, feindselig bewachend, in verzweifelter Gegenwehr begriffen gegen die streitgerüsteten Kämpfer der neuen Zeit, die es von allen Seiten und mit allen Waffen bestürmen.

Unter diesen Kämpfern sind auf der linken Seite unter dem Schutz der Göttin Minerva mit ihrer Eule Friedrich Schinkel, Asmus Carstens, Bertel Thorwaldsen und Johann Winckelmann zu sehen. Auf der rechten Seite sieht man auf dem *Pegasus* die Nazarener Peter von Cornelius, Friedrich Overbeck (der eine Fahne hält, die eine Madonna zeigt), Philipp Veit und

---

chensperger. „Der Humor in der Kunst“ (1856). *Vermischte Schriften über christliche Kunst*. Leipzig, 1856. S. 471-478; S. 474: „Die Renaissance trieb ihre Kurzweile mit der heidnischen Mythologie, ja selbst in der Allongeperücke und im Zopf steckte noch, wengleich unbewußt, eine Art von Humor.“

<sup>29</sup> Inv. Nr. WAF 409. – Vgl. auch die Photographien in Eduard Illes 1863 herausgegebenem Album *Wilhelm von Kaulbachs kunstgeschichtliche Wandgemälde an der Neuen Pinakothek in München. Nach den Kaulbachischen Original-Oelskizzen photographirt von J. Albert*. Zwölf Blätter mit erläuterndem Texte von E. Ille. München, 1863.

einen Gesichtslosen mit Bart, der mit ihnen kämpfen will, der aber (wie Kaulbach selbst) spät ankommt.

Kaulbachs Karikatur wurde jedoch – wie die anderen Fresken auf den äußeren Wänden der Neuen Pinakothek – allmählich vom Münchener Regenwetter zerstört. Fritz von Ostini schrieb, nachdem die Fresken nicht mehr zu sehen waren:

Wäre die Serie ihrem Wesen entsprechend als Gravürenmappe erschienen, sie wäre in ihrer seltsamen Mischung von Ernst und Scherz, von Geschichte und Satire, gar kein übler Beitrag zur zeitgenössischen Kunstgeschichte und sie hätte dann den Vorzug einer innern Wahrheit, der ihr bei der Prätension, Monumentales geben zu wollen, abgeht – abging! Denn [...] die Münchener Regengüsse und die Verbrennungsprodukte der oberbayrischen Kohle, die München heizten, haben diesen grotesken Irrtum ausgelöscht bis auf die letzte Spur.<sup>30</sup>

Laut Ostinis Urteil von 1906 sollten solche Karikaturen – und nicht nur wegen des Regenwetters – in Mappen, und nicht an öffentlichen Wänden dargestellt werden.

Wie bei manchen Karikaturen gibt es auch in Kaulbachs Bild des Zopfes – trotz seines anscheinend öffentlichen Charakters – viel zu entschlüsseln. Außer den Anspielungen, die Ille 1863 erläutert, scheint Kaulbachs *Die Bekämpfung des Zopfes* auf Transparente anzuspielen, die von den Nazarenern für den Kronprinzen Ludwig von Bayern (später Ludwig I.) in Rom im Jahre 1818 als ein privates Geschenk geschaffen worden waren.

Diese Transparente spielten nicht nur in selbstironischer Weise auf die biblischen Stoffe, die bei den Nazarenern beliebt waren, sondern auch auf ihre Gegner in der Kunst an und schlossen die Transparente *Der Einsturz der Mauern von Jericho* und *Herkules mistet den Stall aus* sowie ein Transparent von Schnorr von Carolsfeld zu der Geschichte *Simson erschlägt die Philister* ein.<sup>31</sup>

Die Geschichte dieser letzten Bilder war vermutlich auch den „Eingeweihten“ bekannt, die 1854 über Julius Hübners Illustrationen zu Wil-

<sup>30</sup> Fritz von Ostini. *Wilhelm von Kaulbach*. Bielefeld/Leipzig, 1906. S. 116.

<sup>31</sup> Vgl. Cordula Grewe. *Wilhelm Schadow (1788-1862): catalogue raisonné*. Diss. Phil., Freiburg, 1998. S. 114-116 (Johann Nepomuk Ringeis' *Erinnerungen* folgend). Wilhelm von Schadow, der Direktor der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf von 1826 bis 1859, soll auch an der Vorbereitung dieser Transparente teilgenommen haben. Weder er noch Schnorr von Carolsfeld sind jedoch von Kaulbach im Bild des „Zopfes“ dargestellt worden, obgleich Kaulbach Schadow durch Kaulbachs Lehrer Mosler – den Sekretär der königlichen Kunstakademie zu Düsseldorf und den vorübergehenden Leiter der Akademie nach Cornelius – kennengelernt haben soll (vgl. auch Hans Emil Felix Mueller. *Wilhelm Kaulbach* Bd. 1. Berlin, 1893. S. 231).

helm von Schadows Buch *Der moderne Vasari* gelacht haben. Dort, im 4. Kapitel, kritisierte Schadow jene Kunstkenner und „Philister“, deren Geschmack vom „Zopfgeschmack“ der Zeit beeinflusst worden war.<sup>32</sup>

Unter einem Bild von Hübner (Rudolf Julius Benno Hübner d. Ä. [1806-1882]), das an die Legende der Entdeckung der Malerei durch Dibutades‘ Zeichnung der Silhouette des Geliebten seiner Tochter, Endymion, ironisch anspielen kann,<sup>33</sup> beginnt ein Gedicht von Schadow, das auf die Melodie des Liedes „O Tannenbaum“ von den in Schadows „modernem Vasari“ dargestellten Düsseldorfer Künstlern „im Verein“ gesungen wird:

„O Kennerschaft! O Kennerschaft!  
 Wer einmal die sich angeschafft,  
 Der wird gar häufig wirr.  
 Wenn er den Schnaase und Rumohr  
 Gelesen, kommt es ihm so vor,  
 Als ob er nimmer irr.“

In den folgenden Versen wird der philisterhafte Kunstkenner zudem als „Narr“ bezeichnet.



Abb. 5. Julius Hübner: Bild zum 4. Kapitel von Wilhelm von Schadows Buch *Der moderne Vasari*. Berlin, 1854. S. 96.

<sup>32</sup> Vgl. auch Wilhelm von Schadow. *Was ist ein Kunstwerk?* in Barbara Camilla Tucholski. *Friedrich Wilhelm von Schadow 1789[sic]-1862, Künstlerische Konzeption und Poetische Malerei*. Diss. Phil., Bonn, 1984. S. 293-310; S. 309, und Wilhelm von Schadow „Was ist ein Kunstwerk“ [ca. 1860-62]. *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf* 1 (1988): S. 38: „Den Zopfgeschmack [...] total zu verdrängen“.

<sup>33</sup> Vgl. auch die zweite Szene von Schadows „Festspiel“. *Der moderne Vasari*. Berlin, 1854. S. 40.

In dem die Verse einleitenden Bild von Hübner stellt ein Putto mit einer Brille und einer Perücke mit Zopf einen solchen Kunstkenner und den falschen „Zopfgeschmack“ der Zeit dar.<sup>34</sup> Er sitzt vor einer auf einer Staffelei aufgestellten Leinwand, auf der das Bild einer Figur mit strahlendem Kopf bzw. Heiligenschein sowie die Widerspiegelung einer vorbeifliegenden Biene und die zornigen Gesichtszüge des Kunstkenners in einem witzigen „Schattenbild“ zu sehen sind. Der Kunstkenner sitzt auf Büchern, aber hinter ihm lassen sich Disteln und eine Kuh mit Heiligenschein erkennen. (Auf S. 28 kritisiert Schadow diejenigen, „welche die Kunst nicht wie eine Himmelstochter, sondern wie eine melkende Kuh [d.h. um des Geldes willen] betrachten“.)

