

Lea Hagedorn

Brüche einer Gattungsgeschichte. Karikatur zwischen Massani und Sulzer

2021

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18254>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hagedorn, Lea: Brüche einer Gattungsgeschichte. Karikatur zwischen Massani und Sulzer. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift*, Jg. 6 (2021), Nr. 1, S. 224–246. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18254>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>

Artikel

Lea Hagedorn*

Brüche einer Gattungsgeschichte. Karikatur zwischen Massani und Sulzer

Abstract: When the caricature came up in the late 16th century, the notion meant an overloaded or exaggerated – and humorous – kind of portrait. Since then its meaning has changed considerably. Today caricature is understood as a visual equivalent of literary satire. This modern understanding has its origin in the bourgeois culture of the Enlightenment. In my contribution I examine the change in the concept of caricature in Western history. The focus is on the connection between this change in meaning and the constitution of caricature as an image genre. When did caricature acquire the status of a legitimate form of invectivity? Besides caricature, special attention is also paid to parody, because both types of invective communication often overlap.

Keywords: Bildsatire, Parodie, Bilddiskurs, Aufklärung, 18. Jahrhundert, Annibale Caracci, William Hogarth, Johann Georg Sulzer – caricature history, satirical prints, parody, image discourse, 18th Century, Enlightenment, Annibale Caracci, William Hogarth, Johann Georg Sulzer

*Dr. Lea Hagedorn, TU Dresden, SFB 1285, TP F, Lea.Hagedorn@tu-dresden.de

Im heutigen Verständnis ist die Karikatur visuelles Pendant der literarischen Satire. Kritische Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse im Modus des Spotts bilden den festen Erwartungshorizont dieser Bildgattung. Und auch wenn Karikaturen bisweilen „unter die Gürtellinie zielen“ und Skandale provozieren, scheint Andreas Platthaus' Einschätzung, die Karikatur sei „Gradmesser für das Maß an Aufgeklärtheit einer Gesellschaft“ den gegenwärtigen Common Sense widerzuspiegeln.¹ Die Karikatur gilt ganz allgemein als eine Bildgattung mit Lizenz zur Invektive.

Dabei entstand sie erst im 16. Jahrhundert; ist also im Vergleich zur Satire ein recht junges Phänomen. Ursprünglich meinte *Caricatura* auch nicht mehr, als ein überladenes oder übertriebenes Bildnis. Aktuelle Gattungsdefinitionen sind mithin das Ergebnis einer Entgrenzung des Begriffs: „Karikatur ist eine Waffe. Sie ist Angriff, bewusste Verzerrung der Wirklichkeit, die sie kritisiert. Sie ergreift Partei, und befördert eine Lächerlichkeit, die tödlich sein kann.“² Konstitutiv für die Gattung ist folglich kein bildliches Verfahren, sondern ihre „herabsetzende Tendenz“³ und die „humorvolle Verspottung ihres Gegenstandes“⁴. Demgemäß umfasst der heute gebräuchliche, funktional definierte Gattungsbegriff eine große Vielfalt bild-

nerischer Erscheinungsformen aus sehr diversen historischen Entstehungs- und Gebrauchszusammenhängen. Das Spektrum reicht von mittelalterlichen Schandbildern über Grotesken, Bildpolemiken der Reformationszeit und ironisch-obszönen Genredarstellungen bis hin zu den gesellschaftskritischen Bilderzählungen eines William Hogarth. Ansätze einer ‚Proto-Geschichte‘ der Karikatur behandeln sowohl Artefakte mit humoristischen Tendenzen als auch solche, die der Verächtlichmachung konkreter Personen dienen oder gängige Repräsentationsstrategien unterwandern.⁵

Eine mangelnde Kongruenz von Begriffs- und Funktionsgeschichte macht es schwer, die Gattung klar zu umreißen, formalästhetisch zu verorten oder sie zwischen den Polen vermeintlich harmloser Komik und brutaler Verächtlichmachung zu situieren.⁶

All dies kann und will auch der vorliegende Beitrag nicht lösen. Vielmehr soll es darum gehen, den Bedeutungswandel des Karikaturbegriffs im historischen Verlauf nachzuvollziehen. Bekannt ist, dass das heutige, satirische Verständnis von Karikatur seinen Ursprung im 18. Jahrhundert hat. Hier beginnen auch die begrifflichen Kontroversen und Unklarheiten.⁷ Das Wort war dasselbe

¹ Platthaus (2016) Das geht ins Auge, S. 13.

² Langemeyer (1984) Einleitung, S. 11.

³ Brassat/Knieper (2017) Karikatur, S. 774.

⁴ Döring (1991) Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur, S. 24.

⁵ Unlängst etwa Bodart (2018) Proto-histoire de la caricature.

⁶ Für eine umfassende Geschichte der Karikatur siehe zusammenfassend Koschatzky (1992) Die Kunst der Karikatur. An einer formalästhetischen Einordnung hat sich v. a. Hofmann (2007) Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso versucht.

⁷ Vgl. Unverfehrt (1984) Karikatur, S. 348–351.



Abb. 1: Agostino/Annibale (?) Carracci, Karikaturstudien, um 1575–1609, Tuschezeichnung, 19,4 x 13,5 cm, London BM, Inv. Nr. Pp,3.17 (CC-NC BM)

geblieben, doch das Spektrum seiner Konnotationen hatte sich verschoben. Wie erklären sich die veränderten Bedeutungszuschreibungen und welche Gattungskonstruktionen folgten daraus?

Anhand programmatischer Bild- und Textquellen soll aufgezeigt werden, wann und wie das Satirische zum Modell und Modus der Karikatur erklärt wurde. Denn dieser Umschlagmoment bildet den Ursprung des heutigen Verständnisses von Karikatur als einer invektiven Bildgattung zwischen Humor und symbolischer Gewalt. Dies schließt Fragen nach Kanonvorstellungen sowie nach den jeweils lizenzierten Modi und Mitteln der Karikatur ein. Ein besonderes Augenmerk verdient dabei das Verhältnis von Karikatur und Parodie, da sich in der historischen Bewertung beider Phänomene ähnliche Wandlungen vollzogen haben.

1 Ein Scherz-Begriff. Die Karikatur als Persiflage

Einigkeit herrscht in der Forschungsliteratur über die Anfänge der Karikatur insofern, als der Begriff *ritrattino carico* erstmals in der oberitalienischen Kunst des Cinquecento Verwendung fand – und zwar in Bezug auf eine Reihe von Kopfstudien der Brüder Agostino und Annibale Carracci. [Abb. 1] Die zumeist im Profil gegebenen Gesichter weisen unterschiedliche Grade physiognomischer Deformation auf. Sie ähneln den grotesken Köpfen, die Leonardo da Vinci wohl zu Studienzwecken angefertigt hatte [Abb. 2], sind aber weniger fein ausmodelliert.⁸ Vielmehr zeichnen sie sich durch einen skizzenhaften Charakter und eine reduzierte Formsprache aus. Als weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen Groteske und *ritratto carico*



Abb. 2: Leonardo da Vinci, Groteske Köpfe, um 1517–1520, rote Kreide, 19,5 x 14,6 cm, London RCIN, Inv. Nr. 912493 (CC-NC-BM)

⁸ Zur Entstehung der Karikatur als verwandtes Phänomen der Groteske im Italien des Cinquecento siehe Berra (2010) *La nascita della caricatura*, S. 73–76.

gilt der Forschung ein konkreter Wirklichkeitsbezug. Während ersteres ein reines Phantasieprodukt ist, überzeichnet die Karikatur die Gesichtszüge einer konkreten Person. Was in der Theorie als klares Unterscheidungsmerkmal erscheint, lässt sich indes empirisch kaum trennen:⁹ Stellt Leonardos rechte Figur nicht einen überzeichneten Dante dar? Und ist es wahrscheinlich, dass das schweinsartige Antlitz links auf dem Carracci-Blatt in Beziehung zu einer identifizierbaren Person steht?

Nimmt man trotz dieser Unschärfen den postulierten Wirklichkeitsbezug jener neuen Bildform ernst, ließen sich womöglich Bezüge zu viel älteren Spielarten einer *depravata imitatio* herstellen. Diane H. Bodart zufolge befördert die deformierte Personendarstellung Lächerlichkeit, ausgelöst durch eine unvermittelte Distanz gegenüber der Repräsentation.¹⁰ Unter den vielfältigen Formen deformierender und diffamierender Darstellungen, die ihren Gegenstand nicht heroisch erscheinen lassen, sondern der Lächerlichkeit und Verachtung preisgeben, sticht das spätmittelalterliche Schandbild hervor, das immer wieder mit der ‚Karikatur‘ in Verbindung gebracht wird.¹¹ Doch verfängt dieser Vergleich nicht in Bezug auf die *ritratti carichi* der Carracci. Denn zum einen handelt es sich bei den Schandbildern kaum um physiognomisch ähnliche Darstellungen, die Identifikation der Person wird vielmehr mithilfe von Attributen, Wappen oder Beischriften sichergestellt. Zum anderen sind die Bildnisse zwar oftmals ungelenk ausgeführt, aber kaum bewusst vereinfacht oder überzeichnet. Schließlich – und das ist der wichtigste Punkt – erfüllten Schandbilder primär soziale Funktionen aufgrund ihres strategischen Einsatzes unter klaren Reglements.¹² Dies indes kann den Kopfstudien kaum unterstellt werden.

Ein anderes, von Bodart mit dem Entstehen eben jener *ritratti carichi* in Verbindung gebrachtes, visuelles Medium frühneuzeitlicher Lachkultur ist viel aufschlussreicher: nämlich das Graf-

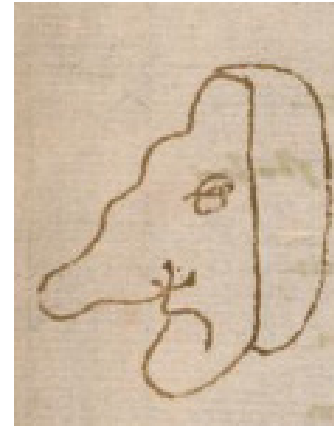


Abb. 3: Erasmus von Rotterdam, Selbstkarikatur, in: Scholia in epistulas Hieronymi, 1517, Bl. 226 r, Basel UB, Sign.: Erasmuslade A IX 56 (public domain)

fiti und das laienhafte Gekritzeln.¹³ Ein besonders prägnantes Beispiel ist die sogenannte Selbstkarikatur des Erasmus von Rotterdam [Abb. 3]. Tatsächlich lassen die überbetonte Kinn- und Nasenpartie in Kombination mit der aufs Wesentliche – die Linie – reduzierten Formsprache an Carraccis Kopfstudien denken. Angesichts derart großer Parallelen zu den Grotesken und der humoristischen Laienzeichnung stellt sich indes weniger die Frage nach künstlerischen Vorformen von Carraccis *carichi* als vielmehr danach, wie es gelingen konnte, diese zu einer künstlerischen inventio zu erheben.

1.1 Giovanni Antonio Massani und die *Figure Diverse*

Eine Antwort hält die erste theoretische Reflexion des Karikaturbegriffs von Giovanni Antonio Massani bereit. 1646, immerhin 40 Jahre nach dem Tod Annibale Carraccis, brachte der Hofmeister Papst Urbans VIII. unter dem Titel *Figure Diverse* eine Folge von 80 Nachstichen der Carracci-Zeichnungen heraus. Die umfängliche Vorrede liefert eine nachgelagerte, kunsttheoretisch fundierte Erklärung der *ritratti carichi* und gilt der Karikaturforschung mithin als wichtiger Schlüsseltext.¹⁴ Entgegen der verbreiteten Auffassung, es handle sich bei ihm um eine nüch-

⁹ Zum Vergleich siehe Cheng (2018) *Ridiculous Portraits*, S. 125f.

¹⁰ Vgl. Bodart (2018) *Proto-histoire de la caricature*, S. 85.

¹¹ Siehe etwa Gombrich (1999) *Uses of Images*, S. 190–195 (mit einer Perspektive auf die Bildsatire); Jäger (2016) *Sovereign Infamy*, S. 169f. (in Bezug auf Schandmasken).

¹² Siehe hierzu einführend Lentz (2004) *Konflikt, Ehre, Ordnung*.

¹³ Vgl. Bodart (2018) *Proto-histoire de la caricature*, S. 93.

¹⁴ Siehe etwa Unverfehrt (1984) *Karikatur*, S. 346f. oder Brassat/Knieper (2017) *Karikatur*, S. 775f.

terne kunsttheoretische Abhandlung, gehe ich davon aus, dass Massanis Vorrede analog zu ihrem Gegenstand dem Feld des Komischen zuzurechnen ist. Folglich soll an dieser Stelle eine ironische Lesart von Massanis Ausführungen unter Berücksichtigung ihrer paratextuellen Funktionslogik erprobt werden.

Bei dem Vorwort handelt es sich um ein Zusammenspiel mehrerer Texte unterschiedlicher Autoren und Sprecher (neben Massani Giovanni Battista Agucchi und Annibale Carracci), die Massani unter dem leicht durchschaubaren Pseudonym Giovanni Atanasio Mosini zusammengetragen und auf eigenwillige Weise ergänzt hatte.¹⁵ Bereits Denis Mahon, der die Vorrede 1947 ediert hat, erkannte in einigen von Massanis Passagen einen ironisch-subversiven Unterton und hielt die Ausführungen zur Karikatur für eine burleske „*reductio ad absurdum*“ klassizistischer Kunsttheorie.¹⁶ Allerdings wurde dieser Einschätzung keine größere Aufmerksamkeit zuteil, obwohl sie für das Verständnis des frühen Karikaturbegriffs aufschlussreich zu sein verspricht.

Zunächst setzt Massani, ganz den zeittypischen Gepflogenheiten einer Vorrede entsprechend, mit einem Verkaufsargument ein: Er erklärt Annibale Carracci zu einem künstlerischen Ausnahmetalent. Insbesondere die (scherzhaften) Skizzen zeugten von der großen Meisterschaft des Bologneser Künstlers in der Nachahmung. Zu jenen Bildern rechnet der Autor sowohl die bekannten Kopfstudien als auch die – heute weniger einschlägigen – Darstellungen einfacher Bologneser Bürger, wie sie im Buch enthalten sind.¹⁷ Eine Auswahl von Nachstichen dieser Blätter machte der Herausgeber nunmehr einem größeren Kreis von Kunstliebhabern zugänglich.¹⁸ Es geht Massani also darum, die eigene Sprecherposition zu autorisieren, die im Buch enthaltenen

Blätter als bedeutsame Kunstwerke auszuweisen und deren Verbreitung zu einer kulturelevanten Leistung zu erklären. Hierfür bot sich insbesondere Giovanni Battista Agucchi als Gewährsmann an, der seinerzeit nicht nur ein bedeutender Kunsttheoretiker war, sondern Annibale Carracci auch persönlich gekannt hatte. Folglich macht Massani alias Mossini Fragmente eines ansonsten verlorenen und bis dahin unpublizierten Traktats von Agucchi zum Ausgangspunkt der eigenen Erörterungen.¹⁹ Dieser Traktatausschnitt beschreibt auf Grundlage der aristotelischen Nachahmungslehre das Vermögen der Bildenden Kunst zur dreifachen Mimesis – des Idealschönen, der wirklichkeitsnahen Gegenstände sowie des Niederen und Fehlerbehafteten –, um schließlich zu dem Schluss zu gelangen, die Carracci hätten es im Unterschied zu den meisten anderen Künstlern auf allen drei Gebieten zur Meisterschaft gebracht.²⁰ Mit Aristoteles und dessen *Poetik* waren mithin wichtige Autoritäten entsichert, als Massani im Anschluss an die Agucchi-Passage Annibale Carracci zum Fürsprecher der eigenen *ritrattini carichi* auftreten lässt. Aristoteles' Komik- und Poetikkonzepte bleiben auch hier maßgebend.²¹ Zunächst wird der natürliche Drang zum spielerischen Scherz, der sich an einer Lächerlichkeit des Hässlichen ergötze, zur Antriebskraft der Karikatur erklärt. Das karikierende Bildverfahren operiere Massani-Carracci zufolge in drei Stufen: Es erkennt lächerliche Deformierungen in der Natur, stellt diese dar und überzeichnet sie bis zur „vollkommenen Missgestalt“²². Im Ergebnis unterhalte dies den Betrachter gleich in mehrfacher Hinsicht: Der komische Gegenstand rege zum Lachen an und die künstlerische Imitationsleistung rufe Bewunderung hervor. Allen voran verdanke sich die affizierende Wirkung der *ritratti carichi* jedoch dem Prozess des Wiedererkennens eines überzeichnet dargestellten Gegenstandes.

Die Vorstellung, das Wiedererkennen bekannter Personen in einem Gemälde aufgrund einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Urbild und Abbild, zwischen Erinnerungs- und Darstellungsbild, übe auf den Betrachter einen besonderen

¹⁵ Vgl. Mahon (1947) *Seicento Art and Theory*, S. 113f.; o.P. [S. 230], Anm. 1.

¹⁶ Vgl. Mahon (1947) *Seicento Art and Theory*, S. 262f., Anm. 47. – Preimesberger erachtet demgegenüber die vielfältigen Anleihen an Aristoteles *Poetik* als wesentlich, was m.E. aber nicht im Widerspruch zum ironischen Grundton des Textes steht. Preimesberger (1999) Giovanni Atanasio Mosini, S. 331. Zur generellen Bedeutung der Aristoteles-Rezeption für eine Theorie des Lachens in der italienischen Renaissance siehe Cheng (2018) *Ridiculous Portraits*, S. 118–121.

¹⁷ Vgl. Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 260f.

¹⁸ Vgl. Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 235–238.

¹⁹ Vgl. Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 241–258.

²⁰ Vgl. Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 242–246.

²¹ Vgl. Preimesberger (1999) Giovanni Atanasio Mosini, S. 325–328.

²² Vgl. Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 260.

Reiz aus, war zu diesem Zeitpunkt nicht neu. Bereits Leon Battista Alberti formuliert in *De Pictura* (1435/36) diesen wichtigen Topos porträtbezogener Rezeptionsästhetik:

Wenn sich in einem Vorgang [sc. einer Bilderzählung] ein Gesicht eines bekannten oder würdigen Mannes befindet, zieht dieses bekannte Gesicht sofort alle Blicke der Betrachter auf sich, selbst wenn darin andere Figuren zu sehen sind, die jenes an künstlerischer Vollendung und Liebreiz übertreffen.²³

Dieses Wiedererkennen beschränkte sich nicht auf rein äußerliche Merkmale. Gemäß der frühneuzeitlichen Physiognomik waren Aussehen und Auftreten eines Menschen dechiffrierbar, folglich sollte auch das ‚Simulacrum‘ einer Person Rückschlüsse auf deren Innerlichkeit erlauben.²⁴ Insofern es sich bei einem Bildnis um die festgestellte Medialisierung eines menschlichen Antlitzes handelt, sollte es dessen Wahrnehmung dergestalt beeinflussen, dass die Erscheinung einen Eindruck von innerer Größe und *virtus* vermittelt.²⁵ Für die repräsentative Porträtkunst bestand die größte Herausforderung also darin, äußere Makel, die einen falschen bzw. unerwünschten Eindruck vom Dargestellten vermitteln könnten, zu kaschieren, ohne dabei das Ähnlichkeitsverhältnis zu verletzen.

Im Kern besteht nun die Karikatur bei Massani-Carracci in einer Verkehrung dieses Porträt-Prinzips: Äußere Makel der natürlichen Erscheinung sollen erkannt, dargestellt und überbetont werden. Dies richtet die Aufmerksamkeit des Betrachters auf Entstellungen und Deformationen. Das Wiedererkennen des Dargestellten mündet folglich auch nicht in Ehrfurcht ob der

„artificialen Präsenz“²⁶ innerer Größe, sondern im Ergötzen an ihrer explizit gemachten Lächerlichkeit. Im Sinne eines solchen ‚Wahrsehens‘ unter negativen Vorzeichen kommt schließlich auch die Tierphysiognomik zum Einsatz. Doch wo die Porträtkunst mit Analogien zu heroischen Tieren wie dem Löwen oder Adler operiert, geht es nunmehr um Ochsen und Hunde:

Annibale selbst [...] machte davon [sc. von den *ritrattini carichi*] eine sehr große Anzahl, die von allen, die sie gesehen haben oder erwerben konnten, aufs höchste geschätzt wurden. Und am meisten jene, die von ihm in Hinblick auf das gemacht wurden, was die Physiognomiker von den Sitten jener Personen sagen, die in irgendeinem Teil eine gewisse Ähnlichkeit mit den unvernünftigen Tieren haben, denn er zeichnete nur einen Hund, einen Ochsen oder ein anderes Tier; und gleichwohl verstand man sehr gut, dass dies das Porträt jener Person sei, deren Sitten und deren Bildnis der Künstler hatte darstellen wollen.²⁷

Derartige Mensch-Tier-Analogien stellen eine besonders ostentative Form der „perfekten Deformation“ oder „absoluten Missgestalt“ dar,²⁸ die am Ende des dreistufigen Verfahrens von Auffinden, Abbilden und Überzeichnen steht. Letzteres setzt Massani-Carracci in einem finalen argumentativen Kraftakt auf eine Stufe mit der „perfekten Statue“, die die eigentliche – die angelegte, aber von der Natur unerreichte – idealschöne Form ans Tageslicht befördere:²⁹

Wenn aber der Künstler diese Art von Gegenständen nachahme, nicht nur wie sie sind, sondern sie, ohne ihnen die Ähnlichkeit zu nehmen, stark entstellt und fehlerhaft darstelle: [...] dann (sagte Annibale) trete der dritte Grund des Vergnügens hinzu, nämlich die Karikatur (*caricatura*); wenn diese gut gemacht sei,

23 „Qual cosa quanto sia dal pittore a ricercarla si può intendere, ove poi che in una storia sarà un viso di qualche conosciuto e degno uomo, bene che ivi sieno altre figure di arte molto più che questa perfette e grate, pure quel viso conosciuto a sé imprima trarrà tutti gli occhi di chi la storia riguarda: tanto si vede in sé tiene forza ciò che sia ritratto dalla natura.“ Alberti (2010) *Della Pittura*, S. 158f. – Eine ausführliche Diskussion dieses Zitats unter Einbezug der aristotelischen Nachahmungslehre liefert Preimesberger (2011) Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts, bes. S. 81f.

24 Zur Bedeutung physiognomischer Lehren für die frühneuzeitliche Kunst siehe einführend Reißer (1997) *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance*, S. 9–18.

25 Belting (2006) *Das echte Bild*, S. 133–137.

26 Vgl. Preimesberger (2011) Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts, S. 84.

27 „Annibale istesso [...], ne hà fatto i grandissimo numero, e tutti stimatissimi da coloro, che gli hanno veduti, ò potuto havere: E massimamente di quelli, che furono da lui fatti in riguardo di quel che dicono i Fisionomisti, de’ costumi die quelle persone, che alcuna somiglianza hanno in alcuna parte co’ gli animali irragionevole: poiche egli disegnò solamente ò un Cane, ò un Bue, ò altro animale; e nondimeno benissimo si comprendeva essere il ritratto di colui, i cui costumi, e L’effigie haveva voluto l’artifice rappresentare.“ Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 261. Übersetzung nach Preimesberger (1999) Giovanni Atanasio Mosini, S. 324.

28 Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 261.

29 Vgl. Preimesberger (1999) Giovanni Atanasio Mosini, S. 330.

reize sie den Betrachter noch mehr zum Lachen. Mit höherer Einsicht aber und mit Geschmack betrachtete er eine solche Arbeit folgendermaßen, indem er sagte, dass, wenn der fähige Maler ein „*ritratto carico*“ gut mache, er Raffael und die anderen guten Künstler nachahme, die, nicht zufrieden mit der Schönheit der Natur, diese aus mehreren Gegenständen oder den vollkommensten Statuen zusammensammelten, um ein in jedem Teil vollendetes Werk zu schaffen: denn das Anfertigen eines „*ritrattino carico*“ bedeute nichts anderes, als ein ausgezeichnete Kenner der Absicht der Natur zu sein, wenn diese jene große Nase oder jenen breiten Mund schuf, um in der Figur eine schöne Entstellung zu erzielen.³⁰

Spätestens hier, wenn Massani-Carracci das Idealschöne und das absolut Hässliche zu zwei Seiten derselben Medaille erklärt; wenn er das *ritratto carico* mit der Kunst Raffaels gleichsetzt, wird die Ironie seiner Ausführungen unübersehbar. Denn der Sprecher nutzt die Bewertungsschemata und Topoi klassizistischer Kunsttheorie für eine Persiflage derselben und der von ihr vertretenen Kunstideale. Die Geburt des Karikaturbegriffs ist mithin ein parodistischer Scherz auf Grundlage der aristotelischen *Poetik*,³¹ mit dessen Hilfe die im Buch enthaltenen Stiche zu Vertretern einer neuartigen Gattung deklariert werden: dem zur Kunstform erhobenen Gegenbildnis.