Hübners Karikatur spielt zwar auf Schadows privaten sowie öffentlichen „Kampf gegen den Zopf“ an.<sup>35</sup> Anstelle von Kaulbachs dreiköpfigem Untier im Zentrum eines Schlachtfeldes wird aber hier ein kleiner, mit Perücke und Zopf verkleideter Putto im Atelier dargestellt.

Das Publikum von Schadows Buch war sicher etwas „privater“ als das der in München gemalten Fresken Kaulbachs, die von jedem Besucher oder auch „Flaneur“ angeschaut wurden.<sup>36</sup> Beide zeigen jedoch, daß sowohl das Verschlüsselte als auch das Komische in der Malerei dieser Zeit populär waren.<sup>37</sup>

Schadows Buch enthielt viele verschlüsselte Personen, deren Identitäten von einem eingeweihten privaten Publikum entziffert werden mußten. (Der Maler Theodor [Mintrop] wurde als „ein zweiter Giotto“ vorgestellt, aber andere waren nur von den Eingeweihten – oder von den karikierten Personen selbst – zu erkennen.<sup>38</sup>)

<sup>34</sup> Vgl. auch Wilhelm von Schadows „Zwei Parteien in der Kunstwelt: Idealisten und Materialisten“ [um 1860-2]. *Jahreshefte der Kunstakademie Düsseldorf* 3. Hg. Heinrich Theising, Düsseldorf, 1990/91. S. 57-84; S. 73, und *Der moderne Vasari* (wie Anm. 33). S. 7ff.

<sup>35</sup> Schadow kritisiert die rokokohafte Kunst auch in seinen *Jugenderinnerungen*. *Kölnische Zeitung* 701 (28.8.1891): S. 1.

<sup>36</sup> Später (um 1859; vgl. Menke-Schwinghammer [wie Anm. 23]. S. 141) zeichnet Kaulbach den kleinen, seinen *Modernen Vasari* lesenden Schadow in einem Teil des Berliner Kinderfrieses, der die Malerei darstellt.

<sup>37</sup> Schadows *Der moderne Vasari* enthält sowohl komische Szenen, in denen der Genremaler „Dolph“ lebende Bilder dirigiert, als auch kritische Betrachtungen Schadows über die wachsende Popularität der Genremalerei; vgl. auch Margaret A. Rose und Gabriele Zangs, „Wilhelm von Schadows *Der moderne Vasari* und die Düsseldorfer Maler seiner Zeit“. *Düsseldorfer Jahrbuch* 2006.

<sup>38</sup> Vgl. auch die Kritik des Künstlers Lindlar an Schadows *Modernem Vasari*. Barbara Tucholski (vgl. Tucholski [wie Anm. 32]. S. 354) zitiert Lindlar aus seiner Rede in der Generalversammlung der Düsseldorfer Künstlerschaft vom 5.2.1857 (Akte HStA Reg. Ddf. Präs. Büro 1547/212ff): „Herr von Schadow hat in seinem modernen Vasari eine

Das emblematische Bild Julius Hübners zum 1. Kapitel von Schadows *Modernem Vasari* (Abb. 6) deutet schon Schadows Gebrauch von Masken und die von ihnen ermöglichte „Maskenfreiheit“ an.<sup>39</sup>



Abb. 6. Julius Hübner: „Nichts für ungut!“. Bild zum 1. Kapitel von Schadows *Modernem Vasari*. S. 1.

Andere Karikaturen der Zeit – wie z.B. die des Düsseldorfer Malers Theodor Mintrop von seinem Freund, dem Maler Eduard Geselschap (1814-1878), um 1856 in seinem Album für Geselschaps Schwägerin Minna Bozi geb. Rose<sup>40</sup> – waren ursprünglich für ein privates Publikum gezeichnet, das wegen Mintrops Gebrauchs der „bildlichen Ellipse“ auch

---

beklagenswerthe Schilderung von unserem Vereine gegeben und darin einige Mitglieder in einer Weise vorgeführt und ihnen Redensarten gegen Religion und den Staat in den Mund gelegt, in dem man keine wohlwollende Absicht erkennen kann.“

<sup>39</sup> Vgl. auch K.L. Immermanns „Maskengespräche“ von 1839/40 betr. die Düsseldorfer Maler jener Zeit in *Karl Immermann. Werke*. 4. Band. Hg. Benno von Wiese. Frankfurt/Main, 1973. S. 549-651.

<sup>40</sup> Sowohl Theodor Mintrop als auch Eduard Geselschap sind in Schadows *Modernem Vasari* verschlüsselt dargestellt.

etwas von den anderen Bildern des Künstlers wissen mußte, um die Karikatur zu verstehen.<sup>41</sup>

Zunächst karikiert Mintrops Skizze den Maler Eduard Geselschap als Löwe und seine Frau Lotte als Lamm.<sup>42</sup> Richard Klapheck erwähnt zudem zwei Bilder Mintrops von 1855, *Amor auf einem Löwen ausrubend* und *Amor zähmt den Löwen mit dem Porträt Eduard Geselschap*, in denen das Porträt von Geselschap ironischerweise als Spiegelbild des Löwen gelten kann.<sup>43</sup> Hier aber ist Geselschap selbst ein Löwe geworden, und seine Frau ein Lamm, wie andere Menschen in älteren Karikaturen oft in Tiere verwandelt wurden, die ihnen ähnlich sein sollen.

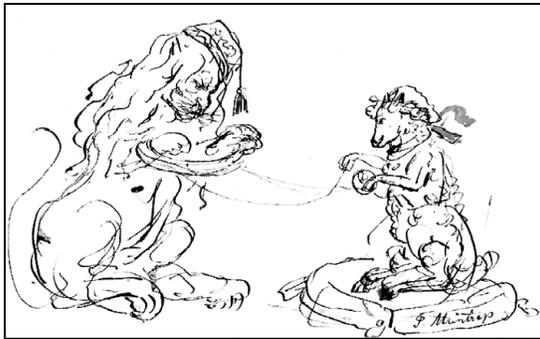


Abb. 7. Theodor Mintrop: „Löwe und Lamm“.  
*Das Album für Minna* (1855-1857).<sup>44</sup>

Obwohl der Löwe größer und furchterregender als das Lamm ist, muß er in Mintrops Skizze für Minna fast als Haustier (oder „Hausmann“) die Wolle für das Lamm (bzw. seine Frau) halten. Hier sitzt das Lamm mit kleinen weißen Händchen bequem auf einem Kissen, während der „Lö-

<sup>41</sup> Zu der veröffentlichten humoristischen Graphik der Düsseldorfer Maler vgl. auch Eva Büttner. *Zur humoristischen Graphik der Düsseldorfer Malerschule. Die Veröffentlichungen von 1830-1850*. Diss. Erlangen/Nürnberg, 1981.

<sup>42</sup> Vgl. auch das Foto von Eduard und Lotte Geselschap am Anfang des *Albums für Minna*. Hg. Rose (wie Anm. 42). S. 85.

<sup>43</sup> Vgl. Richard Klapheck. *Theodor Mintrop. Das Wunderkind der Romantik*. Dortmund, 1923. S. 156.