Erst vor dem Hintergrund dieser literarischen Rahmung erhalten die für den heutigen Betrachter recht unscheinbaren Nachstiche von Simone Guillian humoristischen Biss [Abb. 4]. Für sich genommen handelt es sich bei ihnen um nüchterne Darstellungen einfacher Bologneser Händler

und Handwerker. Karikaturen sind sie nur im recht weiten Sinne des *ritratto carico* als einer Kunstform, die das Niedere, das Fehlerbehaftete und Hässliche ausstellt. Der Witz jener Blätter besteht also allein darin, vollkommen ungeschönt und bar eines jeden narrativen Kontextes eigentlich nicht bildwürdige Gestalten, nämlich den Typus des grobschlächtigen und sozial niederstehenden Straßenhändlers, im Stil von Ganzkörperbildnissen zu präsentieren. Im Verbund mit den schriftlichen Ausführungen werden sie zu Trägern einer programmatischen Botschaft. Massani stilisiert die *ritratti carichi* zu einem Gegenentwurf der Hochkunst und den ihr zugrundeliegenden Prinzipien. Sie bleiben dabei den traditionellen ästhetischen



Abb. 4: Annibale Carracci/Simone Guillain: Der Bilderhändler, in: Giovanni Antonio Massani: *Diverse figure al numero di ottanta [...]*, Rom: Ludovico Grignani 1646, Paris BNF, Sign. FOL-BD-25 (G) (© BNF)

30 „Ma quando l’artefice imita questa sorte d’oggetti, non solo come sono, ma senza levare alla similitudine, li rappresente maggiormente alterati, e difettosi: [...] s’aggiugneva (diceva Annibale) la terza ragione del diletto, cioè la caricatura; la quale quando era fatto bene, eccitava maggiormente il riguardante al ridere. Ma con più alto intendimento, e con gusto, egli lavoro in questo modo considerava, dicendo, che quando il valente Pittore fa bene un ritratto carico, imita Raffaello, e gli altri buoni autori, che non contenti della bellezza del naturale, la vanno raccogliendo da più oggetti, ò dalle Statue più perfette, per fare un’ opera in ogni parte perfettissima: percioche il fare un ritrattino carico, non era altro, che essere ottimo conoscitore dell’ intentione della natura nel fare quel grosso naso, ò largo bocca, à fin di far una bella deformità in quell’oggetto.“ Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 261f. Übersetzung nach Preimesberger (1999) Giovanni Atanasio Mosini, S. 323.

31 So resümiert Sandra Cheng die Passage: „In Massani’s preface, Annibale parodied the process of selective imitation.“ Cheng (2018) *Ridiculous Portraits*, S. 123.

Idealen verpflichtet, befinden sich aber im offenen Widerspruch (oder Widerstand) zu eben diesen.³² Sie sind gleichsam bildgewordene Persiflage etablierter Kunstnormen und lächerliches Pendant repräsentativer Bildniskunst.

1.2 Ein proletarisierter Bacchus und der Cavaliere del Caricature

Man könnte nun fragen, warum der freimütigen Umkehrung aristotelischer Poetologie und kunsttheoretischer Topoi ein derartiges Nachleben beschieden sein konnte, das sich im 18. Jahrhundert eine sprichwörtliche Karikatur-Besessenheit einstellen sollte.³³ Der Begriff ‚Karikatur‘ erhielt in den nachfolgenden Jahrzehnten zunächst Einzug in die Künstlerviten der Carracci, später in Kunstlexika und Nachschlagewerke.³⁴ Nicht unerheblich für den nachhaltigen Erfolg der neuen Bildform dürfte gewesen sein, dass die *ritratti carichi* fortan mit berühmten Künstlern wie Leonardo da Vinci und Annibale Carracci in Verbindung gebracht wurden.

Eine 40-teilige Kupferstichserie des Giovanni Maria Mitelli stellt sich in direkte Nachfolge der *Figure Diverse* und erschien 1660 unter dem Titel *L'arti per via*. Der Gegenstandsbereich ist derselbe geblieben: Vertreter unterer sozialer Schichten. Doch sind die Typendarstellungen nun sehr viel bewegter und voller Anspielungen auf antike Mythen und Kunstwerke. An ihnen wird die enge Verwandtschaft zwischen Parodie und Karikatur im Sinne von Massani-Carraccis *ritratti carichi* evident. So wirkt etwa Mitellis Weinbauer wie ein profanisierter bzw. proletarisierter Bacchus [Abb. 5]. Der Ausfallschritt mit der Standbein-Spielbein Motivik gemahnt an den Apoll vom Belvedere; anstatt auf grazile Beine blicken wir aber auf breite Waden, die eher schwerfällige Bewegungen vollziehen. Erkennbar greift Mitelli hier das Sujet des *Trunkenen Bacchus* auf, wie es Michelangelo in Szene gesetzt hatte und das Jacopo Sansovino kurze Zeit später zu übertreffen suchte. [Abb. 6 und 7] Von Letzterem übernimmt Mitelli die Beinstellung für seinen Weinbauern. Doch wirkt dieser im Vergleich zur Vorlage reichlich grobschlächtig; Schulter und

Arme sind infolge der körperlichen Arbeit überaus muskulös, die ärmlichen Kleider entblößen mehr als sie verbergen. Am auffälligsten ist jedoch, dass Mitelli seinen Weinbauern als Rückenfigur gestaltet, der sich in einer Drehung dem Betrachter zuwendet. Genussvoll kostet er selbst von den Früchten seiner Arbeit – ein viel zu direkter, verschmitzter Blick und der geöffnete Mund stellen einen gleichermaßen habituellen wie ästhetischen Dekorumbruch dar und verweisen darauf, dass wir einen eher ungehobelten und triebgesteuerten Zeitgenossen vor uns haben. Dieser offeriert seinem Gegenüber auch keinen göttlichen Rausch, sondern verfolgt mit seinem auffordernden Gebaren rein monetäre Interessen. So lauten die Verse unterhalb des Bildes:

Diese Speise ist ein göttlicher Nektar
[und] beschert mir einen ersprießlichen Profit,
würden Brot und Wein allen zur Verfügung stehen,
würde ich es mir sparen, von Bacchus' Trauben zu
naschen.³⁵

Die komische Wirkung resultiert aus einem für die Parodie charakteristischen Kontrast des Hohen mit dem Niederen:³⁶ zwischen dem Kunstwerk und der bauerlichen Figur, dem Göttlichen und dem Humilen, dem Dionysischen und dem Merkantilen. Einblicke in ein prekäres Milieu und Anspielungen auf antikische Werke der Hochkunst verbinden sich, wodurch die Widersprüche zwischen diesen Sphären umso deutlicher hervortreten.

Die Darstellung zielt auf ein doppeltes Wiedererkennen: Zunächst erkennt der Betrachter den Weinbauern, den Mitelli im Sinne von Carraccis Bologneser *Figure* in Szene setzte, von denen es heißt, sie seien derart treffend gezeichnet worden, dass jeder Zeitzeuge die Ähnlichkeit im Sinne eines „Ja, so sind sie“ hätte bezeugen können.³⁷ Mitelli indes bringt seine Gestalten zum Sprechen, sodass mit der Erscheinung auch die ‚Sitten‘ jener Typendarstellungen augenscheinlich werden. Sodann erkennt der Betrachter die

³² Vgl. Hofmann (2007) Die Karikatur, S. 35–37.

³³ Siehe etwa Lammel (1992) Karikatur der Goethezeit, S. 5–7.

³⁴ Siehe etwa Unverfehrt (1984) Karikatur, S. 347f.

³⁵ „Questo cibo che è un nettare di[v]ino, // mi risulta in ben utile guadagno, // Se il pane, e l' [v]in politico fachino // l'u[ve] di Bacco [à] becolar sparagno.“ Mit Dank an Giuseppe Peterlini für die Übersetzung.

³⁶ Ausführlich zu den Spezifika und Spielarten bildparodistischer Verfahren siehe den Beitrag von Jürgen Müller in diesem Band.

³⁷ Vgl. Massani (1646) *Diverse Figure*, S. 260f.



Abb. 5: Giuseppe Maria Mitelli: Il Vignolo, in: Di Bologna l'arti per via d'Annibal'Caraci disegnate, intagliate da Giuseppe Maria Mittelli, Rom: Rossi 1660, Paris BNF, Sign. FOL-BD-25 (I) (© BNF)



Abb. 6: Michelangelo, Trunkener Bacchus, 1496/97, Marmor, 203 cm (Höhe), Florenz Bargello, Inv. Nr. 10 (CC Wikimedia)

parodistische Anspielung. All dies befördert eine Lächerlichkeit, die sich sowohl auf die Alltagswelt der ‚einfachen Leute‘ bezieht, als auch auf die Hochkunst mit ihrer an der Antike geschulten idealschönen Formsprache; entbehrt doch auch die *perfetta deformita* des proletarisierten Bacchus nicht eines ästhetischen Reizes.

Diese Art der scherzhaft-parodistischen Porträt- und Typenkarikatur, die mit dem (Wieder-) Erkennen bildlich überzeichneter Makel operiert, erlebte ihre Hochzeit im 18. Jahrhundert. Der gefragteste Vertreter dieser jungen Kunst war zweifelsohne Pier Leone Ghezzi, dessen Zeichnungen sich als Radierungen in ganz Europa verbreiteten.

Bei dem Porträt, das Markus Tuscher von dem ersten Berufskarikaturisten 1743 angefertigt hatte, handelt es sich aufgrund der zu groß geratenen Hände und Füße sowie der überlangen Nase selbst um eine Karikatur, die zudem Ghezzi's Stil täuschend echt nachempfunden wurde [Abb. 8].³⁸ Dadurch entsteht ein doppelbödiges Spiel ironischer Anspielungen auf Werk

38 Zur Besprechung des Blattes siehe Döhl (1985) Pier Leone Ghezzi. – Tuscher fertigte während seiner Zeit in Rom selbst mehrere Radierungen nach Ghezzi's Zeichnungen an (so etwa die Karikatur des Opernsängers Francesco Baglioni, 1738, Kupferstichkabinett Dresden, A 106034), war mit dessen Stil also bestens vertraut.



Abb. 7: Jacopo Sansovino, Bacchus, 1514, Marmor, Florenz Bargello, Inv. Nr. 120 (Wikimedia CC-BY-SA 4.0)

und Person des Dargestellten. Ghezzi, über eine Beischrift als „Il Famoso Cav[aliere] delle Caricature“ ausgewiesen, steht, trotz edler Bekleidung, vollkommen mittellos da: Die Taschen seines Rockes sind auf links gedreht, die Handflächen offen vorgezeigt und die Schnallenschuhe wirken ausgetreten. Aufgrund der Stilverwandtschaft kommt die Karikatur zudem als vermeintliches Selbstbildnis daher. Ein weiteres pikantes Detail ist der im Hintergrund dargestellte *Pasquino*. Die verstümmelte antike Skulptur, die seit 1501 vor dem Palazzo Orsini in Rom aufgestellt war, diente seit dem 16. Jahrhundert den nach ihr benannten Pasquinaten als Anbringungsort und ist seit jeher Symbol satirischer Streit- und Schmäh-schriften.³⁹ Nunmehr heften am Sockel des Pasquino allerdings Bilder, über denen die Inschrift „artes cui mille [sunt]“ („Tausend Kunstgriffe sind sein“) angebracht ist. Dieses Motto hat Tuschers der Versoseite einer Medaille auf Ghezzi von Giovanni Battista Pozzo entnommen.⁴⁰ Der „Tausend-künstler“ (*artifex milles*) ist ein vielseitig begabter Mensch, kann aber auch einen Scharlatan oder diabolischen Verstellungskünstler meinen.⁴¹ Dass es nunmehr den Pasquino zielt, ist durchaus vielsagend, vergleicht das Bild Ghezzi doch mit einem Pasquillanten und verortet damit gleichsam die Karikatur, für die der Künstler steht wie kein Zweiter, im weiten Feld zwischen Satire und Schmäh-schrift.