<sup>44</sup> *Das Album für Minna*. NWStA Detmold D72 Th. Piderit 18. Hg. Margaret A. Rose. Bielefeld: Aisthesis, 2003. S. 154, Bild 68: *Löwe und Lamm*. Die Genehmigung zur Veröffentlichung der in Detmold aufbewahrten Zeichnungen wurde freundlicherweise von dem Nordrhein-Westfälischen Staats- und Personenarchiv Detmold gegeben; die Bilder wurden von Matthias Schultes und Regina Gülicher (Staatsarchiv Detmold) fotografiert.

we“ die Wolle, die ihn jetzt so bändig, daß er (bzw. der Maler Gesellschaft) auch nicht malen kann, bedächtigt ansieht. Daß die Wolle vom Lamm selbst kommt, scheint eine phantasievolle Mintropsche Ironie und Verflechtung von Motiven zu sein.<sup>45</sup>

Theodor Mintrop war Mitglied des Künstlervereins *Malkasten* zu Düsseldorf zur selben Zeit wie Wilhelm Busch und Heinrich Ritter, Adolph Schroedter und andere Maler, die das Leben des Künstlers karikiert haben. (Vgl. auch *Bildquellen zur Geschichte des Künstlervereins Malkasten in Düsseldorf*, bearbeitet von Sabine Schroyen, Düsseldorf 2001.) Ob der Unterschied zwischen privatem und öffentlichem Witz damals sehr groß war, ist eine offene Frage. In einer Stadt wie Düsseldorf vor ihrer Industrialisierung<sup>46</sup> war der Unterschied zwischen privaten und öffentlichen Sphären nicht so groß wie in einer heutigen Großstadt.



Abb. 8. Giovanni Battista della Porta: *Der Mann und der Widder* (um 1586).<sup>47</sup>

Damals konnte man immerhin zwischen privaten häuslichen und künstlerischen sowie öffentlichen künstlerischen und zivilen Sphären unter-

<sup>45</sup> Vgl. *Album für Minna*. Hg. Rose (wie Anm. 42). S. 154.

<sup>46</sup> Vgl. den Auszug aus Wilhelm von Schadows *Jugenderinnerungen in Düsseldorf*. Hg. Beatrix Müller und Marianne Tilch. Stuttgart, 1991. S. 150, und Ekkehard Mai. „Die Düsseldorfer Kunstakademie im 19. Jahrhundert – Cornelius, Schadow und die Folgen“. *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte*. Hg. Gerhard Kurz. Düsseldorf, 1984. S. 197-237; S. 213. In den 1830er Jahren soll es um 30.000 Einwohner in Düsseldorf gegeben haben.

<sup>47</sup> Vgl. G.B. della Porta. *De humana physiognomia*. Napoli, 1586, und Otto Baur. *Der Mensch-Tier-Vergleich und die Mensch-Tier-Karikatur. Eine ikonographische Studie zur bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*. Phil. Diss. Köln, 1973.

scheiden.<sup>48</sup> Zudem wurde ein Album manchmal als ein privates und manchmal als ein öffentliches Geschenk angefertigt.<sup>49</sup>

Eduard Geselchsaps Genrebilder erinnern oft an die Bilder der niederländischen Maler, die häusliche Versteckspiele dargestellt haben (vgl. Eduard Geselchsaps Bild *En julemorgen* von 1855 [Nasjonalgalleriet Oslo], auf welchem Weihnachtsgeschenke vor den Kindern versteckt sind). Mintrops 15. Bild für Minna vom Dezember 1855, auf dem Eduard Geselchsaps selbst hinter einem Weihnachtsbaum mit seiner geliebten Lotte versteckt ist, kann auch auf solche künstlerischen Versteckspiele ironisch (d.h. auf eine selbstreflektierende versteckte Weise) anspielen (Abb. 9).<sup>50</sup> Außerdem zeigt Theodor Mintrops 49. Bild für Minna vom August 1856 eine zeitgenössische Szene, in der verschiedene Bilder des Malers Raffael (1483-1520) versteckt sind (Abb. 10).<sup>51</sup>

Wie schon bemerkt, bedeutet eine Karikatur oft nicht nur das Überladen eines Merkmals, sondern auch die Ausschaltung oder „Ellipse“ von anderen, so daß die Übertreibung von einem bestimmten Merkmal bemerkenswert und auch komisch wirken kann. Wie Mintrops Skizze

<sup>48</sup> Theodor Mintrops private Karikaturen von Minnas Mann, dem Kaufmann Theodor Bozi, (vgl. *Album für Minna*. Hg. Rose [wie Anm. 42]. Bilder 19 u. 29) sind freundlicher als Wilhelm Buschs Karikaturen des gefräßigen Gatten der frommen Helene Schmöck von 1872. (Vgl. auch Volker Klotz. „Was gibt's bei Wilhelm Busch zu lachen?“ [S. 11-49] und Florian Vaßen. „Körper-Nähe und Distanz-Blick. Überlegungen zu Körper und Lachen in Wilhelm Buschs Bildergeschichten“ [S. 103-128]. *Die boshafte Heiterkeit des Wilhelm Busch*. Hg. Michael Vogt. Bielefeld, 1988.)

<sup>49</sup> Laut Lothar Brieger konnte das private Stammbuch der Reformationszeit ein Mittel des Protests sowie ein Zeichen der Freundschaft sein: „Die Stammbücher der Zeit sind angefüllt mit dem geistigen Streite, der die Gemüter erhitzt, mit dem Kampfe gegen das Papsttum, gegen Sektiererwesen für die Freiheit des Christentums [...] Das neu aufblühende Luthertum bedient sich in weitem Maße des Stammbuchs, es ist ein umso wirksameres Werbemittel, als es ein sehr intimes Werbemittel ist. In den Stammbüchern der jungen Theologiestudenten finden sich die Reformatoren der Zeit freundschaftlich eingetragen, das Stammbuch schließt alle wie eine große Familie zusammen“. Vgl. Lothar Brieger. *Das Aquarell. Seine Geschichte und seine Meister*. Berlin [o.J./um 1928]. S. 60. Brieger schreibt weiter auf S. 66ff. betr. das 18. und das 19. Jahrhundert: „Das Stammbuch ist eine Art Protest des Bürgertums gegen die seine Bedürfnisse nicht genügend berücksichtigende Malerei“. (Hier soll eine Fülle von Alben oder vergleichbarer Werke auch auf eine öffentliche Beschränkung der Welt des Künstlers hinweisen.)

<sup>50</sup> Vgl. auch *Album für Minna*. Hg. Rose (wie Anm. 42). S. 14 u. 101.

<sup>51</sup> Verschiedene Versteckspiele sind in Mintrops 49. Bild für Minna zu finden. Bertel Thorwaldsens Statue der drei Grazien nach Raffael wird z.B. mit Ironie nachgeahmt, um die Figuren der drei vor dem Künstler Mintrop versteckten Mädchen als Figuren in einer von Mintrop geschaffenen Raffaelschen Landschaft darzustellen. Zudem erinnert die Figur von Mintrop an ein Porträt von Raffael in Mintrops 27. Bild für Minna, das wiederum an Hähnelns Standbild von Raffael erinnert. (Vgl. ebd., S. 116 und 78.)



Abb. 9. Theodor Mintrop: *Das Album für Minna* (1855-1857).<sup>52</sup>



Abb. 10. Theodor Mintrop: *Das Album für Minna* (1855-1857).<sup>53</sup>

<sup>52</sup> *Album für Minna*. Hg. Rose (wie Anm. 42). S. 101, Bild 15.

<sup>53</sup> Ebd. S. 137, Bild 49.



Abb. 11. Theodor Mintrop: *Das Album für Minna* (1855-1857).<sup>54</sup>



Abb. 12. Theodor Mintrop: *Das Album für Minna* (1855-1857).<sup>55</sup>

<sup>54</sup> *Album für Minna*. Hg. Rose (wie Anm. 42). S. 118, Bild 29. Minna spielt die „Mondscheinsonate“ für ihren Mann, den Kaufmann Theodor Bozi.