Auch wenn Tuschers Blatt nur sehr eingeschränkt Rückschlüsse auf einen allgemeinen Diskurs erlaubt, sollte doch das invektive Potenzial der *ritratti carichi* nicht unterschätzt werden. Denn die Verhässlichung wiedererkennbarer Personen und Typen mit dem Ziel, eine belustigende Wirkung (häufig sogar beim Dargestellten selbst) zu erzeugen, geht stets mit der Gefahr der Übertretung und Verletzung von Grenzen einher. Dies wird im Kontrast zur frühneuzeitlichen Porträtkultur, die zuvorderst auf soziales Kapital und Prestigeproduktion abzielte, besonders deut-

lich. Zwar sind auch der Porträtkunst Möglichkeiten gegeben, Ansehen zu beschneiden. Doch handelt es sich bei ihnen um gattungsinhärente Mittel wie diffamierende Attribute oder Beischriften, die – mit derselben Ernsthaftigkeit – unge-rechtfertigten Ruhm absprechen sollen.⁴²

Die Lächerlichkeit der Porträtkarikatur mit dem Herausstellen äußerlicher und habitueller Abnormitäten und Eigenheiten invertiert diese Bildlogik, indem sie im Modus des Komischen operiert. Mit dem Lachen provoziert es einen Kommunikationsakt, der dazu geeignet ist, Autoritäts- und Geltungsansprüche zu unterminieren.⁴³ Bei allem Witz und Scherz geht vom *ritratto caricho* stets eine latente Bedrohung aus, wovon auch die in der Karikaturforschung berühmte Drohung Gian Lorenzo Berninis gegen die allzu aufdringlichen Höflinge Ludwigs XIV. zeugt: „Ich bin in Versuchung, von einem der Herren eine Karikatur zu machen.“⁴⁴

Der Reiz der Karikatur als invertierte Porträtkunst, deren Ähnlichkeit laut Berninis Reisebegleiter Paul Fréart de Chantelou „im Häßlichen und Lächerlichen“⁴⁵ bestehe, ist die Provokation. Sie geht einerseits vom Prozess der Verhässlichung aus und beruht andererseits auf der Persiflage gängiger Kunstideale. Strukturell ähnelt damit die Porträtkarikatur der Bildparodie, die oft mit einer Erniedrigung von Motiven und Werken operiert und dabei ebenso auf ein spöttisches Wiedererkennen abzielt wie die Karikatur.

2 Characters and Caricatures. Die funktionale Karikatur

1743, im selben Jahr also, in dem Tuschers Porträtkarikatur des berühmten Ghezzi erschien, publizierte William Hogarth mit *Characters and Caricatures* seine berühmte Abrechnung mit der Karikaturkunst. Der ebenso programmatische wie

³⁹ Zum römischen Pasquinaten-Kult des 16. Jahrhunderts siehe einführend Kuhn (2011) Witz als Waffe, S. 252, sowie vertiefend den Beitrag von Gerd Schwerhoff in diesem Band.

⁴⁰ Vgl. Norris/Weber (1976) Medals and Plaquettes Molinari Collection, S. 41. Ich danke Heide Röbler für den Hinweis auf diese Medaille.

⁴¹ Vgl. Schumacher (1993) Teufel als „Tausendkünstler“, S. 65; S. 73.

⁴² Siehe hierzu Röbler (2021) Invektive Bildnisse abseits der Karikatur.

⁴³ Zum Lachen als bedeutungsoffenen Kommunikationsakt mit Disposition zur Gewalt siehe insbesondere Röcke (1999) Lizenzen des Witzes, S. 79f., und Schnell (2010) Verspotten und Verlachen, S. 46.

⁴⁴ Schneider/Zitzlsperger (2006) Bernini in Paris, S. 192f. (Tagebucheintrag vom 19. August 1665).

⁴⁵ Schneider/Zitzlsperger (2006) Bernini in Paris, S. 193.



Abb. 8: Marcus Tuschet, Pier Leone Ghezzi, 1743, Radierung, 33,6 x 20,4 cm, Dresden Kupferstichkabinett, Inv. Nr. A 106032. (© SKD)

komplexe Ikonotext gilt der Forschung als Gründungsmanifest der modernen Karikatur [Abb. 9].⁴⁶

In ihm konstruiert und konstituiert der Künstler eine frühe Gattungsgeschichte, nur um sich und die eigene Kunst von derselben abzugrenzen. Zu diesem Zweck operiert Hogarth mit ironisch überzeichneten Bildzitaten des Dreiergestirns der Karikatur Leonardo – Carracci – Ghezzi: Zunächst ruft er das bekannte Formular der Carracci-Profilkarikatur auf. Das Maß der Deformierung und Überzeichnung reicht dabei von starken Eingriffen – etwa bei den Köpfen von Hogarth selbst sowie seinem Freund Henry Fielding im Bildzentrum – bis hin zu sehr moderaten Modifikationen. Im unteren Bildsegment bemüht Hogarth, Massani gar nicht unähnlich, den Vergleich zwischen dem Idealschönen, verkörpert durch Raffael, und dem übersteigert Hässlichen der Karikatur. Die beiden linken Bildfelder zitieren berühmte Figuren des Renaissancemeisters und sind als „Characters“ ausgewiesen.⁴⁷ Daneben stehen die „Caricatures“ Ghezzi, Carracci und Leonardos. Um die durch bekannte Gattungsvertreter visualisierte Karikatur in ihrer künstlerischen Anspruchslosigkeit bloßzustellen, ergänzt Hogarth diese Seite um eine laienhafte Schmiererei im Hintergrund. Eine palimpsestische Erklärung dieser polemischen Gegenüberstellung erfolgt über eine integrierte Lektüreempfehlung: „For a further Explanation of the Difference Betwixt Character & Caricatura See ye Preface to Jo[sep]h Andrews“, steht unterhalb der Bildfelder geschrieben. *The History of the Adventures of Joseph Andrews* ist ein Roman Henry Fieldings, der 1742, also ein knappes Jahr vor *Characters and Caricatures*, erschienen war.

In der Vorrede erklärt der Autor den eigenen Roman und die *comic history paintings* des befreundeten Künstlers zu Medien des Lächerlichen mit erzieherischem Anspruch, die auf Selbsterkenntnis und Selbstregulierung abzielen.

⁴⁶ Zur Einordnung des Blattes innerhalb der Gattungsgeschichte siehe etwa Antal (1966) Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst, S. 155–158, und zusammenfassend Brassat/Knieper (2017) Die Karikatur, S. 780–782. Zur Deutung des Blattes siehe u.a. Hinz (1980) Characters and Caricatures; Paulson (1992) Hogarth, S. 231f.; Bindman (1997) Hogarth and His Times, S. 100f.

⁴⁷ Besonders prominent ist der predigende Paulus aus dem Paulus-Zyklus, deren Kartons dereinst durch den englischen König Karl I. angekauft und seit 1699 in Hampton Court ausgestellt wurden.

In diesem Sinne weist Fielding eine als burlesk bezeichnete Humorkultur scharf zurück. Denn das Burleske sei im Unterschied zum Komischen „stets eine Schaustellung des Abwegigen und Unnatürlichen [...], wobei sich unsere Erheiterung bei näherem Hinsehen aus der überraschenden Absurdität ergibt, daß die Sitten der Höchsten den Niedrigsten beigelegt werden oder e converso“.⁴⁸ Insbesondere die Parodie, die ihre komische Wirkung einer Fallhöhe von Hohem und Niedrem verdankt, sei symptomatisch für das Burleske. Und auch einem Humor, der sich an Deformationen, Missgeschicken und Missgestaltetem ergötzt, kann Fielding wenig abgewinnen: „der hat gewiß ein schlecht veranlagtes Gemüt, wer Häßlichkeit, Gebrechlichkeit oder Armut an und für sich lächerlich finden kann.“⁴⁹ Zwar darf man sich laut Fielding der Parodie sowie der burlesken Nachahmung (was die Karikatur meint) von Ereignissen und Verhaltensweisen *als Mittel* bedienen, jedoch müssen die Charaktere und deren Emotionen stets natürlich, d.h. wahrscheinlich, erscheinen.⁵⁰

Denn im Kern zielen derartige Charakterisierungen nicht auf Erheiterung und Unterhaltung des Publikums, sondern auf sittliche Besserung. Es geht nicht um das Wiedererkennen entstellter Äußerlichkeiten, sondern um das Erkennen innerer Widersprüche und Differenzen. Wollen Parodie und Karikatur Lachen provozieren, so soll die Kunst der Charakterisierung Verlassen und Verachten evozieren.

Hogarth und Fieldings Profilierung *ex negativo* zufolge handelt es sich bei der Charakterisierung in satirischer Absicht um ein Text- und Bildverfahren mit eigenständigem Funktionsanspruch, das sich programmatisch und begrifflich in Abgrenzung zur Karikatur formiert. Es ist demnach nicht als Synonym zur Karikatur zu verstehen, auch nicht als dessen evolutionäre Weiterentwicklung, sondern als ein Konkurrenzprodukt, das sich vor der Negativschablone ‚Karikatur‘ ausgebildet hat. Wie aber erklärt sich diese Abgrenzung und was bedeutet sie für das Verständnis von Karikatur als invektive Bildgattung?

⁴⁸ Fielding (1967) Joseph Andrew's Abenteuer, S. 7.

⁴⁹ Fielding (1967) Joseph Andrew's Abenteuer, S. 11.

⁵⁰ Fielding (1967) Joseph Andrew's Abenteuer, S. 6f.

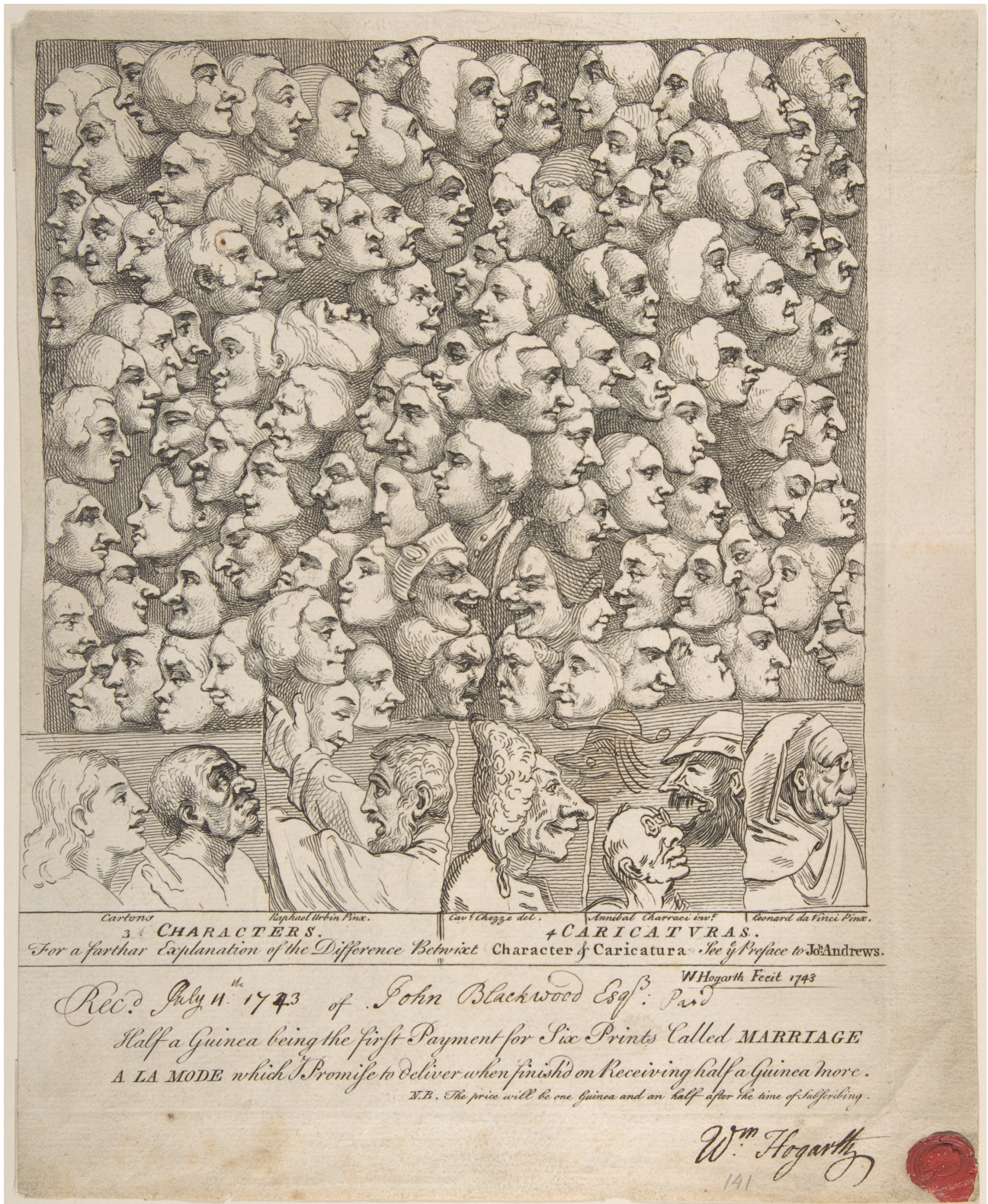


Abb. 9: William Hogarth, Characters and Caricatures, 1743, Radierung, 23 x 20,6 cm, New York Metropolitan Museum, Inv. Nr. 1848,1125.209 (public domain)

2.1 Die charakterisierende Karikatur

Hogarth und Fielding griffen mit ihrer Polemik einen im England des frühen 18. Jahrhunderts virulent gewordenen Diskurs um die literarische Charakterschilderung in moralisierender Absicht auf, das sogenannte *Characteristic-Wirting*. Auslöser war die englischsprachige Ausgabe von La Bruyères *Characters* (1699) sowie die Übersetzung des griechischen Originals von Theophrast durch Henry Gally im Jahr 1725. Selbsterklärtes Ziel dieses literarischen Genres war es, durch Schilderungen typischer Merkmale lasterhaften Verhaltens das Urteilsvermögen der Leserschaft zu schulen und diese dazu zu befähigen, eigene Charakterschwächen in den Schilderungen wiederzuerkennen und zu ändern.⁵¹ Hierfür war es wichtig, die Lächerlichkeit bestimmter Verhaltensmuster vor Augen zu führen, versprach man sich doch von der Angst vor öffentlichem Gesichtsverlust einen Normierungsdruck, während die Erheiterung des Publikums dessen Bereitschaft zur Selbstoptimierung befördern sollte.⁵² Anthony Earl of Shaftesbury boten diese Überlegungen die Grundlage dafür, das Verfassen von *satirical Characteristicks* zu einer moralischen Kunst zu erklären und den Satiriker auf eine Stufe mit den Epen- oder Dramendichter zu erheben.⁵³

Diese gattungshierarchische Aufwertung musste Henry Fielding und mehr noch William Hogarth attraktiv erscheinen. Immerhin war die Karikatur nur ein Randbereich der Künste, wohingegen die Historie die ranghöchste Gattung darstellte. Dies hatte nicht zuletzt monetäre Auswirkungen: Während *political cartoons* und *caricatures* in der Regel von Verlegern und Bilderhändlern zu erschwinglichen Preisen vertrieben wurden, konnten Historienzyklen, ausgeführt als großformatige Kupferstiche, auf Auktionen einen sehr viel höheren Preis erzielen.⁵⁴

Eine strikte Trennung zwischen der satirischen Charakterisierung, die sich (maßvoll) der Karika-

tur (auf dem Gebiet der Bildenden Künste) und der Parodie (als literarisches Verfahren) bedienen konnte, und dem *ritratto carico* als invertierter Porträtkunst vorzunehmen, scheint aus dieser Perspektive ebenso naheliegend wie geboten. Begriffe wie *modern moral subjects* oder *comic history paintings* für die eigene Kunst einzuführen, ist wesentlicher Teil dieser Selbstverortung.

In Deutschland, das im 18. Jahrhundert weder über einen vergleichbaren Karikaturmarkt noch über einen Künstlerstand mit hohem Sozialprestige verfügte,⁵⁵ wurden unter Gelehrten und Literaten ganz ähnliche Debatten über die Wirkmächtigkeit von Charakterschilderungen geführt – allerdings ohne diese begrifflich von der Karikatur abzugrenzen. Wenn etwa Christoph Martin Wieland 1775 in einem fingierten Dialog dem karikaturkritischen Pastor entgegnet: „Hüten wir uns, von einer schwankenden Bedeutung des Wortes Caricatur nicht verführt zu werden“,⁵⁶ ist ihm nicht an einer Verteidigung unterhaltsamer Scherzbilder gelegen. Vielmehr versteht er unter Karikatur das „moralische Individual-Gemälde“ (literarisch wie bildlich), das den Ausgang von Leidenschaften augenscheinlich machen soll.⁵⁷ Karikatur ist bei Wieland ein Erkenntnisinstrument, das der Selbstregulierung und Sanktionierung nonkonformer Verhaltensweisen dient. Lächerliche Überzeichnung natürlicher Makel und lustvolle Übertreibungen von Deformationen sind nicht mehr die Hauptwesensmerkmale der Karikatur. Denn in Anlehnung an Shaftesbury unterscheidet Wieland für die Charakterschilderung zwischen einem ernsthaften und einem scherzhaft-satirischen Kommunikationsmodus. In diesem Sinne führt er drei Erscheinungsformen der Karikatur an: die Abbildung verunstalteter Natur (die wahre Karikatur), die betonte Ungestalt (die übertriebene Karikatur) und die phantastisch-übersteigerte Form (die groteske Karikatur). Seine Fürsprache gilt der *wahren Karikatur*. Nur eine naturgetreue Darstellung „wie in der Wissenschaft“ sei in der Lage, beim Publikum die gewünschten Affekte zu evozieren.⁵⁸ Die groteske Karikatur müsse selbst dem *Satyrischen*

⁵¹ Siehe hierzu zusammenfassend Faßhauer (2016) *Wahre Charaktere*, S. 85–90.

⁵² Shaftesbury (1990) *Gesellige Enthusiast*, S. 9–12 und S. 325f. – Zur Entwicklung einer Theorie des Lachens und des Lächerlichen im England des 18. Jahrhunderts siehe weiterhin Fietz (1996) *Theorie des Lachens im 18. Jahrhundert*, bes. S. 248.

⁵³ Vgl. Faßhauer (2016) *Wahre Charaktere*, S. 89.

⁵⁴ Siehe hierzu Clayton (2014) *Produktion und Vertrieb von Karikaturen*.

⁵⁵ Siehe hierzu Lammel (1992) *Karikatur der Goethezeit*, S. 9–11 und Lammel (1998) *Kunst im Aufbruch*, S. 7.

⁵⁶ Wieland (1775) *Unterredung mit dem Pfarrer*, S. 62.

⁵⁷ Wieland (1775) *Unterredung mit dem Pfarrer*, S. 68.

⁵⁸ Wieland (1775) *Unterredung mit dem Pfarrer*, S. 70f.

Modus untersagt sein, denn sie scherze nur, strafe aber nicht. Am problematischsten erachtet Wieland indes die übertriebene Karikatur, zu der er auch die meisten Werke Hogarths zählt. Dessen Gesellschaftssatiren zeigten Ungeheuer, die dem gewöhnlichen Betrachter so fremd erscheinen müssten, dass eine Identifikation schier unmöglich sei. Folglich löse ihr Anblick „Ekel und Grauen“ aus, führe aber keine Verhaltensänderung herbei.⁵⁹

Für Wieland ist die Karikatur eine durch und durch ernste Angelegenheit; keine parodistische Verkehrung klassischer Nachahmungslehre, keine reine Porträt-Invertierung, die auf das (Wieder-)Erkennen physiognomischer Auffälligkeiten zielt. Für ihn besteht die zentrale Aufgabe der Karikatur im Entlarven von Innerlichkeit: Sie soll Fehlverhalten ans Tageslicht befördern, die Auswirkungen schlechter Angewohnheiten vor Augen führen; nicht im Lachen über das ‚Andere‘ verhaftet bleiben, sondern Identifikation und Selbsterkenntnis zulassen. Dabei bildet gerade die Karikatur, die die Menschenkenntnis befördern und das Gespür für ‚moralische Schönheit‘ schulen soll, den neuen Kern der invektiven Bildgattung. Durch sie werden Verhaltensmuster, Gewohnheiten und Wesensmerkmale als abweichend, lächerlich oder gar als verächtlich markiert. Sobald diese Wertungen vom Publikum internalisiert wurden – wozu das druckgraphische Bild aufgrund seines potenziell unbegrenzten Verbreitungsradius beiträgt – kann sich das medial vorgeprägte Reaktionsmuster von Missfallen, Verlachen und Verachten auf beliebige Personen oder Gruppen, die der entsprechenden Normabweichung überführt wurden, entladen. Umgekehrt wähnt sich der Einzelne ständig selbst in Gefahr, verspottet zu werden, sollten seine Laster einmal enttarnt werden. Die Entgrenzung des Karikaturbegriffs über die Personendarstellung hinaus – so soll sie nunmehr die Merkmale von Charaktertypen und „Classen“ entlarven – verschärft die latente Bedrohungssituation noch.⁶⁰

Die Karikatur als moralisierendes Erkenntnisinstrument ist eng verbunden mit der Physiognomik des 18. Jahrhunderts. Waren physiognomische Lehren und Traktate fußend auf dem Pseudo-Aristoteles die gesamte Frühe Neuzeit hinweg ver-

breitet, maß Johann Caspar Lavater ihr in seinen *Physiognomischen Fragmenten* (1775–1778) den Status einer empirischen Wissenschaft bei. Für die nie ganz widerspruchsfreien physiognomischen Dechiffrierungsansätze kündete die äußere Erscheinung eines Menschen von angeborenen Charakterdispositionen. Doch lehrte zugleich der Mythos vom hässlichen Sokrates, dass derartige Veranlagungen durch Selbstdisziplin erfolgreich unterdrückt werden konnten; einer einfachen Lesbarkeit physiognomischer Merkmale waren in der Praxis mithin enge Grenzen gesetzt.⁶¹ Die Physiognomik des 18. Jahrhunderts indes nimmt ein in der Realität niemals erreichbares Ideal an, wonach die geschulte Fähigkeit, vom Äußeren eines Menschen auf dessen Inneres zu schließen, nicht nur Dispositionen, sondern auch die sich aus ihnen ableitenden Verhaltensmuster und Lebensumstände einschließt.⁶² So kann bei Lavater auch das Gesicht selbst Karikatur sein:

Wir betrachten nämlich nicht nur die unmittelbaren Wirkungen der Moralität und Immoralität auf die Schönheit des menschlichen Angesichts; sondern auch die mittelbaren Folgen derselben zur körperlichen Verschönerung oder Verunzierung des menschlichen Geschlechts. Ich geh’ unter eine Menge Volks – ich seh den Pöbel – ich wandle durch Dörfer – kleine Städte, große Städte – sehe die Schlechtheiten jedes Orts – vornehmen und gemeinen Pöbel! Und eine traurige Verwüstung, eine traurige Menge häßlicher, verzogener Gesichter – Carikaturen aller Arten treffe ich an.⁶³

Von dieser natürlichen Karikatur unterscheidet Lavater die medial vermittelte, die das von ihm vorgeführte Charakterstudium erleichtern könne, und erklärte sie „zu einem Vergrößerungsglas für blödere [meint ungeschulte] Augen“.⁶⁴

⁶¹ Die Legende ist ursprünglich durch Cicero überliefert und wurde seit dem 16. Jahrhundert häufig bemüht. Auch Lavater äußert sich zur Hässlichkeit des Sokrates. Er betrachtet den Fall aber nur als eine Ausnahme, die die Regel bestätigt; als einen „Druckfehler“ der Natur. Lavater (1776) *Physiognomische Fragmente* 2, S. 65. Siehe weiterhin Cic. *fat.*, V. 10; Reißer (1997) *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance*, S. 27f.

⁶² Vgl. Lavater (1775) *Physiognomische Fragmente* 1, S. 13–16.

⁶³ Lavater (1775) *Physiognomische Fragmente* 1, S. 69.

⁶⁴ Lavater (1775) *Physiognomische Fragmente* 1, S. 336.