<sup>55</sup> Ebd. S. 120, Bild 31. Minnas schon im 29. Bild gezeigter Enthusiasmus für die Musik wird in einer witzigen Zeichnung dargestellt, in der Minna auf einem „aerodynamischen“ Flügel wie in einer „musikalischen Walpurgisnacht“ reitet. (Vgl. auch Hähnelns auf dem Sockel seines Beethoven-Standbildes gezeigte „Sonate“ von 1845 sowie Delacroixs „Mephistopheles über Paris“ und Rauchs Siegesgöttin auf dem Sockel seines Blücher-Denkmal von 1820.)

von Eduard und Lotte Geselschap als Lamm und Löwe zeigt, bringt die Karikatur – im Gegensatz zu Hegels Aussage darüber – nicht immer ein häßliches Bild hervor. Die Karikatur wird aber fast immer eine komische Wirkung schaffen, wenn sie auf unerwartete Weise ein Merkmal oder eine Situation übertreibt oder verschiebt.<sup>56</sup>

Manche Bilder und Karikaturen dieser Zeit spielen auf ironische „meta-künstlerische“ Weise auf die private Welt des Künstlers im 19. Jahrhundert sowie auf Werke anderer Künstler an.<sup>57</sup> Daumier hat viele satirische Atelierszenen gezeichnet.<sup>58</sup> Heinrich von Rustiges kopfloser („dummer“<sup>59</sup>) Gliedermann in der Uniform eines Offiziers wird auf humoristische Weise von dem Bauern begrüßt, der in die ihm noch fremde Welt des Künstlerateliers eintritt (Abb. 13).

Private künstlerische Witze verschiedener Art sind in Rustiges Darstellung der privaten Welt des Künstlers zu finden. Der am Boden liegende und vom erschrockenen Bauernsohn angeschaute lose Kopf spielt auf parodistische Weise auf die tragischen Szenen der Historienmalerei an.<sup>60</sup> Die für die Aufhängung des Gliedermanns eingerichtete Seilrolle

<sup>56</sup> Vgl. auch John E. Bowlt, „Nineteenth-Century Russian Caricature“. *Art and Culture in Nineteenth-Century Russia*. Hg. Theofanis George Stavrou. Bloomington, 1983. S. 232ff. Dort führt Bowlt den russischen avantgardistischen Begriff *schvig* ein: „The essence of caricature is displacement or deliberate misplacement of emphasis.“ Bowlt zufolge waren viele russische Karikaturen des 19. Jahrhunderts deshalb auch Parodien der damals etablierten Ästhetik.

<sup>57</sup> Vgl. auch W. Scholz' Karikatur *Das trauernde Malerpaar* um 1846 (die überdies eine Parodie auf C.F. Lessings *Das trauernde Königspaar* von 1830 ist) in Ekkehard Mai. *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Mainz, 1990. S. 239. (Adolf Schroeders *Die trauernden Lohgerber* hat Eduard Bendemanns *Die trauernden Juden im Exil* von 1831 schon im Jahre 1832 auf humoristische Weise säkularisiert.)

<sup>58</sup> Vgl. auch Anette Wohlgemuth. *Honoré Daumier – Kunst im Spiegel der Karikatur von 1830 bis 1870*. Frankfurt/Main, 1996.

<sup>59</sup> Vgl. Leslie Bodi. „Kopflös – ein Leitmotiv in Heines Werk“. *Internationaler Heine-Kongreß 1972*. Hg. Manfred Windfuhr. Düsseldorf, 1973. S. 227-244; S. 238: „Kopfloße Menschen sind dumme Menschen.“

<sup>60</sup> Rustige war selbst Historienmaler. Er malte z.B. *Maria Stuart vor der Hinrichtung* um 1868. Vgl. auch Haberland (wie Anm. 60). S.162-6. Heinrich von Rustige (1810-1900) studierte 1827-1836 an der Düsseldorfer Kunstakademie. Er war Professor in Stuttgart (1845-1887), wo er Genremalerei, Kunstgeschichte, Anatomie und Perspektive unterrichtete. (Rustige war im übrigen Leiter der Staatlichen Gemäldegalerie und Inspektor der Königlichen Galerie in Stuttgart von 1857 bis 1897.) Er malte humorvolle sowie sentimentale Genrebilder (vgl. auch sein Bild *Abend in Tirol* 1835. *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule* [wie Anm. 60]. S. 163). Außerdem malte er Bildnisse der Künstler seiner Zeit (einschließlich der Künstler um Schadow in Düsseldorf) und Historienbilder künstlerischen Inhalts, wie z.B. sein Bild *Der Tod des Leonardo da Vinci*, das 1854 ausgestellt wurde. *Der Bauer im Maleratelier* scheint aus den mittleren oder späten 1830er Jahren zu stammen.



Abb. 13. Heinrich von Rustige (1810-1900): *Der Bauer im Maleratelier*. Stiftung Sammlung Volmer, Wuppertal. <sup>61</sup>

erinnert an eine Henkerschlinge. Die kopflose Puppe sitzt auf einem Kasten, auf dem die Initialen „KV“ („Kunstverein“) zu erkennen sind. Hinter dem Gliedermann oben rechts sieht man Skulpturen des mit einer Mondsichel verzierten Kopfes einer antiken Göttin sowie einer sie anschauenden Kuh, die auf das Thema „Metamorphose“ ironisch anspielen können (vgl. Ovids *Metamorphosen* I. 583-747<sup>62</sup>). Links sind die Staffelei

---

(Vgl. auch Rustiges *Zwei Maler im Atelier* 1830, 34 x 32,6 cm, Staatsgalerie Stuttgart. *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule* [wie Anm. 60]. S. 162.)

<sup>61</sup> Vgl. auch Irene Haberlând. „Heinrich Franz Gaudenz von Rustige“. *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule: 1819-1918* Bd. 3. München, 1998. S.162-6; S.165 und Bettina Baumgärtel. „Die Stillebenmalerei der Düsseldorfer Malerschule“. *Das Stilleben in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*. Hg. Andrea Wandschneider. Städtische Galerie in der Reithalle Paderborn-Schloß Neuhaus, 2004. S. 29-42; S. 37f.

<sup>62</sup> Ich bedanke mich bei Professor E.J. Kenney für diesen Hinweis auf Ovid. In Rustiges Bild kann das Motiv der Metamorphose ein ironischer Hinweis auf die „Metamorphose“ des leblosen Gliedermanns sowie auf die Metamorphose der leblosen Dinge im allgemeinen im Kunstwerk sein; vgl. auch Bettina Baumgärtel, „Die Stillebenmalerei der Düsseldorfer Malerschule“. S. 29-42.

des Malers und die Rückseite einer vor uns versteckten Leinwand zu sehen. An der mit Skizzen dekorierten Trennwand sieht man Bilder eines Kasperletheaters und einer Ziege, welche die humoristische Absicht des gesamten Bildes auf „metakünstlerische“ Weise widerspiegeln.

Johann Peter Hasenclevers *Atelierszene* von 1836 hatte einen kopflösen Gliedermann innerhalb einer Satire auf die damaligen Lehrmethoden der Kunstakademie (vgl. auch Kaulbachs Satire auf Lairesse) gezeigt.<sup>63</sup> Rustiges hölzerner Gliedermann hält zudem den hölzernen Malstab des scheinbar abwesenden Künstlers. Rustiges Bild satirisiert jedoch nicht den unsichtbaren und dennoch überall im Bild „impliziten“ Künstler. Der Künstler Rustige schafft statt dessen ein Genrebild, in dem der Bauer und sein Kind als naive (im metaphorischen Sinn „kopflose“<sup>64</sup>) Zuschauer im Zentrum einer humoristischen Szene dargestellt werden, in welcher der Humor aus der unerwarteten Zusammenstellung von zwei sehr verschiedenen gesellschaftlichen Sphären sowie aus der ironischen Zusammenstellung der bildenden Kunst mit der von ihr nachgeahmten „Wirklichkeit“ geschaffen wird.<sup>65</sup>

Die Rezeption von Karikaturen und Parodien als komisch kann von zeitlichen und örtlichen Unterschieden beeinflusst werden. Viele humoristische Karikaturen in den *Düsseldorfer Monatsheften* wirken heute nicht so komisch wie früher; andere, wie z.B. die Karikatur von Kunstkennern,

<sup>63</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel. „Die Atelierszene als Programmbild der Düsseldorfer Generalmalererei“. *Johann Peter Hasenclever (1810-1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution*. Mainz, 2003. S. 61-70, sowie Stefan Geppert und Simone Paulik. „Katalog“. *Johann Peter Hasenclever (1810-1853). Ein Malerleben zwischen Biedermeier und Revolution*. Mainz, 2003. S. 233-235.

<sup>64</sup> Die Kopflösigkeit ihres „Gesprächspartners“ spiegelt die Naivität der Bauern wider, so wie die Skizze des Kasperletheaters die humoristische Absicht des scheinbar abwesenden Malers wiedergibt. Die Gliederpuppe ist trotzdem nicht immer negativ dargestellt worden. Karl Immermann hat außerdem in seinen *Maskengesprächen* von 1839/40 eine von den Düsseldorfer Malern in „ein dunkles Nebengelaß geschleuderte Gliederpuppe“ mit „der hölzernen Schöne in dem Hoffmannschen Märchen, welche die Liebe des jungen Phantasten entzündet hat“, ironisch verglichen; vgl. Karl Leberecht Immermann. *Düsseldorfer Anfänge. Maskengespräche in Karl Immermann. Werke*. 4. Band. Hg. Benno von Wiese. Frankfurt/Main, 1973. S. 622.

<sup>65</sup> Vgl. auch Theodor Mintrop. Skizze in einem Brief vom November 1857, Feder über Bleistift laviert, NWStA Detmold, D 72 Th. Piderit Nr. 2 (2); *Album für Minna*. Hg. Rose (wie Anm. 42). S. 24. Theodor Mintrops private Skizze für Anna Rose von 1857 folgt einer Skizze von ihm (vgl. ebd., S. 8), die auf Schadows *Modernen Vasari* anzuspielden scheint, in dem Mintrops Weg vom Bauern zum Künstler beschrieben wurde. Hier (vgl. ebd., S. 24) wird Mintrop zudem als ein erfolgreicher Künstler dargestellt. Der Bauer ist Künstler geworden. Seine kopflose Gliederpuppe sitzt unten auf scheinbar harmlose Weise im Bild.

die sich mehr für die Rahmen als für die Bilder in einem Atelier interessieren, können noch als komisch empfunden werden, auch wenn dieser Witz jetzt gut bekannt und etwas veraltet ist, weil die Situation selbst noch „modern“ ist. Außerdem sind diese schon bekannten Witze oft für ein neues Publikum verändert worden, um neue (manchmal auch versteckte) Witze einzuführen.<sup>66</sup>

In der Karikatur „Kunst-Kritik“ von Heinrich Ritter aus den *Düsseldorfer Monatsheften* von 1847 finden wir z.B. den alten, den Philister betreffenden Witz vom Wert des Rahmens als den „Rahmen“ von einigen neuen Witzen angewendet (Abb. 14).<sup>67</sup> Johann Peter Hasenclever (1810-1853) hatte schon Daumiers Karikatur einer sentimentalischen Dichterin vom 15.04.1844 in seinem Bild *Die Sentimentale* von 1846 wiederholt und mit Anspielungen auf deutsche Dichter und Künstler umrahmt, um die Sentimentalität in der deutschen Literatur und Kunst der Zeit zu persiflieren. In Ritters Karikatur von 1847 findet man sowohl den alten Witz betreffend Künstler und Philister, dabei interessiert sich der Philister mehr für den Goldrahmen als für das Bild, als auch einige neue Witze, die Ritter speziell für ein Düsseldorfer Publikum von Künstlern sowie aufgeklärten Kunstkennern innerhalb des „Rahmens“ des alten Witzes auf ironische Weise versteckt hat.

Unter Ritters zum Teil versteckten Witzen (oder auf Englisch „in-jokes“) sind die folgenden zu finden:

(1) In Ritters Bild für die *Düsseldorfer Monatshefte* sehen zwei Kritiker – der erste das Bild durch die hohle Hand betrachtend,<sup>68</sup> der zweite mit Brille – „Nr. 216“, Hasenclevers *Jobs im Examen*, an. Wegen ihrer optischen sowie künstlerischen Kurzsichtigkeit (vgl. auch den Bauern in Rustiges Bild) haben sie jedoch Hasenclevers humoristisches Bild mit Lessings heroischem Historienbild *Hus auf dem Konstanzer Konzil* von

<sup>66</sup> Weil die Komik auf Überraschung basiert (vgl. auch Quintilian über Cicero), wirken alte Witze nie so komisch wie bei ihrem ersten Erscheinen. Auch Philipons Birne wird heute eher als ein Musterbeispiel der Karikatur seiner Zeit denn als Beispiel einer komischen Überraschung gesehen. Varianten der Birne-Karikatur, wie Daumiers Bild einer seiltanzenden Birne mit Regenschirm in *Le Charivari* vom 31.8.1833 betreffend die Einführung der „Forts détachés“, in dem sowohl der Körper als auch der Kopf des Seiltänzers vom Bild einer Birne ersetzt werden, zeigen, wie eine Karikatur erneuert werden kann. Eine Geschichte der Karikatur und Parodie in der deutschen Kunst um 1850 zeigt im übrigen, daß die Überraschungseffekte, die damals erreicht wurden, heute nicht mehr verständlich sind, wenn wir die zeitlichen und örtlichen Verhältnisse jener Kunst und deren Betrachter sowie die Struktur jener Kunst nicht beschreiben können.

<sup>67</sup> *Düsseldorfer Monatshefte*. 1. und 2. Jahrgang (1847-1849). Unveränderter Nachdruck in einem Band. Hg. Karl Riha und Gerhard Rudolph. Düsseldorf, 1979. S. 67.

<sup>68</sup> Vgl. auch die Karikatur des Schadow-Kreises von 1838, Stadtmuseum Düsseldorf.