⁵⁹ Wieland (1775) *Unterredung mit dem Pfarrer*, S. 72–74.

⁶⁰ Vgl. Wieland (1775) *Unterredung mit dem Pfarrer*, S. 69.

2.2 Die Karikatur als bürgerliche Spottkunst

Die Vorstellung von der Karikatur als schriftliches wie visuelles Verfahren moraldidaktischer Charakterisierung ersetzte den Gattungsbegriff der Bildkünste keineswegs. Beide Konzepte setzten sich durch, existierten parallel zueinander und überlagerten sich bisweilen. Kunsttheoretiker wie Christian Ludwig von Hagedorn behandelten die Karikatur als ein künstlerisches Randphänomen, hilfreich für Studienzwecke und dazu geeignet, das Publikum gleichermaßen zu belustigen wie zu belehren. Die kanonische Reihe Leonardo-Carracci-Ghezzi wurde ungeachtet all seiner Abgrenzungsversuche um William Hogarth ergänzt.⁶⁵

Ähnlich äußert sich auch Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–1774), dem bisher von Seiten der Karikaturforschung – sowie insgesamt von der Kunstgeschichte – wenig Aufmerksamkeit zuteilwurde.⁶⁶ Karikatur definiert er als „eine Zeichnung, darin das Besondere in der Bildung, die einzelne Personen charakterisirt, übertrieben und ins Possirliche übertragen worden.“⁶⁷ Dass Sulzer sich jedoch der Entgrenzung des Karikaturbegriffs durchaus bewusst war, und das etablierte Gattungsmodell um die satirische Charakterisierung zu ergänzen suchte, wird dann deutlich, wenn er mit Verweis auf Homer erklärt:

Sie [sc. die Karikaturen] sind demnach nicht, wie einige zu strenge Kunstrichter wollen, gänzlich zu verwerfen. Denn bey Gelegenheiten, wo das Lächerliche erfordert wird, kann eine gute Carricatur sehr dienlich seyn.⁶⁸

Die Vermischung beider Dimensionen – die parodistische Gegenkunst der Porträtkarikatur und das Verfahren überzeichneter Charakterisierung – ist wohl weniger auf eine generelle Indifferenz zurückzuführen, als vielmehr der doppelten Struktur von Sulzers *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* geschuldet. Denn das Werk ist

zwar seiner Struktur nach eine Enzyklopädie, hat aber zugleich einen systematisch-theoretischen Anspruch.⁶⁹ So erfordert ein tieferes Verständnis von Sulzers Karikaturkonzept, die Lemmata ‚Lächerlich‘, ‚Satire‘ und ‚Carricatur‘ gemeinsam zu betrachten, beziehen sie sich doch inhaltlich aufeinander und sind über Querverweise miteinander verbunden.⁷⁰ Zusammen können die drei Einträge als Versuch einer systematischen Abhandlung über Spottpraktiken und deren Medialisierungsformen gelesen werden. Das Spotten gehört dabei für Sulzer zu den „schwersten Theilen der Kunst“,⁷¹ dem er zugleich einen erheblichen gesellschaftlichen Nutzen beimisst.

Ausgangspunkt seiner Überlegungen bildet das menschliche Ehrgefühl als psychologische Konstante von großer Triebkraft.⁷² Androhung und der Vollzug öffentlicher Bloßstellung über das Verlachen geraten mithin zu wirkungsvollen Mitteln der Sozialdisziplinierung.⁷³

So greift Sulzer die verbreitete Trennung zwischen dem reinen Lachen aufgrund von Ungeheimtheiten und „poßirlichen Begebenheiten“ und einem spöttischen Verlachen von „Narheiten“ auf.⁷⁴ Letzteres operiert mit dem Offenlegen von Widersprüchen, mit Übertreibungen, Sinnentstellungen durch grobe Fehlinterpretation sowie mit unangemessenen Vergleichen. Gemeinhin richtet sich dieses spöttische oder höhnische Lachen aufgrund von Narheiten gegen verhasste Personen. Denn „wir sehen gerne, daß andre sich weniger scharfsinnig zeigen, als wir sind“, sodass „schon die Freude, Personen, denen wir nichts gutes gönnen, gedemüthiget zu sehen, hinlänglich [ist], uns lachen zu machen.“⁷⁵

⁶⁹ Décultot (2012) *Kunsttheorie des Empfindungsvermögens*, S. 89f.

⁷⁰ Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 1, Lemma: Carricatur (Zeichnende Künste), S. 450–451; 3, Lemma: Lächerlich (Schöne Künste), S. 132–142; 4, Lemma: Satire (Redende Künste), S. 128–212.

⁷¹ Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 139.

⁷² Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 136f.

⁷³ Zur sozialdisziplinierenden Wirkung des Verlachens siehe etwa Schörle (2007) *Verhöflichung des Lachens*, S. 129f.; Fulda (2012) *Die Gefahr des Verlachtwerdens*.

⁷⁴ Vgl. Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 133–135.

⁷⁵ Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 135.

⁶⁵ Hagedorn (1762) *Betrachtungen über die Mahlerey* 2, S. 816f.

⁶⁶ Zu Sulzers *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* siehe einführend Busch (1995) *Kunsttheorie*; Décultot (2018) *Sulzer*, S. 1–11.

⁶⁷ Sulzer (1792) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 1, S. 450.

⁶⁸ Sulzer (1792) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 1, S. 450.

In ihrem erzieherischen Impetus sind sich Wieland, dessen Dialog im *Teutschen Merkur* kurz nach dem zweiten Band der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* erschienen ist, und Sulzer nicht unähnlich. Während ersterer jedoch die seriöse und *wahre* Karikatur präferiert, ergreift letzterer für das Karikieren im satirischen Modus Partei. Hier sieht Sulzer ein wirkungsvolles Medium des Spotts, dessen Einsatz klug erwogen sein will. Herabsetzung, Ausgrenzung und Abwertung bedingen das Drohpotenzial künstlerisch überformter Spottpraktiken. Sulzer erkennt das große Potenzial nicht-obrigkeitlicher Disziplinierungsmaßnahmen für die Durchsetzung bürgerlicher Normen und versucht sie als Ausdruck einer ‚Verfeinerung der Sitten‘ zu lizenzieren.

Insofern Schamgefühl und die Angst vor öffentlichem Ehrentzug sozialkonformes Verhalten begünstigen, wirken Praktiken des Lächerlich-Machens nicht nur auf das Verhalten von Einzelpersonen ein, sondern können gar eine ganze Gesellschaft von „Thorheiten, Vorurtheilen und bösen Gewohnheiten“ heilen.⁷⁶ Die durch ange drohten Spott heraufbeschworene Furcht vor dem Verlacht-Werden ist für Sulzer zuvorderst eine präventive Maßnahme, die dazu führen soll, dass sich bestimmte Verhaltensmuster gar nicht erst durchsetzen, da sie als lächerlich gebrandmarkt sind.

Die soziale Wirksamkeit des degradierenden Verlachens hängt ganz maßgeblich von den kommunikativen Mitteln ab, die das Lachen auslösen – von der ‚Kunst zu Spotten‘ also. Damit die gewünschte Selbsterkenntnis einsetzen kann, fordert Sulzer vom Spötter eine subtile Form des Lächerlich-Machens. Der Einzelne soll sich nicht direkt persönlich getroffen fühlen, sondern zunächst bereitwillig mitlachen, bis zum Moment bitterer Einsicht. Vorsicht ist demnach sowohl bei der „Wahl des Lächerlichen, als in der Schilderung desselben“ geboten.⁷⁷ Denn nur, wenn Gegenstand und Darstellungsmodus so gewählt sind, dass sie eine Identifikation erlauben, können sie auch zur Selbsterkenntnis führen und im Anschluss daran den gewünschten Konformitätsdruck ausüben.

⁷⁶ Vgl. Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 140f.

⁷⁷ Vgl. Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 138.

Unter den Künsten erachtet Sulzer das Schauspiel am geeignetsten, Spott auf diese Weise einzusetzen. Doch könnten ganz generell „alle Hauptzweige der Schönen Künste dieses Lächerliche brauchen.“⁷⁸ Als Königsweg gilt schließlich die Satire. Sie stellt eine Medialisierung des Spotts dar, die über kein festes Formrepertoire verfügt. Zwar ordnet Sulzer die Satire den redenden Künsten zu, doch implizieren die von ihm gebrauchten Vergleiche und Metaphern eine generelle Übertragbarkeit auf die bildenden Künste.⁷⁹ Auch im Eintrag zum Lächerlichen finden sich immer wieder Verweise auf die Karikatur – sowohl in bildlicher als auch in literarischer Ausprägung.

Einzig die Parodie will Sulzer weitgehend ausgeschlossen wissen: „Man muß es weit im Leichtsinne gebracht haben, um an solchen Parodien Gefallen zu finden; und ich kenne nicht leicht einen größern Frevel als den, der wirklich ernsthafte, sogar erhabene Dinge, lächerlich macht.“⁸⁰ Die entsprechende Passage bezieht sich auf das Schauspiel und hat die klassische Werkparodie im Blick. Doch ließe sich das dort Gesagte wohl problemlos auf alle parodistischen Angriffe gegen die Werke der Schönen Künste übertragen. Wo Kunst im Sinne bürgerlicher Aufklärung der ästhetischen und moralischen Erziehung des Menschen dienen soll,⁸¹ darf deren Rezeption nicht durch parodistische Verfahren beeinträchtigt werden.

Jenseits dessen schreibt Sulzer die künstlerischen Verfahren des Spottes ebenso wenig fest wie deren Grad an Invektivität. Allein die Verhältnismäßigkeit müsse gewahrt bleiben. So soll sich das präventiv Lächerliche niemals gegen konkrete Personen richten, auch ist es nicht angebracht, Gebrechen und unverschuldetes Leid der Lächer-

⁷⁸ Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 135f.

⁷⁹ Vgl. Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, S. 132–135.

⁸⁰ Sulzer (1792–1794) *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 3, Lemma: Parodie (Dichtkunst), S. 650–652, hier S. 650. Auf derselben Seite relativiert Sulzer seine ablehnende Haltung gegenüber Parodien, die sich nicht auf Werke der Schönen Künste beziehen: „Deswegen wollen wir doch nicht alle Parodien schlechthin verwerfen. Sie sind wenigstens zur Hemmung gewisser erhabener Ausschweifungen und des gelehrten, politischen und gottesdienstlichen übertriebenen Fanatismus ein gutes Mittel.“

⁸¹ Siehe hierzu etwa Décultot (2012) *Kunsttheorie als Theorie des Empfindungsvermögens*; Engel (2012) *Verbesserung der Sitten*.

lichkeit preiszugeben. Der öffentlichen Bestrafung von Widersachern des ‚Gemeinwesens‘ sind indes keine Grenzen gesetzt – selbst die Pasquinade in Bild und Schrift mag sich in derartigen Fällen als opportunes Mittel erweisen.⁸²

Die bürgerliche Spottkunst und ihre verschiedenen Medialisierungsformen, wie Sulzer sie formuliert, führten in der Praxis zu einem kontroversen metainvektiven Diskurs,⁸³ der Fragen nach Grenzen, probaten Mitteln, nach gut- und bösarigem Humor einschloss. Auffallend ist dabei die Tendenz zur Parallelisierung von Text und Bild, die weit über den frühneuzeitlichen *ut pictura poesis*-Topos hinausgeht. Dies hat auch Auswirkungen auf das Verständnis von Parodie und Karikatur. Im Rückgriff auf die Aristotelische Nachahmungslehre, mit der Massani die *ritratti carichi* einst zu einer persiflierenden ‚Gegenkunst‘ erhoben hatte, erklärte Karl Friedrich Flögel 1784 „das Parodieren von Schriften und die Karrikatur in der Malerey für einerley von Nachahmung, nämlich für eine solche, wodurch das Original absichtlich herabgewürdigt wird [...]“.⁸⁴ Beide Formen spöttischer Nachahmung entsprechen einander und werden, sofern sie nicht einer rein ‚burlesken‘ bzw. ‚posierlichen‘ Komik entspringen, zu gleichwertigen Verfahren des Satirischen.

Mit dieser Erweiterung war ein wichtiger Grundstein für ein funktionales Karikaturverständnis gelegt. Es meint die überzeichnete Darstellung eines Gegenstandes (einer Person, eines Kunstwerkes oder gesellschaftlicher Verhältnisse) mit dem Ziel, dessen Lächerlichkeit und Falschheit zu behaupten, um Kritik und Missfallen zu provozieren.