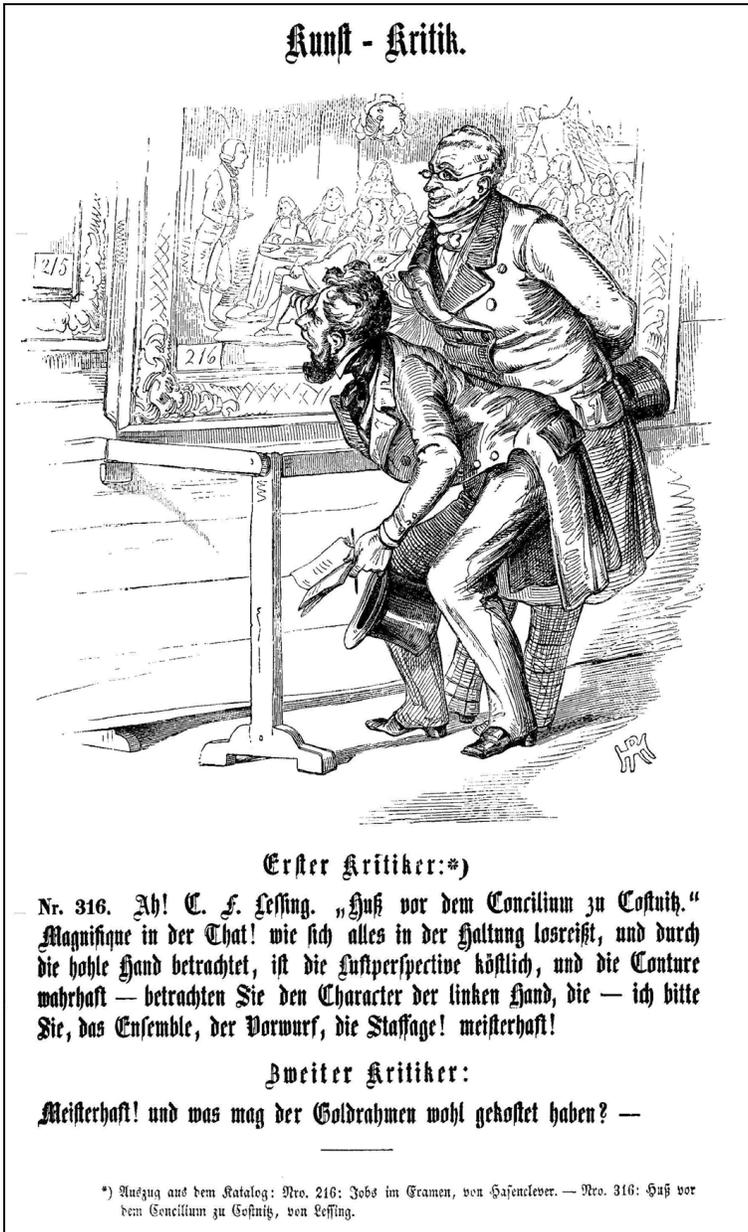


Abb. 14. Heinrich Ritter: „Kunst-Kritik“. *Düsseldorfer Monatshefte* (1847). Nr. 316.

1842<sup>69</sup> verwechselt.<sup>70</sup> Eine Anmerkung unter Ritters Karikatur lautet: „\*)Auszug aus dem Katalog: Nro. 216: Jobs im Examen, von Hasenclever. – Nro. 316: Huß vor dem Concilium zu Costnitz,<sup>71</sup> von Lessing.“<sup>72</sup>

(2) Knut Soiné schreibt zudem, daß Ritters Karikatur auf einem Bericht des Kunsthistorikers Jakob Burckhardt im *Maikäfer* vom 8.12.1842 basiert: „Auf der Kunstausstellung standen zwei sehr gebildete Berliner vor Hasenclevers Jobsiade und brachten alle die Phrasen aus der Recension von Lessings ‚Huß vor dem Concil‘ in der *Allgemeinen Leipziger Zeitung* vor; – denn sie hielten Jobsen für Huß.“<sup>73</sup> Soiné bemerkt außerdem, daß Lessings *Hus vor dem Konzil* jedoch „ohne dezidierte Kenntnisse der Kirchengeschichte und historischer Persönlichkeiten nicht völlig entschlüsselbar“ ist (d.h. ein Publikum von Eingeweihten braucht), und daß Hasenclever (1810-1853) diesen Aspekt von Lessings Bild in seinem *Jobs im Examen* persifliert hat:

Und diese unabdingbare Voraussetzung der Historienmalerei, breites Wissen auf den Gebieten der biblischen, profanen und mythologischen Geschichte zu verlangen, ironisiert Hasenclever mit seinem ‚Jobs im Examen‘. Alle Bedeutungsebenen erfaßt auch bei Hasenclever nur der Betrachter mit Kenntnis der literarischen Vorlage. So wie in Lessings Bild komplizierte theologische Probleme verhandelt werden, so soll auch Jobs sein Wissen um die kirchliche Hierarchie und ihre Funktionsträger unter Beweis stellen. Doch der verbummelte Student weiß z.B. auf die Frage, was ein Bischof sei, nur das landläufig unter diesen Bezeichnungen bekannte alkoholische Getränk anzugeben.<sup>74</sup>

---

<sup>69</sup> Vgl. Martina Sitt, Hg. *Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell*. Düsseldorf, Oldenburg und Bremen, 2000. S. 75.

<sup>70</sup> Heinrich Ritter (1816-1853) war sowohl mit Lessing als auch mit Hasenclever befreundet. Ritter wurde 1843 von Lessing porträtiert. Lessing wurde zudem im Jahre 1845 von Ritter und Wilhelm Camphausen in ihren *Schattenseiten der Düsseldorfer Maler* dargestellt (vgl. Sitt [wie Anm. 69]. S. 166 u. 169). Ritter stellte im übrigen J.P. Hasenclever in seinem Atelier im Jahre 1845 dar; vgl. *Hasenclever*. Hg. Geppert/Paulik (wie Anm. 63). S. 298.

<sup>71</sup> Vgl. auch Friedrich von Boetticher. *Malerverke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*. 4 Halbbände. Dresden, 1891-1901. Neudruck: Hofheim am Taunus, 1979, I/2. S. 883, Nr. 42: (Lessing) „Johannes Hus im Vorverhör zu Costnitz“. (Hier ist eine Wiederholung von Lessings *Hus auf dem Konstanzer Konzil* von 1842 im Städtischen Institut in Frankfurt am Main gemeint. Vgl. auch Boetticher ebd., S. 883, Nr. 41.)

<sup>72</sup> Vgl. auch Grossmann (wie Anm. 1). S. 126: „Die ‚Kritiker‘ betrachten Johann Peter Hasenclevers ‚Jobs im Examen‘, nicht Lessings ‚Huß‘ – wie sie meinen“.

<sup>73</sup> Knut Soiné, *Johann Peter Hasenclever. Ein Maler im Vormärz*. Neustadt/Aisch 1990, S. 82.

<sup>74</sup> Ebd., S. 83.

Soiné schreibt weiter:

Hasenclever wendet sich gegen die allzu ernste akademische Malerei und tritt für eine Kunst ein, die sich humorvoll dem unmittelbaren Leben zuwendet. [...] Allerdings formuliert er diese Kritik mit den Mitteln der Historienmalerei selbst.<sup>75</sup>

(3) Die Zusammenstellung der beiden Bilder von Lessing (1808–1880) und Hasenclever (1810–1853) in Ritters Karikatur wirkt komisch, weil sie uns zeigt, daß Hasenclevers *Jobs im Examen* das Szenenbild eines ernstesten Historienbildes parodistisch wiederholt.<sup>76</sup>

(4) Der Genremaler Hasenclever hatte Lessings *Hussitenpredigt* von 1836 schon in seinem *Der Fürst von Thoren* von 1840 um die Zeit seines satirischen (nach Kortums *Jobsiade* geschaffenen) *Jobs im Examen*<sup>77</sup> (und anscheinend auch in seiner *Atelierszene* von 1836) parodiert<sup>78</sup> und auf diese Weise mit seinen eigenen Werken zusammengebracht.

(5) Ritter selbst hatte – wie Hasenclever – humoristische Bilderreihen eher als Historienbilder geschaffen.<sup>79</sup>

(6) Ritters Bild scheint außerdem eine im Jahre 1838 vollendete Karikatur des Schadow-Kreises ironisch nachgeahmt zu haben, die weiterhin auf anderen Karikaturen basieren kann. Vgl. in der Karikatur des Schadow-Kreises die Figur von Wilhelm Schadow (links) und die Karikatur von Schnaase, der die von dem Maler dargestellten Wolken (bzw. die „Luftperspektive“) durch seine hohle Hand anschaut. Ritters *Jobs im Examen* anschauender „erster“ Kunstkritiker kommentiert: „Wie sich alles in der Haltung losreißt, und durch die hohle Hand betrachtet ist die Luftperspektive köstlich, und die Conture wahrhaft – betrachten Sie den Charakter der linken Hand, die – ich bitte Sie, das Ensemble, der Vorwurf, die Staffage! meisterhaft!“. Ritters erster Kunstkritiker schaut jedoch keine Luftperspektive an, sondern nur die Füße Jobs (vgl. auch die Figur von Schadow in der Karikatur des Schadow-Kreises<sup>80</sup>). Zudem

<sup>75</sup> Ebd. Soiné deutet an, daß Lessing schon um 1836 eine Zeichnung zu seinem *Hus vor dem Konzil* von 1842 vollendet hatte, die Hasenclever (wie andere) gesehen haben könnte. Hasenclevers parodistische Anspielungen auf die Historienmalerei müssen aber auch von seinem Publikum entziffert werden. (Vgl. ebd., S. 82.)

<sup>76</sup> Ein Titelkupfer von J.H. Ramberg zu C.A. Kortums *Jobsiade* von 1823 enthält auch ein Bild von Jobs im Examen; vgl. *Hasenclever*. Hg. Geppert/Paulik (wie Anm. 63). S. 115.

<sup>77</sup> Vgl. ebd., S. 236ff.

<sup>78</sup> Vgl. Bettina Baumgärtel. „Die Atelierszene als Programmbild der Düsseldorfer Genremalerei“. Ebd., S. 61–70; S. 68.

<sup>79</sup> Diese wurden auch in den *Düsseldorfer Monatheften* veröffentlicht.

<sup>80</sup> Es ist möglich, daß Wilhelm von Schadow auch in den *Düsseldorfer Monatheften* satirisiert worden ist. Vgl. *Düsseldorfer Monathefte* Jg. 1/2. 1847/1849. Unveränd. Nachdr. in e. Bd.

lobt Ritters erster Kunstkritiker die „Staffage“, obwohl es im Vergleich zur Karikatur des Schadow-Kreises von 1838 (Abb. 15)<sup>81</sup> keine Staffage in Lessings oder Hasenclevers Bild gibt, nur die Figuren, die Hus bzw. Jobs prüfen sollen. Wilhelm von Schadows Vater Gottfried Schadow (1764-1850) hatte schon um 1830/31 die in Abbildung 16 folgende Karikatur einer Kunstausstellung angefertigt.

Im Jahre 1837 hatte zudem der französische Karikaturist und Maler Alexandre-Gabriel Decamps (1803-1860) eine *singerie* geschaffen, die einige in einem Atelier ein Landschaftsbild anschauende Kunstkenner und Kunsthändler als Affen zeigte (Abb. 17).



Abb. 15. Karikatur des Schadow-Kreises (Wilhelm Schadow, Karl Immermann, Karl Schnaase, Karl Ahlefeldt, Theodor Hildebrandt), Andreas Aschenbach zugeschrieben (1838). Öl auf Holz. Stadtmuseum Düsseldorf.<sup>82</sup>

Düsseldorf, 1979. S. 89-101, „Das Genie“ von A.H.: Die Geschichte eines Künstlers namens „Wilhelm [H.]“, der nach Italien reist, die religiöse Malerei studiert und trotz seiner Mittelmäßigkeit Professor an einer berühmten Akademie und als „der neue Raphael“ bekannt wird. Die Geschichte endet: „In hohem Alter endlich sehen wir ihn von seinen Zeitgenossen verehrt und seine Brust mit Orden geschmückt.“

<sup>81</sup> Die Staffage bezeichnet die kleineren (hauptsächlich dekorativen) Figuren in einer Landschaft, wie z.B. die Figur, die Wilhelm Schadow in der Karikatur des Schadow-Kreises von 1838 anschaut.

<sup>82</sup> Vgl. auch *Düsseldorf*. Hg. Müller/Tilch (wie Anm. 47). S. 184. Daumiers „A travers les ateliers“ von 1862 (vgl. Anette Wohlgemuth. *Honoré Daumier – Kunst im Spiegel der Karikatur von 1830 bis 1870*. Frankfurt/Main, 1996. S. 430, Abb. 32) zeigt eine ähnliche Szene.



Abb. 16. Gottfried Schadow: „Kunstaussstellung“ (1830/31).<sup>83</sup>



Abb. 17. A.-G. Decamps: „Les Experts“. *Le Charivari*  
(14.5.1839).<sup>84</sup>

In manchen seiner ironischen Atelierbilder – wie in seiner Karikatur „Worte und Gedanken“ (Abb. 18) – hat Henry Ritter überdies sein öffentliches Publikum als Vertraute seines Ateliers angesprochen, so daß es sich als ein privates, ihm gegenüber freundliches Publikum betrachten

<sup>83</sup> Vgl. auch Konrad Kaiser. *Gottfried Schadow als Karikaturist*. Dresden, 1955. Abb. 47.

<sup>84</sup> Die Karikatur „Les Experts“ zeigt einige wie Menschen gekleidete Affen, wie sie ein großes Landschaftsbild in einem Atelier durch Lupen anschauen. (Das Original, ein Ölgemälde von 1837, 46.4 x 64.1 cm, *Metropolitan Museum of Art*, New York, wurde ebenfalls 1839 ausgestellt; vgl. auch Wohlgemuth [wie Anm. 82]. S. 408.)

konnte. Im letzten (die „Gedanken“ des Künstlers ausdrückenden) Satz der Karikatur „Worte und Gedanken“ werden die Leser der *Düsseldorfer Monatshefte* als Vertraute des Künstlers angesprochen: „(Der eingebildete Tropf, hätte er mir das Bild nicht bestellt, ich hätte ihm bewiesen, daß er weniger von der Kunst versteht als meine Waschfrau)“. Hier spricht der Künstler ein Publikum an, das eher für den Künstler als gegen ihn sein soll, und das sich sonst mit dem satirisierten Kunstkenner bzw. „Kunstprotector“ identifizieren müßte.<sup>85</sup>

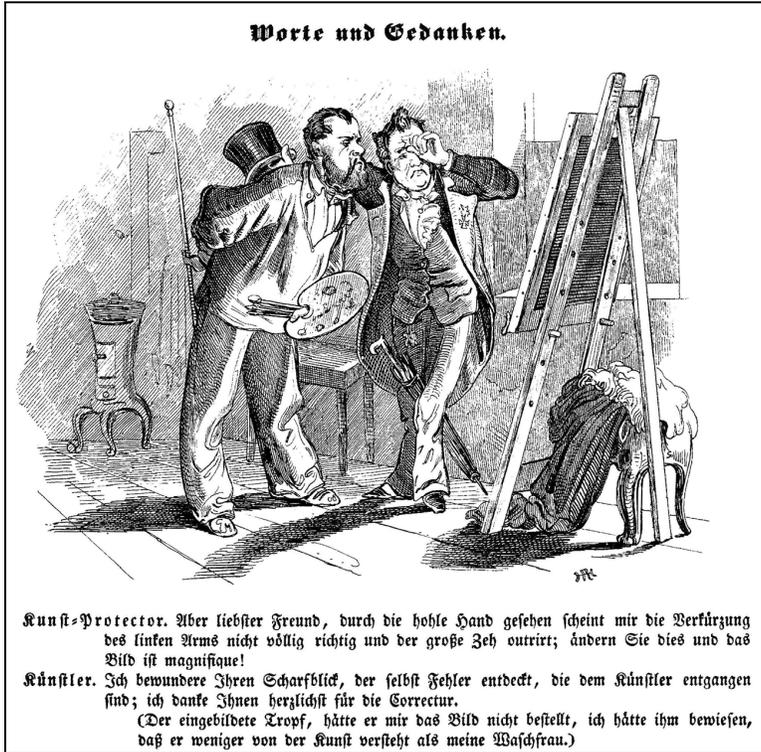


Abb. 18. Heinrich Ritter: „Worte und Gedanken“. *Düsseldorfer Monatshefte* (1849). S. 419.