3 Lustige Strafbilder der bürgerlichen Gesellschaft

Mit der spöttisch-überzeichneten Nachahmung im Dienste des Satirischen war eine sozial operative Bildform klassifiziert, die nun ebenfalls unter dem Karikaturbegriff firmierte. Die Frage, wie das

soziale Wirkungsvermögen dieses Bildmodus einzuschätzen sei, gewann gegenüber ästhetischen und kunsttheoretischen Diskursen an Relevanz – vor allem mit Blick auf England. So erklärt der Rechtswissenschaftler Christian August Gottlieb Göde in seiner Reisebeschreibung von 1805 die Londoner Karikatur seiner Leserschaft wie folgt:

[D]ie Londoner Caricaturzeichner behaupten noch immer ihren unbestrittenen Vorrang. [...] So wenig auch die Kunst durch dergleichen Arbeiten gewinnt, die nur für den Moment berechnet werden, so wichtig sind sie für die Englische Nation in anderer Hinsicht. Die politischen Parteien benutzen sie, manche Ansichten dem Volke zu versinnlichen. Lächerlichkeiten aller Art werden in diesen lustigen Strafbildern vor dem Publikum zur Schau gestellt; [...]. Sie haben vielleicht auch bisweilen als Blitzableiter gedient, wenn sich ein elektrisches Revolutionsfeuer in einer Volksklasse angehäuft hatte; denn nichts entwaftet die Leidenschaft leichter und schneller als das Lächerliche. Sie sind Warnungszeichen für die Großen, die sie erinnern, daß ihre Schritte bewacht werden.⁸⁵

Die „lustigen Strafbilder“ sind an der breiten Masse, dem ‚einfachen Volk‘ ausgerichtet. Diesem dienen sie Göde zufolge als Katalysatoren aufgetauter Aggressionen gegen die Obrigkeit, während Parteien sie zum Zweck politischer Agitation einsetzen. Damit erfährt das Funktionspektrum der Sulzer’schen Spottkünste, in denen die Karikatur nonkonformes Verhalten markiert oder Delinquenten an den druckmedialen Pranger stellt, eine wichtige Ergänzung. Denn bei Sulzer sollten Karikaturen zuvorderst in die eigene (bürgerliche) Gruppe hineinwirken. Oberstes Ziel war die Selbstregulierung, erst an zweiter Stelle folgte die Bewertung und Sanktionierung des Verhaltens Anderer. Göde indes fokussiert auf *top down*- und *bottom up*-Prozesse zwischen dem ‚einfachen Volk‘, politischen Parteien und ‚den Großen‘. Er beschreibt eine massenmediale Bildgattung, die Sprachrohr des gemeinen Volkes zu sein vorgibt. Hier wird ein positiv konnotiertes Gattungsverständnis vorgezeichnet, das Karikaturen als Ausdruck politischer und moralischer Haltung begreift, die gefühlsbetonte Reaktionen provozieren und Positionierung erzwingen sollen;

⁸² Sulzer (1792–1794) Allgemeine Theorie der Schönen Künste 3, S. 141.

⁸³ Zur Metainvektivität siehe Ellerbrock/Koch/Müller-Mall et al. (2017) Invektivität, S. 17.

⁸⁴ Flögel (1784) Geschichte der Komischen Litteratur 1, S. 354.

⁸⁵ Göde (1806) England Wales, Irland und Schottland, S. 123f.

die Überlegenheit behaupten und in Prozesse der Meinungsbildung eingreifen können.⁸⁶

In summa lässt sich Karikatur einerseits als ein künstlerisches und andererseits als ein soziales Phänomen begreifen. Im ersten Fall bezeichnet der Begriff eine parodistische ‚Gegenkunst‘, im anderen ein der Parodie artverwandtes Bildverfahren mit politischem Impetus. In stärker kunsthistorisch fundierten Gattungsnarrativen ist die Karikatur avantgardistische Gegenbewegung klassizistischer Kunstauffassung und damit wichtiger Wegbereiter der Moderne. Alle ostentativ hässlichen, obszönen, parodistischen und humoristischen Bildformen können ihr zugeordnet und der Entwicklungsgeschichte einverleibt werden (etwa Groteske, Capriccio, Genrekunst).⁸⁷ Wohingegen eine an den sozialen Funktionen interessierte Geschichte der Karikatur (Verschneidungen beider Perspektiven sind keinesfalls unüblich)⁸⁸ ihren Fluchtpunkt in der bürgerlichen Aufklärung findet. Diesen Weg haben Ernst Kris und Ernst H. Gombrich vorgezeichnet. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts versuchten sie, sich den sozialen Funktionen von Karikaturen unter Zuhilfenahme psychoanalytischer Konzepte anzunähern.⁸⁹ In *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* erklärt Sigmund Freud 1905 den feindseligen Witz zum Ergebnis einer kulturellen Entwicklung, im Zuge derer, die „gewalttätige Feindseligkeit, durch die Invektive in Worten abgelöst“⁹⁰ worden sei. Feindseliger Witz (dem die Karikatur zugeordnet wird)⁹¹ dient folglich dem Ausleben beherrschter Aggressionen; er stellt eine „neue Technik der Schmähung“⁹² dar, die einen unteiligten Dritten gegen den verächtlich gemachten Feind einnehmen soll. Diese invektive Ersatzhandlung umgeht mithilfe von Anspielungen das Verbot offener Schmähung und richtet sich zuvorderst gegen Autoritäten. In die feingliedrige

Analysearbeit geraten fast unmerklich normative Zwischentöne, wenn im weiteren Verlauf die dem feindseligen Witz zu eigene „Kritik der Auflehnung“ den brutalen Schwänken, die sich gegen Schwächere richten, gegenübergestellt wird.⁹³

Übertragen auf die Karikatur führen diese Implikationen zu einer Engführung des Gattungsbegriffs unter tendenziösem Vorzeichen: Ihr Witz löst die brutale Ikonographie mittelalterlicher Schandbilder und polemischer Drucke der Reformationszeit ab; richtet sich gegen ansonsten unerreichbare Feinde oder gesellschaftliche Missstände, um die Gruppenidentität des angesprochenen Lagers zu stärken.⁹⁴ Obwohl Gombrich die „Waffen der Karikatur“ durchaus ambivalent einschätzte, da sie ebenso für „das Gute“ wie für „das Böse“ eingesetzt werden könnten,⁹⁵ erweist sich das Bild von der demokratischen, antielitären Kunstform, die aufklärerisch in Gesellschaft eingreift, als überaus langlebig.

Intuitiv ist man geneigt, die Karikatur von negativ konnotierten Schmähbildern, Propaganda- und Hassbildern zu unterscheiden, ohne dass sich hierfür klare, formalästhetische Kriterien benennen ließen.⁹⁶ Auch derart wertende Konnotationen gehen auf den Karikaturdiskurs des 18. Jahrhunderts zurück. So war etwa Sulzer darum bemüht, den maßregelnden Spott vom zweckfreien Scherz zu scheiden und ihn zugleich von allzu derben, unverhältnismäßigen und persönlich motivierten Invektivakten abzugrenzen. Die Kunst des Spottens sollte fein austariert sein zwischen den Polen humoristischen Scherzens und offener Verhöhnung. Karikaturen, so fordert es Wieland in Auseinandersetzung mit Hogarths Bildfindungen, sollen nicht zum Verlachen eines Anderen verleiten, sondern sich kritisch mit dem eigenen Bezugssystem auseinandersetzen. Doch lässt sich diese idealistische Dimension von Karikatur nicht werkimmanent bestimmen, sondern lediglich über Verwendungskontexte und die Art der Anschluss-

86 Siehe Lammel (1995) *Deutsche Karikaturen*, S. 2f.

87 So etwa Fuchs (1901) *Die Karikatur der europäischen Völker*; Hofmann (2007) *Die Karikatur*; Haldemann (2018) *Komödie des Daseins*.

88 Siehe v.a. den Katalog von Langemeyer/Unverfehrt/Guratzsch et al. (1984) *Bild als Waffe*.

89 Siehe Kris (1977) *Psychologie der Karikatur*. Die Studie wurde nur in Teilen und erst viele Jahre später publiziert und von Gombrich später selbst in Teilen relativiert. Siehe Gombrich (1999) *Uses of Images*, S. 190–193.

90 Freud (1905) *Der Witz*, S. 97.

91 Siehe Freud (1905) *Der Witz*, S. 99.

92 Vgl. Freud (1905) *Der Witz*, S. 98.

93 Siehe Freud (1905) *Der Witz*, S. 106.

94 Vgl. Gombrich (1999) *Uses of Images*, S. 206–211.

95 Vgl. Gombrich (1984) *Das Arsenal der Karikaturisten*, S. 401.

96 Platthaus (2016) *Das geht ins Auge*, S. 13, versucht die „aufgeklärte Karikatur“ vom Schmähbild abzugrenzen. Zur Definition von Hassbildern siehe Hornuff (2020) *Hassbilder*, S. 4f. Zum Spannungsverhältnis zwischen aufklärerischem Karikatur-Ideal und Propaganda siehe Plum (1998) *Die Karikatur*, S. 7–26.

kommunikation im Einzelfall erschließen.⁹⁷ So kann der Karikaturbegriff selbst als Konfliktresource eingesetzt werden; indem er ein visuelles „Waffenarsenal“ auszeichnet, das im Dienste von Aufklärung und Demokratie keinesfalls „abgerüstet“ werden darf.⁹⁸ Denn anders als propagandistische Feind- oder persönliche Schmähbilder, wird die spöttische Herabsetzung in der Karikatur zu einer zumutbaren Invektive erklärt, die nur diejenigen trifft, die es auch verdient haben.⁹⁹ Pointiert gesagt, hat sich das Bürgertum der Aufklärung mit dem anpassungsfähigen Gattungsbegriff der Karikatur die Möglichkeit zur Lizenzierung eigener Bildinvektiven wie zur Delegitimierung ‚feindlicher‘ Bildangriffe geschaffen.

Literaturverzeichnis

Quellen

Alberti, Leon Battista (2010): *Della Pittura* – über die Malkunst. Hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (EA 2000)

Chodowiecki, Daniel/Lichtenberg, Georg Christoph (1977): *Der Fortgang der Tugend und des Lasters*. Daniel Chodowieckis Monatskupfer zum Göttinger Taschenkalender mit Erklärungen Georg Christoph Lichtenbergs. Hrsg. von Ingrid Sommer. Berlin: Der Morgen.

97 Zur Bedeutung der Anschlusskommunikation für die Erforschung invektiver Kommunikationsakte siehe Schwerhoff (2020) *Invektivität und Geschichtswissenschaft*, S. 13.

98 Vgl. Gombrich (1984) *Das Arsenal der Karikaturisten*, S. 401.

99 So stellten im 18. Jahrhundert etwa polemisch-ironische Äußerungen gegen jene Leser, die sich in satirischen Bildern oder Texten wiederzuerkennen glaubten und mithin beleidigt fühlten, wiederkehrende Topoi dar. Georg Christoph Lichtenberg leitete etwa Daniel Nikolaus Chodowieckis Serie der *Narrheiten* mit folgenden Worten ein: „Der weltliche Orden, mit dem es hier Hr. C. aufnimmt, ist einer der mächtigsten, ausgebreitetsten und zugleich der rachgierigste der ganzen Welt. [...] Die Leser werden uns also verzeihen, daß wir säuberlich mit diesem fürchterlichen Volk umgehen und nichts sagen, was irgendein Mitglied auf sich selbst deuten könnte. [...] Sollte sich indessen, trotz unsrer großen Vorsicht und der ganz allgemeinen Ausdrücke, deren wir uns bedienen werden, irgend jemand beleidigt finden, so ersuchen wir ihn, seinen Namen und Charakter an die Dietrischische Buchhandlung [...] einzusenden [...]“ Chodowiecki/Lichtenberg (1977) *Fortgang der Tugend*, S. 125f.

Fielding, Henry (1967): *Joseph Andrews' Abenteuer*. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag.

Flögel, Karl Gottfried (1784): *Geschichte der komischen Litteratur*. Bd. 1. Liegnitz/Leipzig: David Siegert.

Freud, Sigmund (1905): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. In: Ders.: *Studienausgabe*. Bd. 4: *Psychologische Schriften*. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 9–219.