<sup>85</sup> Büttner (wie Anm. 41). S. 48 beschreibt die *Düsseldorfer Monatshefte* als ein „Freundschaftswerk“ der Düsseldorfer Künstler der Zeit. Sie weist auch darauf hin (S. 213), daß die ersten Jahrgänge der Zeitschrift von etwa 5000 Abonnenten gekauft wurden. Vgl. auch Florian Vaßen, „Körper-Nähe und Distanz-Blick. Überlegungen zu Körper und Lachen in Wilhelm Buschs Bildergeschichten“, S. 123f.: „Dieses Lachen der Busch-Leser stabilisiert die soziale Ordnung, vor allem auch weil es nicht öffentlich und kollektiv, sondern nur im Privaten, bei der Lektüre der Bildergeschichten in der Familie stattfindet.“

Ritter greift den Philister, der sich einbildet, ein professioneller Kunstkenner zu sein, noch einmal an, und man findet wieder das Leitmotiv des Kunstkenners, der die Bilder des Künstlers nur „durch die hohle Hand“ betrachten kann.<sup>86</sup> (Der Kunstprotector bzw. Mäzen scheint außerdem auf seinem bürgerlichen Regenschirm wie auf einem Steckenpferd zu reiten.<sup>87</sup>) Ritters Publikum wird zudem durch wiederholte Motive (einschließlich des protzigen Gebrauchs von französischen Wörtern) an seine anderen Karikaturen des philisterhaften Kunstkenners erinnert.<sup>88</sup> Der Leser wird auch auf diese Weise in die private Welt des Künstlers (oder wenigstens in eine für ihn von dem Künstler geschaffene private Sphäre) eingeführt, in der er den Künstler und dessen satirische Absichten besser erkennen kann.

Solche Karikaturen gehören im ersten Fall der privaten Welt des Karikaturisten an. Sie sind von ihm geschaffen und sind nach seinem Wunsch mehr oder weniger verschlüsselt worden. Der Karikaturist kann außerdem seine für die Öffentlichkeit dargestellte private Welt nach Wunsch oder Bedürfnis erweitern oder verkleinern. Obwohl die Atelier-

---

<sup>86</sup> Vgl. auch Wilhelm Busch. *Maler Klecksel* (1884) in *Wilhelm Busch. Von Lebens- und anderen Künstlern*. Hannover, 1997. 1. Kapitel, S. 84: „Hier ist das Reich der goldenen Rahmen,/Hier herrschen Schönheit und Geschmack/[...] Ich blicke durch die hohle Hand,/Ich blinzle, nicke: „Ach, scharmant!“

<sup>87</sup> Vgl. auch Daumiers Bild des Zensors auf seiner Schere. Ob Ritter hier auf solche Bilder und die Zensur anspielt, bleibt (wie viele Anspielungen auf den Zensor zu jener Zeit) offen. Gerhard Rudolph („Die illustrative Graphik“. *Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland*. Hg. Eduard Trier. Düsseldorf, 1979. S. 315-357; S. 347) zitiert eine von Henry Ritters Karikaturen in den *Düsseldorfer Monatsheften* (Jahrgang 1850) betreffend einige einem Verleger angebotene und von diesem zurückgewiesene Zeichnungen: „Die Zeichnungen sind wirklich magnifique und wären vorige Woche noch ganz apropos gekommen – jetzt – bedauern wir durch die Zeitverhältnisse gezwungen, unserem Witz-Blitz eine ganz konservative Richtung geben zu müssen und nur für die besitzende Klasse zu arbeiten, so daß wir auf ihre Zeichnungen Verzicht zu leisten gezwungen sind.“ (Vgl. auch Soigné, [wie Anm. 73]. S. 149.) Ritters *Politischer Strummelpeter* erschien 1849.

<sup>88</sup> Der Künstler in Henry Ritters Karikatur von 1849 erinnert auch sehr an Ritters Skizze von J.P. Hasenclever in seinem Atelier von 1845; vgl. *Hasenclever*. Hg. Gepfert/Paulik (wie Anm. 63). S. 298. Die von Ritter um 1845 geschaffene Ölskizze *Im Atelier* in der Sammlung des Rheinischen Landesmuseums Bonn (Inv. Nr. 98.005) zeigt noch eine Szene, in der die „eingeweihten“ Betrachter mehr von Ritters Satire als deren Opfer sehen können. Ritters Ölskizze von 1845 zeigt einen Bürger mit Zylinderhut, der ins Atelier eintritt, um die Künstler zu zwingen, ihre Schulden zu bezahlen. Hinter dem von Ritter karikierten Bürger sehen wir noch eine Karikatur von ihm, die er nicht gesehen hat, die angeblich vor seinem Eintritt ins Atelier mit roter Kreide auf die Wand hinter ihm von den Künstlern gezeichnet worden ist, die aber auch wie ein Schattenriß des Bürgers aussieht und auf ironische Weise Ritters gemalte Karikatur von ihm im Vordergrund des Bildes widerspiegelt.

Bilder in den *Düsseldorfer Monatheften* um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Vergleich mit anderen Karikaturen als „unpolitisch“ beschrieben worden sind, haben sie immerhin die private Sphäre des Künstlers gegen die ihm gegenüber kritischen öffentlichen Sphären verteidigt. Wegen der vielen von den Humoristen des 19. Jahrhunderts absichtlich geschaffenen „versteckten“ privaten Sphären gibt es in ihren Werken noch viel zu entschlüsseln und zu erforschen.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> Auch in Wilhelm Buschs anscheinend unpolitischer Bildergeschichte *Maler Klecksel* von 1884 können wir parodistische Anspielungen auf die in der Gründerzeit wieder populär gewordene Historienmalerei finden. Vgl. z.B. Busch. „Maler Klecksel“ (wie Anm. 87). S. 119: „Der Kuno sieht in dieser Not/Nur noch ein einzig Rettungsboot/Er hat, von Schöpfungsdrang erfüllt,/Verfertigt ein historisch Bild“. Der Maler Kuno Klecksel muß ein Bild verkaufen, um seine Getränke zu bezahlen. Das „historisch Bild“ zeigt den angeblichen Entdecker „des Pulvers“, den Mönch Berthold Schwarz, wie er eben – „vor zwei Sekunden“ – das Schießpulver bzw. „Schwarzpulver“ erfunden hat. Des Künstlers Klecksel „historisch Bild“ zeigt dementsprechend eine vom Pulver geschwärzte, ziemlich unheroische und (außer Buschs witziger bildlicher Anspielung auf den Namen Schwarz) fast unerkennbare Figur. Buschs humoristische Darstellung des folgenden Kampfes zwischen dem mit einem „spitzen Bleistift“ bewaffneten Maler Klecksel und dem ihm gegenüber kritischen „Dr. Hinterstich“ (vgl. S. 128 und 129) ahmt außerdem (ohne die Historienmalerei wieder beim Namen zu nennen) die Kampfszenen in den Historienbildern der Zeit parodistisch nach und zeigt auf ironische Weise, wie der Künstler sich gegen die Kritik mit seinen eigenen „Waffen“ (einschließlich der Parodie und der Karikatur) verteidigen kann. (Wie auf Kaulbachs *Die Bekämpfung des Zopfes* wird zudem Tinte anstatt Blut vergossen.)