Göde, Christian August Gottlieb (1806): *England, Wales, Irland und Schottland. Erinnerungen an Natur und Kunst aus einer Reise in den Jahren 1802 und 1803*. Bd. 3. Dresden: Arnold. (EA 1805)

Hagedorn, Christian Ludwig von (1762): *Betrachtungen über die Mahlerey*. Bd. 2. Leipzig: Johann Wendler. (ND: Olms 1997)

Lavater, Johann Caspar (1775–1778): *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*. 4 Bde. Leipzig/Winterthur: Weidmanns Erben und Reich. (ND: Edition Leipzig 1968)

Massani, Giovanni Antonio (1646): *Diverse Figure* [...].

In: Mahon, Denis (1946): *Studies in Seicento Art and Theory*. London: Warburg Institute, S. 233–275.

Schneider, Pablo/Zitzlsperger, Philipp (Hgg.) (2006): *Bernini in Paris. Das Tagebuch des Paul Fréart de Chantelou über den Aufenthalt Gianlorenzo Berninis am Hof Ludwigs XIV*. Berlin: Akademie Verlag.

Shaftesbury, Anthony (1990): *Der gesellige Enthusiast. Philosophische Essays*. Hrsg. von Karl-Heinz Schwabe, übersetzt von Ludwig Heinrich Höltz und Johann Lorenz Benzler. München: Beck.

Sulzer, Johann Georg (1792–1794): *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*. In: einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehalten. 4 Bde. Leipzig: Weidmann. (EA 1771; ND: Olms 1994)

Wieland, Christoph Martin (1775): *Zwoote Unterredung mit dem Pfarrer von ****. In: *Der Teutsche Merkur* 12/4, S. 61–74.

Forschungsliteratur

Antal, Frederick (1966): *Hogarth und seine Stellung in der europäischen Kunst*. Dresden: Verlag der Kunst.

Belting, Hans (2006): *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*. München: Beck.

Berra, Giacomo (2010): *Il ritratto „caricato in forma strana, e ridicolosa, e con tanta felicità di somiglianza“*. La nascita della caricatura e i suoi sviluppi in Italia fino al Settecento. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 53/1, S. 73–144.

Bindman, David (1997): *Hogarth and His Times. Serious Comedy* (Ausst. Kat., British Museum). London: British Museum Press.

Bodart, Diane H. (2018): *Pour une proto-histoire de la caricature politique*. In: Alberti, Francesca/Dies. (Hgg.): *Rire en images à la Renaissance*. Turnhout: Brepols, S. 85–116.

- Brassat, Wolfgang/Knieper, Thomas (2017): Die Karikatur. In: Brassat, Wolfgang/Kalivoda, Gregor/Kalverkämper, Hartwig (Hgg.): Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 773–796.
- Busch, Werner (1995): Kunsttheorie. In: Schneiders, Werner (Hg.): Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa. München: Beck, S. 230–233.
- Cheng, Sandra (2018): Ridiculous Portraits. Comic Ugliness and Early Modern Caricature. In: Alberti, Francesca/Bodart, Diane H. (Hgg.): Rire en images à la Renaissance. Turnhout: Brepols, S. 117–126.
- Clayton, Timothy (2014): Produktion und Vertrieb von Karikaturen in London um 1800. In: Vetter-Liebenow, Gisela/Lembke, Katja (Hgg.): Königliches Theater! Britische Karikaturen aus der Zeit der Personalunion und der Gegenwart (Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum). Dresden: Sandstein, S. 28–41.
- Décultot, Elisabeth (2012): Kunsttheorie als Theorie des Empfindungsvermögens. Zu Johann Georg Sulzers psychologischen und ästhetischen Studien. In: Dies./Lauer, Gerhard (Hgg.): Kunst und Empfindung. Zur Genealogie einer kunsttheoretischen Fragestellung in Deutschland und Frankreich im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Winter, S. 81–101.
- Décultot, Elisabeth (2018): Sulzer, ein Aufklärer? Anstatt einer Einleitung. In: Dies./Kampa, Philipp/Kittlmann, Jana (Hgg.): Johann Georg Sulzer – Aufklärung im Umbruch. Berlin: De Gruyter, S. 1–11.
- Döhl, Hartmut (1984): Kat. Nr. 66. Marcus Tüscher, Pier Leone Ghezzi. In: Langemeyer, Gerhard/Unverfehrt, Gerd/Guratzsch, Herwig et al. (Hgg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (Ausst. Kat., Wilhelm-Busch-Museum et al.). München: Prestel, S. 106.
- Döring, Jürgen (1991): Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur. Hildesheim: Gerstenberg.
- Ellerbrock, Dagmar/Koch, Lars/Müller-Mall, Sabine et al. (2017): Invektivität – Perspektiven eines neuen Forschungsprogramms in den Kultur- und Sozialwissenschaften. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 2/1, S. 2–24.
- Engel, Henrik (2012): Verbesserung der Sitten. In: Wullen, Moritz (Hg.): Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung (Ausst. Kat. Kunstbibliothek Berlin). Petersberg: Imhof, S. 75–89.
- Faßhauer, Vera (2016): Wahre Charaktere, gute Karikaturen, schöne Ungeheuer. Zur Poetik des Hässlichen im 18. Jahrhundert. Heidelberg: Universitätsverlag.
- Fietz, Lothar (1996): „Versuche“ einer Theorie des Lachens im 18. Jahrhundert. Addison, Hutcheson, Beattie. In: Ders./Fichte, Joerg O./Ludwig, Hans-Werner (Hgg.): Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens. Vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart. Tübingen: Niemeyer, S. 239–251.
- Fuchs, Eduard (1901): Die Karikatur der europäischen Völker. Vom Altertum bis zur Neuzeit. 2 Bde. Berlin: Hofmann.
- Fulda, Daniel (2010): Die Gefahr des Verachtwerdens und die Fähigkeit, über sich selbst zu lachen. Wissenschaft, Gesellschaft und Lächerlichkeit in der frühen und mittleren Aufklärung. In: Ders./Roeben, Antje/Wichard, Norbert (Hgg.): „Kann man auch nicht lachend sehr ernsthaft sein?“ Sprachen und Spiele des Lachens in der Literatur. Berlin/New York: De Gruyter, S. 175–202.
- Gombrich Ernst H. (1984): Das Arsenal der Karikaturisten. In: Langemeyer, Gerhard/Unverfehrt, Gerd/Guratzsch, Herwig et al. (Hgg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (Ausst. Kat., Wilhelm-Busch-Museum et al.). München: Prestel, S. 384–401.
- Gombrich, Ernst H. (1999): The Uses of Images. Studies in the Social Function of Art and Visual Communication. London: Phaidon Press.
- Hinz, Berthold (1980): Characters and Caricatures. In: Hinz, Berthold/Krug, Hartmut (Hgg.): William Hogarth. 1679–1764 (Ausst. Kat. Kunsthalle Berlin). Gießen: Anabas-Verlag, S. 168–169.
- Haldemann, Matthias (2018): Die Komödie des Daseins und der Überhumor der Kunst. In: Ders. (Hg.): Komödie des Daseins. Kunst und Humor von der Antike bis heute (Ausst. Kat. Kunsthaus Zug). Berlin: Hatje Cantz, S. 10–51.
- Hofmann, Werner (2007): Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso. Hamburg: Philo & Philo Fine Arts. (EA 1956)
- Hornuff, Daniel (2020): Hassbilder. Berlin: Wagenbach.
- Jäger, Felix (2016): Sovereign Infamy. Grotesque Helmets, Masks of Shame and the Prehistory of Caricature. In: Behrmann, Carolin (Hg.): Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of *oeconomia*. Berlin/Boston: De Gruyter, S. 169–192.
- Koschatzky, Walter (1992): Die Kunst der Karikatur. In: Ders. (Bearb.): Karikatur & Satire. Fünf Jahrhunderte Zeitkritik (Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum et al.). München: Hirmer, S. 11–27.
- Kris, Ernst (1977): Psychologie der Karikatur. In: Ders.: Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 145–161.
- Kuhn, Christian (2011): Der Witz als Waffe. Spott und Lachen als Triebkraft der öffentlichen Meinung in der frühen Neuzeit. In: Aviso. Zeitschrift für Wissenschaft und Kunst in Bayern 1, S. 123–129.
- Lammel, Gisold (1992): Karikatur der Goethezeit. Berlin: Eulenspiegel.
- Lammel, Gisold (1995): Deutsche Karikaturen. Vom Mittelalter bis heute. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Lammel, Gisold (1998): Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Langemeyer, Gerhard (1984): Einleitung. In: Ders./Unverfehrt, Gerd/Guratzsch, Herwig et al. (Hgg.): Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum et al.). München: Prestel, S. 7–12.
- Lentz, Matthias (2004): Konflikt, Ehre, Ordnung. Untersuchungen zu den Schmähbriefen und Schandbildern

- des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit (ca. 1350 bis 1600). Mit einem illustrierten Katalog der Überlieferung. Hannover: Hahn.
- Mahon, Denis (1947): *Studies in Seicento Art and Theory*. London: Warburg Institute.
- Norris, Andrea S./Weber, Ingrid (1976): *Medals and Plaquettes from the Molinari Collection at Bowdoin College. With an Introduction to the Medals Catalogue*. Brunswick: Bowdoin College.
- Paulson, Ronald (1992): *Hogarth. High Art and Low. 1732–1750*. Cambridge: Lutterworth Press.
- Platthaus, Andreas (2016): *Das geht ins Auge. Geschichten der Karikatur*. Berlin: AB – Die andere Bibliothek.
- Plum, Angelika (1998): *Die Karikatur im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Politikwissenschaft. Eine ikonologische Untersuchung zu Feindbildern in Karikaturen*. Aachen: Shaker Verlag.
- Preimesberger, Rudolf (1999): Giovanni Atanasio Mosini. Porträtkarikaturen aristotelisch erklärt. In: Ders./Baader, Hannah/Suthor, Nicola (Hgg.): *Porträt*. Berlin: Reimer, S. 321–336.
- Preimesberger, Rudolf (2011): „Dennoch reißt es die Augen aller Betrachter an sich“. Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts im Gemälde. In: Christiansen, Keith/Weppelmann, Stefan (Hgg.): *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst (Ausst. Kat. Bode-Museum et al.)*. München: Hirmer, S. 77–84.
- Reißer, Ulrich (1997): *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. München: Scaneg.
- Röcke, Werner (1999): *Lizenzen des Witzes. Institutionen und Funktionsweisen der Fazetie im Spätmittelalter*. In: Neumann, Helga/Ders. (Hgg.): *Komische Gegenwelten. Lachen und Literatur in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Paderborn/München/Wien et al.: Schöningh, S. 79–102.
- Rößler, Hole (2021): *Invektive Bildnisse abseits der Karikatur. DRuckgraphische Porträtparodien in der frühneuzeitlichen Gelehrtenkultur*. In: Müller, Jürgen/Hagedorn, Lea/Peterlini, Giuseppe et al.: *Gegenbilder. Bildparodistische Verfahren in der Frühen Neuzeit*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 69–97.
- Schnell, Rüdiger (2010): *Verspotten und Verlachen. Grenzen und Lizenzen in Literatur und Gesellschaft des Spätmittelalters*. In: Coxon, Sebastian/Seeber, Stefan (Hgg.): *Spott und Verlachen im späten Mittelalter zwischen Spiel und Gewalt. Mitteilungen des deutschen Germanistenverbandes 57/1*, S. 35–52.
- Schörle, Eckart (2007): *Die Verhöflichung des Lachens. Lachgeschichte im 18. Jahrhundert*. Bielefeld: Aisthesis.
- Schumacher, Meinolf (1992): *Der Teufel als ‚Tausend-künstler‘. Ein wortgeschichtlicher Beitrag*. In: *Mittellateinisches Jahrbuch. Internationale Zeitschrift für Mediävistik und Humanismusforschung 27*, S. 65–76.
- Schwerhoff, Gerd (2020): *Invektivität und Geschichtswissenschaft. Konstellationen der Herabsetzung in historischer Perspektive – ein Forschungskonzept*. In: *Historische Zeitschrift 311/1*, S. 1–36.
- Unverfehrt, Gerd (1984): *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*. In: Langemeyer, Gerhard/Ders./Guratzsch, Herwig et al. (Hgg.): *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten (Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum et al.)*. München: Prestel, S. 345–354.